

июль – август
4 (102) 2021 год
Научный журнал

Вестник

МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ
И ИСКУССТВ

Содержание

- ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ**
- 6 СИНЯВИНА Н. В.**
«КУЛЬТУРА» И «ЦИВИЛИЗАЦИЯ» В КОНТЕКСТЕ
ЗАПАДНОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРФИЛОСОФИИ
XVIII–XX ВЕКОВ
- 14 БЕЗРОДНАЯ А. Ю.**
ГРАНИЦЫ «РУССКОГО МИРА» КАК ОТРАЖЕНИЕ
ГЕОПОЛИТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ
- 23 ШИБАЕВА М. М., МАЗАНКИНА А. Е.**
КУЛЬТУРНАЯ ЗНАЧИМОСТЬ ОБРАЗНОГО ВОПЛОЩЕНИЯ
ТЕМЫ ДОМА
- 31 ВИПУЛИС И. В.**
ИНИЦИАЦИЯ В СВЕТЕ СМЫСЛОГЕНЕТИЧЕСКОЙ
ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ
- 37 ГЕРАСИМОВ Н. И.**
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МИРЫ РУССКОГО АНАРХИЗМА
НАЧАЛА XX ВЕКА (ПРОБЛЕМА ИДЕАЛА)
- 50 МЕЖУЕВ С. Б.**
КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ
ЭВАЛЬДА ИЛЬЕНКОВА И ЕЁ КРИТИКА
- 59 ГОНСАЛЕС П. О.**
ФОРМИРОВАНИЕ ПРЕСТИЖНОГО ИНТЕРЕСА
К ЮВЕЛИРНОМУ ИСКУССТВУ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ



ЭСТЕТИКА 68 КОЗЬЯКОВА М. И.
МИФОЛОГЕМА ДНЯ И НОЧИ: ЭСТЕТИКА МЕТАМОРФОЗ

80 СЕКУЛИЧ Н. М.
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ
ДУШЕВНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО СОСТОЯНИЯ
ПЕРСОНАЖЕЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

90 ЗАБУБЕНИНА И. К.
ТАНЕЦ ТИКТОК КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ
ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

99 ЛИПОВ А. Н.
ДЖОН МИЛТОН КЕЙДЖ. КАК БЫЛО ПОДГОТОВЛЕНО
«ПОДГОТОВЛЕННОЕ ФОРТЕПИАНО»

СОВРЕМЕННЫЕ 112 ШАРКОВСКАЯ Н. В.
КУЛЬТУРНЫЕ АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ
ПРАКТИКИ СОВРЕМЕННОЙ ИНДУСТРИИ ДОСУГА

119 СУМИНОВА Т. Н.
АРТ-МЕНЕДЖМЕНТ В КОНТЕКСТЕ
ВЫЗОВОВ ЦИФРОВОЙ ЭПОХИ

127 ЕСАКОВ В. А., ПЕРЕЛЫГИНА И. А.
ТВОРЧЕСКИЙ КОЛЛЕКТИВ И КОРПОРАТИВНАЯ
ИДЕНТИЧНОСТЬ

136 КОТОВА Е. Ю.
УПРАВЛЕНИЕ РАЗВИТИЕМ КУЛЬТУРНЫХ ИНДУСТРИЙ
В СОВРЕМЕННОЙ СОЦИАЛЬНОЙ ПАРАДИГМЕ

НОВЫЕ 148 СЕРЕГИН Н. В.
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВОСПИТАНИЕ ВОЛЕВЫХ МОТИВАТОРОВ
ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

157 КАЛАНТАРОВА О. В.
АССИСТЕНТУРА-СТАЖИРОВКА КАК ПОСТДИПЛОМНЫЙ
УРОВЕНЬ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ:
К ПРОБЛЕМЕ СОДЕРЖАНИЯ ОБРАЗОВАНИЯ

165 ФАТХУДИНОВА К. Г.
ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ТВОРЧЕСКИХ
КОМПЕТЕНЦИЙ У СТУДЕНТОВ-ХОРЕОГРАФОВ
В РАМКАХ ПРОЕКТА «ТВОРЧЕСКИЕ ЛЮДИ»

July – August
4 (102) 2021
Scientific
Academic Journal

The Bulletin

OF MOSCOW STATE UNIVERSITY
OF CULTURE AND ARTS

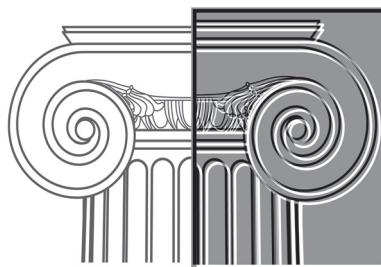
Content

THEORY AND HISTORY OF CULTURES

- 6 SINYAVINA NATALYA V.**
"CULTURE" AND "CIVILIZATION" IN THE CONTEXT
OF WESTERN AND NATIONAL CULTURAL PHILOSOPHY
OF THE XVIII – XX CENTURIES
- 14 BEZRODNAYA ANASTASIA YU.**
THE TERRITORIAL BOUNDARIES OF THE "RUSSIAN WORLD"
AS A REFLECTION OF THE GEOPOLITICAL CONCEPTS
OF MODERN RUSSIA
- 23 SHIBAEVA MIKHALINA M., MAZANKINA ANNA E.**
CULTURAL SIGNIFICANCE OF THE IMAGINATIVE
EMBODIMENT OF THE THEME OF THE HOUSE
- 31 VIPULIS IRINA V.**
INITIATION IN THE LIGHT OF THE SENSE-
GENETIC THEORY OF CULTURE
- 37 GERASIMOV NIKOLAY I.**
THE ARTISTIC WORLDS OF RUSSIAN ANARCHISM
AT THE BEGINNING OF THE 20th CENTURY
(THE PROBLEM OF THE IDEAL)
- 50 MEZHUEV STEPAN B.**
THE CONCEPT OF PERSONALITY IN THE EWALD ILYENKOV'S
SCIENTIFIC WORK AND ITS CRITIC
- 59 GONSALES POLINA O.**
FORMATION OF THE PRESTIGE INTEREST
IN JEWELRY ART IN MODERN RUSSIA



- AESTHETICS** **68 KOZYAKOVA MARIA I.**
THE MYTHOLOGEME OF DAY AND NIGHT:
AESTHETICS OF METAMORPHOSES
- 80 SEKULICH NIKOL M.**
AESTHETIC FEATURES OF THE EMBODIMENT OF DIALECTICS
EVERYDAY LIFE IN THE PROSE OF F. M. DOSTOEVSKY
- 90 ZABUBENINA IRINA K.**
TIKTOK DANCE AS A PHENOMENON
OF MODERN DANCE CULTURE
- 99 LIPOV ANATOLY N.**
JOHN MILTON CAGE. HOW THE “PREPARED PIANO”
WAS PREPARED
-
- MODERN CULTURAL PRACTICES** **112 SHARKOVSKAYA NATALIA V.**
AXIOLOGICAL ORIENTATION
OF THE MODERN LEISURE INDUSTRY
- 119 SUMINOVA TATYANA N.**
ART MANAGEMENT IN THE CONTEXT
OF THE CHALLENGES OF THE DIGITAL AGE
- 127 ESAKOV VALERY A., PERELYGINA IRINA A.**
CREATIVE COLLECTIVE AND CORPORATE IDENTITY
- 136 KOTOVA ELENA YU.**
MANAGING THE DEVELOPMENT OF CULTURAL INDUSTRIES
IN THE MODERN SOCIAL PARADIGM
-
- NEW PEDAGOGICAL TECHNOLOGIES** **148 SEREGIN NIKOLAY V.**
FACTORS OF EDUCATION OF STRONG-WILLED MOTIVATORS
IN THE MUSICAL ART
- 157 KALANTAROVA OLGA V.**
ASSISTANT-INTERNSHIP AS A POSTGRADUATE LEVEL
OF PROFESSIONAL DEVELOPMENT:
TO THE PROBLEM OF THE CONTENT OF EDUCATION
- 165 FATKHUDINOVA KRISTINA G.**
FORMATION OF PROFESSIONAL AND CREATIVE
COMPETENCIES OF STUDENTS-CHOREOGRAPHERS WITHIN
THE FRAMEWORK OF THE PROJECT “CREATIVE PEOPLE”



ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ



«КУЛЬТУРА» И «ЦИВИЛИЗАЦИЯ» В КОНТЕКСТЕ ЗАПАДНОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРФИЛОСОФИИ XVIII–XX ВЕКОВ

УДК 1(091)

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-6-13>

Н. В. Синявина

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

Аннотация: В статье прослеживается становление терминов «культура» и «цивилизация» в западноевропейской и отечественной науке в XVIII–XX века, анализируются факторы, влиявшие на этот процесс. Указывается, что уже в древнеримской традиции термины имплицитно аккумулировали смысловые варианты, которые акцентировались философами последующих эпох. Автор анализирует особенности социально-политического контекста, оказавшего доминирующее воздействие на формирование разных подходов к трактовке терминов «культура» и «цивилизация» в Германии и Франции конца XVIII – начала XIX века. Подчёркивается, что специфичность бытования данных терминов в контексте отечественной культуры начала XIX века связана с несколькими обстоятельствами, среди которых и ориентированность русского общества либо на французскую, либо на немецкую культурную традицию, и влияние философии романтизма с его интересом к национальному прошлому. Результатом этого процесса стало замещение русским обществом слов «культура» и «цивилизация» синонимичным «просвещение».

Ключевые слова: культура, цивилизация, культурфилософия, гражданин, отечество, просвещение.

Для цитирования: Синявина Н. В. «Культура» и «цивилизация» в контексте западной и отечественной культурфилософии XVIII–XX веков // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4 (102). С. 6–13. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-6-13>

“CULTURE” AND “CIVILIZATION” IN THE CONTEXT OF WESTERN AND NATIONAL CULTURAL PHILOSOPHY OF THE XVIII – XX CENTURIES

Natalya V. Sinyavina

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

Abstract: The article traces the formation of the terms “culture” and “civilization” in Western European and Russian science at the turn of the XVIII – XX centuries, analyzes the factors that influenced this

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

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

© Синявина Н. В., 2021



process. It is indicated that already in the ancient Roman tradition, the terms implicitly accumulated semantic variants, which were emphasized by philosophers of subsequent epochs. The author analyzes the features of the socio-political context that had a dominant impact on the formation of different approaches to the interpretation of the terms “culture” and “civilization” in Germany and France of the late XVIII – early XIX centuries. It is emphasized that the specificity of the existence of these terms in the context of the national culture of the early nineteenth century is associated with several circumstances, among which the orientation of Russian society either to the French or German cultural tradition, and the influence of the philosophy of Romanticism with its interest in the national past. The result of this process was the replacement by Russian society of the words “culture” and “civilization” with the synonymous “enlightenment”.

Keywords: culture, civilization, cultural philosophy, citizen, fatherland, enlightenment.

For citation: Sinyavina N. V. “Culture” and “civilization” in the context of Western and National cultural philosophy of the XVIII – XX centuries. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 4 (102), pp. 6–13. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-6-13>

Терминологическая работа по определению/уточнению слов «культура» и «цивилизация», которая началась ещё в период Античности, происходит до сих пор. От эпохи к эпохе прослеживается смена их смыслового пространства, которое могло расширяться или сжиматься. Однако уже в контексте древнеримской литературной и философской традиции термин «культура» аккумуляровал те значения (светское, мирское, сакральное), которые выступают доминантными и в сегодняшних его трактовках. Добавление же Цицероном к *cultura* слова *animi* обозначило переход в качественно новую реальность, благодаря чему и началось движение в сторону современности. Этот предложенный Цицероном философско-риторический троп задал вектор в формировании собственно идеи культуры в нашем сегодняшнем понимании.

Гуманитарное знание, благодаря работам Л. Февра и Э. Бенвениста, в которых прослеживается история генезиса термина «цивилизация», даёт представление о механизме перехода его из латыни в другие европейские языки и факторах, способствовавших его закреплению в европейских культурах. В частности, в их работах

указывается на метаморфозы, произошедшие с термином «культура» во Франции, где он употреблялся ещё в XV веке. Позже слово было преобразовано в *court* (‘двор, придворный’) и относилось исключительно к жизни аристократического круга страны. Однако в результате немецкого влияния «культура» вернулась во французский лексикон. Лишь в годы Великой Французской революции, когда особую значимость приобрели социально-политические проблемы и вопрос о возможностях формирования гражданского общества, во французском языке происходит актуализация термина «цивилизация». На протяжении XIX века во французской публицистике, а также в научной и художественной литературе происходило семантическое сближение культуры и цивилизации, результатом которого стало превращение их в синонимы. В XX веке частотность употребления слова «культура» снизилась, что привело к постепенному его оттеснению на периферию французского лексикона, в том числе и научного дискурса, доминирующее же положение занял термин «цивилизация».

В Германии противоположение данных терминов можно обнаружить со всей оче-



видностью уже с конца XVIII века, что объясняется, прежде всего, сложившейся в этой стране социально-политической ситуацией. Германия, начиная с эпохи Средневековья, была раздроблена и состояла из многочисленных княжеств и герцогств, которые лишь номинально входили в состав Священной Римской империи германской нации. Фактически же они были автономны, говорили на разных языках и диалектах, имели различную форму управления. Несмотря на значимость (территориальную, социально-политическую, экономическую) Германии в составе Римской империи, приверженность большей части Германии протестантизму, сакральным центром государства по-прежнему выступал Рим. То есть единственным фактором консолидации и основой для национальной идентификации здесь выступала немецкая культура. В отличие от пережившей революционные потрясения Франции, которые свидетельствовали о начавшемся процессе формирования гражданского общества как социокультурного явления, Германия пока ничего подобного не знала.

Кроме того, в Германии усиление интереса к национальной культуре было связано и с философией романтизма, формирование которой приходится на рубеж XVIII–XIX веков. Под влиянием И. Г. Фихте романтики переосмыслили понятие «свобода», соотнося его не только со сферой политики, но прежде всего со сферой эстетики. Так, для Шиллера смыслообразующим понятием, точкой отсчёта в философских рассуждениях становится Красота, для Шеллинга – Искусство, а шире – культура.

Этим и объясняется актуализация в немецком лексиконе термина «культура» и фактическое отсутствие в нём слова «цивилизация». Заложенная в этот период тра-

диция – противоположение культуры цивилизации – окажет влияние и на немецких культурфилософов второй половины XIX – начала XX века (в частности, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, О. Шпенглера). Один из лучших современных исследователей философии и культурфилософии Ницше П. ван Тонгерен предпринял попытку выявить частотность употребления Ницше термина «культура», а также используемые философом синонимы этого слова [10]. В черновиках Ницше встречаются обозначения «метафизика» культуры, «суть» культуры, даже «философия культуры» как название первой части «Человеческое, слишком человеческое», от которого философ позже отказался. Ницше использует многочисленные метафоры, относимые им к слову «культура». «Несвоевременные мысли» свидетельствуют о том, что философ трактует этот термин в духе древних греков, для которых их мир, их полис есть результат единства жизни, усилий, направленных на преобразование фюсиса благодаря мышлению. Другими словами, культура для древнего грека (хотя он и не оперировал этим словом) есть итог усовершенствования пространства природы, её преобразования. Так трактует культуру и Ницше, ибо, с его точки зрения, культура проявляет себя через единство различных факторов (природно-климатических, социально-политических и пр.). То есть природа и культура выступают для него не противоположными, противопоставленными сферами, а взаимосвязанными, гармонично соединёнными, и их распад он трактует слабостью культуры. Более того, для аргументации своей позиции Ницше нередко использует метафоры/сопоставления, связанные с природой («может ли дерево, которому суждено гордо прорасти ввысь, избежать дурной погоды



и бурь» [5, с. 50]). Философ подчёркивает, что народ, как носитель культуры, должен быть един, для этого необходимо предпринимать усилие, чтобы не произошло распада на форму/внешнее и содержание/внутреннее. Таким образом, культура, с точки зрения Ницше, есть ещё и решимость, проявление воли («яд, от которого гибнет слабая натура, есть для сильного усиление – и он даже не называет его ядом» [5, с. 50]).

Русское просвещённое дворянство, склонное в конце XVIII века ещё к галломании, начинает использовать заимствованное из французских текстов слово «цивилизация» в значении – смягчение нравов благодаря просвещению, воспитание у русского человека гражданских качеств, ибо жизнь гражданина должна быть направлена на устранение неблагополучия в обществе. Основными факторами закрепления данного слова в лексиконе русского дворянства выступают и длительное пребывание армии Александра I во Франции после победы над Наполеоном, и многочисленные поездки в эту страну русских дворян, и чтение просвещённой частью русского общества французской литературы. Переписка русского дворянства 1820–1830-х годов свидетельствует об активном использовании слов «цивилизация» и «цивилизованный» (в конце 1830-х годов в русский язык входит и слово «культура», заимствованное точно так же из французского языка).

Однако о концептуализации данного термина в отечественной научной мысли можно говорить лишь после публикации в 1839 году магистерской диссертации А. Л. Метлинского «О сущности цивилизации и значении её элементов» [4]. Более того, именно с 1840-х годов попытки терминологического определения культуры и цивилизации, их взаимоотношения становят-

ся одной из центральных научных проблем отечественной культурфилософии. Об интересе к этому вопросу свидетельствуют и выполненные в 1840–1860-е годы переводы на русский язык «Истории цивилизации Европы» и «Истории цивилизации Франции» Ф. Гизо, «Истории цивилизации Англии» Г. Бокля.

Термин «цивилизация» в русском языке трактовался в значении «гражданское общество», а в начале XIX века от него были произведены «гражданин» и «гражданский». Однако в русских словарях эти слова фиксируются лишь в 1850–1860-х годах. Отчасти включение указанных слов в словари с двадцатилетней задержкой можно объяснить спецификой социально-политической ситуации в России на рубеже XVIII–XIX веков: в частности, несколькими указами Павла I, введшими запрет на употребление ряда слов, среди которых «общество», «гражданин» (их предлагалось заменить «жителями», «обывателями») и «отечество».

Итак, если во второй половине XVIII – начале XIX века влияние французской культуры на русское просвещённое общество было доминирующим, то в первой трети, а особенно во второй половине, XIX века просматривается устойчивая тенденция на увлечённость немецкой философией, следствием чего стало заимствование противоположения терминов «культура» и «цивилизация».

В осмыслении русскими культурфилософами западноевропейских идей проявлялась одна специфичность, на которую необходимо обратить внимание. Особый фокус видения этих идей подготовлен эпохой Просвещения, в контексте которой былработан новый подход к трактовке понятий и предложены иные методологические основания их концептуализации.



Этот особый взгляд стал возможен и в связи с влиянием философии романтизма, становление которой было взаимосвязано с борьбой европейских государств с наполеоновской Францией и за независимость (в различных её вариантах – освобождение от протектората, от колониальной зависимости и т.д.). Этим объясняется и ярко проявившееся в романтизме чувство патриотизма (в отличие, например, от классицизма с его ориентацией на античную традицию, для которой проблема национального была не актуальна), что дало толчок к изучению представителями данного направления национальной истории, к организации экспедиций для сбора фольклора, реставрации архитектурных памятников. Проведённая работа позволила предложить новые варианты развития социума и человека, ориентированные на гуманизацию природы последнего.

Русские мыслители полагали, что эта цель достижима только с помощью просвещения. Уже А. И. Тургенев начинает заменять французское *civilisation* русским «просвещение». И. В. Киреевский использует «просвещение» как эквивалент не только цивилизации, но и культуры [2; 3]. Ю. Ф. Самарин подчёркивал, что заимствование термина «цивилизация» связано с европоцентристской тенденцией, обозначившейся в русском обществе ещё при Петре I и усилившейся ко второй половине XIX века. По мнению Самарина, предпочтительность употребления в России слова «просвещение» связана с включением в его смысл религиозных контаминаций, о чём свидетельствует, в частности, отнесение слова «просветитель» в литературе Древней Руси к «святителям», чья миссия заключалась в распространении христианства. Западный же термин «цивилизация» от-

ражает присущую Европе секуляризацию сознания [8].

Анализируя работу Н. Я. Данилевского «Россия и Европа» (1869) В. С. Соловьёв подчёркивает, что понятие «культурно-исторический тип», введённое Данилевским, как отражение самобытной культурной общности, противоречит идее всечеловеческой культуры. Он считает, что Данилевский в своей концепции абсолютизирует этнический аспект. Соловьёв указывает, что для Данилевского идея славянства якобы есть высшая цель для всех славян, включая русских, хотя даже славянофилы, с их ориентацией на русскую самобытность, не сводили последнюю исключительно к этничности, а выражали её через концепт «просвещение». Славянофилы «утверждали, что русский народ имеет всемирно-историческое призвание как истинный носитель всечеловеческого окончательного просвещения» [9, с. 408]. В частности, А. С. Хомяков главную цель России видел в избавлении Европы от одностороннего развития, поскольку был убеждён, что католицизм следует рассматривать как однобоко понятое христианство [11].

Однако именно Данилевский впервые в отечественной науке предложил концепцию поливариантного развития всемирной истории. Точкой же расхождения представлений о ходе исторического процесса славянофилов и Данилевского выступает отношение к религии. Последний хотя и считает религию одним из факторов в развитии истории, но не рассматривает её как доминирующий. С его точки зрения, религия есть всего лишь одна из составляющих культуры. Для славянофилов же высшим мериллом оценки развития человечества был именно религиозный аспект. В «Записках о всемирной истории» Хомяков представля-



ет историю как однолинейный процесс постепенного восхождения человека к постижению Бога [11].

Таким образом, в XIX веке в русском культурфилософском лексиконе концепт «просвещение» приобретает статус ядерного, что подтверждается многочисленными работами того времени на данную тему (в частности, «Хроника русского» А. И. Тургенева, «XIX век» и «О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России» И. В. Киреевского, «Россия и Европа» В. С. Соловьёва). Более того, можно констатировать, что в XIX веке смысловое пространство концепта «просвещение» в границах русской культуры могло быть детерминировано и историко-культурным/православным контекстом, и в духе западноевропейской традиции (в этом случае «просвещение» становилось синонимом слова «цивилизация»).

Говоря о православном и западноевропейском контексте, влиявшем на конструирование смыслового поля концепта «просвещение», интересен подход, разработанный Н. К. Рерихом, базирующийся на отечественной культурфилософской традиции и философии Востока. В связи с этим следует указать на несколько моментов, которые взаимообусловлены.

- *Опора на традиционно русскую трактовку термина «просвещение».*

Слово «просвещение» всегда в русской культуре содержало указание на «свет» (выше уже упоминалось о роли «просветителей» в древнерусской культуре, распространявших христианство). Можно вспомнить и об исихазме, одна из целей которого заключалась в возрождении в человеке божественного света, поддержание которого зависело от усилий, от энергии человека. В философии Рериха и эти моменты

находят отражение. В частности, с его точки зрения, «тот, кто, несмотря на окружающие затруднения, стремится по этому пути Света, тот выполняет насущную задачу эволюции» [7, с. 49]. Однако под влиянием комплекса идей начала XX века Рерих связывает этот путь с творчеством, сопоставляя творца с Богом, а в творческой деятельности видит возможность восхождения к Абсолюту, в Беспредельность.

- *Эстетическое переживание от созерцания природы.*

Человек в древности чувствовал себя частью природы, он зависел от природных факторов (смена времён года, климат), поэтому в древних религиозных системах божества – персонифицированные силы природы. Особенность мирозозерцания восточных славян заключалась в эстетизации природного ландшафта, именно Красота выступала одной из главных ценностей. После Крещения Руси это отношение к природе соединилось с христианскими ценностями, дав основание для возникновения представления о системе мироздания, базирующейся на органической связи природы, веры и человека.

Подобное представление станет актуальным и для русской философии начала XX века (в частности, для П. А. Флоренского, Н. Ф. Фёдорова, Н. А. Бердяева, Н. К. Рериха, русских космистов), которая ставит в центр научной рефлексии проблему культуры, противостоящей хаосу. Победить хаос может лишь культура, ориентированная на культ, на абсолютные ценности. Рерих обозначает культуру термином «Сад Прекрасный», где на первый план выходит Красота, которую он воспринимает как реальную победительницу жизни. «Духовность, религиозность, подвиг, героизм, доброжелательство, мужество, терпение и все про-



чие огни сердца – разве не расцветают они в Саду Прекрасном? Каждое отворачивание от Прекрасного, от Культуры приносит разрушение и разложение» [7, с. 82].

• *Превалирование духа над материей.*

Рерих исходит из тезиса о том, что культура и цивилизация есть разные стороны жизнедеятельности человека: культура олицетворяет творческие устремления человека, его желание духовно развиваться, цивилизация же отражает повседневность человека со всем набором материального. Философ подчёркивал, что «именно культура есть сознательное познание, духовная утончённость и убедительность. Между тем как условные формы цивилизации вполне зависят даже от преходящей моды. Культура, возникнув и утвердившись, уже неистребима» [6, с. 18].

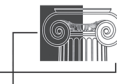
Другими словами, культура, с точки зрения Рериха, есть естественное начало в человеке, дух («культура» от слова «культ»), благодаря которому воспроизводятся духовные аспекты его личности, в то время как цивилизация аккумулирует всё мате-

риальное, необходимое человеку в его повседневной жизни, следовательно, она есть искусственное. Оба начала – естественное и искусственное – тесно переплетены между собой. Однако формирование каждого из них проистекает из разного источника, наделено разной сущностью и характеризуется различными смыслами.

Таким образом, та часть русских философов, к которым принадлежал и Рерих, находила синонимичность терминов «культура» и «цивилизация» ошибочной, а в их отождествлении видела методологическую ошибку, заключающуюся в том, что происходило наделение понятия не присущими ему характеристиками и функциями. Кроме того, вполне укладывается в отечественную традицию и переплетение в философии русских мыслителей начала XX века идей, сформированных восточной и западной культурами, поскольку Русь – Россия, находясь между Востоком и Западом, относится к «пограничному» типу цивилизаций, выступает своего рода средостеньем Европы и Азии.

Список литературы

1. Данилевский М. Я. Россия и Европа. Москва : Книга, 1991. 577 с.
2. Киреевский И. В. XIX век // Критика и эстетика. Москва : Искусство, 1979. С. 79–100.
3. Киреевский И. В. О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России // Критика и эстетика. Москва : Искусство, 1979. С. 248–292.
4. Метлинский А. Л. О сущности цивилизации и значении её элементов. Харьков : Университетская типография, 1839. 123 с.
5. Ницше Ф. Весёлая наука // Злая мудрость. Афоризмы. Москва : Триада – Файн, 1993. С. 48–99.
6. Рерих Николай. Нерушимое. Рига : Виеда, 1936. 236 с.
7. Рерих Н. К. Культура и цивилизация. Москва : Международный Центр Рерихов, 1994. 200 с.
8. Самарин Ю. Ф. По поводу мнения «Русского Вестника» о занятиях философией, о народных началах и об их отношении к цивилизации // Избранные произведения. Москва : РОССПЭН, 1996. С. 529–549.
9. Соловьёв В. С. Данилевский // Сочинения : в 2 томах. Том 2. Москва : Мысль, 1988. 824 с.
10. Тонгерен П. ван Нигилизм: диагноз Ницше как вызов культуре XX и XXI веков // Фридрих Ницше: наследие и проект / сост. и отв. ред. Ю. В. Синеокая, Е. А. Полякова. Москва : Издательский Дом ЯСК, 2017. С. 197–201.
11. Хомяков А. С. Записки о всемирной истории // Полное собрание сочинений. Том 3. Часть 1 / изд. под ред. А. Ф. Гильфердинга. Москва : Типография П. Бахметева, 1871. 522 с.



References

1. Danilevskiy M. Ya. *Russia and Europe*. Moscow, Publishing House “Kniga”, 1991. 577 p. (In Russ.)
2. Kireevskiy I. V. XIX century. In: Kireevskiy I. V. *Criticism and aesthetics*. Moscow, Publishing House “Art”, 1979. Pp. 79–100. (In Russ.)
3. Kireevskiy I. V. On the nature of the Enlightenment of Europe and its relation to the enlightenment of Russia. In: Kireevskiy I. V. *Criticism and aesthetics*. Moscow, Publishing House “Art”, 1979. Pp. 248–292. (In Russ.)
4. Metlinskiy A. L. *About the essence of civilization and the meaning of its elements*. Kharkiv, University Printing House, 1839. 123 p. (In Russ.)
5. Nietzsche F. Cheerful science. In: Nietzsche F. *Evil wisdom. Aphorisms*. Moscow, Publishing House “Triada – Fain”, 1993. Pp. 48–99. (In Russ.)
6. Roerich Nicholas. *Unbreakable*. Riga, Publishing House “Vieda”, 1936. 236 p. (In Russ.)
7. Roerich N. K. *Culture and civilization*. Moscow, Published by International Center of the Roerichs, 1994. 200 p. (In Russ.)
8. Samarin Yu. F. About the views of “Russian Herald” on the practice of philosophy, on national principles and their relation to civilization. In: Samarin Yu. F. *Selected works*. Moscow, ROSSPEN Publishers, 1996. Pp. 529–549. (In Russ.)
9. Solovyev V. S. Danilevskiy. In: Solovyev V. S. *Works. In 2 volumes, volume 2*. Moscow, Mysl Publishers, 1988. 824 p. (In Russ.)
10. Tongeren P. wang Nihilism: Nietzsche’s diagnosis as a challenge to the culture of the XX and XXI centuries. In: Sineokaya Yu. V., Polyakova E. A., eds. *Friedrich Nietzsche: Heritage and project*. Moscow, Publishing House “YASK”, 2017. Pp. 197–201. (In Russ.)
11. Khomyakov A. S. Notes on world history. In: Khomyakov A. S. *The complete works. Volume 3. Part 1* / edited by A. F. Hilferding. Moscow, P. Bahmetev Publishing House, 1871. 522 p. (In Russ.)

*



ГРАНИЦЫ «РУССКОГО МИРА» КАК ОТРАЖЕНИЕ ГЕОПОЛИТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

УДК 316.42(470) + 81'42

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-14-22>

А. Ю. Безродная

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Москва, Российская Федерация,
e-mail: bezrodnaya@bk.ru

Аннотация: «Русский мир» является не только объектом внимания исследователей, но и широко освещается СМИ в рамках современного политического и общественного дискурса. Тем не менее довольно сложно однозначно определить значение словосочетания «русский мир». Оно может обозначать разнообразные объединения людей, общества, социокультурные, политические и геополитические процессы и т.д. Совокупность данных факторов меняется в зависимости от историко-культурного контекста, поэтому «русский мир» представляет собой концепт, одним из способов понимания которого является выделение территориальных границ, поскольку именно они определяют смысловую наполненность и суть концепта. В настоящей статье суммируются основные взгляды российских и зарубежных исследователей конца XX – начала XXI века по настоящему вопросу и обозначаются существующие трактовки территориальных границ «русского мира».

Ключевые слова: концепт, «русский мир», границы «русского мира», русское зарубежье, диаспора, постсоветское пространство.

Для цитирования: Безродная А. Ю. Границы «русского мира» как отражение геополитических концепций современной России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4 (102). С. 14–22. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-14-22>

THE TERRITORIAL BOUNDARIES OF THE “RUSSIAN WORLD” AS A REFLECTION OF THE GEOPOLITICAL CONCEPTS OF MODERN RUSSIA

Anastasia Yu. Bezrodnaya

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation, e-mail: bezrodnaya@bk.ru

Abstract: Nowadays the concept “Russian world” is a high-profile one among scholars. It also receives intense media coverage in the context of modern politics, geopolitics and migration studies. Despite that, it is hard to define the meaning of the concept. It could be considered as heterogenous groups of people, societies, sociocultural, political and geopolitical processes, etc. The set of these factors alters due to the historical and cultural context transformation, which results in “Russian world” being a concept. A way to interpret it is to reveal its territorial boundaries, as these define the concept’s meaning.

БЕЗРОДНАЯ АНАСТАСИЯ ЮРЬЕВНА – преподаватель кафедры региональных исследований факультета иностранных языков и регионоведения Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

BEZRODNAYA ANASTASIA YURIEVNA – teacher at the Department of Regional Studies, the Faculty of Foreign Languages and Regional Studies, the Lomonosov Moscow State University

© Безродная А. Ю., 2021



The present article attempts to summarize and specify the scholars' opinions regarding the matter in order to identify main ideas about the territorial boundaries of the "Russian world".

Keywords: concept, "Russian world", "Russian world" boundaries, Russian diaspora, diaspora, post-Soviet space.

For citation: Bezrodnaya A. Yu. The territorial boundaries of the "Russian world" as a reflection of the geopolitical concepts of modern Russia. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 4 (102), pp. 14–22. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-14-22>

В современном медиапространстве и научном дискурсе – культурологических, политологических, социологических и филологических исследованиях – находит отражение словосочетание «русский мир», значение которого меняется от исследования к исследованию.

В толковых словарях Даля, Ожегова и Ушакова выделяется несколько значений, определяющих понятие «мир»: «объединённое по каким-нибудь признакам человеческое общество, общественная среда» [14], «отдельная сфера жизни или область предметов, явлений» [18] и «одна из земель вселенной; наша земля» [7]. Другими словами, русский мир определяет группа людей¹, объединённых по определённому признаку, а также территориальные границы. Соответственно, они влияют на его смысловую наполненность и определяют его суть. Именно поэтому «русский мир» является концептом, то есть его значение меняется в связи с трансформацией территориальных границ в зависимости от историко-культурного контекста [4].

Цель данной статьи – обозначить основные группы представлений отечественных и зарубежных специалистов [см.: 1–3; 6;

¹ В данной статье рассматривается вопрос только о территориальных границах «русского мира», поскольку вопрос о влиянии определённого общества на наполнение концепта является слишком масштабным и заслуживает отдельного исследования.

10–12; 16; 20; 21] о территориальных границах «русского мира».

Хронологические рамки данного исследования охватывают период с 1990-х годов по настоящее время (2020) и обусловлены, с одной стороны, ростом интереса учёных к изучению концепта в последнее десятилетие XX века в связи с распадом СССР и, с другой стороны, новейшими изменениями историко-культурного контекста (события на Украине и в Крыму) и их последствиями для России и всего мира. Хронологические рамки в целом связаны с основными периодами изучения концепта: первый охватывает промежуток от первого упоминания концепта (XI век) до 90-х годов XX века, характеризуется формированием основных представлений о концепте; второй период ограничивается этапом от распада СССР до украинского кризиса, обозначившего изменение историко-культурного контекста и возросшую актуальность концепта; третий период подразумевает временной интервал от украинского кризиса по настоящее время: политические события 2014 года стали причиной появления новой интерпретации изучаемого нами концепта, который стал трактоваться как «негативный конструкт для описания российской внешней политики на постсоветском пространстве» [21].

Актуальность концепта «русский мир» обуславливается его междисциплинарно-



стью [15], многозначностью и гибкостью [23], функционированием в качестве модели публичной дипломатии Российской Федерации [23]. «Русский мир» имеет прямое отношение к тому образу, который формирует наше государство на международной арене, а потому изучение данного концепта всегда будет актуально, так как построение положительного образа – одна из главных задач любого государства.

Проблематика настоящей работы тесно связана с актуальностью изучения концепта «русский мир» и включает в себя круг вопросов, касающихся определения идентичности России в постсоветский период, формирования её геополитической стратегии и модели публичной дипломатии, а также взаимодействия с диаспорами дальнего и ближнего зарубежья.

Выделение основных трактовок территориальных границ концепта «русский мир» позволит обозначить вектор развития модели публичной дипломатии России и существующие геополитические концепции, а также обеспечить практическое применение концепта при изучении тенденций социокультурного развития различных социальных групп общества и институтов культуры в разных регионах или странах.

На текущий момент сформировались три основных направления изучения концепта «русский мир» – культурно-цивилизационное, религиозное и геополитическое [1]. Работы, относящиеся к культурно-цивилизационному направлению исследований, создавались в основном в рамках первого и второго периодов изучения концепта. На первом этапе, как было указано выше, формировались основные факторы отнесения к «русскому миру» – язык, религия, этнос и т.д. Второй период изучения концепта связан с переосмыслени-

ем этих факторов и определением основных компонентов «русского мира». К таким исследованиям можно отнести некоторые работы О. Н. Батановой, А. В. Павловской, В. И. Фатющенко и других.

Религиозное направление представлено работами Е. М. Астахова, Е. В. Бильченко, Г. П. Семеновы и других, которые освещают в основном «русский мир» как православную общность. На наш взгляд, многогранность концепта через призму его территориальных границ не в полной мере рассматривается в рамках настоящего направления, поэтому более подробно освещаться в рамках данной статьи не будет.

Исследования геополитического направления появились позже культурно-цивилизационного, во второй период изучения концепта, и получили новый импульс к развитию в рамках третьего периода, когда «русский мир» приобрёл новую интерпретацию. На наш взгляд, вопрос о территориальных границах «русского мира» получил наибольшее освещение именно в рамках настоящего направления. К нему относятся исследования С. Н. Градиrossoвского и Б. В. Межуева, С. Н. Кочерова, П. Г. Щедровицкого и других.

Как отмечалось выше, не все исследователи сходятся в едином мнении относительно того, что именно стоит считать частью «русского мира» и каковы его границы. Например, если речь идёт о первом упоминании концепта «русский мир», которое можно встретить в «Слове на обновление Десятинной церкви» [13], то он обозначает социокультурную общность, границы которой можно сопоставить с фактическими границами Древней Руси определённого периода. Отметим, что в вышеуказанном случае границы являются настоящими, то есть совпадают с фактическими границами го-



сударства Древняя Русь. Это не значит, что границы «русского мира» могут быть только такими. Напротив, границы могут быть довольно условными, не совпадающими с государственными.

Тем не менее уже внутри геополитического подхода можно выделить некоторые основные группы представлений относительно границ «русского мира». В первую очередь это позиция, согласно которой в концепт «русский мир» входят: современная Россия (1991 – н.в.), постсоветское пространство и русская диаспора, причём как в ближнем (Армения, Молдавия, Таджикистан и другие), так и дальнем зарубежье (Германия, США, Израиль и другие). Это самая широкая трактовка концепта, которой следуют Е. М. Астахов [2], О. Н. Батанова [3], В. А. Тишков [16], П. Г. Щедровицкий [22] и другие.

Е. М. Астахов упоминает о территориальных границах «русского мира» в контексте формирования общенациональной идеи и создания положительного образа страны за рубежом, призывая к активному взаимодействию с соотечественниками за рубежом, которые являются частью «русского мира»: «... “Русский мир” далеко выходит за границы России, а подчас – и за пределы русского этноса. “Русский мир” социально неоднороден, что предопределено различными историческими волнами эмиграции. В него входит так называемая “трудова” миграция, а также научная и культурная элита» [2].

Сходную позицию занимает О. Н. Батанова, рассуждая о полиэтничности «русского мира» и чётко выделяя две его «базовые составляющие – Россию и русское зарубежье» [3, с. 3]. Помимо этого, исследователь подчёркивает важность самоидентификации, что включено в авторское

определение концепта: «русский мир – это глобальный культурно-цивилизационный феномен, состоящий из России как материнского государства и русского зарубежья, объединяющий людей, которые независимо от национальности ощущают себя русскими, являются носителями русской культуры и русского языка, духовно связаны с Россией и неравнодушны к её делам и судьбе» [3, с. 15].

Последовательные работы В. А. Тишкова чётко отражают его позицию, согласно которой к «русскому миру» принадлежат и многочисленные русские диаспоры за рубежом. Данный автор также подчёркивает значимость самоидентификации, однако при этом отмечает, что сила и потенциал «русского мира» заложены в его многогранности и гибкости, поэтому не только русский язык, православие или принадлежность к русской культуре могут являться основными ориентирами для отнесения каких-либо сообществ или индивидов к «русскому миру». Это ещё и стабильная лояльная позиция по отношению к России, которая, безусловно, может меняться. Именно поэтому значение имеет совокупность всех обозначенных факторов [16].

Говоря об исследованиях П. Г. Щедровицкого, следует выделить работу «Русский мир и транснациональное русское», в которой автор отмечает сложившуюся ситуацию на международной арене и призывает сконцентрироваться на «целях русского самоопределения» [22]. К таковым относится «русский мир» – «сетевая структура больших и малых сообществ, говорящих и думающих на русском языке» [22]. Суть взглядов Щедровицкого заключается в том, что мир должен решать новые проблемы, создавая сетевые структуры, одной из которых будет «русский мир». Исследователь



отмечает, что «русский мир» выходит далеко за пределы России и включает в себя русскую диаспору и именно диаспоральные, транснациональные объединения придут на смену государственным в контексте решения глобальных проблем.

Также в рамках данного подхода представляется важным обратиться к позиции С. Н. Градиrossoвского и Б. В. Межуева, которые обращаются к несколько иным механизмам формирования границ «русского мира»: в первую очередь принимаются во внимание «страны-источники миграционных потоков в Россию, а не страны-приёмники эмиграции из России» [6]. Они оперируют несколько иными критериями отнесения к «русскому миру», ключевым из которых представляется идентификация с «русским миром» и стремление слиться с «материнским государством» [3, с. 13], которым является Россия.

Следующая позиция относительно составных частей «русского мира» предполагает его деление на современную Россию и постсоветское пространство. К такому поднаправлению можно отнести некоторые исследования евразийства, работы В. Л. Цымбурского, В. В. Ксенофонтова и других.

Необходимо отметить, что в рамках данной статьи детальное рассмотрение позиции евразийства по исследуемому нами вопросу невозможно, что объясняется обилием разнообразных течений внутри самого евразийства [20, с. 45], а потому заслуживает отдельного исследования.

Говоря о работах А. Г. Дугина, который называет себя евразийцем, но таковым не является [5], отметим его радикальность и взгляды, призывающие к борьбе с Западом «до победного конца»: «Америка – наш абсолютный враг, западная цивилизация –

смертельная для нашего исторического пути ... либо мы, либо они» [9]. Поэтому мы обратимся только к одной работе этого исследователя – «Геополитическое будущее России: многополярность и основные стратегические перспективы в XXI веке» [8], которая может дать представление о его видении изучаемого нами аспекта и в наибольшей степени свободна от обозначенных выше «недостатков».

В исследованной нами работе историк не апеллирует к термину «русский мир», однако рассматривает Россию и предшествовавшие ей государственные образования, опираясь на концепцию Х. Дж. Маккиндера, – как «цивилизацию суши». В данное понятие входят, помимо современной территории России, страны постсоветского пространства. Именно эта территория и образует «русский мир» («сушу»), которая противопоставлена «морю» – англосаксонскому миру, то есть Западу [8]. В некоторой степени похожую оппозицию обозначает С. Н. Кочеров, выделяя концепт «русский мир» как «*Rex Russiana*» на основе его противопоставления «*Rex Romana*», то есть это классическая оппозиция «Россия – Запад» [11]. Также автор отмечает сходство обоих миров, в котором заключается, по его мнению, главная сила «русского мира» – осознанность, желание объединиться не по принципу национальности или религиозности, а по стремлению к благу и процветанию народов России, которое может быть достигнуто лишь в случае, если будет сформировано чёткое представление о цели «русского мира», о его идее, некоторой консолидации, объединяющей существующие довольно разрозненные представления.

Также с геополитической точки зрения, однако в противовес концепции «суша – море», развивает свои взгляды В. Л. Цым-



бурский. Наиболее полное отражение его идеи заключено в работе «Остров Россия», название которой во многом соответствует позиции исследователя. Цымбурский отмечает, что специфика России проявляется в её островитянстве, заключается в некотором изоляционизме, отделённости [6], прежде всего от Европы. Учёный выделяет особые земли – «территории-проливы», которые служат определённым разделом между Россией и Европой. Он подчёркивает, что Европа не считает эти территории своими (Чехия, Венгрия, Польша, Прибалтика), а потому иногда «отдаёт» их [19]. Геополитический образ, созданный Цымбурским, можно отождествить с «русским миром», в который в данном случае входит только сама Россия и время от времени «территории-проливы». Исследователь подчёркивает: «... “безграничную” разомкнутость России в соседние регионы, где пределы её империализма обозначаются лишь твёрдостью романо-германских национальных ниш Нового времени, по аналогии с традициями островных государств в их отношениях к окрестным морям и проливам. Такие государства то включают эти воды в своё геополитическое тело, подступаясь к континенту и захватывая на нём плацдармы, то замыкаются в островном ядре, заставляя море служить им защитой от континентальных революций и гегемоний. Отсюда сочетание размытости границ с неприступностью» [19].

Часть работ В. В. Ксенофонтова, например, такая, как «О состоянии русского мира в современной Эстонии» [12], рассматривает не сущность концепта «русский мир» и вопрос о его границах, а их «приложение» к настоящей геополитической ситуации, к тому, как функционирует данный концепт в рамках определённого историко-культур-

ного контекста. Исследователь обращается к функционированию «русского мира» в странах Балтии и СНГ, кратко характеризуя концепт и рассматривая его конкретные проявления. В проанализированной нами статье автор определяет русский язык как главенствующий фактор отнесения к «русскому миру», обосновывая это положением России в качестве его движущей силы, ролью языка в передаче культурных традиций и ценностей и пр. Подробный анализ статуса русского языка в Эстонии – как юридического, так и фактического – позволяет проследить, как именно функционирует «русский мир» в ближнем зарубежье, в месте, где проживает немалая часть русскоязычных. Исследователь выделяет примеры сохранения и распространения русского языка и вместе с этим культуры, несмотря на действия официальных властей Эстонии. Другими словами, Ксенофонтов рассматривает Эстонию как часть «русского мира», опираясь на распространённость в данном регионе русскоязычного населения, наличие исторической преемственности и общности. Следовательно, в трактовке Ксенофонтова «русский мир» – это не только Российская Федерация, но и постсоветское пространство.

Помимо этого, необходимо обратиться к точке зрения, согласно которой «русский мир» – это «славянский мир», то есть к компонентам русского мира относятся славянские народы. Согласно работам исследователя Н. В. Карпилени, к «русскому миру» относятся, прежде всего, современные Россия, Республика Беларусь и Украина как единая страна [10], которые объединяются на фоне противопоставления Западу, как «русский мир» против «романо-германского мира». В рамках своего исследования Карпилени также выделяет и роль религии,



отмечая «насильственность» католичества и «чистоту» православия [13]. Отсутствие элемента «насильственности» подчёркивает и Ю. А. Узлов, говоря о «славянском мире». Он подразумевает единство всех государств, где преобладающее население – славяне: Россия, Украина, Белоруссия, Сербия, Хорватия и т.д. Однако в данном контексте «русский мир» является всего лишь составляющей более крупного «славянско-го мира» [17], обладающего рядом характеристик, присущих и изучаемому нами концепту, – многонациональность, геополитический потенциал, отсутствие чётких территориальных границ, множественность определений, препятствующих однозначно и точному употреблению в научном обороте. «Славянский мир» в работах Узлова предстаёт как часть многополярного мира, границы в котором определяются геокulturой, то есть по распространению определённых культур и языков, а не по государственным границам, хотя автор упоминает о необходимом политическом объединении славянских государств для мощного культурного и экономического развития и укрепления в мире. Так же, как и «русский мир», «славянский» противопоставляется если не западному миру, то глобализации, ведущей к однородности и монотонности, способной исключить культурное и языковое разнообразие. Несмотря на наличие некоторых общих черт, данные концепты нельзя ставить в один ряд, поскольку оба представляют разные геополитические концепции,

обозначая в качестве ядра или движущей силы разные государства или идеи.

Существующие взгляды исследователей, вне всяких сомнений, отражают их понимание «русского мира» и его границ. Они формулируют разные представления о национальной идентичности, поскольку сам концепт «русский мир» тесно связан с пониманием Россией своего места в мире, её моделью дипломатии, характером взаимодействия с другими странами и диаспорами и т.д. Тем не менее взгляды исследователей можно систематизировать следующим образом: «русский мир» как Россия и страны постсоветского пространства; «славянский мир»; Россия, страны постсоветского пространства и диаспоры ближнего зарубежья; Россия, страны постсоветского пространства и диаспоры ближнего и дальнего зарубежья, а также все, кто считает себя причастным к русской культуре (русскому миру).

Вектор развития модели публичной дипломатии России и её геополитическую стратегию определяют границы «русского мира», ведь включение в них диаспор ближнего и/или дальнего зарубежья предполагает ориентацию на группы людей, проживающих далеко за пределами России. Также понимание национальной идентичности и геополитической концепции позволяет наиболее полно интерпретировать тенденции социокультурного развития различных социальных групп общества и институтов культуры в разных регионах или странах.

Список литературы

1. Алейникова С. М. Русский мир: белорусский взгляд. Минск : РИВШ, 2017. 240 с.
2. Астахов Е. М. Глобальная цивилизация и Россия // Вестник МГИМО Университета. 2012. № 5 (26). С. 52–54. <https://doi.org/10.24833/2071-8160-2012-5-26-52-54>
3. Батанова О. Н. Русский мир и проблемы его формирования : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата политических наук : 23.00.04 – Политические проблемы международных отношений, глобального и регионального развития / Батанова Ольга Николаевна. Москва, 2009. 24 с.



4. Безродная А. Ю. Влияние историко-культурного контекста на функционирование концепта «русский мир» // Известия Уральского государственного университета. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2020. Том 26. № 4 (201). С. 69–75.
5. Беляков С. С. Критика геополитического разума: А. Г. Дугин и евразийство // Imagines mundi : альманах исследований всеобщей истории XVI–XX вв. / Федеральное агентство по образованию, Уральский государственный университет имени А. М. Горького. Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та. № 5 : Интеллектуальная история, выпуск 3. 2008. С. 410–420.
6. Градировский С. Н., Межуев Б. В. Русский мир как объект геокультурного проектирования [Электронный ресурс] // Гуманитарный портал : [веб-сайт]. 21.08.2006. URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/64>
7. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://slovardalja.net/>
8. Дугин А. Г. Геополитическое будущее России: многополярность и основные стратегические перспективы в XXI в. // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология. 2011. № 2. С. 68–96.
9. Дугин А. Г. Основы геополитики (Книга 2). Мыслить пространством [Электронный ресурс]. URL: https://www.studmed.ru/view/dugin-a-osnovy-geopolitiki-kniga-2-mysliti-prostranstvom_2fba405426a.html
10. Карпиленя Н. В. О мире славянском и романо-германском: историко-философские и политические аспекты // Актуальные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук. 2015. Том 9. № 1. С. 63–71.
11. Кочеров С. Н. Русский мир: проблема определения // Вестник Нижегородского университета имени Н. И. Лобачевского. 2014. № 5. С. 163–167.
12. Ксенофонтов В. В. О состоянии русского мира в современной Эстонии // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 3 (83). С. 80–87.
13. Назаренко Л. В. «Слово на обновление Десятичной церкви», или К истории почитания святителя Климента Римского в Древней Руси. Москва ; Брюссель : Conférence Sainte Trinité du Patriarcat de Moscou ASBL ; Свято-Екатерининский мужской монастырь, 2013. 224 с.
14. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://slovarozhegova.ru/>
15. Павловская А. В. Русский мир: характер, быт и нравы : в 2 томах. Москва : Слово/Slovo, 2009. Том 1. 589 с.
16. Тишков В. А. Русский мир: смыслы и стратеги // Стратегия России. 2007. № 7. С. 5–15.
17. Узлов Ю. А. Славянский мир в контексте системной концепции глобальных проблем // Общество: философия, история, культура. 2014. № 3. С. 19–23.
18. Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://ushakovdictionary.ru/>
19. Цымбурский В. Л. Остров Россия. Геополитические и хронополитические работы. 1993–2006. Москва : РОССПЭН, 2007. 544 с.
20. Цымбурский В. Л. Основания российского геополитического консерватизма // Тетради по консерватизму : альманах / учредитель и издатель: Некоммерческий фонд – Институт социально-экономических и политических исследований (Фонд ИСЭПИ). Москва : Фонд ИСЭПИ, 2015. С. 41–45.
21. Чеснаков А. А. «Русский мир»-2030: Каким он будет [Электронный ресурс] // Россия в глобальной политике. 2018. № 2. URL: <https://globalaffairs.ru/articles/russkij-mir-2030-kakim-on-budet/>
22. Щедровицкий П. Г. Русский мир и транснациональное русское [Электронный ресурс]. URL: http://old.russ.ru/politics/meta/20000302_schedr.html
23. Laruelle M. *The “Russian World”. Russia’s soft power and geopolitical imagination*. Washington, 2015. 29 p.



References

1. Aleinikova S. M. *Rusian world: Belarusian view*. Minsk, 2017. 240 p. (In Russ.)
2. Astakhov E. M. The Global Civilization and Russia. *MGIMO Review of International Relations*. 2012;(5(26)):52-54. (In Russ.) <https://doi.org/10.24833/2071-8160-2012-5-26-52-54>
3. Batanova O. N. *Russian world and problems of its formation. Synopsis cand. polit. sci. diss.* Moscow, 2009. 24 p. (In Russ.)
4. Bezrodnaya A. yu. The impact of the historical and cultural context on the concept “Russian world”. *Izvestia Ural federal university journal. Series 1, Issues in education, science and culture*. 2020, vol. 26, no. 4 (201), pp. 69–75. (In Russ.)
5. Belyakov S. S. Criticism of geopolitical reason: A. G. Dugin and Eurasianism. *Imagines mundi: almanac of studies of general history of the XVI–XX centuries. No. 5: Intellectual history, issue 3*. 2008. Pp. 410–420. (In Russ.)
6. Gradirovskiy S. N., Mezhuev B. V. *Rusian world as an object of geocultural design*. Available at: <https://gtmarket.ru/library/articles/64> (In Russ.)
7. Dalh V. I. *Explanatory dictionary of the Living Great Russian Language*. Available at: <http://slovardalja.net/> (In Russ.)
8. Dugin A. G. Geopolitical future of Russia: multipolarity and strategical perspectives in XXI century. *Moscow State University Bulletin. Series 18. Sociology and Political Science*. 2011, no. 2, pp. 68–96. (In Russ.)
9. Dugin A. G. *Fundamentals of Geopolitics (Book 2). Think in space*. Available at: https://www.studmed.ru/view/dugin-a-osnovy-geopolitiki-kniga-2-myslit-prostranstvom_2fba405426a.html (In Russ.)
10. Karpilenya N. V. About the world Slavic, Romance and Germanic: historical, philosophical and political aspects. *Actual problems of the humanities and socio-economic sciences*. 2015, vol. 9, no. 1, pp. 63–71. (In Russ.)
11. Kocherov S. N. The Russian world: the problem of determination. *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*. 2014, no. 5, pp. 163–167. (In Russ.)
12. Ksenofontov V. V. About the real status Russian world in modern Estonia. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2018, no. 3 (83), pp. 80–87. (In Russ.)
13. Nazarenko L. V. “Word on the Renewal of the Church of the Tithes”, or To the History of Veneration of St. Clement of Rome in Ancient Rus. Moscow, Brussels, Conférence Sainte Trinité du Patriarcate de Moscou ASBL, St. Catherine’s Monastery, 2013. 224 p. (In Russ.)
14. Ozhegov S. I. *Explanatory dictionary of the Russian language*. Available at: <https://slovarozhegova.ru/> (In Russ.)
15. Pavlovskaya A. V. *Russian world: character, life and customs. In 2 volumes, volume 1*. Moscow, Slovo Publishing House, 2009. 589 p. (In Russ.)
16. Tishkov V. A. Russian world: meanings and strategists. *Strategy of Russia*. 2007, no. 7, pp. 5–15. (In Russ.)
17. Uzlov Yu. A. The Slavic world in the context of the systemic conception of global problems. *Society: Philosophy, History, Culture*. 2014, no. 3, pp. 19–23. (In Russ.)
18. Ushakov D. N. *Big Explanatory dictionary of the Russian language*. Available at: <https://ushakovdictionary.ru/> (In Russ.)
19. Tsymburskiy V. L. *Island Russia. Geopolitical and chronopolitical works. 1993–2006*. Moscow, ROSSPEN Publishers, 2007. 544 p. (In Russ.)
20. Tsymburskiy V. L. Foundations of Russian geopolitical conservatism. *Notebooks on conservatism: almanac*. Moscow, Published by the Non-profit Foundation – Institute of Socio-Economic and Political Research, 2015. Pp. 41–45. (In Russ.)
21. Chesnakov A. A. “Russian world”-2030: What it will be. *Russia in global politics*. 2018, no. 2. Available at: <https://globalaffairs.ru/articles/russkij-mir-2030-kakim-on-budet/> (In Russ.)
22. Schedroviitskiy P. G. *Russian world and transnational Russian*. Available at: http://old.russ.ru/politics/meta/20000302_schedr.html (In Russ.)
23. Laruelle M. *The “Russian World”. Russia’s soft power and geopolitical imagination*. Washington, 2015. 29 p.



К

КУЛЬТУРНАЯ ЗНАЧИМОСТЬ ОБРАЗНОГО ВОПЛОЩЕНИЯ ТЕМЫ ДОМА

УДК 130.2 + 159.937.52

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-23-30>

М. М. Шибаева¹, А. Е. Мазанкина²

Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: skyday.vt@yandex.ru¹, e-mail: mazankinaact@yandex.ru²

Аннотация: В статье рассматривается культурологический аспект темы дома и особенности её образного воплощения. В соотношении с концептами «Космо-психо-логос» (Г. Д. Гачев) и «вмещающий и кормящий ландшафт» (Л. Н. Гумилёв) тема дома раскрывается как культурная традиция, присущая каждому народу. Именно поэтому особое внимание уделяется сопряжению образа дома с феноменом этнокультурного разнообразия. На основе анализа трансформации полисемантического образа дома выявляются его ценностно-смысловая ёмкость и экзистенциальное звучание, а также архетипические черты художественного опыта моделирования образа дома, неотделимого от темпоральных переживаний личности. Особый акцент ставится на влиянии образа дома на судьбу человека как в позитивном, так и в негативном ключах. На примерах художественных произведений разных авторов показано, что концепт дома развивается с помощью включения мотива времени, раскрываясь в своей многозначности. Образ дома связывается с проблемами идентичности, взаимоотношений, мироощущения, ценностного восприятия.

Ключевые слова: образ дома, культурная традиция, полисеманτικότητα образа дома как ценности, темпоральные переживания., автор, реципиент, художественное творчество.

Для цитирования: Шибаева М. М., Мазанкина А. Е. Культурная значимость образного воплощения темы дома // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4 (102). С. 23–30. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-23-30>

CULTURAL SIGNIFICANCE OF THE IMAGINATIVE EMBODIMENT OF THE THEME OF THE HOUSE

Mikhailina M. Shibaeva¹, Anna E. Mazankina²

Moscow State Institute of Culture, Khimki City, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: skyday.vt@yandex.ru¹, e-mail: mazankinaact@yandex.ru²

Abstract: The article examines the cultural aspect of the theme of the house and the features of its imaginative embodiment. In relation to the concepts of “Cosmo-psycho-logos” (G. D. Gachev) and “accommodating and feeding landscape” (L. N. Gumilev), the theme of the house is revealed as

ШИБАЕВА МИХАЛИНА МИХАЙЛОВНА – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии Московского государственного института культуры

SHIBAEVA MIKHALINA MIKHAYLOVNA – DPhil, Professor at the Department of Culturology, the Moscow State Institute of Culture

МАЗАНКИНА АННА ЕВГЕНЬЕВНА – магистрант кафедры культурологии Московского государственного института культуры

MAZANKINA ANNA EVGENYEVNA – undergraduate at the Department of Culturology, the Moscow State Institute of Culture



a cultural tradition inherent in every nation. That is why special attention is paid to the conjugation of the image of the house with the phenomenon of ethno-cultural diversity. Based on the analysis of the transformation of the polysemantic image of the house, its value-semantic capacity and existential sound are revealed. The archetypal features of the artistic experience of modeling the image of the house, inseparable from the temporal experiences of the individual, are revealed. Special emphasis is placed on the influence of the image of the house on the fate of a person in both positive and negative ways. Using examples of works of art by different authors, it is shown that the concept of the house develops by including the motif of time, revealing its ambiguity. The image of the house is associated with the problems of identity, relationships, attitude, value perception.

Keywords: image of the house, cultural tradition, polysemanticism of the image of the house as values, temporal experiences, author, recipient, artistic creativity.

For citation: Shibaeva M. M., Mazankina A. E. Cultural significance of the imaginative embodiment of the theme of the house. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 4 (102), pp. 23–30. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-23-30>

Одной из многовековых традиций мировой культуры является тема дома, отражённая в текстах философского и художественного характера. Полисемантика и эмоциональное звучание данной темы связаны с проблемой субъективного переживания дома как «крепости», «душевной ниши», семейных уз и т.д. Гастон Башляр в исследовании поэтики пространства писал, что есть образы, которые предстают как явления душевного порядка: «Мы имеем в виду изучение феномена поэтического образа, схваченного в его актуальности, когда он возникает в сознании как непосредственное порождение сердца, души, всего существа человека» [2, с. 10].

Отсюда правомерность обращения к образу дома, который, на наш взгляд, является одним из наиболее значимых, эмоционально насыщенных и концептуальных в творческом пространстве художника. И прежде всего – как ценность.

Исходя из того, что ценность является основой каждой культуры, субъективный опыт «работы души» заслуживает статуса культурной ценности, как и любое произведение, созданное посредством творческого усилия. В ряду таких произведений и те, в которых глубоко и ярко раскрыва-

ются различные грани темы дома. В реалиях смены хронотопов культуры и систематического переосмысления ценностей образ дома – благодаря особенному к нему отношению – неизменно остаётся общечеловеческой ценностью, невзирая на культуру, в которую он помещён: он вездесущ и ни из одной культуры как ценность не уходит.

Образ дома как предмет субъективных переживаний, связанных с феноменом «памяти сердца», не только питает «жизненный мир» (Э. Гуссерль) человека, но и обогащает его духовно-душевный опыт. По сути, сопровождающий каждого из нас образ дома как «начала начал» не сводим к облику конкретного жилища, а являет собой пространство особого рода. Мы говорим о пространствах счастливых и о пространствах несчастных, о пространствах жизни и смерти, о пространствах любви и ненависти, о пространствах зарождения конфликта и его разрешения, о пространствах, в которых жили люди до нас, в которых живут наши современники, в которых будут жить после нас.

Дом – это совершенно особое место, которое в своё время становится предметом творческого воплощения и мифологизации. Образ дома формируется в детстве, а за-



тем трансформируется на протяжении всей жизни, сохраняя черты первого, особенно-го, родного, можно сказать, бесценного пространства. К идее безграничной ценности обращается воображение художника снова и снова, потому что она наделена воспоминаниями, впечатлениями и переживаниями; дом – это начало пути – исток или отправная точка, от которой и автор, и реципиент получают импульс в будущее. От пространства «родительского» дома в немалой степени зависит мироощущение субъекта, его отношение к ценностным категориям и к своему Я. Как человек определяет то, каким будет дом, так и дом значительным образом влияет на человеческую судьбу.

Эмоциональная нагрузка темы «дом и я», выраженной языком искусства, восходит ещё к Античности. В «Одиссее» Гомера сопряжены понятия «дом – мир». Любовь к дому – к родным стенам, к своей семье является подспорьем для главного героя в преодолении препятствий. Дом – это особенный смысл. Жить и переживать неудачи стоит ради того, чтобы снова вернуться в дом и почувствовать себя в покое и безопасности:

«Дома я! Это я сам! Претерпевши
несчётные беды,
Я на двадцатом году воротился
в родимую землю» [8, с. 315].

Процитированные строки по своему смыслу близки к концепту Г. Д. Гачева «Космо-психо-логос», объясняющему своеобразие национальной культуры уникальностью природно-климатических условий жизни народа (эта компонента ментальности народа как субъекта культурно-исторического развития у Л. Н. Гумилёва определена как «вмещающий и кормящий ландшафт»), особенностями «народной души» и этического самосознания. В своей совокупности эти

параметры бытия любого народа актуализируются в каждой из трёх подсистем национальной культуры – материальной, духовной и художественной. И в каждой из этих сфер далеко не последнее место занимает дом: как реально существующее произведение человеческих рук, как ценность и как поэтический образ. И одно из подтверждений тому – мифопоэтическая «Одиссея» Гомера, который в конце концов вернул своего героя в «отчий дом», в родную семью.

Разумеется, категории, в которых проецировался образ дома, изменялись по своей значимости, но сама важность дома как такового осталась незыблемой. К более подробному анализу феномена дома как культурной ценности мы подойдём при помощи рассмотрения образов дома в произведениях искусства, обращаясь к творчеству А. П. Чехова, А. А. Тарковского, И. А. Бродского. Мы приходим к убеждению в том, что образ дома – это не только стержень бытия, но и вариативный способ творческого существования.

Художественный образ дома в искусстве ярко выражает авторскую мысль и характер переживаний по поводу связи человека с ним. «Дом» в искусстве предстаёт в самых разных сюжетных обстоятельствах и визуальных обликах. Это особенно заметно по литературному опыту образного воплощения темы дома. Прозаики, поэты и драматурги осмыслили дом как константу человеческого сознания и бытия, как ценность культуры и психологический фактор преемственности поколений в каждой семье. Проиллюстрируем это на ряде литературных текстов.

В драматургии Антона Павловича Чехова образ дома является центральным – острота конфликтной стороны пьес основана на осмыслении образа дома. Стоит лишь



задуматься, и мы приходим к осознанию того, что в каждой из пьес проецируется образ дома как символ разрушения. И нет – не сам дом разрушает всё вокруг, не его физическое наличие или энергетическая сила. Здесь нет места магии или закону возмездия – действующие лица разрушают связи друг с другом, не чтят традиции, стремятся к чему-то иллюзорному – утрачивается старый «идеал», а ввиду «ненахождения» нового происходит потеря ценностей: тогда и образ дома постепенно стирается – он выедаёт память человека о светлом времени – разрушается идентичность, и героям приходится начинать всё с чистого листа... Но каждому ли это удастся? Вопрос, заданный Чеховым, остаётся открытым. Жить без дома человеку сложно, а построить новый «счастливый» дом – не так просто, как кажется. Развивая тему дома, автор выявляет проблематику – всеобщая глухота: каждый из героев заиклен на самом себе, на реализации своих амбиций и собственных интересов. Ничто не ценнее, чем сам герой, беспринципность порождает глупость, и результатом этой глупости становится *гибель дома*, безразличная для всех. Чеховский дом – это забытый всеми Фирс в «Вишнёвом саду» – никому ненужное прошлое, использованное, выброшенное.

Мотив духовно-душевной связи дома как особого пространства с его обитателями и их укладом жизни звучит и в прозе Чехова, например, в рассказе «Дом с мезонином». Смысловая ёмкость и тональность одного из последних повествований писателя подводят читателя к пониманию неразрывности атмосферы дома, психологического настроения людей, в нём живущих, и стиля их взаимоотношений друг с другом и гостями.

Чеховский опыт образного воплощения темы дома как источника самых разных, по-

рой полярных переживаний, как драматического пространства межличностной коммуникации во многом повлиял на драматургию Бернарда Шоу. Результатом творческого импульса английского писателя стала пьеса «Дом, где разбиваются сердца», в которой внешне благополучное общество утрачивает свои ценностные ориентиры: здесь каждый герой либо лицемерен, либо зол, либо слаб характером. Стены дома перестают защищать, когда из-за взаимного непонимания угасают добрые отношения между людьми.

Феноменальность поэтического образа дома заключается в том, что он, помимо прочих перечисленных характеристик, является невероятным событием как для художника, так и для зрителя. Зрительское эстетическое переживание не менее, а иногда и более ярко с точки зрения обогащения эмоционального опыта личности. Появление на первом плане образа дома в художественных произведениях – бесспорно – затрагивает самые отдалённые, но самые живые и уязвимые каналы нашей памяти, что способствует возникновению такой эстетической реакции, как катарсис. «Мы могли бы сказать, что основой эстетической реакции являются вызываемые искусством аффекты, переживаемые нами со всей реальностью и силой, но находящие себе разряд в той деятельности фантазии, которой требует от нас всякий раз восприятие искусства», – рассуждал Л. С. Выготский относительно психологического воздействия искусства [5, с. 370]. Предполагаем, что образ дома силён энергетически настолько, что полноправно является «переживаемым аффектом».

Данное предположение вытекает из самой практики искусства, одной из традиций которого является тема дома. Это особенно наглядно проявляется в искусстве кинематографа, в частности, в «аффектах» режис-



суры Андрея Тарковского. Для него, а значит – и для зрителя, дом – это вспышка или яркое впечатление, резкое, рождённое внезапно, подкреплённое лишь прошлым, которое пока ещё уловимо усилиями памяти. В «Зеркале» режиссёр обращается к своему дому, который являлся главным фундаментом его творческой образности. Дом для него – ностальгия и место, в которое хочется вернуться. Здесь Тарковский вспоминает своё детство как самое счастливое время («... Почувствую себя ребёнком и испытаю счастье. Оттого, что всё ещё впереди. Что всё ещё возможно ...»); дом в фильмах Тарковского – это место счастливо-го пространства, которое уже не вернуть, не воплотить в жизнь никакими средствами. И всё, что остаётся художнику, – это надежда и вера в то, что хотя бы в закромах своей памяти этот дом способен ожить и оживить все события счастливого времени.

Стоит отметить, что тема дома получила поэтическое развитие ещё у отца режиссёра – Арсения Тарковского. Поэт, чьё творческое начало было связано с культурным контекстом Серебряного века, а зрелость совпала с трагическими испытаниями последующих десятилетий, придал образу дома особую интонацию. И эта интонация поэтического переживания дома как огромной ценности звучит в «Зеркале» как проекция сына поэта, как его заклинание, его молитва по прошлому, которое Андрей Тарковский оставляет на ленте, будто прощаясь со своим домом, со своим детством, со своим счастьем:

Живите в доме – и не рухнет дом.
Я вызову любое из столетий,
Войду в него и дом построю в нём.
Вот почему со мною ваши дети
И жены ваши за одним столом, –
А стол один и прадеду, и внуку:

Грядущее свершается сейчас,
И если я приподымаю руку,
Все пять лучей останутся у вас.
Я каждый день минувшего, как крепью,
Ключицами своими подпирал,
Измерил время землемерной цепью
И сквозь него прошёл, как сквозь Урал.

В этом звучащем в «Зеркале» стихотворении концепт дома соотносится с темой времени – ещё более глобальной. Дом представляется читателю бесконечным, вечным – незыблемой ценностью, в основе которой не только семья, но и общество в целом, с заботой о будущем. Однако протянутый из самого детства режиссёра Андрея Тарковского мотив дома, ставший одним из ключевых в его творчестве, отражает личные переживания художника относительно его семьи, в которой соединяется или разрушается связь мужского и женского, что проецируется через атмосферу пространства дома. Творчество Андрея Тарковского подтверждает: дом – это особенное счастливое пространство, в которое хочется возвращаться вновь и вновь, с которым хочется слиться, став единым целым.

Разумеется, Андрей Тарковский не был самым первым, кто вывел на экран художественный образ дома и связанной с ним судьбы его обитателей. В 1957 году был создан на основе сценария Иосифа Ольшанского фильм «Дом, в котором я живу» кинорежиссёра Льва Кулиджанова. Время жизни героев этого дома – 1935 год. Здесь дом – это пространство, у которого нет постоянных жильцов (коммунальная квартира), но это пространство поиска ответов на глубинные вопросы и попыток понимания себя. Дом – образно – то разрушается, то выстраивается заново, то понимается по-новому. Образ дома, как структура взаимоотношений



между людьми, – хрупок, эластичен и очень уязвим. Воспоминания об этом фильме возвращают нас вновь к «Зеркалу» Тарковского. Время действия этого фильма – также примерно 1935 год. Мы смеем предположить, что «Дом, в котором я живу» в некотором смысле повлиял на образ дома Андрея Тарковского, ведь выпущенный в 1957 году фильм совпал с началом становления Тарковского как режиссёра.

Образ дома не всегда рождает положительный отклик «памяти сердца». Зачастую это и переживание болезненное и ранящее. Например, Иосиф Бродский, вынужденный покинуть не только родительский дом, но и страну, много своих стихотворений в эмиграции посвящал Петербургу, который также воспринимал как Дом. Поэтизации воспоминаний о родных местах и мотиву ностальгии по ним он оставался верен до самой смерти. И всё-таки в своих «Полутора комнатах» Бродский писал о том, что все мысли о доме – это уже плод его воображения, ведь от его родного дома ничего не осталось, а потому дом теперь живёт внутри него. Дом живёт внутри человека. «Для нас квартира – это пожизненно, город – пожизненно, страна – пожизненно» [3, с. 118]. В одном из своих стихотворений поэт размышляет о проблеме смены одного пространства другим, вдруг превращая дом в живой организм, одушевлённый, как бы всё понимающий, чувствующий, нуждающийся в хозяине:

Всё чуждо в доме новому жильцу.
Поспешный взгляд скользит
по всем предметам,
чьи тени так пришельцу не к лицу,
что сами слишком мучаются этим.
Но дом не хочет больше пустовать.
И, как бы за нехваткой той отваги,
замок, не в состояньи узнавать,

один сопротивляется во мраке.
Да, сходства нет меж нынешним и тем,
кто внёс сюда шкафы и стол, и думал,
что больше не покинет этих стен;
но должен был уйти, ушёл и умер.
Ничем уж их нельзя соединить:
чертой лица, характером, надломом.
Но между ними существует нить,
обычно именуемая домом.

Феноменальность дома заключается в том, что это «бытие во внутреннем»: человек укореняется в своём пространстве, «он обживает свой дом в реальности, в мыслях, в грёзах» [1, с. 123]. В его мечтах дом благополучен и счастлив, а если же нынешний дом – несчастливое пространство, реципиент окунается в свои грёзы, воссоздавая особый замечательный дом, который, в свою очередь, является комплексом домов, в которых субъекту доводилось жить, – разумеется, во главе с домом детства (в том случае, если он был пространством счастья).

Дом прямо пропорционален человеческой личности, ведь он создаётся его руками, наполняется его мыслями, отношением. Дом – это своего рода сосуд, который художник творит из глины, – и от нечаянного неровного движения спустя время на фундаменте может обнаружиться трещина. «Дом – макет мироздания, национальный космос в уменьшении ... Как мир (природа) – храм, дом бога, так дом – храм человека, человек творит дом, как Бог мир – по своему образу и подобию» [7, с. 307].

Дом – это поистине мощнейшая сила, которая наделена чувствами, воспоминаниями, переживаниями, реакциями и мечтами, которые живут в нашем воображении, которые являются частью нашего мироощущения. Воспоминания о доме волнуют



нас гораздо сильнее, чем мы сами можем представить.

В наше время, в реалиях глобализма и динамики повседневного существования, мы постепенно приходим к тому, что все рамки и границы дома стираются. Человек, как правило, мало привязан к чему-то сокровенному: он более самодостаточен, ведь дом – внутри него. Об этом говорит в своём фильме «Земля кочевников» режиссёр Хлоя Чжао. Героиня, лишившаяся дома, оказывается одна в трейлере. Ей представляется множество возможностей вновь обрести реальный вещественный дом, но ни одну из них она не берёт во внимание, ведь дом внутри неё самой, в чувстве единения с природой и миром, в её выборе созерцательного пути в никуда. Ферн, главная героиня фильма, отказалась от дома и отправилась в «вечное путешествие», пытаясь таким образом справиться с горем, которое случилось в её жизни. Дом для неё сейчас – это постоянное движение, дорога, которая не даёт ей возможности чувствовать себя одинокой. Для другой же героини книги Дж. Брудер, по которой был снят фильм, жизнь в «доме» стала невыносимой, обесценилась и потеряла духовную насыщенность: «Я отказалась от своих четырёх картонных стен, трёх работ с неполным графиком и всех привязанностей к иллюзорной безопасности, этому жалкому осколку американской мечты, который ещё сидел в моей душе. Цель: выйти на дорогу на трейлере, на поиски приключений» [4, с. 33].

Приведённые иллюстрации художественного воплощения темы дома подтверждают мысль Освальда Шпенглера о том, что «душа людей и душа их дома – одно и то же», что состояние души человека напрямую зависит от того, в каком состоя-

нии находится его дом: благополучен ли он, является ли он пространством счастья и покоя; не менее значительно и следующее утверждение философа, который неоднократно обращался к концепту дома: «История искусства никогда не могла освоить этой области ... здесь ясно и отчётливо пролегает граница между двумя мирами: миром самовыражения души и миром выразительного языка» [10, с. 158]. Философ, говоря об архитектурном образе, утверждает, что появление дома – это настоящее событие для художника, ведь дом – в свою очередь – это некоторый импульс и проекция его «внутреннего» дома – дома его души.

Примечательно, что образ дома сохраняет статус последней и единственной ценности и тогда, когда самого дома не остаётся. Это то, что задерживает мысль на ощущении дома. Дом живёт внутри нас, позволяя снова обращаться к своему образу, трансформируясь в нашем воображении: это место – пусть и не существующее – в которое можно вернуться с помощью усилия фантазии, памяти.

Образ дома также напрямую связан с проблемой идентичности. Обретение идентичности – это поиск личностного комфорта самоопределении. Этот поиск связан и с обретением дома. Дом, живущий в воображении человека, становится реальным – хотя бы отчасти. Концепт дома настолько поднимается над жизнью человека, что он уже не в силах объяснить это воздействие, это влияние на воображение.

Наиболее важным моментом, на наш взгляд, считается связь дома с детским миром переживаний. Зигмунд Фрейд был убеждён в том, что «неясные воспоминания детства и на них построенные фантазии всегда заключают самое существенное в духовном развитии человека» [9, с. 302].



Словом, дом – это фундамент, на котором основывается внутренний мир человека. Счастливый дом – это воспоминания, построенные на счастье, – настоящая кладовая образов, к которым в своей памяти мы готовы возвращаться бесконечно. Это пространство является действительно ценным, уникальным. Образ счастливого дома – это фокус идеалов, которые являются благами, положительными. Через призму образа дома художник интерпретирует ценностные ориентиры общества, обличая проблему или же ностальгируя по замечательному прошлому. Образ дома как культурной ценности масштабен и наделён обширным опытом творческих переживаний. Дом в разные этапы жизни человека несёт разную смысловую нагрузку. Дом выполняет функцию жили-

ща – это место, в котором человек обретает уединение и спокойствие. Дом также может быть пространством переживания – местом, которое оставило в нас след. В то же время образ дома может быть символом утраты и сожаления по тому, что давно прошло, по тому, что уже не вернётся.

Таким образом, являясь одной из традиций мировой культуры, поэтизация образа дома способствует расширению границ духовно-душевного опыта личности и обогащению её жизненного мира. Благодаря этому рождается ощущение жизнестойкости и усиливается понимание ценности связи нас с нашими родителями. Особенно тогда, когда дом воспринимается как «праздник, который всегда с тобой» (Эрнест Хемингуэй).

Список литературы

1. Башляр Г. Избранное: Поэтика грёзы : перевод с французского. Москва : РОССПЭН, 2009. 437 с.
2. Башляр Г. Поэтика пространства. Москва : Ad Marginem, Музей современного искусства «Гараж», 2020. 320 с.
3. Бродский И. Полторы комнаты = In a Room and a Half. Санкт-Петербург : ИГ Лениздат, 2015. 324 с.
4. Брудер Дж. Земля кочевников / перевод с английского Д. Смирновой. Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2021. 285 с.
5. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва : АСТ, 2019. 479 с.
6. Гачев Г. Д. Философия быта как бытия. Москва : Фонд «Мир», 2019. 712 с.
7. Гомер. Одиссея / перевод В. В. Вересаева под ред. академика И. И. Толстого. Москва, 1953. 472 с.
8. Фрейд З. Психоанализ творчества. Леонардо да Винчи, Микеланджело, Достоевский. Москва, 1998. 415 с.
9. Шпенглер О. Закат Европы // Философия истории : антология / сост. и ред. Ю. А. Кимелев. Москва : Аспект Пресс, 1995.

References

1. Bachelard G. *Favorites: Poetics of dreams*. Moscow, ROSSPEN Publishers, 2009. 437 p. (In Russ.)
2. Bachelard G. *Poetics of space*. Moscow, Ad Marginem Press, Garage Museum of Modern Art, 2020. 320 p. (In Russ.)
3. Brodskiy I. *In a Room and a Half*. St. Petersburg, Publishing House “IG Lenizdat”, 2015. 324 p. (In Russ.)
4. Bruder J. *The Land of Nomads* / translated from the English by D. Smirnova. Moscow, Publishing House “Mann, Ivanov, Ferber”, 2021. 285 p. (In Russ.)
5. Vygotskiy L. S. *Psychology of art*. Moscow, AST Publishing House, 2019. 479 p. (In Russ.)
6. Gachev G. D. *Philosophy of life as being*. Moscow, Published by Mir Foundation, 2019. 712 p. (In Russ.)
7. Homer. *Odyssey* / translated by V. V. Veresaev, ed. academician I. I. Tolstoy. Moscow, 1953. 472 p. (In Russ.)
8. Freud Z. *Psychoanalysis of creativity. Leonardo da Vinci, Michelangelo, Dostoevskiy*. Moscow, 1998. 415 p. (In Russ.)
9. Spengler O. The Decline of Europe. In: Kimelev Yu. A., comp. *Philosophy of History. Anthology*. Moscow, Publishing House “Aspect Press”, 1995. (In Russ.)

*



ИНИЦИАЦИЯ В СВЕТЕ СМЫСЛОГЕНЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

УДК 130.2

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-31-36>

И. В. Випулис

Академия медиаиндустрии, Москва, Российская Федерация, e-mail: vipoulis@mail.ru

Аннотация: Феномен инициации, древнейшей духовной практики человечества, поражает своей исторической устойчивостью. Социализация и инкультурация, происходящие в ритуалах посвящения, служат гармонизации как самой личности, так и её отношений с социумом. В современных вариантах инициации фиксируется проблема их низкой результативности. В статье, с одной стороны, утверждается главное условие эффективности инициации в осуществлении сакральной коммуникации, а с другой стороны, предпринята попытка объяснить действие инициационного механизма посредством основных положений смыслогенетической теории культуры, опирающейся на результаты современных естественно-научных исследований.

Ключевые слова: инициация, обряды и ритуалы посвящения, смыслогенетическая теория культуры, сакральная коммуникация, мифоритуальный комплекс.

Для цитирования: Випулис И. В. Инициация в свете смыслогенетической теории культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4 (102). С.31–36. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-31-36>

INITIATION IN THE LIGHT OF THE SENSE- GENETIC THEORY OF CULTURE

Irina V. Vipulis

Academy of Media Industry, Moscow, Russian Federation, e-mail: vipoulis@mail.ru

Abstract: The phenomenon of initiation, the oldest spiritual practice of mankind, is striking in its historical stability. Socialization and inculturation occurring in initiation rituals serve to harmonize both the personality itself and its relationship with society. In modern versions of initiation, the problem of their low efficiency is fixed. The article, on the one hand, asserts the main condition for the effectiveness of initiation in the implementation of sacred communication, and on the other hand, an attempt is made to explain the action of the initiation mechanism through the main provisions of the semantic-genetic theory of culture, based on the results of modern scientific research.

Keywords: initiation, ceremonies and rituals of initiation, semantic-genetic theory of culture, sacred communication, mythological complex.

ВИПУЛИС ИРИНА ВИКТОРОВНА – кандидат культурологии, доцент кафедры основ риторики и дикторского мастерства Академии медиаиндустрии

VIPULIS IRINA VIKTOROVNA – PhD in Cultural Studies, Associate Professor at the Department of Basics of Rhetoric and Dictation Skills, the Academy of Media Industry

© Випулис И. В., 2021



For citation: Vipulis I. V. Initiation in the light of the sense-genetic theory of culture. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 4 (102), pp. 31–36. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-31-36>

В архаическом опыте культуры содержится ряд составляющих, обладающих значительным потенциалом для решения насущных проблем современного общества, что во многом объясняется универсальными законами развития личности, общества, культуры. В условиях экстремальной жизни первобытное общество выработало оптимальные формы витализации и гармонизации социума с окружающей средой. По мере развития цивилизации на этапе очередной дестабилизации общество зачастую обращается к архаическому опыту культуры, например, к практике инициации, с которой связывают решение проблем социализации и инкультурации индивида, самоидентификации личности [5]. Актуализируясь на всех исторических этапах культурогенеза, традиция посвящения передавалась из поколения в поколение или, при нарушении культурной преемственности, инициация самовозрождалась.

Но в связи с распространением атеистического и позитивистского мировоззрения в культуре Нового времени инициация стала вырождаться, так как она непосредственно связана с феноменом сакрального [1, с. 8]. Особенно остро стоит эта проблема в современной культуре. Всё больше учёных указывают на феномен «инициационного голода», «непройдённой инициации» как на вероятную причину растущей деструкции в социуме от отсутствия эффективных форм идентификации и социализации индивидов [4]. Многие практикуемые сегодня варианты посвящений, включающие элементы ритуального комплекса, но отказавшиеся от его са-

кральной составляющей, не дают желаемых результатов.

В данной ситуации помочь десакрализованному сознанию пробиться к сути инициации и пониманию причин неэффективности многих её современных версий может подход к исследованию феномена инициации, позволяющий находить новые способы научной аргументации и объяснения действительности инициационного механизма: «... в понимании древних культур прорыв будет достигнут не столько расширением материала, сколько благодаря выработке принципиально новых, более глубоких подходов к его интерпретации» [6].

По нашему мнению, одно из современных направлений культурологии, а именно – смыслогенетическая теория культуры, содержит значительный потенциал для научного обоснования процессов ритуала посвящения. Смыслогенетическая теория культуры, разработанная культурологом, философом и художником Андреем Анатольевичем Пелипенко (1960–2016), преодолевает разрыв между гуманитарным и естественно-научным знанием. По словам учёного, «дабы проследить корни культуры (курсив А. А. Пелипенко. – И. В.), протягивающиеся далеко за её пределы, необходимо предпринять экскурс в квантовую физику, биологию, нейрофизиологию и другие негуманитарные области» [7, с. 40]. Свою концепцию он выстраивает, «обращаясь к фундаментальным основаниям современных представлений о реальности, которые нам предоставляют квантовая физика, теория относительности, общая теория систем (ОТС) и некоторые другие направле-



ния» [7, с. 39]. В результате Пелипенко рассматривает культуру как субъект, как реально существующую самоорганизующуюся систему – звено в цепи эволюционных образований Вселенной, а её имманентную эволюцию – как продолжение эволюции глобальной [7, с. 40].

Представим некоторые тезисы смысло-генетической теории культуры в сопоставлении с характерными элементами инициации.

1. *Интеграция и дезинтеграция.* В основе рассуждений Пелипенко лежит теория Большого взрыва и пульсирующей Вселенной [7, с. 40]. Исходя из этого, следует утверждение, что «фундаментальным динамическим началом доступной нашему восприятию реальности оказывается дуализм интеграции (генерализации) и дезинтеграции (фрагментации, дискретизации)» [7, с. 41]. Борьба между этими противоположенными силами (центростремительной и центробежной) пронизывает все уровни существования, инициирует процессы возникновения и развития систем как в космосе, так и в культуре.

Проанализируем отражение данного процесса в практике архаической возрастной инициации, которая имела высокую степень эффективности и ритуальный комплекс которой заложен в основе многих практик посвящения. В ней чётко обозначаются два функциональных полюса: предварительная временная десоциализация неопита (разрушение прежнего порядка – дезинтеграция) и его последующая социализация (установление норм нового порядка – интеграция); на прелиминарном этапе возрастного посвящения сегрегация (отделение) неопита от прежней неупорядоченной среды и интеграция (включение) в новое упорядоченное сообщество и другое.

Кроме того, введение неопита на лиминарном этапе посвящения в состояние Хаоса, стирание всех его гендерных, личностных, социальных характеристик (для мифического возвращения в состояние первозданной целостности, тотальности)¹ коррелируется с проявлением центростремительных сил «реликтового» единства, «памятью» о первичном не-дуально-целостном сингулярном состоянии [7, с. 41]. «Интегративные силы устремлены к преодолению фрагментации и возврату Вселенной в холонное состояние» [7, с. 41].

2. *Каузальные и когерентные связи.* Согласно рассматриваемой теории, контрапункт борьбы интегративных и дезинтегративных сил порождает дуализм двух взаимодействующих типов связей: когерентных (атемпоральных, вневременных) и каузальных (причинно-следственных, временных) ...» [7, с. 41].

Относительно инициации данные типы связи можно обнаружить в отношении общества к ритуалам посвящения. Каузальная связь обусловлена периодической социальной необходимостью воспроизведения конкретного социума в возрастных посвящениях. Когерентность ритуала выражается не так определённо, а составляет часть тайны ритуала. Инициаторы верили во взаимосвязь ритуала с космическими ритмами и несли ответственность за поддержание мирового порядка [9, с. 178], то есть поддерживали через свои ритуалы соответствие общему ритму Природы «в его всеохватной фундаментальности» [7, с. 42]. Таким образом, инициация выполняла не только социальную, частную задачу (на уровне каузальной связи), но и задачу вселенского космо-

¹ По словам М. Элиаде: «В мифическом мышлении прежде, чем стать индивидуальным, необходимо стать тотальным» [8, с. 27].

логического масштаба (на уровне когерентной связи).

3. *Интенциональность и Центр.* По исследованиям Пелипенко, в основе сущего лежит интенциональность [7, с. 44], причём всем локальным образованиям присуща интенция к центробразованию, «то есть структурированию по принципу центр – периферия, где фокус интенциональных связей (центр) уравнивает силы разбегания и бесконечного дробления» [7, с. 43]. «Центр – это сгусток интенций/энергий, который по мере их возрастания и концентрации, набирает “вес”, достаточный для того, чтобы самому (вот основа всякой самости) испускать пучки интенций, преобразованных в своём интерференционном узле, и тем самым превратиться в ядерный элемент структуры, организующейся в “диалог” (взаимодействии) интенциональных потоков» [7, с. 43].

Образ Центра в ритуалах инициации – главная точка отсчёта. В архаических посвящениях Центр мог быть обозначен деревом, шестом или другим символом сакрального пространства [9]. Участники и инициаторы поддерживали и контролировали заданную интенциональность поля Центра (изолированность от профанного мира, присутствие только посвящённых, декламация мифа, ритуальные песни и танцы, демонстрация образов божеств и другое). Таким образом, организуя вокруг Центра определённую ауру места, особую психоэмоциональную среду, единый настрой всех присутствующих, инициаторы создавали условия для преобразования интерференционного узла в ядерный элемент структуры, в общий интенциональный источник. Сакральное пространство храма, вероятно, реализуется по такому же принципу.

4. *Импликативный и экспликативный миры.* Смыслогенетическая теория культуры базируется на научных представлениях американского физика, философа Дэвида Бома (1917–1992) о фундаментальном дуальном различии оппозиций мира эмпирического (наличного, определённого, экспликативного) и мира квантового (потенциального, неопределённого, импликативного)¹.

Инициация, по своей сути являясь сакральной коммуникацией, также предполагает сосуществование и взаимодействие двух реальностей. Рассмотрим подробнее специфику инициационного процесса сакральной коммуникации. Философ Галина Валентиновна Гриненко в монографии «Сакральные тексты и сакральная коммуникация» указывает на важный результат сакральной коммуникации – формирование новой картины мира у индивида, а именно:

- признание двойственной реальности: О-мира (обыденного мира) и М-мира (мистического мира). При этом О-мир теперь представляется иллюзией, кажимостью и тенью истинной реальности М-мира [2, с. 41];

- понимание процесса взаимосвязи этих двух миров, определённой корреляции их законов и закономерностей, взаимоотношения события, действий одного мира в другом [2, с. 46];

- обретение знания о возможности посвящённому временно пребывать в М-мире, а представителям М-мира (божествам, демонам, душам умерших людей и т.п.) действовать в О-мире [2, с. 49] и другое.

В результате сакральной коммуникации индивид рождается как духовная лич-

¹ Этот постулат, по сути, утверждает существование мира, воспринимаемого как сакральный, трансцендентальный, божественный, духовный.



ность. Поэтому инициацию именуют «вторым/новым рождением индивида», что означает кардинальное изменение личности, формирование у неё новых онтологических представлений.

В данной проекции понятие М-мира (мистического) соответствует имплицативному миру, а О-мир (обыденный) – эксплицативному.

5. *Психосфера, психосферная медиация.* Между мирами (имплицативным и эксплицативным) в пограничной буферной зоне – психосфере – осуществляется разворачивание и сворачивание имплицативных паттернов (квантовых систем), в результате чего в актуальном мире возникают любого рода феномены и явления, а само преобразование квантовых интерференций в классические (в физической терминологии) объекты под действием интенционально-энергетических импульсов называют психосферной медиацией [7].

В случае инициации психосферную медиацию можно рассматривать как сакральную коммуникацию. Этот процесс сопровождается пробуждением/формированием у посвящаемого особых качеств, необходимых для восприятия М-мира (сверхчувствительность, определённое состояние сознания (откровение, мистическое озарение, интуиция)). Часто эти моменты ритуала у неофита сопровождаются катарсическим переживанием встречи с чудом, с трансцендентным. Например, Элий Аристид, греческий оратор II века, передавая свои мистические переживания во время инициации, объяснял: «Мне казалось, что я касался Бога, чувствовал его близость и находился при этом между бодрствованием и сном. Дух мой был совершенно лёгким, настолько, что выразить и понять это не может ни один непосвящённый» [8].

Вопрос о сопоставлении психосферной медиации с сакральной коммуникацией при инициации ещё требует дополнительных уточнений. Философ, социолог Александр Гельевич Дугин видит реализацию инициации как «позитивное восхождение сквозь мир психический в мир чисто духовный, небесный, сверхиндивидуальный, а не по пути “сплавания” с промежуточным, средним миром, с миром психики, то есть с тонким космосом» [4, с. 45].

6. *Рождение смысла.* Пелипенко обращает внимание на онтологическую, творческую роль сознания человека при психосферной медиации и на особую способность сознания – внимание: «... человеческое сознание ... способно воздействовать на квантовые процессы ... переводить те или иные состояния из потенциального в актуальный (эмпирический) план» [7, с. 48–49]. Смыслопорождение (получение знания) – когда «из интенционального *ничто* порождается субстанциональное *нечто*» (курсив А. А. Пелипенко. – И. В.) [7, с. 44].

Инициация направлена, как мы заметили выше, на кардинальные изменения у личности. Рождение и усвоение новых для личности смыслов можно представить как разворачивание имплицативных паттернов (квантовых систем) в психосфере индивида. В таком случае особая роль инициатора связана с определённой контролируемой направленностью действия интенционально-энергетических импульсов, дабы запрашиваемые квантовые интерференции были преобразованы в изначально предполагаемых, заданных и ожидаемых смыслах, характерных для конкретной культуры. Этот вопрос требует более детального рассмотрения.

Таким образом, при рассмотрении процессов инициации в свете смыслогенети-



ческой теории культуры мы предприняли попытку представить инициационный процесс как естественно-научное явление. Такой подход не лишает инициацию «ми-

стического ореола», но в то же время с научной позиции подтверждает определяющую значимость сакральной коммуникации в инициационном процессе.

Список литературы

1. Випулис И. В. Ритуальный комплекс архаической инициации в процессе культурогенеза : диссертация на соискание учёной степени кандидата культурологии : 24.00.01 – Теория и история культуры / Випулис Ирина Викторовна. Москва, 2020. 199 с.
2. Гриненко Г. В. Сакральные тексты и сакральная коммуникация: Логико-семиотический анализ вербальной магии. Москва : Новый век, 2000. 445 с.
3. Дугин А. Русское православие и инициация // Конец света. Эсхатология и традиция; Альманах «Милый ангел» / сост. А. Дугин. Москва : Аркто-гея-центр, 1997. С. 45.
4. Зайцев П. Л. Феноменология религии : учебное пособие : в трёх частях. Омск : Изд-во Омского государственного ун-та, 2015-. Часть 1 : Инициация. 2015. 271 с.
5. Овсиенко Ф. Г. Инициация // Новая философская энциклопедия : в 4 томах / науч.-ред. совет.: В. С. Степин и др. Москва : Мысль, 2010. Том 2 (Е – М). С. 121.
6. Пелипенко А. А. Мифоритуальная система культуры [Электронный ресурс]. URL: <http://apelipenko.com/nauka/stati/miforitualnaya-sistema-kultury/>
7. Пелипенко А. А. Постижение культуры : в 2 частях. Часть I. Культура и смысл. Москва : РОССПЭН, 2012. 608 с.
8. Штайнер Р. Мистерии древности и христианство. Москва : СП «Интербук», Московский филиал, 1990. 123 с.
9. Элиаде М. Тайные общества и обряды инициации и посвящения : перевод с французского. София : ИД Гелиос, 2002. 352 с.

References

1. Vipulis I. V. *Ritual complex of archaic initiation in the process of cultural genesis. Cand. cult. st. diss.* Moscow, 2020. 199 p. (In Russ.)
2. Grinenko G. V. *Sacred texts and sacred communication: Logical-semiotic analysis of verbal magic.* Moscow, Publishing House “Novyy vek”, 2000. 445 p. (In Russ.)
3. Dugin A. Russian Orthodoxy and Initiation. In: Dugin A. comp. *End of the World. Eschatology and Tradition; Almanac “Dear Angel”.* Moscow, Publishing House “Arkto-Geya-Tsenter”, 1997. (In Russ.)
4. Zaitsev P. L. *Phenomenology of religion. In three parts. Part 1: Initiation.* Omsk, Publishing House of the Omsk State University, 2015. 271 p. (In Russ.)
5. Ovsienko F. G. Initiation. In: Stepin V. S., ed. *New Philosophical Encyclopedia. In 4 volumes, volume 2.* Moscow, Mysl Publishers, 2010. P. 121. (In Russ.)
6. Pelipenko A. A. *Mytho-ritual system of culture.* Available at: <http://apelipenko.com/nauka/stati/miforitualnaya-sistema-kultury/> (In Russ.)
7. Pelipenko A. A. *Comprehension of culture. In 2 parts. Part I. Culture and meaning.* Moscow, ROSSPEN Publishers, 2012. 608 p. (In Russ.)
8. Steiner R. *Mysteries of Antiquity and Christianity.* Moscow, JV “Interbook”, Moscow branch, 1990. 123 p. (In Russ.)
9. Eliade M. *Secret societies and rites of initiation and initiation.* Sofia, Publishing House “Gelios”, 2002. 352 p. (In Russ.)

*



Ж УДОЖЕСТВЕННЫЕ МИРЫ РУССКОГО АНАРХИЗМА НАЧАЛА XX ВЕКА (ПРОБЛЕМА ИДЕАЛА)

УДК 141

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-37-49>

Н. И. Герасимов

Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына, Москва, Российская Федерация,

e-mail: nickgerasimow@yandex.ru

Аннотация: В статье исследуется проблема идеала на материале фантастических романов и сказок русских писателей-анархистов начала XX века (А. Ярославский, С. Заяц, А. А. Карелин и другие). Автор доказывает, что политический ревизионизм в анархистской теории создал условия, благодаря которым анархисты стали писать не только публицистические, но и художественные тексты. В основе таких изменений – процесс эстетизации революционного идеала. Анархисты начала XX века нередко скептически относились к своим предшественникам в XIX веке, полагая, что средствами отвлечённого разума невозможно создать готовую модель будущего общественного устройства. В своих художественных произведениях они создавали целые воображаемые миры, благодаря которым осмысливали возможность свободного общества без государства. Особое внимание в статье уделяется поэме-утопия «Анархия в мечте: Страна Анархия» (1919) братьев Гординых. Автор анализирует историю публикации произведения, его этико-эстетические особенности и культурную ценность в контексте жанра литературных утопий.

Ключевые слова: братья Гордины, биокосмизм, анархизм, утопия, русский авангард, антиутопия.

Для цитирования: Герасимов Н. И. Художественные миры русского анархизма начала XX века (проблема идеала) // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4 (102). С. 37–49. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-37-49>

THE ARTISTIC WORLDS OF RUSSIAN ANARCHISM AT THE BEGINNING OF THE 20th CENTURY (THE PROBLEM OF THE IDEAL)

Nikolay I. Gerasimov

Alexander Solzhenitsyn House of Russian Abroad, Moscow Russian Federation, e-mail: nickgerasimow@yandex.ru

Abstract: The article examines the problem of the ideal on the material of fantasy novels and fairy tales by Russian anarchist writers of the early 20th century (A. Yaroslavsky, S. Zayats, A. A. Karelin, etc.). The author argues that political revisionism in anarchist theory created the conditions through which anarchists began to write not only publicistic but also literary art texts. The process of aestheticizing

ГЕРАСИМОВ НИКОЛАЙ ИГОРЕВИЧ – кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник
Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына

GERASIMOV NIKOLAY IGOREVICH – PhD in Philosophy, Leading Researcher of the Alexander
Solzhenitsyn's House of Russian Abroad

© Герасимов Н. И., 2021



the revolutionary ideal is at the heart of these changes. The anarchists of the early 20th century were often skeptical of their 19th-century predecessors, believing that it was impossible to create a ready-made model of the future social order by means of abstract reason. In their own works of fiction, they created entire imaginary worlds through which they conceptualized the possibility of a free society without a state. The article pays special attention to the utopian poem “Anarchy in the Dream: Country Anarchy” (1919) by Gordin brothers. The author analyzes the history of the publication of the work, its ethical and aesthetic features and cultural value in the context of the genre of literary utopias.

Keywords: Gordin brothers, biocosmism, anarchism, utopia, Russian avant-garde, dystopia.

For citation: Gerasimov N. I. The artistic worlds of Russian anarchism at the beginning of the 20th century (the problem of the ideal). *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 4 (102), pp. 37–49. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-37-49>

Начиная со второй половины XX века художественная литература нередко обращается к идеалам анархизма. Вторая мировая война показала, что государства, будь то демократические или тоталитарные, готовы идти на колоссальные человеческие жертвы ради отстаивания своих внешнеполитических интересов. Если это так, то насколько возможен мир без государственного аппарата принуждения?

Писатели стремились понять, способны ли люди организовать свою жизнь без институтов контроля. Дж. Оруэлл был не просто противником тоталитаризма, но и, как он сам себя называл, *tory anarchist*, то есть анархистом, который считает, что приверженность ранним идеям анархистской мысли – важная составляющая антиавторитарной политической философии [21]. В своём знаменитом романе «Луна – суровая хозяйка» (1966) Р. Хайнлайн предлагает посмотреть на идею безвластия и самоуправления людей с точки зрения рациональной культуры идеального будущего общества, в котором человечество уже способно колонизировать другие планеты (один из главных персонажей книги, профессор Бернардо Де Ла Пас, использует специальный термин «рациональный анархизм»). Самой влиятельной писательницей рубежа XX–XXI столетий,

которая систематически исследовала проблему анархистского идеала посредством написания масштабных научно-фантастических книг, является американка У. Ле Гуин, дочь знаменитого антрополога А. Крёбера. В своих книгах (особенно в романе «Обездоленные» (1974)) она подробно описывает удачные и неудачные попытки людей построить безгосударственные общества на других планетах.

Литература послевоенного времени, обратившаяся к художественной стороне анархизма, стала возможна лишь в силу того, что концептуальные построения анархистов и литературная культура начала XX века находились в тесном диалоге друг с другом. В беспокойную эпоху политические идеологии переживали период эклектического развития, в результате которого радикальные течения стали наиболее восприимчивыми к ревизионизму. Анархизм не был исключением. В первую очередь трансформации подверглась сама аксиологическая составляющая анархистской теории – ценности и идеалы. Это особенно заметно, если обратиться к концепциям российских анархистов.

Несмотря на то что современное гуманитарное знание поступательно движется к раскрытию художественной и эстетической сторон деятельности анархистов, боль-



шая часть исследований посвящена анализу конкретных произведений, а не комплексу литературных текстов [7; 8]. Немногочисленные попытки обобщить эстетический опыт анархистских теоретиков, как правило, исключают одну из важнейших аксиологических проблем – проблему идеала [5]. Кроме того, причины, заставившие анархистов России в начале XX века создавать художественные миры, в академической литературе всё ещё не раскрыты. В рамках данной статьи мы остановимся на персоналиях и произведениях, наиболее значимых для духовной культуры русского анархизма. Посредством историко-философского и историко-культурного анализа проясним связь ревизионизма и трансформации идеалов в художественных сочинениях русских либертариёв.

Философ-интуитивист и анархист А. Боровой посвятил немало очерков тому, что идеи П. А. Кропоткина и М. А. Бакунина нуждаются в радикальной переоценке – будущее анархизма зависело от готовности анархистов соответствовать духу надвигающихся перемен [2, с. 161–167]. Новая эпоха иначе ставила вопрос о том, что такое идеал и возможно ли его достижение. Например, анархо-гуманизм (А. А. Боровой) выступал с критикой исторического финализма, утверждая, что идеальное будущее – искусственный конструкт, что идеалы анархизма должны воплощаться в бесконечном ежедневном освобождении человека, а мистические анархисты (Г. И. Чулков, Вяч. Иванов, А. А. Карелин, А. А. Солонович и другие) конституировали этико-эстетическое понимание идеала, полагая, что через воспитание самой чувственности человека (а не через социально-политическую борь-

бу) возможно достижение идеального мира. Теоретик неонигилизма, литератор-анархист А. Андреев писал: «Что такое идеалы, как не эшафот, на который вас подтягивают на бесконечно длинной верёвке? ... Анархия – это жизнь, это не идеал и не цель; я бы сказал, что нет анархизма. Есть анархист, живёт носитель анархии» [1, с. 35].

Ревизионистские направления внутри либертарной теории, критически настроенные к концепции идеала в качестве интеллектуальной схемы будущего общественного проекта, становились возможными по мере того, как сами анархисты всё больше и больше погружались в проблему культуры, понимая, что прежняя эпоха создания идеальных социально-экономических моделей осталась в прошлом, что без свободных культурных алгоритмов развития социума невозможна и справедливая система распределения материальных благ. В рамках специфической литературной критики некоторые мыслители начала XX века искали связь между бунтарскими сюжетами художественных произведений прошлого и анархическими идеями современности. Например, Г. И. Чулков полагал, что анархические мотивы можно увидеть в романах Ф. М. Достоевского и драмах Г. Ибсена [23, с. 3–7], а Вяч. Иванов видел их в поэтике Байрона и сочинениях У. Годвина [14]. На протяжении всего своего труда «Идеалы и действительность в русской литературе» (1901) Кропоткин доказывает, что из-за политических обстоятельств (государственная цензура) рассуждения об общественном идеале в России находят большее отражение в художественной литературе, чем в журналистских очерках.

Исследование культурной проблематики радикальными левыми публицистами шло параллельно эстетизации анархистской



теории. В печать стали выходить не только аналитические тексты, посвящённые вопросам социально-экономической эксплуатации в обществе, но и стихотворные и прозаические очерки. Более того, благодаря исследованиям Л. Геллера и О. Д. Бурениной-Петровой мы знаем не только об исторических, но и о концептуальных параллелях между анархизмом и культурой русского авангарда [5; 8]. В начале XX века художественные произведения анархистов – не просто форма либертарной агитационной пропаганды, не просто эстетическая манифестация антиэтатизма, но ещё и своеобразное исследование границ человеческого воображения. В этих произведениях посредством создания художественных миров изучались перспективы идеального мироустройства без государства, капитализма, иерархизма, клерикализма и патриархата. Как справедливо отмечает Буренина-Петрова: «Из философско-теоретического дискурса и политической программы анархизм быстро превратился в эстетику и психологию художественного творчества» [5, с. 34].

Традицию художественного измерения анархистского идеала ещё в XIX веке начал литератор и теоретик искусства У. Моррис. Как и его друг Кропоткин, он полагал, что человек способен творчески себя реализовать лишь в свободном от внешнего принуждения обществе. В своём знаменитом романе «Вести ниоткуда, или Эпоха спокойствия» (1891) Моррис описывает мир гармонического сосуществования людей и природы (выступая против технократических концепций прогресса Э. Беллами и К. Маркса), в обществе больше нет института частной собственности, классовых различий, бюрократии, а проблемы коллек-

тивного сосуществования решаются на собраниях вольных коммун. В России роман «Вести ниоткуда» пользовался большой популярностью ещё до революционных событий 1917 года – об этом говорит хотя бы тот факт, что за 1906 год книга была переиздана два раза.

В 1907 году в свет вышел роман-антиутопия «кадета» И. Морского «Анархисты будущего (Москва через 20 лет)». Произведение создавалось как пасквиль против анархистов. Сочинение Морского – своеобразная эстетическая атака на идеалы, которые много лет взращивали анархистские теоретики. Действие романа происходит в Москве в 1927 году [17]. По сюжету анархисты, получив поддержку у населения (люди разочаровались в этатистских идеалах), стремительно погружают государство в хаос. Огромный воздушный корабль «Анархия» под командованием одного из идеологов Дегкова в буквальном смысле обстреливает Москву бомбами. Несмотря на то, что революционеры в романе изображены карикатурно, автор эффективно использует множество художественных приёмов для погружения читателя в атмосферу глобального анархистского террора. Мир победившей анархии наполнен разочарованием в идеалах как таковых. Вместе с тем вполне отвлечённая меланхолия здесь сочетается со страхом – какие ещё чудовищные формы может принять политика, когда достижения науки и техники находятся в руках у тех, кто хочет покончить и с политикой, и с наукой, и с техникой. И. Морской, пожалуй, единственный писатель начала XX века, кто понял, что борьба с анархистами в России может функционировать не только в сфере политики, но и в области эстетики. Последующие за этим романом художественные сочинения анархистов



не были прямым ответом на творчество Морского, а художественные миры, которые создавались в рамках этих произведений, можно воспринимать как некий глобальный «антитезис» воображаемому будущему, где воздушный корабль «Анархия» пытается уничтожить Москву.

В 1916 году в эмигрантском издательстве «Голос труда» отдельной брошюрой вышла анархическая сказка С. Заяца «Как мужики остались без начальства» [13]. По сюжету «мужики», получив поддержку со стороны чёрта, решаются уничтожить все репрессивные начала в мире («начальства»). Когда наконец им это удаётся, когда угнетение во всём мире побеждено, то образуется «новое начальство» в лице социал-демократов и эсеров (которые утверждают, что они управляют, но не угнетают). Автор иронично обыгрывает непрозрачное дискурсивное функционирование власти. Власть может отрицать себя на языковом уровне, но действовать скрыто посредством мнимой эгалитарности (М. Фуко). Герои узнают, что воспользоваться в очередной раз способностями чёрта в борьбе с «новым начальством» можно, лишь отдав одного из своих товарищей демоническим силам в качестве платы (чёрт должен забрать несчастного в небытие). С. Заяц показывает, насколько тесно борьба за свободу сопряжена с искушением отказаться от собственной субъектности. Чёрт – образ такого искушения. «Мужики» приходят к мысли, что даже в случае, если жертва прагматически будет выгодна и «новое начальство» в итоге будет уничтожено, они лишь отдалятся от идеального свободного мира. Если освобождающий субъект не раскрывает себя через практику солидарности, через моральное действие, если он не берёт ответственность за всё совершаемое (используя только себя, а не сто-

ронного социального агента), в борьбе с репрессивным аппаратом он всегда будет проигрывать. Анархист-интериндивидуалист А. Л. Гордин спустя 5 лет после публикации этой сказки придёт к концепции «типа» – как «голой структуры всякой власти», которая следует после уничтожения национальных и классовых границ между людьми [10]. В сказке С. Заяца идеал – это окончательная идеальная фаза развития солидарности между людьми, которая предполагает не социальный проект, когда сложные экономические и политические институты уничтожают власть, а когда сама практика отношений между людьми, построенная на принципе свободного принятия ответственности за возможные риски (например, когда социальная группа рискует собой в процессе защиты индивида) порождает социальность, в ткани которой невозможно никакое «начальство». Почему? Во-первых, языковая практика неотделима от непосредственной солидарности, потому что нет разрыва между знаком и значением (как будто в противовес тому, как культуру понимали постструктуралисты), каждый социальный акт идеально соотносён с коллективным моральным чувством. Во-вторых, такая солидарность полностью исключает внешнего по отношению к борьбе за свободу социального агента.

В сказке анархо-мистика А. А. Карелина «Россия в 1930 году» [15] главный герой-повествователь Сергей Воронов обладает уникальной способностью: раз в год (в ночь на Ивана Купала) он может во сне путешествовать во времени. Однажды, погружаясь в очередной такой сон, он попадает в 1930 год, в Россию, где к этому моменту уже произошла социальная революция, вся страна разделена на отдельные вольные субъекты конфедерации. Всё происходящее Сер-



гей Воронов видит глазами двух англичан-репортёров Брауна и Винкеля. Разные субъекты конфедерации обладают своей специфической экономикой и культурой. Например, в Княжеве англичане (а вместе с ними и Сергей Воронов) наблюдают за развитием артельного производства в вольных городах и за тем, как в аграрном комплексе, в основе которого лежит принцип крестьянского общинного землевладения, применяются последние достижения науки и техники, особенно в сфере использования искусственных удобрений. Как будто в противовес образам безликих конфедераций производственных коллективов, которые нередко встречаются в сочинениях анархистов XIX века (как, например, у Ж. Грива в работе «Будущее общество» (1903)), Карелин создаёт мир, где в каждой деревне или городе существует свой этос, нрав, сумма эстетических предпочтений. Благодаря переплетению мистического и аграрного дискурса создаётся удивительный мир, в котором можно усмотреть и отсылки к научным статьям Кропоткина, и параллель с творчеством мистических анархистов Г. И. Чулкова и Вяч. Иванова. Сказка Карелина неоднократно анализировалась в российском академическом сообществе (наибольший интерес представляют исследования А. Н. Гарявина [7] и В. П. Сапона [22]). В отличие от сказки С. Заяца, в произведении Карелина сказочная составляющая в буквальном смысле отсылает к мистике как форме познания мира. Всё происходящее в «России в 1930 году» – результат диалога между телесностью человека (мистической способностью главного героя-повествователя) и сказочными силами природы. Само воображение, свободное от интеллектуальных схем, функционирующее в пространстве сна, создаёт идеал, а не отвлечён-

ный разум с его свойством через анализ создавать искусственные конструкции желаемого будущего.

Биография С. Заяца неизвестна. О Карелине и его сообществе мы знаем немало. В 1920–1930-х годах анархист-мистик успел сформировать целую сеть литературно-философских кружков по всей России и даже основать свой масонский орден («Орден Света»). Сообщество Карелина (А. А. Солоневич, Е. З. Долинин и другие) развивало этико-эстетическое понимание идеала, как и их предшественники в 1905–1907 годах (Г. И. Чулков, Вяч. Иванов и другие). Они настаивали на использовании мистической эстетики при создании художественных миров, избегая прямых контактов с другим сообществом писателей-анархистов – анархистов-биокосмистов (А. Ярославский, А. Святогор и другие), настаивавших на научно-техническом дискурсе.

В романе анархиста-биокосмиста А. Ярославского «Аргонавты Вселенной» (1926), как и у Карелина, описывается мир после свершения социальной революции в России. Главный герой Володя Горянский, анархист-изобретатель, преследуемый французской полицией, работает в Париже в своей лаборатории над изобретением топлива для межпланетных путешествий. На безымянном острове вместе с другими анархистами Чембертом и Муксом он создаёт первый ракетный комплекс. «Ты не боишься связать свою участь со мной – полусумасшедшим изобретателем, с преступником-анархистом?» – говорит герой своей возлюбленной Елене перед тем, как отправиться вместе с ней в Космос [24, с. 20]. «Преступное» космическое путешествие Горянского и Елены (4 главы романа) позиционируется как триумф человеческой воли, победа над ограничениями бытия.



Внешне поступок героев (опасные эксперименты над радием при создании ракетного топлива) кажется аморальным, так как риск при неудаче очень велик и может погубить много жизней, но он нравственно оправдан, так как приводит человечество на путь (космическая программа), следуя по которому возможно увеличение человеческой свободы. По возвращении на Землю Горянский и Елена узнают, что в Европе всё ещё сильны реакционные настроения, что многие страны выступают против такого рода космических экспериментов. Как и в романе «Анархисты будущего» И. Морского, в «Аргонавтах Вселенной» анархистский радикализм раскрывается через тему взаимосвязи политики и научно-технического прогресса. Однако у Ярославского техника не становится средством достижения политических целей. Политический, моральный и научно-технический дискурс порождают специфическую онтологию, в которой пространство борьбы за свободу получает новое измерение. Герой-анархист сражается в первую очередь не против политического централизма, а против геоцентризма, против власти существующих представлений о том, что планетарные границы естественны. Ярославский подчёркивает, что власть в философском смысле – это в первую очередь власть бытия, власть природных законов. Способ достижения свободы, таким образом, связан не с конструированием политического безвластного идеала, а с тем, как расширить границы человеческих возможностей.

Ярославский как литератор сформировался в сообществе анархистов-биокосмистов, писавших для журнала «Биокосмист» (1922). Инициативная группа журнала появилась на свет в результате конфликта внутри редколлегии друго-

го издания – журнала «Через социализм к анархо-универсализму» (1921). А. Л. Гордин, главный редактор, не был согласен по ряду идеологических вопросов с Ярославским, Святогором и другими (писатели полагали, что иммортализм Н. Фёдорова должен стать органической частью анархистской теории). Вместе с тем сам Гордин, как и анархисты-биокосмисты, был писателем. В паре со своим братом В. Л. Гординым к началу 1920-х годов он успел состояться как художник слова и мысли – в своих литературных работах он стремился представить идеальное общество, идеальный язык и идеальную технику. Главным коллективным художественным сочинением двух братьев является поэма-утопия «Анархия в мечте: Страна Анархия» [4], произведение, на наш взгляд, наиболее интересное и эстетически смелое из представленных в этой статье. В отличие от сочинений С. Заяца, Карелина и Ярославского, творчество братьев Гординых исследуется в современной науке наиболее интенсивно. Позволим себе посвятить их поэме-утопии чуть больше внимания.

Имена Аббы Лейбовича Гордина (1887–1964) и Вольфа Лейбовича Гордина (1885–1974) часто встречаются в исследованиях по истории анархизма [20, с. 373–378]. Популярность идей Аббы и Вольфа в 1919–1924 годах в России можно объяснить успешной реализацией их синкретического учения в совершенно разных конкретных культурных формах: искусственный язык АО (созданный для уничтожения «разноязычного человечества») [3], Социотехникум (экспериментальная лаборатория, участники которой изучали новые формы социальных взаимодействий), философия интерин-



дивидуализма (рецепция индивидуализма М. Штирнера в контексте создания будущего Интериндивидуала в противовес Интернационалу) [9]. Идеиные последователи братьев Гординых в 1927 году стояли у истоков Первой Всемирной выставки межпланетных аппаратов и механизмов в Москве, а язык АО практиковался в толстовских коммунах [16].

Вплоть до 1995 года идеи братьев Гординых не рассматривались в качестве специального объекта исследования [26]. В 2019 году происходит настоящий «взрыв» интереса к творческому наследию братьев Гординых: в свет выходят две большие публикации работ мыслителей «Страна анархия» издательства Common place [4] и «Анархия в мечте» издательства «Гилея» [11]. Весьма примечательно, что в обоих случаях основу книги составляет один и тот же текст – философско-художественное произведение-утопия Аббы и Вольфа «Анархия в мечте: Страна Анархия» (1919). В 2020 году художник Г. Орехов по мотивам поэмы-утопии в выставочном пространстве фонда «Екатерина» создаёт инсталляцию «Домик Гординых» [19], а на официальном Youtube-аккаунте Московской школы фотографии и мультимедиа имени Родченко с таким же названием публикуется видеозапись дискуссии об эстетических и политических идеях произведения братьев-революционеров [12].

История публикации сочинения братьев Гординых систематически не исследовалась. Буренина-Петрова справедливо замечает, что в основе поэмы-утопии лежит сказка А. Л. Гордина «Почему или как мужик попал в страну “Анархию”» (1918), а также, что фрагменты окончательного текста помещались в разные номера газеты «Анархия» (1918) [5, с. 38]. Вместе с тем

она совершенно упускает из виду «головную боль» специалистов – проблему авторства. Если верить архивным материалам, то поэму-утопию написал А. Л. Гордин, а его брат к произведению никакого отношения не имеет [25]. В. Л. Гордин подписывал свои сочинения «Братья Гордины» – и именно под таким авторством вышла первая публикация поэмы (свои произведения А. Л. Гордин подписывал «Бр. Гордин»). В советской прессе журналистам приходилось всякий раз уточнять, о каком из братьев Гординых идёт речь [18]. Л. Геллер полагает, что из-за тесного сотрудничества Аббы и Вольфа у исследователей есть все основания полагать, что «Анархия в мечте: Страна Анархия» является результатом их творческого сотрудничества. Вместе с тем он допускает, что братья-анархисты могли сознательно не прояснять этот вопрос [8, с. 372]. Если это так, то в совокупности с тем, как изобретательно Абба и Вольф подходили к подписанию своих работ («Бр. Гордин», «Братья Гордины», «Н. Гордый», «Бэоби» [6] и т.д.), мы в праве пойти дальше в допущениях, чем Геллер, и предположить, что братья Гордины изначально мифологизировали себя как авторов, внося неясность в ряды читателей уже на уровне их знакомства с обложкой. Что ещё важно – в этой мифологизации можно усмотреть особый философско-художественный приём. Даже сам текст поэмы-утопии наталкивает нас на такую мысль. Житель страны Анархии упрекает людей старого мира в том, что они превратили слова в фетиши, что в мире свободы человек создаёт не слова, а сущности, что имена сами по себе являются изобретениями, живой техникой [16, с. 50].

По сюжету пять персонажей (Угнетённые), находясь в поисках счастья, образуют единую группу. Эта группа состоит из Мо-



лодѣжи, Я, Рабочего, Женщины и Угнетѣнной нации. Каждый персонаж, кроме Я, может рассказать свою историю жизни, подтолкнувшую его к «паломничеству». Персонаж Я молчит о своём прошлом, потому что он является неким интегрирующим элементом данной социальной группы (не случайно именно он появляется в самом начале произведения). Позднее выясняется, что существует в мире страна Анархия, где царствует свобода, где человек может обрести счастье, но попасть туда можно только впятером. Чудесное совпадение фактов приводит героев к мысли о том, что они знают, куда нужно идти, – позднее в сочинении братьев Гординых нередко будет встречаться мысль, что истина, как и идеал, «изобретается» путѣм коллективного творчества. Ощущение встречи, ощущение погружѣнности в событие, где есть диалог, где есть солидарность, является катализатором активного действия интуиции – в этом смысле тема солидарности развивается куда сильнее, чем у С. Заяца (через солидарность здесь герои способны перемещаться в пространстве и времени). Интуитивно герои попадают в страну Анархию. Переход из мира необходимости в мир свободы происходит единомоментно, когда все пять персонажей собраны в одном месте-времени.

Весь мир страны Анархии – искусственный, технически созданный. Поэтому в нём можно делать, что угодно: летать, ходить по воздуху, перемещаться со скоростью мысли, создавать любые предметы из ничего (совершенная технология оптимального использования ресурсов). Первоначально у читателя может возникнуть впечатление, что перед ним сочинение анархиста-биокошмиста. Однако братья Гордины идут гораздо дальше, чем революционные имморталисты. Они соединяют сказочный нарратив,

подобно Карелину и С. Заяцу, с научно-техническим пафосом биокошмизма. В мире Анархии нет причинности – поэтому здесь всё возможно. В философском смысле сочинение братьев Гординых максимально анти-телеологично. Идеальный анархический мир – мир, преобразованный технологиями, в котором нет места исходной причине как начала всего сущего. Впрочем, самой технологической трансформации подвержено и тело, и психика людей. Персонаж-проводник в Анархии говорит героям, что они должны привыкнуть к тому, что всё искусственно, что они сами тоже скоро станут искусственными (как будто предвосхищая современный трансгуманизм). Люди в стране Анархии не спят, не нуждаются в пище, так как перестроили свой организм таким образом, что получают всё необходимое из воздуха через дыхание.

Если страна Анархия – идеал, то как он стал возможен? Угнетѣнные узнают, что в основе бытия лежит *Nihil* (лат. Ничто), которое людям однажды удалось преодолеть путѣм онтологического «переворота». Ничто стало Всем. Технически это произошло в силу революции языка – через отказ от повелительного наклонения, от концепции гендера, нации и класса (братья Гордины как будто предсказывают будущую леволиберальную «новую этику»). Были пересмотрены многие положения языка, включая синтаксис и грамматику. Для несознательных и инстинктивных действий стал использоваться не глагол, а особое спрягаемое по временам прилагательное, позволяющее сказать: «Солнцу свойственна светлость теперь» [3; 11, с. 58–67].

Идеал, описываемый в художественном произведении, мыслился братьями Гординами в качестве конечной цели их конкретной творческой и общественно-поли-



тической деятельности. Его воплощение в жизнь предполагало обязательную революцию языка – через ревизию всех существующих в нашем словарном запасе понятий (ведь именно они конструируют нашу жизнь) и создание новой грамматики и синтаксиса. Будущее людей, по мысли братьев Гординых, предполагает и новую физиологию. Телесность также должна быть преобразована, как и язык.

Несмотря на то, что между русскими писателями-анархистами начала XX века существовали вполне очевидные эстетические и концептуальные расхождения, уместно сказать о фундаментальном общем положении, которое просматривается в их художественных сочинениях. В XIX веке Моррис в принципе не задавался вопросом о человеческой чувственности в своём произведении «Вести ниоткуда, или Эпоха спокойствия» (1891). Он творил в то время, когда анархистов в большей степени интересовали внешние по отношению к чувственному миру личности вещи, то есть условия, благодаря которым возможно идеальное общество. В начале XX века ситуация принципиально изменилась. Моральные (С. Заяц, Ярославский), мистические (Карелин) и даже психофизиологические (братья Гордины) аспекты возможной трансформации человека составляют ядро аксиологических проблем, которые рассматриваются на страницах романов и сказок. Посредством вдумчивого погружения в художественные миры русских анархистов можно прийти к выводу, что для многих участников анархистского российского сообщества начала XX века общественный идеал как проект стал конституироваться не через рассуждения о необходимых социальных условиях, а через дис-

куссии о границах человеческой воли. От готовности людей открыть в себе и в других новые горизонты эстетического и морального опыта зависели перспективы свободного безгосударственного общества.

Когда в 1924 году В. Л. Гордин закончил работу над последней редакцией языка АО [3], а созданный им Социотехникум наладил контакт с К. Э. Циолковским, наступило время ожидания «прихода нового мира». К сожалению (или к счастью), общественно-политический идеал А. Л. и В. Л. Гординых так и не был реализован в жизни – братьям пришлось эмигрировать из страны. Карелин полагал, что его воображаемая свободная конфедерация возможна, что он увидит её рождение, но в 1926 году анархо-мистик умирает от болезни сердца, не дождавшись ни разгрома «Ордена света», ни России в 1930 году (возможно, это даже к лучшему). Ярославский в конце 1920-х уже не надеялся, что его художественный мир материализуется в социальной жизни. В отличие от Карелина, он дождался России 1930 года (и был расстрелян).

В течение всей интеллектуальной истории человечества утопические тексты являлись особым проявлением размышления людей об идеале. В послереволюционной России, когда сама культура была обращена в идеальное будущее, такие сочинения существовали не только в качестве художественных произведений, но и в качестве эстетического выражения политической программы. Писатели-анархисты не оставались в стороне от этого. Рассмотренные в данной статье произведения являются примером того, как из размышлений об идеале появлялись памятники литературного творчества эпохи глобальных перемен, когда вымышленные миры могли стать ориентиром конкретной социальной и политической практики.



Список литературы

1. Андреев А. Неонигилизм. Москва : Китеж, 1922. 104 с.
2. Боровой А. А. Анархизм. Москва : Комкнига, 2007. 160 с.
3. Братья Гордины. Грамматика панметодологического языка АО. Издание второе. Москва : Типография АО «Человечество», 1924. 16 с.
4. Братья Гордины. Страна Анархия. Утопии братьев Гординых. Москва : Common place, 2019. 302 с.
5. Буренина-Петрова О. Д. Ранняя анархистская (анти)утопия и её трансформация в современной русской литературе // Актуальные проблемы и перспективы русистики. Материалы по итогам Международной конференции русистов в Барселонском университете, МКР-Барселона 2018 / под ред.: Ж. Кастельви, А. Зайнульдинов, И. Гарсия, М. Руис-Соррилья. Барселона, 2018. С. 33–44.
6. Бэоби (В. Гордин). План человечества (внегосударственников-всеизобретателей). Москва : Издание Всеизобретальни, 1921. 36 с.
7. Гарявин А. Н. Аграрный строй будущего в сказке А. А. Карелина «Россия в 1930-м году» // Гуманизм и право : сборник научных трудов. Санкт-Петербург : СПбГАУ, 2001. С. 38–44.
8. Геллер Л. Анархизм, модернизм, авангард, революция. О братьях Гординых // Гордин А. Л., Гордин В. Л. Анархия в мечте: Публикации 1917–1919 годов и статья Леонида Геллера «Анархизм, модернизм, авангард, революция. О братьях Гординых» / сост., подг. текстов и коммент. С. Кудрявцева. Москва : Гилея, 2019. С. 341–419.
9. Герасимов Н. И., Ткаченко Д. А. От пананархизма к социотехнике и интериндивидуализму: проблема человека в творчестве братьев Гординых // История философии. 2021. Том 26. № 1. С. 99–109. DOI: 10.21146/2074-5869-2021-26-1-99-109
10. Гордин А. Л. Анархо-универсализм. II. Интериндивидуализм // Через социализм к анархо-универсализму. 1921. № 2. С. 7–38.
11. Гордин А. Л., Гордин В. Л. Анархия в мечте: Публикации 1917–1919 годов и статья Леонида Геллера «Анархизм, модернизм, авангард, революция. О братьях Гординых» / сост., подг. текстов и коммент. С. Кудрявцева. Москва : Гилея, 2019. 444 с.
12. Домик Гординых – встреча в закрытом фонде Екатерина [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WREs1Q3vsEY>
13. Заяц С. Как мужики остались без начальства. Издание 2-е. Нью-Йорк : Голос труда, 1916. 18 с.
14. Иванов Вяч. Байрон и идея анархии // Собрание сочинений : в 4 томах. Том 4. Брюссель, 1987. С. 284–286.
15. Карелин А. А. Россия в 1930 году. Москва : Всероссийская федерация анархистов, 1921. 64 с.
16. Кучинов Е. В. От пананархизма к АОизму и АИИЗу: очерк истории и мифологии одного инопланетного племени // Этнографическое обозрение. 2019. № 6. С. 34–48. DOI: 10.31857/S086954150007767-3
17. Морской И. Анархисты будущего (Москва через 20 лет). Москва : Товарищество Типографии В. Чичерина, 1907. 237 с.
18. Московские силуэты // Известия ВЦИК. 1922. № 26 (1465). С. 2–3.
19. Орехов Г. Домик Гординых [Электронный ресурс]. URL: https://mdfschool.ru/projects/Domik_Gordinyh/
20. Рублёв Д. И. Российский анархизм в XX веке. Москва : Родина, 2019. 704 с.
21. Руткевич А. М. Консервативный анархизм. Французские критики «антропологической ошибки» // История философии. 2020. Том 25. № 2. С. 81–95. DOI: 10.21146/2074-5869-2020-25-2-81-95
22. Сапон В. П. Визуализация истории в сказке А. Карелина «Россия в 1930 году» // XVII чтения памяти члена-корреспондента АН СССР С. И. Архангельского, 7–8 апреля 2011 г. Историки между очевидным и воображаемым: проблемы визуализации в исторической мысли / Министерство образования и науки Российской Федерации, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования



- Нижегородский государственный педагогический университет, Нижегородское отделение
Российского общества интеллектуальной истории ИВИ РАН. Нижний Новгород : НГПУ, 2011.
С. 117–120.
23. Чулков Г. И. О мистическом анархизме. Санкт-Петербург : Факелы, 1906. 81 с.
24. Ярославский А. Б. Ярославский А. Аргонавты Вселенной. Б. м. : Salamandra P.V.V., 2013. 245 с.
25. Brothers Gordin. *YIVO archives. Record group 3. Yiddish language and literature 1829–1941, 1955.* Folder No. 1952, p. 3.
26. Kuznecov S. Linguistica cosmica: La naissance du paradigme cosmique. *Une familière étrangeté: La linguistique russe et soviétique.* Paris, 1995 (Histoire Épistémologie Langage. 17/11 [Tome XVII fascicule 2]), pp. 211–234.

References

1. Andreev A. *Neo-nihilism.* Moscow, Publishing House “Kitezh”, 1922. 104 p. (In Russ.)
2. Borovoy A. A. *Anarchism.* Moscow, Publishing House “Komkniga”, 2007. 160 p. (In Russ.)
3. Brothers Gordins. *Grammar of the panmethodological language AO.* Second Edition. Moscow, 1924. 16 p. (In Russ.)
4. Brothers Gordins. *Country Anarchy. Utopias of the Gordin brothers.* Moscow, Common Place Publishing House, 2019. 302 p. (In Russ.)
5. Burenina-Petrova O. D. Early Anarchist (Anti-)Utopia and its transformation in contemporary Russian literature. In: Castelv J., Zainulidinov A., Garcia I., Ruiz-Sorrilla M., eds. *Current Problems and perspectives of Russian studies. Proceedings of the International Conference of specialists in Russian literature and language at the University of Barcelona, ICR-Barcelona 2018.* Barcelona, 2018. Pp. 33–44. (In Russ.)
6. Behobi (W. Gordin). *Plan of humanity (non-state-inventors).* Moscow, 1921. 36 p. (In Russ.)
7. Garyavin A. N. The Agrarian System of the future in A. A. Karelin’s tale of Russia in 1930. *Humanism and Law. Proceedings.* St. Petersburg, Publishing House of the Saint-Petersburg State Agrarian University, 2001. Pp. 38–44. (In Russ.)
8. Geller L. Anarchism, modernism, avant-garde, revolution. About the Gordin brothers. In: Gorlin A. L., Gordin W. L. *Anarchy in a dream: Publications 1917–1919 and an article by Leonid Geller “Anarchism, modernism, avant-garde, revolution. About the Gordin brothers”.* Moscow, Publishing House “Gileya”, 2019. Pp. 341–419. (In Russ.)
9. Gerasimov N. I., Tkachenko D. A. From pan-anarchism to social engineering and interindividualism: the human being problem in the work of the Gordin brothers. *History of Philosophy.* 2021, vol. 26, no. 1, pp. 99–109. DOI: 10.21146/2074-5869-2021-26-1-99-109 (In Russ.)
10. Gordin A. L. Anarkho-universalizm. II. Interindividualizm. *Through socialism to anarcho-universalism.* 1921, no. 3, pp.7–53. (In Russ.)
11. Gorlin A. L., Gordin W. L. *Anarchy in a dream: Publications 1917–1919 and an article by Leonid Geller “Anarchism, modernism, avant-garde, revolution. About the Gordin brothers”.* Moscow, Publishing House “Gileya”, 2019. 444 p. (In Russ.)
12. *The Gordin House – a meeting at the closed of Catherine foundation.* Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=WREs1Q3vsEY> (In Russ.)
13. Zayats S. *How muzhics lost without commands.* Second Ed. New York, 1916. 18 p. (In Russ.)
14. Ivanov Vyach. Bairon and the idea of anarchy. *Collected Works in 4 volumes. Volume 4.* Brussels, 1987. Pp. 284–286. (In Russ.)
15. Karelin A. A. *Russia in 1930.* Moscow, 1921. 64 p. (In Russ.)
16. Kuchinov E. V. From pan-anarchism to AOism and AIIZ’m: an essay in the history and mythology of an alien tribe. *Ethnographic Review.* 2019, no. 6, pp. 34–48. DOI: 10.31857/S086954150007767-3 (In Russ.)
17. Morskoy I. *Anarchists of the Future (Moscow in 20 years).* Moscow, 1907. 237 p. (In Russ.)
18. Moscow silhouettes. *Izvestiya VTSIK.* 1922, № 26 (1465), pp. 2–3. (In Russ.)



19. Orekhov G. *Gordin House*. Available at: https://mdfschool.ru/projects/Domik_Gordinyh/
20. Rublev D. I. *Russian anarchism in the XX century*. Moscow, Publishing House “Rodina”, 2019. 704 p. (In Russ.)
21. Rutkevich A. M. Conservative anarchism. French critics of the “Anthropological mistake”. *History of Philosophy*. 2020, vol. 25, no. 2, pp. 81–95. (In Russ.)
22. Sapon V. P. Visualization of History in A. Karelin’s Tale of Russia in 1930. *Historians between the obvious and the imaginary. Problems of Visualization in Historical Thought. Materials of the XVII Readings in Memory of S. I. Arkhangelskiy. 7–8 April 2011*. Nizhiy Novgorod, 2011. Pp. 117–120. (In Russ.)
23. Chulkov G. I. *About mystical anarchism*. St. Petersburg, 1906. 81 p. (In Russ.)
24. Yaroslavskiy A. *Argonauts of the Universe*. Salamandra P.V.V., 2013. 245 p. (In Russ.)
25. Brothers Gordin. *YIVO archives. Record group 3. Yiddish language and literature 1829–1941, 1955*. Folder No. 1952, p. 3.
26. Kuznecov S. Linguistica cosmica: La naissance du paradigme cosmique. *Une familière étrangeté: La linguistique russe et soviétique*. Paris, 1995 (Histoire Épistémologie Langage. 17/11 [Tome XVII fascicule 2]), pp. 211–234.

*



КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭВАЛЬДА ИЛЬЕНКОВА И ЕЁ КРИТИКА

УДК 17.021.2

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-50-58>

С. Б. Межуев

Европейский университет в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, Российская Федерация,
e-mail: stepan931@gmail.com

Аннотация: В статье критически анализируются представления советского философа Э. В. Ильенкова о личности, его взгляд на истинную индивидуальность в контексте разрабатываемого им культурно-исторического и деятельностного подхода. Рассматривается его оригинальная интерпретация Спинозы и проистекающие из неё антропологические идеи. Проводятся параллели между марксистским взглядом Ильенкова и пониманием личности в религиозном персонализме Н. А. Бердяева и его католических последователей во Франции. Раскрыта критика идей Ильенкова его учеником Генрихом Батищевым, перешедшим на православные позиции. При сопоставлении разных точек зрения выявляется внутренняя противоречивость идеи «истинной» личности; показаны аристократические и религиозные коннотации этой идеи.

Ключевые слова: личность, культура, персонализм, диалектика, деятельностный подход, советский марксизм.

Для цитирования: Межуев С. Б. Концепция личности в творчестве Эвальда Ильенкова и её критика // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4 (102). С. 50–58. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-50-58>

THE CONCEPT OF PERSONALITY IN THE EWALD ILYENKOV'S SCIENTIFIC WORK AND ITS CRITIC

Stepan B. Mezhuев

European University at Saint Petersburg, St. Petersburg, Russian Federation, e-mail: stepan931@gmail.com

Abstract: The article critically analyzes the ideas of the Soviet philosopher E. V. Ilyenkov about personality, his view of true individuality in the context of the cultural-historical and activity approach developed by him. Ilyenkov's original interpretation of Spinoza and the anthropological ideas arising from it are considered. Parallels are drawn between the Marxist view of Ilyenkov and the understanding of personality in the Orthodox personalism of N. A. Berdyaev and his Catholic followers in France. The criticism of Ilyenkov's ideas by his disciple Genrikh Batishchev, who switched to Orthodox positions, is revealed. When comparing different points of view, the internal inconsistency of the idea of a "true" personality is detected; the aristocratic and religious connotations of this idea are shown.

Keywords: personality, culture, personalism, dialectic, activity approach, Soviet Marxism.

For citation: Mezhuев S. B. The concept of personality in the Ewald Ilyenkov's scientific work and its critic. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 4 (102), pp. 50–58. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-50-58>

МЕЖУЕВ СТЕПАН БОРИСОВИЧ – аспирант Европейского университета в Санкт-Петербурге
MEZHUEV STEPAN BORISIVICH – PhD student at the European University at Saint Petersburg

© Межуев С. Б., 2021



Понятие личности оказывается ключевым для общественной мысли СССР после XXII съезда партии в 1961 году, когда на официальном уровне государство заявило о необходимости создания нового, всесторонне развитого человека [1, с. 51]. Основное различие тенденций философии «оттепели» и философии «застоя» заключалось в осмыслении личности как части общества или в отрыве от него. Сам фокус внимания на отдельной личности демонстрирует парадоксальность философии советского марксизма.

Ещё в начале века Александр Богданов писал, что «человек-дробь», сформированный общественным разделением труда, должен собраться в целое путём культурного вызревания, которое может произойти даже в условиях капитализма [11]. Специализация и иерархии должны смениться товариществом. Человек подчинит своей власти природу, имея возможность свободно ставить перед собой цели и преодолевать препятствия. Новый человек – это индивид, встретившийся с противоречиями и сумевший их преодолеть благодаря коллективу. Дисгармония современного человека противопоставляется Богдановым гармоничности человечества. Пролеткульт, одним из идеологов которого он был, стремился создать новую пролетарскую культуру, основанную на коллективности. Основным способом достижения необходимого культурного уровня Богданов видел в просвещении рабочих, которые таким образом смогут преодолеть как навязанную мораль, так и внутренний эгоизм.

Писатель Андрей Платонов также считал человека борцом с природой, который с помощью науки и машин может подчинить себе стихии. Вера в техническое переустройство мира была общим местом

для мыслителей этой традиции. В целом в начале века был актуален пафос власти человечества над своей судьбой и отрицания индивидуалистического сознания.

Официальная советская идеология провозглашала целью коммунистического воспитания формирование всесторонне и гармонично развитой личности. Глубокий анализ этого идеала «сверхчеловека» коммунистического типа дал Александр Зиновьев в своей книге «На пути к сверхобществу» [6, с. 297]. В Советском Союзе огромное внимание уделялось педагогике, призванной формировать личность нового советского человека, Homo soveticus (название другой книги А. А. Зиновьева). Воспитание такого типа личности шло параллельно с навязыванием строго контролируемых лозунгов и ритуалов, носивших почти религиозный характер.

Эвальд Ильенков с позиций материалистического понимания истории доказывал, что идеальное рождается в процессе общественного труда и проявляется исключительно во взаимодействии людей с природой и друг с другом. Он понимал личность как «ансамбль общественных отношений» (термин из шестого «Тезиса о Фейербахе» Маркса), воплощённый в органическом теле индивида, то есть как нечто, появляющееся исключительно в обществе, во взаимодействии с другими людьми. Тип и характер личности непременно зависит от социально-исторических предпосылок, поэтому и представление о личности определяется степенью развития общества. Разделение труда раскалывает и деформирует личность. Человек по своей природе существо универсальное и свободное, и «истинной» является лишь такая личность, которая соответствует этому «родовому» понятию человека. Капиталистическое общество, на-



против, формирует абстрактного индивида, прикованного к точке своей профессии, как выразился Ильенков.

Деятельностный подход, развиваемый Ильенковым и его школой, казалось бы, связал воедино «объектные» и «субъектные» направления в интерпретации культуры, маркировав первое направление термином «распредмечивание», а второе – «опредмечивание». При «распредмечивании», в процессе труда, человеку открывается природа вещей, их законы и причинно-следственные связи, а в ходе «опредмечивания» человеком своих мыслей, идей создаются новые предметы культуры. В одном случае он внимательный ученик, во втором – активный творец.

Ильенков отвергает бихевиористские представления об инстинктах, якобы определяющих «изнутри» поведение человека в обществе, включая любые его личные желания и слабости. Он верил, что личность реализуется в творческой, уникальной и вместе с тем общезначимой деятельности, которая должна быть признана другими людьми. Когда же личность лишается такой возможности, происходит духовная смерть, которая порой хуже смерти физической – именно это нередко приводит к самоубийству.

Ильенков видел смысл прогресса именно в том, чтобы сделать каждого человека личностью, которая будет осуществлять свою индивидуальность в общественно значимых делах, а не в деталях одежды, привычках и т.п., не имеющих никакого значения для других.

«Хотите, чтобы человек стал личностью? Тогда поставьте его с самого начала – с детства – в такие взаимоотношения с другим человеком (со всеми другими людьми), внутри которых он не только мог бы,

но и вынужден был стать личностью. Сумейте организовать весь строй его взаимоотношений с людьми так, чтобы он умел делать всё то, что делают они, но только лучше» [9, с. 358].

В коммунистическом обществе личность станет самоцелью, утверждал Ильенков в полном согласии с Марксом. Но не унифицируется ли таким обществом личность, не становится ли она абстрактной? Резонно также предположить, что не все смогут соответствовать нарисованному Ильенковым идеальному образу самодеятельной личности. Поскольку личность должна уметь делать своё дело лучше остальных, постольку строй, выстроенный вокруг развития личности, будет подстёгивать индивида к постоянной конкуренции с другими, но уже не ради каких-то материальных благ, как в капиталистическом обществе, но исключительно ради экзистенциального самоутверждения. Стало быть, в таком обществе люди по-прежнему будут враждовать, и может статься, что вражда даже усилится – по причине, лежащей уже не в меркантильной, а в творческой плоскости.

Своё понимание свободы Ильенков основывает на оригинальной интерпретации Бенедикта Спинозы, которого он считал материалистом и диалектиком, предтечей Маркса. Свобода – это одновременно понимание необходимости преобразования мира и реальная возможность осуществить такое преобразование.

«Это поистине блестящее – и материалистическое, и диалектическое одновременно – разрешение старинной проблемы: отношения “свободы” к “необходимости”. Решение настолько точное, что, по существу, ничего нового тут не смог прибавить сам Гегель полтора века спустя. И он повто-



рил Спинозовское определение свободы как понятой (познанной) необходимости, кое в чём даже отступив по сравнению со Спинозой назад. По Гегелю, свобода заключается в познании мировой необходимости, по Спинозе – в действовании согласно познанной необходимости, в реальном, телесном акте. И в этом отношении современное, диалектико-материалистическое решение проблемы гораздо ближе к решению Спинозы, нежели к гегелевскому» [8, с. 47].

Для Спинозы деятельность была важным теоретическим принципом, что не могло не привлекать Ильенкова. В его интерпретации мыслящее тело приобретает идеи, осознанно воспроизводя в своём движении пространственные формы, «контуры» внешних тел. «Адекватная идея есть всего лишь осознанное состояние нашего тела, тождественное по своей форме с вещью вне тела» [7, с. 26].

Веса Ойтinen указывал на то, что Ильенков читает Спинозу весьма избирательно, беря у него только идею о деятельности и монизм, а потому редуцирует спинозовскую концепцию человека до простого активизма [16]. Меж тем у Спинозы в человеке есть определённое «божественное начало», а именно – «человеческая душа имеет адекватное познание вечной и бесконечной сущности Бога». Поэтому Ойтinen считает, что теория Генриха Батищева с его «неотчуждаемым ядром» человека более спинозистская, чем у Ильенкова. Хотя сам Батищев, изучавший Спинозу в интерпретации Ильенкова, критикует обоих философов за редуцирование человека к деятельности.

Маркс не признавал Спинозу своим предшественником вполне обоснованно. Андрей Майданский пишет, что Ильенков читал Спинозу сквозь призму Маркса, а потому видел в нём только недомарк-

систа и не находил в нём явные отличия и, возможно, преимущества перед марксизмом [12]. Так, во взглядах на человеческое общество Спиноза был больше психолог, чем экономист, и считал, что аффектами может «управлять» только учёное сословие – «люди духа», философы, посвятившие свою жизнь познанию природы вещей, а пролетарии и буржуа для него в равной мере образуют «толпу», для которой полезна религия. В глазах Спинозы вражда людей связана исключительно с тем, что ими правит не разум, а неконтролируемые аффекты, «страсти». Мудрецы не устраивают революций, они принимают существующий порядок вещей и действуют с учётом внешней необходимости и ограничений, преобразуя мир постепенно, по мере возможности.

Проблему личности и свободы пытается разрешить в своей философии ученик Ильенкова Генрих Батищев (1932–1990). Философия Батищева делится на два разных по своей направленности периода. А. Хамидов описывает Батищева как философа, который искал ответа на вопрос – мог ли он менять мировоззренческую призму, если чувствовал, что она его ограничивает [15]. Он видел в философии личный духовный поиск, а не просто исследование научного типа. «Ранний» Батищев шёл по стопам учителя – Ильенкова, «поздний» же период начинается с переходом Батищева в православие в конце 1970-х. Теперь он спорит с Ильенковым, упрекая его в редукации личности до её деятельного бытия. Ряд исследователей утверждает, что поздний Батищев иносказательно, в терминах марксизма, выражал основные идеи православия. Это относится и к его оригинальной концепции личности.



В ранней небольшой работе Батищева «Противоречие как категория диалектической логики» [3] критикуются позиции как рационализма, так и иррационализма в понимании бытия вообще и бытия человеческой личности в частности. Рационализм он предсказуемо обвиняет в отчуждении личности от самой себя. «Человек потерял самого себя, раскололся, унился, измельчал настолько, что утратил личность, стал стандартным ... Из учёного-творца и искалтея он выродился в информационный автомат по переработке “готового” знания ... И тогда неопозитивизму, идеологизирующему это фактическое падение человека, остаётся лишь констатировать, что среди носителей инженерно-прагматического сознания “мыслящего, представляющего субъекта нет”» [3, с. 37].

Иррационализм же Батищев обвиняет в том, что он также зависим от отчуждения, хотя эта зависимость – негативная. Батищев видит в иррационалистической философии своеобразную истерику и позу, а не попытку решить проблему. «Свирепствующее отчуждение привело к тому, что люди потеряли возможность относиться к предметному воплощению своих способностей как к реальному осуществлению своей личности. Тем хуже для предметного мира! – заявляют иррационалисты, объявим человека непредметным существом, чьё “творчество никогда не материализуется”, провозгласим “тождество творца, творчества и творения в сфере чистой творческой личности”, пусть “личность творит себя в волнении”» [3, с. 95]. Преодолеть отчуждение может только коммунистическая личность, которая возьмёт на вооружение диалектический способ познания мира.

Казалось бы, диалектический метод советского марксизма плохо сочетается с пра-

вославной верой – несмотря на это в пост-марксистский период Батищев всё ещё остаётся приверженцем диалектики. В работе «Введение в диалектику творчества», которая была опубликована уже после его смерти, Батищев пишет: «Культурный универсализм многосторонне образованных личностей бывает (если не считать промежуточных, переходных модификаций) двоякого рода: посвящённый самому себе универсализм антропоцентристский и посвящённый беспредельной объективной диалектике универсализм служения ей» [2, с. 36].

Так, именно в служении Универсуму, Батищев видит истинную задачу личностного человеческого развития. Он критикует антропоцентризм за субъективистскую установку, стоящую на пути «действительной объективной диалектики, которая царит во Вселенной и может питать собою постепенно раскрываемое и формируемое созидательно-творческое назначение человека» [2, с. 29]. Диалектика Универсума проявляется нам, например, в виде экологических угроз, с которыми человек необходимо должен считаться. В этой работе Батищев открыто критикует теорию личности Ильенкова по нескольким пунктам.

Во-первых, Ильенков не учитывает, что индивид необходимо должен производить сам себя с помощью внутреннего усилия (схоже с Мамардашвили), а не зависеть исключительно от воспитания. «Даже само бытие субъектом и личностью предстаёт как то, чем индивид становится не по пробуждающемуся у него самоустремлению, а как отпечаток воздействия извне, как то, чем он “вынужден был бы стать” ... Отсюда понятно, что весь мир субъектной деятельности по этой логике оказывается подменённым внешней, “центробежной” или объектно-вещной активностью, которая вти-



скивается внутрь этого мира и нарекается «деятельностью» [2, с. 188].

Во-вторых, Батищев упрекает деятельностный подход в том, что он серьёзно упрощает диалектику. «Сама категория деятельности – хотя бы и внутри сдерживающих её рамок – остаётся несущей в себе семя грубого, попирающего диалектику активизма» [2, с. 194].

В-третьих, Батищев, в отличие от Ильенкова, уже открыто идеализирует творчество, ставя творческий труд выше любого другого вида труда. Творчество есть способ доступа к божественному. «Творчество принципиально не гетерономно; оно не может быть всего лишь “эхом”-реакцией на какую-то принуждающую извне силу, предопределённым её “следом” или последствием; оно не сводимо к средствам, какого бы то ни было порядка, не заключимо в сферу “пособий” и “вооружений”; оно мотивировано над-утилитарно» [2, с. 442].

В целом поздний Батищев в философии пытается дойти до подлинной личности, несводимой к отчуждённым отношениям опредмечивания и распредмечивания внешнего мира. Деятельностную философию Ильенкова он считает проявлением определённого нигилизма. Человека нельзя, по Батищеву, свести ни к биологическому организму, ни к воспитанию. Батищев говорит, о «духовном внутреннем мире субъекта», который не каждый имеет право и возможность описывать. Именно творческий труд является проявлением этого духовного мира, а потому он единственно и важен.

Такой переход ученика Ильенкова в откровенно религиозную философию выявляет то противоречие, которое заключается в концепте личности в теории Ильенкова. Концепция правильной личности создаёт противоречие в философской системе

Ильенкова, потому что этот термин несёт аксиологическую нагрузку в теорию, которая заявляет, что все ценности исключительно рукотворны и социальны. Действительно, если идеал – это противостоящая нам коллективная опредмеченная воля других людей, то становится трудно претендовать на право знать объективный идеал, к которому должно стремиться общество, не ссылаясь на авторитетный источник вне бытия.

Если советская пропаганда хотела создать всесторонне развитую личность как многофункционального строителя коммунизма, то для Ильенкова творческий человек был важен сам по себе. Для него главным было реализовать его подлинное бытие. То есть для правительства человек должен посвятить себя государству, то, по Ильенкову, все усилия государства должны быть направлены на благо личности. Теория Ильенкова отличается от французской левой мысли своей трактовкой «правильной» личности как исключительно творческого субъекта, но неожиданные пересечения можно найти с предыдущим поколением философов-персоналистов.

Идейным вдохновителем французских персоналистов был Николай Бердяев – философ, в центр своего учения поставивший проблемы личности и свободы. Бердяев строго разделяет понятия индивидуума и личности. Понятие индивидуума относится к биологии или социологии, личность же – это исключительный феномен духовной жизни. «Не разные два человека, а один и тот же человек есть индивидуум и личность. Это не два разные существа, а два качественания, две разные силы в человеке» [4, с. 17]. Для Бердяева личность



единична, уникальна и непознаваема; исходя из этого, он критикует как советский проект, так и гуманизм капиталистического общества – оба режима сводят человека к индивидууму. Личность для Бердяева может быть только независимой, независимость же обретается за счёт творческого акта и внутреннего сопротивления среде – личность не может быть пассивна.

Личность раскрывается в её индивидуальном приходе к Богу. Творчество здесь выходит на первый план, но сам творец не самостоятелен, он подвластен сверхличной субстанции, Богу, а потому культура – это всегда ограниченное воспроизведение сверхличного идеала. «Культура по глубочайшей своей сущности и по религиозному своему смыслу есть великая неудача» [5, с. 521]. Свобода же, по Бердяеву, не выводима из бытия.

Если философия Бердяева агитирует за внутреннюю революцию, то интенции персоналистов были более социальны.

Персонализм возник в 1932 году с выходом во Франции первого выпуска журнала «Esprit», в создании которого принимал участие и Бердяев. Основателем этого течения был Э. Мунье. Объектом критики персоналистов стало капиталистическое общество, попиравшее духовные ценности и личность человека. Они хотели «вырвать Евангелие из рук буржуазии». Главной задачей персоналисты считали создание нового общества, позволяющего каждой личности творчески проявлять себя, основываясь на истинных духовных ценностях. Из марксизма они взяли понятие о бытии человека как деятельной активности в обществе. Они использовали понятие вовлечённости, которое, очевидно, является антонимом понятия отчуждения в марксизме. Персоналисты полагали, что истинно челове-

ский труд является творческим процессом, с помощью него люди изменяют общество и создают самого себя.

«Труд выступает изначально условием подлинно человеческого общения и инструментом воспитания: дух товарищества и любви, господствующий в процессе совместного труда, вот та основа, на которой создаётся истинно человеческое, личностное сообщество» [13, с. 2].

Такое восприятие личности и труда определённо близко Ильенкову. Он также видел в творческом труде наибольшую реализацию человеческого потенциала. Разница заключается в способе, которым персоналисты планируют добиться нового устройства общества. Если у Ильенкова для рождения нового человека нужно создать условия его появления путём изменения общества, то для персоналистов ответственность за эти изменения возлагается на самого человека: он должен заново вернуться к истинным духовным ценностям, от которых его увёл капитализм. Основным средством этого возвращения выступает искусство, дающее доступ к трансцендентным сущностям. Персоналисты верили в осуществимость царствия Божьего на Земле и были уверены, что без духовной революции все экономические и политические революции бесполезны.

Разумеется, Ильенков отрицал любую трансцендентность. Божественное он считал лишь зеркалом человеческого, притом зеркалом мутным и кривым. Так, христианские ценности замедляли человеческое развитие, выдавая за идеал измученного и бессильного практически изменить общество субъекта – жертву. Духовная революция никак не может быть связана с церковью. Сначала надо изменить условия существования человека, тогда изменится и его восприятие



духовного идеала. Капитализм связан с церковью, а не противоположен ей.

Ю. В. Пущаев, однако, пишет, что «Ильенков ценил Библию, считал её “величайшим поэтическим произведением”, которое лишь “испортили попы”» [14, с. 201]. Ильенков сам был из семьи священников – оба его деда были попами, а в одном из писем ссылался на Экклезиаста, отговаривая слепоглухого друга от суицида. «Не удивляйся, что я тебе цитирую Библию, – писал Ильенков, – это ведь вовсе не поповская книга, каковую её сделали попы. Это величайшее поэтическое произведение, равное “Илиаде” и “Эдде”, – и “Экклезиаст” ... был очень большим поэтом» [10, с. 447]. Религия учит примиряться с нынешней жизнью и неминуемой смертью, в ней нет ни стремления, ни потенциала для того, чтобы улучшить жизнь человека на деле, на практике.

Отличие от персоналистов заключается в том, что для Ильенкова важен не только творческий характер труда, но и его признание другими людьми. Если для персоналистов-католиков зрителем и судьёй деятельности людей выступает Бог, то для Ильенкова это – общество. Признание другими

людьми мастерства и ценности результатов труда является необходимым условием бытия человеческой личности. Атомарность общества преодолевается признанием со стороны других.

Труд должен стать самоцелью, а не средством заработка или достижения каких-либо иных внешних целей. Свобода личности заключается в выборе форм трудовой деятельности. Общество должно дать каждому возможность для проявления своей индивидуальности в труде, но конкуренция в нём не отступает на второй план. В целом Ильенков борется не за устранение неравенства, а за справедливые условия творческой конкуренции людей. Главным условием является «единое, всеобщее и равное для всех политехническое образование», позволяющее каждому стать высокоразвитой, мыслящей личностью. Проблема, однако, в том, какие *объективные исторические условия* для этого требуются. Эту конкретно-историческую проблему Ильенков не только не решил, но, собственно, и не поставил. Одних призывов «учиться мыслить смолоду» (заглавие брошюры Ильенкова) для её решения явно недостаточно.

Список литературы

1. XXII съезд КПСС и вопросы идеологической работы : материалы Всесоюзного совещания по вопросам идеологической работы. 25–28 декабря 1961 г. Москва : Госполитиздат, 1962. 463 с.
2. Батищев Г. С. Введение в диалектику творчества. Санкт-Петербург : Изд-во РХГИ, 1997. 464 с.
3. Батищев Г. С. Противоречие как категория диалектической логики. Москва : Высшая школа, 1963. 120 с.
4. Бердяев Н. А. О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической метафизики. Париж : YMCA-Press, 1939. 224 с.
5. Бердяев Н. А. Смысл творчества // Философия свободы. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. Москва : Академический проект, 2015. С. 254–535.
6. Зиновьев А. А. На пути к сверхобществу. Москва : Центрполиграф, 2000. 459 с.
7. Ильенков Э. В. Диалектическая логика. Москва : Политиздат, 1984. 320 с.
8. Ильенков Э. В. Опередивший своё время // Курьер ЮНЕСКО. 1977. № 7. С. 38–47.
9. Ильенков Э. В. Что же такое личность? // С чего начинается личность. Москва : Политиздат, 1983. С. 319–358.
10. Ильенков Э. В. Философия и культура. Москва : Политиздат, 1991. 464 с.



11. Квитка И. И. Философские идеи А. А. Богданова // Вестник ОГУ. 2006. № 7. С. 56–62.
12. Майданский А. Д. Понятие мышления у Ильенкова и Спинозы // Вопросы философии. 2002. № 8. С. 163–173.
13. Мунье Э. Манифест персонализма. Москва : Республика, 1999. 559 с.
14. Пуцаев Ю. В. Философия советского времени: М. Мамардашвили и Э. Ильенков (энергии отталкивания и притяжения). Москва : ИНИОН, 2018. 356 с.
15. Хамидов А. А. Философская одиссея Г. С. Батищева // Батищев Г. С. Избранные произведения / под ред. З. К. Шаукеновой. Алматы : Институт философии, политологии и религиоведения КН МОН РК, 2015. С. 6–44.
16. Oittinen V. Свободная субъективность против субстанциализма: критика Ильенкова и Спинозы Генрихом Батищевым // Вестник славянских культур. 2011. № 2. С. 13–20.

References

1. *The XXII Congress of the CPSU and issues of ideological work*. Moscow, State Publishing House of Political Literature, 1962. (In Russ.)
2. Batishchev G. S. *Introduction to the dialectic of creativity*. St. Petersburg, Publishing House of the Russian Christian Academy for the Humanities, 1997. 464 p. (In Russ.)
3. Batishchev G. S. *Contradiction as a category of dialectical logic*. Moscow, Vysshaya Shkola Publishers, 1963. 120 p. (In Russ.)
4. Berdyaev N. A. *About slavery and human freedom. The experience of personalistic metaphysics*. Paris, YMCA-Press, 1939. 224 p. (In Russ.)
5. Berdyaev N. A. The meaning of creativity. In: Berdyaev N. A. *Philosophy of freedom. The meaning of creativity. The experience of justifying a person*. Moscow, Publishing House "Academic Project", 2015. Pp. 254–535. (In Russ.)
6. Zinov'ev A. A. *On the way to a super-society*. Moscow, Tsentrpoligraf Publishing House, 2000. 459 p. (In Russ.)
7. Ilyenkov E. V. *Dialectical logic*. Moscow, Politizdat Publishing House, 1984. 320 p. (In Russ.)
8. Ilyenkov E. V. Ahead of his time. *UNESCO Courier*. 1977, no. 7, pp. 38–47. (In Russ.)
9. Ilyenkov E. V. What is a personality? *Where personality begins*. Moscow, Politizdat Publishing House, 1983. Pp. 319–358. (In Russ.)
10. Ilyenkov E. V. *Philosophy and culture*. Moscow, Politizdat Publishing House, 1991. 464 p. (In Russ.)
11. Kvitka I. I. Philosophical ideas of A. A. Bogdanov. *Bulletin of OSU*. 2006, no. 7, pp. 56–62. (In Russ.)
12. Maidanskiy A. D. The concept of thinking in Ilyenkov and Spinoza. *Problem of Philosophy*. 2002, no. 8, pp. 163–173. (In Russ.)
13. Munier E. *Manifesto of Personalism*. Moscow, Publishing House "Republik", 1999. 559 p. (In Russ.)
14. Pushchaev Yu. V. *Philosophy of the Soviet era: M. Mamardashvili and E. Ilyenkov (the energies of repulsion and attraction)*. Moscow, UNION, Department of Philosophy, 2018. 356 p. (In Russ.)
15. Khamidov A. A. Philosophical odyssey G. S. Batishchev. In: Batishchev G. S. *Selected works*. Almaty, Published by RGKF "Institute for Philosophy, Political Science and Religion Studies", 2015. Pp. 6–44. (In Russ.)
16. Oittinen V. Free Subjectivity versus Substantialism: Criticism of Ilyenkov and Spinoza by Heinrich Batishchev. *Bulletin of Slavic Cultures*. 2011, no. 2, pp. 13–20. (In Russ.)

*



ФОРМИРОВАНИЕ ПРЕСТИЖНОГО ИНТЕРЕСА К ЮВЕЛИРНОМУ ИСКУССТВУ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

УДК 008:739.2

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-59-66>

П. О. Гонсалес

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

Аннотация: Целью исследования является формирование и анализ престижного интереса к ювелирному искусству в современной России. В статье рассмотрены такие культурологические понятия, как престижный интерес, демонстративное потребление, социальный статус, социальный престиж, престижная самоидентификация, символы престижа. Дается определение феномену престижа как показателя социального статуса и индикатора протекания социальных процессов в обществе. Также оценивается проблема престижного интереса к ювелирному искусству, как одна из составляющих культурного интереса для современных россиян. Кроме того, прослеживается процесс реализации культурного интереса к ювелирному искусству в условиях современной России. Дается авторская трактовка структуры культурного интереса к ювелирному искусству. Стиль и образ жизни показаны как непосредственные показатели престижа, являющиеся маркерами социальной и экономической успешности.

Ключевые слова: ювелирное искусство, социальный престиж, статус, престижная самоидентификация, символы престижа, демонстративное потребление.

Для цитирования: Гонсалес П. О. Формирование престижного интереса к ювелирному искусству в современной России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4 (102). С. 59–66. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-59-66>

FORMATION OF THE PRESTIGE INTEREST IN JEWELRY ART IN MODERN RUSSIA

Polina O. Gonsales

Moscow State Institute of Culture, Khimki City, Moscow Region, Russian Federation, *e-mail: polinagonales@yandex.ru*

Abstract: The purpose of research is to form and analyse the prestige interest in jewellery in modern Russia. The article deals with such cultural concepts as prestige interest, conspicuous consumption, social status, social prestige, prestige self-identity and prestige symbols. A definition is given to the phenomenon of prestige as an indicator of social status and social processes in society. A problem of prestige interest in jewellery as a part of cultural interest for modern Russians is also assessed. In addition, the process of implementation of cultural interest in jewellery in modern Russia is analysed. The research features the author's interpretation of the structure of cultural interest in jewellery. Being a marker of social and economic success, lifestyle is shown as a direct measurement criterion of prestige.

Keywords: jewellery, social prestige, status, prestige self-identity, prestige symbols, conspicuous consumption.

ГОНСАЛЕС ПОЛИНА ОСВАЛЬДОВНА – соискатель кафедры культурологии Московского государственного института культуры

GONSALES POLINA OSVALDOVNA – PhD student at the Department of Culturology, the Moscow State Institute of Culture



For citation: Gonsales P. O. Formation of the prestige interest in jewelry art in modern Russia. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 4 (102), pp. 59–66. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-59-66>

Ювелирное искусство, как отрасль декоративно-прикладного искусства, занимает значительное место в культурном пространстве России, отражая её национальные, культурно-исторические традиции, участвующие в развитии самосознания личности и формировании престижности её интересов в общественной и культурной среде. Актуальность исследования ювелирного искусства обусловлена недостаточной разработанностью темы формирования и оценки состояния престижного интереса к ювелирному искусству в современной России. Задачами можно назвать выявление значения престижного интереса к ювелирному искусству как одного из составляющих культурного интереса в России, формирование критерия значимости в рамках ориентировочной оценки развития ювелирного искусства для современных россиян, анализ значимости престижного интереса к ювелирному искусству как маркера социальной и экономической успешности. Рассмотрение данных вопросов позволит дать оценку состоянию проблемы значения ювелирного искусства в шкале материальных и духовных ценностей человека.

Теоретическая значимость обсуждаемой проблемы заключена в расширении представлений в вопросе престижного интереса и возможностях для его решения в контексте ювелирного искусства, а также разработка нового направления этого исследования в данном разделе декоративно-прикладного искусства.

Практическая значимость данного материала может состоять в обеспечении качественного содержания отраслевых искус-

ствоведческих и маркетинговых журналов, а также в сфере профессионального и художественного образования в качестве учебно-методического материала для профессиональной подготовки будущих специалистов по данным специальностям.

В данной статье стоит задача дать оценку проблеме престижного интереса к ювелирному искусству как одной из составляющих культурного интереса для современных россиян. Объяснение феномена престижа как показателя социального статуса состоит в существовании явления социальной стратификации как одной из сфер духовной и материальной культуры общества.

Интерес был предметом исследования не только философов и культурологов, но и социологов, психологов, правоведов и т.д. Считается, что интерес является одним из главных стимулов человеческой деятельности, так как определяет его ценностные ориентиры. Культурология не оставила в стороне проблему культурного интереса, под которым подразумеваются культурные и интеллектуальные запросы человека, обусловленные его человеческими ценностями. То есть культурный интерес человека – это совокупность влияющих на него социальных институтов, таких как общество, образование, религия, семья, род деятельности, средства массовой информации и т.д.

Ювелирное искусство является частью общей культуры и имеет глубокую историческую значимость. В современной России культурный интерес к ювелирному искусству имеет социально-культурное значение, отражающее общий культурный уровень общества. Культурный интерес



к ювелирному искусству можно структурировать на эстетический, статусно-престижный, экономический, культурно-исторический, национальный и конфессиональный интересы.

Одним из элементов культурного интереса к ювелирному искусству является его престижная составляющая. В результате социализации, помимо культурного интереса, у человека существует ряд базовых потребностей, таких как потребности в социальных связях, в общении и внимании к себе, самоуважении, признании обществом, самовыражении и т.д. По мнению А. Маслоу, существует два типа потребностей – самоуважения (уверенность в себе, независимость, успешность) и потребность в уважении другими (престиж, репутация, статус, признание) [12, с. 89].

Русский философ начала XX века Н. А. Бердяев утверждал, что советская коммунистическая идеология транслировала такие национальные черты, как желание социальной справедливости и равенства, и тема престижа была несовместима с советской моралью и идеологией в связи с негативной оценкой интереса к вещам престижного статуса [1, с. 100]. 1917–1920-е годы – это период критического отношения к показному богатству как дореволюционному элементу мещанской красоты, символу старого мира. Идеология нового времени не предполагала дифференцирование людей по уровню материального достатка. В 30-х годах XX века, в послевоенный период относительного благополучия и стабильности наблюдались предпосылки возрождения интереса к потреблению материальных благ, в том числе ювелирного искусства. Во второй половине XX века советская система испытывала влияние западной культуры потребления, что впоследствии, к 1970–1980-м

годам, привело к кризису социалистических ценностей в обществе и переходу к ценностям нового материализма постперестроечной России [7, с. 129]. К концу XX века ювелирное искусство прочно заняло своё место в системе культурных и материальных ценностей общества переходного периода.

В настоящее время в России проблема престижа актуальна, требует всестороннего исследования, систематизации и поиска новых методов исследования.

Явление престижа определяется как социальное, философское и психологическое явление, обусловленное существующей в данном обществе системой ценностей: экономических, культурных, духовных и т.д., и сформированное под влиянием культуры, традиций и менталитета в обществе.

Исходя из анализа современных представлений о структуре статусных потребностей россиян в социологических исследованиях, можно утверждать о наличии у них желания иметь престижное образование, высокий уровень достатка и оплату труда, соответствующую их ожиданиям, востребованную и интересную специальность, обладать возможностями для карьерного роста, иметь профессиональный статус, получить ценные навыки работы в профессиональной сфере и т.д. [15, с. 20]. Что касается изменений престижных интересов личности, можно утверждать, что молодёжь имеет несколько более высокие запросы в этой области, чем остальные россияне [15, с. 20].

В процессе перехода общества от удовлетворения физических потребностей к социокультурным, у людей возникла необходимость в демонстрации и повышении своего социального статуса и престижа, а также в общественном одобрении. С точки зрения психологии стремление к престижу



является врождённым свойством структуры человеческой личности, присущим всем без исключения людям и формируемым в процессе социализации. Ценность престижа заключается в удовлетворении потребности в самоутверждении, признании, уважении и реализации своего потенциала. Другой функцией престижа можно считать психоэмоциональную защиту путём повышения самооценки и формирования статусного барьера [14, с. 20]. Таким образом, социальную престижность можно рассматривать как с внешней стороны (социальный статус), так и с внутренней (духовно-нравственные, эстетические, профессиональные качества личности).

Существует несколько подходов к изучению проблемы престижа: психодинамический подход, отражающий проблему компенсации чувства неполноценности; гуманистический подход, раскрывающий явление престижа как потребность в одобрении, признании, уважении; а также мотивационный подход, изучающий связь престижа и мотивации деятельности человека [11, с. 26]. На сегодняшний день под понятием престижа подразумевается культурный регулятивный механизм, с помощью которого общество влияет на поведение и межличностные отношения людей [2, с. 156].

Известно, что одним из главных мерил, определяющим статус человека в обществе, является его благосостояние, которое в корне меняет его образ жизни, так же как и материальное благополучие. Высокий социальный статус человека увеличивает его положительную оценку обществом, и она ценится человеком больше, чем материальная составляющая его жизни и значительно влияет на формирование его поведенческих установок.

Стиль и образ жизни, сформированные видением престижа, являются маркерами социальной и экономической успешности разных групп населения. Символы престижа – это оценочные индикаторы, критерий, знак отличия и граница между социальными группами. Под этим символами-маркерами безошибочно узнаются и идентифицируются представители одной социальной группы по принципу «свой – чужой». Процесс дифференциации «свой – чужой» наделяет круг «чужих» неприемлемыми для «своих» качествами, тогда как поведение «своих» не вызывает противоречий. Классовая дифференциация проводится по ряду признаков, таких как уровень образования, профессия, материальные и духовные ценности, но первичными в оценке становятся внешние признаки престижа – брендовая одежда, дорогие аксессуары и ювелирные украшения. С помощью дихотомии формируется система восприятия «мы – они», в представлении современных россиян «чужим» считается представитель иной социальной группы. Так создаются социальные границы и дистанции между людьми, находящимися на разных ступенях социальной лестницы, и закрепляется система социальных неравенств. Чтобы соответствовать желаемой социальной группе, нужно не только поддерживать определённый стиль жизни, но и активно его демонстрировать. Закреплённые социальной группой опознавательные знаки дают возможность консолидации в рамках одного социального слоя. Стиль и образ жизни также являются индикаторами престижа, но проявляются в паттернах поведения, выборе форм досуга и трудовой деятельности, возможностях самореализации и уровне экономических возможностей. Уровень массового сознания и общей куль-



туры формирует культуру потребления этого общества.

Стремление к обладанию атрибутами высокого социального статуса является показателем желания пользоваться социально-экономическими привилегиями через приобретение символов престижа. Психологические особенности человека заставляют его стремиться к элементам успешной жизни хотя бы иллюзорно, с помощью приобретения и обладания символами престижа. Для предметов престижа важна не столько практическая и эстетическая ценность, сколько демонстрация статуса его владельца.

Одним из проявлений престижа является мода, выполняющая функции символического опознания, а также своего рода иллюстрации статуса человека в обществе и социальной группе. Частая сменяемость и высокая стоимость модной продукции делает невозможным её приобретение группами населения с низким уровнем достатка. Немецкий философ и социолог Г. Зиммель сформулировал теорию моды, где ключевой идеей была психологическая тенденция к подражанию. По мнению Зиммеля, мода носит классовый характер, является способом социальной адаптации и проявления солидарности внутри своего круга, а также сегрегации от тех, кто ему не соответствует. Социальный аспект моды – связывать и разъединять, посредством моды элита демонстрирует недостижимую планку потребления, а все остальные стремятся ей соответствовать [9, с. 269].

Социальная стратификация, которая делится на экономический, профессиональный и политический типы, дифференцирует общество на классы и социальные группы, которые можно идентифицировать по уровню жизни, уровню доходов и потребле-

ния, качеству образования, роду деятельности, а также ряду материальных и духовных ценностей. Каждая социальная группа имеет свою индивидуальную систему групповых интересов [8, с. 5]. Внешние элементы престижа являются наглядными показателями социальной стратификации, которая и дифференцирует общество на социальные группы. Одним из критериев статуса общественной группы является политический, экономический, социальный и социокультурный престиж. Главной функцией элементов престижа можно назвать самопрезентацию и общественную демонстрацию своей социальной значимости. Престиж нуждается в демонстрации при помощи опознавательных знаковых средств через символы престижа. Таким образом, престиж является мерилем социальной значимости личности или социальной группы, а также методом стратифицирования и ранжирования в обществе в соответствии с их социальным статусом.

Термин «демонстративное (показное) потребление» был введён Т. Вебленом в 1899 году в книге «Теория праздного класса». По его мнению, престижное потребление несёт не столько утилитарные функции, сколько символическое значение, являясь показателем самого престижа. Веблен использовал данный термин применительно для высших слоёв общества, сейчас же демонстративное потребление характерно для всех без исключений. Демонстративное потребление имеет компенсаторный характер и несёт функции психологической и социальной адаптации [6, с. 7]. Потребление товаров роскоши является эмоционально ярко выраженным процессом, так как созерцание, приобретение и обладание объектами престижа приносит эстетическое удовольствие.



Современное российское общество, по мнению политиков и социологов, является очень неравномерным из-за сильного социального расслоения на сверхбогатых и малообеспеченных граждан, его отличает низкий объём дохода на душу населения, неравномерная социальная структура, неразвитость среднего класса и преобладание малообеспеченных слоёв населения [13, с. 25]. Несмотря на экономические кризисы, Россия после 2000-го года также вступила в фазу «общества потребления».

Ювелирные изделия являются исторически закреплённым символом достатка, престижа и высокого социального статуса, а также индикатором престижа. На ношение ювелирных изделий существует устойчивый социальный спрос, который обусловлен их символичностью. Несмотря на различия в доходах у всех категорий населения современной России, интерес к ювелирному искусству всегда был неизменно высок, так как каждая категория населения приобретает ювелирные изделия своего ценового сегмента. По данным журнала *Jewellery*, расслоение доходов россиян приводит к увеличению спроса на более доступный массовый сегмент ювелирной продукции [4, с. 4]. В современных российских условиях дизайн украшения отходит на второй план, косвенно это свидетельствует о глобальном экономическом кризисе – так как именно в кризис люди отдадут предпочтение не столько эстетике, сколько вкладываются в реальную стоимость изделия [5, с. 2].

Таким образом, престиж можно назвать одним из важных индикаторов протекания социальных процессов в обществе. Ценность и значимость престижа заключены в его роли социального стратификатора и маркера социального благополучия личности. Так как процесс по-

требления носит социальный характер, он также выполняет коммуникационную и идентификационную функции. Из этого следует, что атрибуты престижа несут социальную ценность для своего обладателя, предоставляя ему возможность обрести чувство защищённости, удовлетворения, благополучия, превосходства, что позволяет занимать более значимые позиции в системе социальной иерархии. Потребительское поведение личности является результатом социального взаимодействия с обществом для удовлетворения жизненных потребностей, тогда как демонстрационное потребление – это удовлетворение престижного интереса. Престиж, как социальная ценность, может выступать в качестве обмена, например, на более внимательное отношение, на социальное одобрение, на укрепление своего статуса, на деньги и власть.

В результате исследования был сделан вывод, что престижный интерес к ювелирному искусству является социальной потребностью и частью культурного интереса. Культурные интересы отдельного человека формируются под влиянием культуры его социальной группы, образа жизни, материальных и духовных ценностей, личностных приоритетов и т.д. Ведущую роль в формировании престижного интереса играет общественное одобрение и признание. В современном российском обществе характер социального сознания определяет структуру престижных интересов и критерии престижности, в том числе в области ювелирной индустрии.

Престижный интерес является процессом, в результате которого у человека формируется интерес к предметам роскоши. Существует прямая зависимость между формированием и развитием престижно-



го интереса и социально-экономической ситуацией, складывающейся в стране.

Несомненно, ювелирная продукция является одним из атрибутов престижа, интерес к ней, несмотря на экономический спад, стабильно высок. Экономическая ситуация в стране обуславливает уровень доходов и расходов граждан, степень их притязаний и потребностей, что также указывает на их покупательную способность. Ювелирную продукцию рассматривают с экономической стороны – как элемент вложения и сохранения капитала. Каждая социальная

группа имеет свой сегмент ювелирной продукции: от изделий массового производства до изделий премиум-класса. За последние 20 лет значительно увеличилось количество заводов и мастерских по изготовлению ювелирной продукции, стали работать новые салоны и аукционы по продаже, возникли сайты и интернет-магазины, печатаются книги-каталоги и отраслевые журналы. Все эти факты дают основание считать, что интерес к ювелирному искусству для современных россиян продолжает оставаться актуальным.

Список литературы

1. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. Москва : Наука, 1990. 224 с.
2. Вебер М. Основные понятия стратификации // СоцИс. 1994. № 5. С. 147–156.
3. Веблен Т. Теория праздного класса : перевод с английского / вступ. ст. с. 5–56 С. Г. Сорокиной. Москва : Прогресс, 1984. 367 с.
4. Веселая Е. Jewellery / Ювелирные украшения 2013. Москва, 2013. 368 с.
5. Веселая Е. Jewellery / Ювелирные украшения 2015. Москва : ООО Премьера Пабблишинг, 2015. 288 с.
6. Воробьев Г. А., Кумыков А. М., Пусько В. С., Агапова Е. А. Идеология и практика демонстративного потребления в России в условиях архаизации массового сознания // Гуманитарий Юга России. 2019. Том 8 (38). № 4. С. 90–101.
7. Гурова О. Ю. Идеология потребления в советском обществе // Социологический журнал. 2005. № 4. С. 117–131.
8. Заславская Т. И. Социальная структура современного российского общества // Общественные науки и современность. 1997. № 2. С. 5–23.
9. Зиммель Г. Избранное. Том 2. Созерцание жизни. Москва : Юристъ, 1996. 607 с.
10. Кердан А. Б. Сущность феномена социальной престижности // Вестник Оренбургского государственного университета. 2006. № 10-1 (60). С. 176–184.
11. Комлева В. В. Престиж как явление духовной жизни общества // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2000. № 4 (20). С. 26–32.
12. Маслоу А. Мотивация и личность / перевод с английского А. Татлыбаевой. Москва ; Санкт-Петербург : Евразия, 1999. 478 с.
13. Печкуров И. В. Демонстративное потребительское поведение в современном российском обществе: социально-философский анализ // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2019. № 2. С. 23–30. DOI: 10.23683/0321-3056-2019-2-23-29
14. Степанов О. В. Престиж личности в условиях трансформации российского общества : автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора социологических наук : 22.00.04 – Социальная структура, социальные институты и процессы / Степанов Олег Васильевич. Ростов-на-Дону, 2004. 39 с.
15. Тихонова Н. Е. Факторы жизненного успеха и социального статуса в сознании россиян // Вестник Института социологии. 2018. № 4. Том 9. С. 11–43. DOI: 10.19181/vis.2018.27.4.536

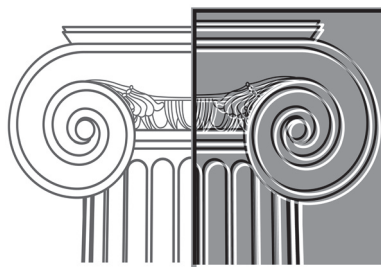
References

1. Berdyaev N. A. *The origins and meaning of Russian communism*. Moscow, Akademizdatcenter "Nauka" RAS, 1990. 224 p. (In Russ.)



2. Weber M. Basic concepts of stratification. *Sociological Studies*. 1994, no. 5, pp. 147–156. (In Russ.)
3. Veblen T. *Leisure Class Theory*. Moscow, Progress Publishers, 1984. 367 p. (In Russ.)
4. Veselaya E. *Jewellery 2013*. Moscow, 2013. 368 p. (In Russ.)
5. Veselaya E. *Jewellery 2015*. Moscow, 2015. 288 p. (In Russ.)
6. Vorobyev G. A., Kumykov A. M., Pusko V. S., Agapova E. A. Ideology and practice of demonstrative consumption in Russia in the conditions of archaization of mass consciousness. *Humanities of the South of Russia*. 2019, vol. 8 (38), no. 4, pp. 90–101. (In Russ.)
7. Gurova O. Yu. Consumption ideology in the Soviet society. *Sotsiologicheskii Zhurnal*. 2005, no. 4, pp. 117–131. (In Russ.)
8. Zaslavskaya T. I. Social structure of modern Russian society. *Social Sciences and Contemporary World*. 1997, no. 2, pp. 5–23. (In Russ.)
9. Simmel G. *Favorites. Volume 2. Contemplation of life*. Moscow, The Publishing Group “Jurist”, 1996. 607 p. (In Russ.)
10. Kerdan A. B. Prestige as a phenomenon of society’s spiritual life. *Vestnik of the Orenburg State University*. 2006, no. 10-1 (60), pp. 176–184. (In Russ.)
11. Komleva V. V. Prestige as a phenomenon of the spiritual life of society. *Tambov University Review. Series: Humanities*. 2000, no. 4 (20), pp. 26–32. (In Russ.)
12. Maslow A. *Motivation and personality*. Moscow, St. Petersburg, Publishing House “Eurasia”, 1999. 478 p. (In Russ.)
13. Pechkurov I. V. Demonstrative consumer behavior in the modern Russian society: social-philosophical analysis. *University News. North-Caucasian Region. Social Sciences Series*. 2019, no. 2, pp. 23–30. DOI: 10.23683/0321-3056-2019-2-23-29 (In Russ.)
14. Stepanov O. V. *Prestige of personality in the conditions of transformation of Russian society. Synopsis dr. sociolog. sci. diss.* Rostov on Don, 2004. 39 p. (In Russ.)
15. Tikhonova N. E. Factors of success in life and social status in the minds of Russians. *Bulletin of the Institute of Sociology*. 2018, no. 4, vol. 9, pp. 11–43. DOI: 10.19181/vis.2018.27.4.536 (In Russ.)

*



ЭСТЕТИКА



МИФОЛОГЕМА ДНЯ И НОЧИ: ЭСТЕТИКА МЕТАМОРФОЗ

УДК 7.01

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-68-79>

М. И. Козьякова

Высшее театральное училище (институт) имени М. С. Щепкина при Государственном Академическом Малом театре России, Москва, Российская Федерация, ORCID 0000-0003-4163-3595, e-mail: markoz@yandex.ru

Аннотация: Ночь, мифологема ночи является в настоящий момент одной из самых востребованных тем искусства, выходя далеко за рамки тривиального тематического ряда. Спектр коннотаций, которые обретает ночь на языке культуры, варьируется чрезвычайно широко. Являясь одним из онтологических оснований антропогенеза, она занимает важное место среди универсальных ценностей человеческого бытия. В статье рассматривается эволюция данного феномена, метаморфозы, которые обретает ночь на языке культуры в различные периоды европейской истории.

Феномен ночи, чрезвычайно богатый по своему семантическому разнообразию, традиционно был связан с сакральными религиозными практиками, с магией и колдовством, с таинственным эзотерическим знанием, недоступным рациональным логическим процедурам. В Новое время ночь создаёт собственное культурное пространство – ночную жизнь с её особыми ритуалами, символами, представлениями. Специфика восприятия «ночного» позволяет говорить о нём как о преимущественно эмоциональном, творческом явлении. В эстетическом плане ночь традиционно рефлексировалась как пейзажный либо символический феномен: она была связана с конкретно-чувственным восприятием природы, с переживанием лирических эмоций, либо воспринималась как символ вечности, трансцендентного бытия. Феномен ночи становится также феноменом интеллектуального плана: многообразие метафорических смыслов, богатство ассоциативно-семантического ряда обусловили интерес к «ночному» со стороны не только искусства, литературы, но и философии, психологии.

Ключевые слова: эстетика, ночь, день, свет, тьма, мифологема, метаморфозы, искусство, музыка, живопись, семантика.

Для цитирования: Козьякова М. И. Мифологема дня и ночи: эстетика метаморфоз // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4 (102). С. 68–79. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-68-79>

THE MYTHOLOGEME OF DAY AND NIGHT: AESTHETICS OF METAMORPHOSES

Maria I. Kozyakova

Mikhail Shchepkin Higher Theatre School (Institute) of the State Academic Maly Theatre of Russia, Moscow, Russian Federation, ORCID 0000-0003-4163-3595, e-mail: markoz@yandex.ru

Abstract: The Night, the mythologeme of the Night is currently one of the most popular themes of art, going far beyond the trivial thematic series. The range of connotations that Night acquires

КОЗЬЯКОВА МАРИЯ ИВАНОВНА – доктор философских наук, кандидат экономических наук, профессор; профессор кафедры философии и культурологии Высшего театрального училища (института) имени М. С. Щепкина при Государственном Академическом Малом театре России
KOZYAKOVA MARIA IVANOVNA – DPhil, PhD in Economics, Professor; Professor at the Department of Philosophy and Cultural Studies, the Mikhail Shchepkin Higher Theatre School (Institute) of the State Academic Maly Theatre of Russia



in the language of culture varies extremely widely. Being one of the ontological foundations of anthropogenesis, it occupies an important place among the universal values of human existence. The article examines the evolution of this phenomenon, the metamorphoses that Night acquires in the language of culture in various periods of European history.

The phenomenon of Night, extremely rich in its semantic diversity, has traditionally been associated with sacred religious practices, with magic and witchcraft, with mysterious esoteric knowledge inaccessible to rational logical procedures. In modern times, the Night creates its own cultural space – nightlife with its special rituals, symbols, representations. The specificity of the perception of the Night allows us to talk about it as a predominantly emotional, creative phenomenon. Aesthetically, the Night was traditionally reflected as a landscape or symbolic phenomenon: it was associated with a concrete sensory perception of nature, with the experience of lyrical emotions, or was perceived as a symbol of Eternity, transcendent being. The phenomenon of Night also becomes a phenomenon of the intellectual plane: the variety of metaphorical meanings, the richness of the associative-semantic series led to interest in the Night from not only art, literature, but also philosophy, psychology.

Keywords: aesthetics, night, day, light, darkness, mythologeme, metamorphoses, art, music, painting, semantics.

For citation: Kozyakova M. I. The mythologeme of Day and Night: aesthetics of metamorphoses. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 4 (102), pp. 68–79. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-68-79>

Постановка проблемы

Ночь, культура ночи – явление сложное и многоплановое, богатое по своему семантическому разнообразию, одно из самых ёмких по смысловому наполнению. В качестве физического феномена ночь представляет собой определённый временной период, часть суток, и в этом физическом «естестве» принадлежит природному универсуму. Этот феномен, однако, не находится в тривиальном временном ряду, а выходит далеко за его пределы: являясь одним из онтологических оснований антропогенеза, он занимает важное место среди универсальных ценностей человеческого бытия. Культура ночи сохраняет актуальность проблематики и в современном, быстро меняющемся мире. Более того, ночь является одной из самых значимых и самых востребованных тем искусства, поскольку она активизируется в «рубежные», переходные эпохи человеческой истории, на крутых цивилизационных поворотах. Всё это позволяет

говорить об особом интересе к ней, о необходимости исследования этого явления, в том числе в эстетическом аспекте.

Метафизика ночи

Феномен ночи представляет собой многоаспектный, лабильный компонент социокультурного комплекса, семантика которого варьируется в зависимости от ракурса рассмотрения. Данный феномен может рассматриваться в разнообразных контекстах – таким образом он ускользает от попыток однозначной интерпретации: феномен ночи может выступать как философская концепция, как физическая данность, как нормативный правовой законодательный акт. В таком случае он будет сух, формализован, объективирован. С другой стороны, он может рефлексироваться не как метафизический концепт, а как интенция, грёза, некая одухотворённая, возвышенная мечта. Спектр коннотаций, которые обретает ночь на языке культуры, таким образом, варьируется в достаточно широких преде-



лах, обретая при этом различные, зачастую прямо противоположные смыслы и значения. «Дано ли нам постичь глубину ночи при свете дня?» – риторически вопрошает Ф. Ницше, подразумевая и тем самым провозглашая однозначно отрицательный ответ. Этот вопрос, как никакой другой, характеризует глубину, неоднозначность исследуемого в данной статье объекта. Исторически, традиционно ночное время было связано не только с примитивной магией и колдовством, но также с сакральными религиозными практиками, с хранимым в тайне эзотерическим знанием, недоступным любым логическим, рациональным процедурам.

Время в культуре метафизически связано с пространством: первоначально эмотивно нейтральный феномен природы в культурной аксиоматике, как известно, приобретает разнообразные религиозные, социальные, этические и эстетические коннотации, тем самым изменяет свою семантику. Ночь всегда включается в картину мира на бытовом, повседневном плане, также традиционно она онтологизирована в ней на аксиологически выделенном уровне, будь то мифологизированная или ритуализованная сфера. В качестве одного из значимых, существенных факторов общественного бытия ночь отражает характер цивилизационных процессов, их динамику, эволюционные изменения. Архаические ритуалы, связанные с ночной тематикой, генерировали формирование исходных образов культуры, заложив тем самым основания для юнгианских архетипов, входивших в древние символические системы.

В природе естественным образом происходит последовательная смена светлого и тёмного времени суток, то есть наличествует циклический ритм, в котором оба временных состояния плавно перетекают друг в дру-

га – это цикл, который невозможно остановить. В культуре день и ночь разделяются, рефлектируются как определённые статичные начала – временные константы, полярные по своим характеристикам. Они образуют, во всяком случае на первый взгляд, некие полюса, прямо противоположные субстанции, которые максимально удалены друг от друга. Естественно, что эти полярности по-разному взаимодействуют с природой человека – комплиментарно или же антагонистически; последнее следует отнести к ночной специфике, поскольку по своей физиологии человек не приспособлен к ночной жизни. Дневной образ жизни человека, его онтогенез теснейшим образом связан со зрением – при этом, однако, нам требуется много солнечного света: в отличие от животных, ведущих ночной образ жизни, мы плохо видим в темноте. У человека отсутствует специально адаптированный к темноте аппарат бинокулярного зрения, его периферическая анатомо-физиологическая система, способная получать и обрабатывать информацию из окружающего мира, также не предназначена для ночного существования.

Человек – создание дневное, его жизнь – дневная жизнь, его пространство должно быть залито светом, а ночь предназначена для сна. Семантика, аксиоматика, эстетика этой идеологемы прекрасно отражены в Библии, в Божественном Шестодневе. Согласно христианским представлениям, сам человек, точно так же как и Свет, является творением Божьим, а процесс творения, его исходный пункт, начало, был связан с отделением света от тьмы, с обособлением дня и ночи. Глубины ночи неведомы и необозримы для человека, как необозримы глубины и хаос космического пространства, и именно из темноты творился Божественной волей свет и день. «В начале



сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою. И сказал Бог: да будет свет. И стал свет». Дальше Он именуется их и, поскольку именование имело особый мистический смысл, рассматривает имена в аксиологически маркированном пространстве: «И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы... И назвал Бог свет днём, а тьму ночью. И был вечер, и было утро: день один» [4, Бытие 1; 1-6].

Эстетика метаморфоз: истоки

Применительно к бессобытийной, «долгой» или «спящей» ранней истории человеческого общества вряд ли можно говорить о каких-либо эстетических аспектах ночной культуры. О дальнейшем её развитии можно судить по мифам разных народов: среди первых закономерностей, отмеченных человеком, были годовые и суточные ритмы природы. Как и смена времён года, смена дня и ночи воспринималась как порядок, установленный высшими силами, – последний был стабильным и неизменным, так как являлся необходимым условием существования мира. Что же касается ночной тьмы, то она делала человека беспомощным перед опасностями окружающего мира: она сама представляла главную опасность и зачастую могла вызывать чувство безумного, всепоглощающего страха. Таким образом, следует отметить, что эмоциональный комплекс страха, боязнь темноты, появился ещё в глубокой древности. Унаследованный генетически как один из архетипов страх, коренящийся глубоко в подсознании, мог в определённых ситуациях выплёскиваться волной первобытного ужаса, панического и не поддающегося контролю.

Сложность и многоаспектность, глубиную исторических корней, привлекающую

к теме ночи внимание аудитории, безусловно, необходимо анализировать, начиная с Античности. Многообразие эстетических интерпретаций, характеристик «ночной» тематики было заложено именно тогда. Ещё у греков смысловый контент ночи был представлен как сложная, генетически неоднородная картина мира. В греческой космогонии Ночь, связанная с космическим «началом», занимала одно из важнейших, доминантных мест. «Начало» визуализировалось как Хаос, как изначально пустая и бесформенная бездна, подобная библейской, и этот образ был принят практически как аксиома: он присутствует и в мифологии, и в авторских произведениях – в «Теогонии» Гесиода, философии Платона и Анаксагора. Тёмный, бесформенный, необозримый Хаос рождает беспросветный мрак подземного мира – Эреб, и «ночную» богиню Никту, Никс.

Согласно Гесиоду, она была могущественной богиней, породившей целый сонм богов, карающих и преследующих людей, в том числе Убийства, Скорби и другие. Её традиционно изображали как женщину, одетую в чёрные одежды, обычно она держала на руках рождённых ею детей – Смерть и Сон. Символами и атрибутами Ночи, естественно, являлись звёзды и Луна, чёрные крылья, а также мак и сова. Таким образом ночь выступает в художественной традиции, таким он был неоднократно воспроизведён в изобразительном искусстве, в поэзии. Эти же атрибуты перечислены в стихотворении А. Ахматовой «Ночь»¹.

«Ноченька!

В звёздном покрывале,

В траурных маках, с бессонной

совой...» [2, с. 200].

¹ В стихотворении поэтесса обращается к статуе «Ночь» в Летнем саду, вспоминая, как спасали её от бомбёжек в 1942 году.



Ночь, как божество космического порядка, занимала особое место в греческом пантеоне: она обитала в бездне Тартара и была отделена от когорты светлых олимпийских богов. Все боялись и почитали грозную богиню, и потому не только смертные люди, но и бессмертные боги не осмеливались приближаться к ней. Среди её ужасных порождений были, однако, и светлый День, и сияющий Свет, Эфир:

[122] Чёрная Ночь и угрюмый Эреб родились из Хаоса.

[123] Ночь же Эфир родила и сияющий День, иль Гемеру:

[124] Их зачала она в чреве, с Эребом в любви сочетавшись [6].

Ночь по своему генезису важнее дня: она изначально светоносна, свет рождается из тьмы. Ночь дарит не только сон или смерть, но и новое рождение, а её образ как звёздной колыбели человечества занял прочное место в качестве одного из важнейших архетипов европейской культуры. Наиболее приближен этот сложный эстетический, метафизический образ к концепции орфиков, которые воспринимали Ночь как наставницу богов, благую и мудрую богиню. Мифологема животворящей тьмы, её метаморфоза, превращающая тьму в источник света, способный «осветить и возродить мир», оказалась чрезвычайно жизнеспособной. «Свет рождается из тьмы» – античная по своему происхождению идея переживёт эпоху Античности, будет воспринята христианством, продолжится далее в эпоху Ренессанса и Нового времени, разовьётся и принесёт прекрасные плоды в искусстве и литературе, поэзии и философии. «Таинство возрождения человека и мира всегда совершается ночью», – этот момент акцентируют современные исследователи [1, с. 66]. О художественном вопло-

щении этой идеи говорят раннехристианские мозаики в церквах Равенны, изображающие звёздное небо, «Ночь» Микеланджело в Капелле Медичи, «Звёздная ночь» В. Ван-Гога и многие, многие другие. Богатый семантический потенциал ночи, сделавший её одной из любимейших тем в искусстве, был сформирован, таким образом, уже в Античности.

Эстетика метаморфоз: эволюция

Средние века восприняли идеи Античности и развили их, интерпретировав в религиозном, мистическом плане. Средневековая христианская мистика акцентирует противостояние Света и Тьмы, которые однозначно ассоциировались в церковном учении с добром и злом. Дуализм мифологического мышления универсален, это касается в первую очередь оперирования оппозициями, традиционными для мифологии разных народов мира: верхом и низом, мужским и женским, правым и левым, светом и тьмой. В религиозной традиции, служившей основанием средневековой культуры в христианской Европе, мифологема дня и ночи не просто актуализируется, но и выходит на первый план.

Роли света и тьмы, дня и ночи были жёстко закреплены: добро и радость принадлежали светлому времени суток, были олицетворением света. Ночь являла собой опасность, была страшна, поскольку, как и раньше, несла всевозможные угрозы. Естественно, что именно это время должно было принадлежать нечистой силе – всевозможным ведьмам, вурдалакам, демонам: тьма обеспечивала их полное и абсолютное господство, особенно страшна была Вальпургиева ночь, как символ и знамение их торжества. Всевозможная нечисть inferнальна, она принадлежит к потусторонне-



му, «нездешнему» миру и потому злокозненна, страшна и опасна для человека. Противопоставление дня и ночи переходит в оппозицию жизни и смерти: «Бог даровал день живым, а ночь отдал мёртвым», – подчёркивал немецкий хронист Титмар Мерзебургский. Ночь – время мёртвых, когда мертвецы покидают свои могилы [7]. Для живых был предназначен день, поскольку только свет мог даровать жившим в средневековом мире людям наивысшую ценность – ощущение безопасности.

Дневной свет, всё светлое несли в себе положительные характеристики, однозначно предполагая превосходную степень как этических, так и эстетических качеств, поскольку прекрасное в христианской метафизике должно было ассоциироваться с Божественным творением: «горний Свет», «Светлое Воскресенье», «прекрасен как день». Тем самым Средневековье рождает новую христианскую метафизику света как Божественной любви, несущей спасение. В XII веке приходит откровение – «Бог – это свет!». Рождается искусство готики, эстетика готического собора: кружева камня, устремлённого ввысь, феерии витражей, пластики и выразительности статуй.

Эпоха Возрождения коренным образом трансформировала культурную парадигму – уже не Бог, но ренессансный герой, названный «прометеевским человеком» (В. Шубарт), становится хозяином собственной судьбы, её демиургом и творцом. Прометеевский человек «... стремится больше не к спасению души, а к владению миром» [12, с. 13]. Исторически именно он получает приоритет в освоении пространства ночи – этого наиболее удалённого от человека, не подходящего для человеческой деятельности периода времени. Ночной вре-

менной континуум по своим характеристикам принадлежит космическому универсуму, чуждому и опасному для человека пространству: космос не подвластен человеческому произволу. Однако «колонизация», освоение ночного времени совершается вместе с развитием технического потенциала Запада. Искусственный свет получает всё большее распространение как неизменный атрибут роскошного декора княжеских палацов, как украшение всевозможных праздников и торжественных церемоний – ночь постепенно начинает отступать под натиском искусственного освещения. Придворная жизнь превращается в «бесконечный праздник бытия» (Й. Хейзинга), который был особенно характерен для бургундского двора, для ренессансных дворов Италии. Для их правителей – Медичи, д'Эсте, Гонзаго, Сфорца – ночное освещение позволяло создавать блистательную атмосферу праздника, в котором чередовались удовольствия балов, пиров и маскарадов.

Ночное время, глубина ночи создаёт трудное для интериоризации, но магически привлекательное для искусства пространство. В период Ренессанса и Нового времени ночные мотивы были одинаково значимы для музыки и живописи, поэзии и прозы. Разнообразные варианты прочтения данной темы раскрывались в произведениях, принадлежащих к разным национальным школам, – тема ночи оказалась востребованной в живописи итальянского, а также Северного Возрождения. Ночь позволяет создать особую атмосферу таинства, мистических иррациональных форм, в которых отражалось трагическое мироощущение эпохи макабра. Возникает традиция ночных сцен на библейские сюжеты: к ней обращаются А. Альтдорфер (алтарные композиции), А. Корреджо («Ночь»), Тициан



(«Коронование терновым венцом»), Я. Тинторетто («Поклонение волхвов», «Тайная вечеря») и другие.

Для XVII, XVIII веков характерно продолжение этих тенденций: архитектура и скульптура, живопись и музыка, как и прежде, служат возвеличиванию католической церкви. В эпоху абсолютизма, однако, на первый план выходит королевская власть, придворное общество с его демонстративным, театрализовано-этикетным ритуалом. Важнейшая роль принадлежит здесь световой феерии, поскольку она призвана была освещать величие королевского двора, служить его репрезентации как центра власти и одновременно – центра художественной жизни. С этой целью был использован весь арсенал художественных средств господствовавшего в XVII века художественного стиля барокко. В эстетике барокко динамизм, эмоциональное напряжение, экспрессия барочных форм достигались, кроме прочего, за счёт использования эффекта всевозможных контрастов. Это эстетические контрапункты – контрасты цвета, движения, образов, в том числе контраст света и тьмы.

Собственный культурный код, созданный абсолютизмом, уделял особое внимание ночному времени – ослепительно сияя в ночи, искусственное освещение ярко и эффектно демонстрировало величие королевских резиденций. Так, проходившие в Версале праздники современники неизменно описывали в восхищённых выражениях. В знаменитой Большой зеркальной галерее, служившей образцом и объектом подражания для многих королевских дворов того времени, зажигались, как писали очевидцы, тысячи огней. Они «отражались в зеркалах, покрывавших стены, в бриллиантах кавалеров и дам. Было светлее, чем

днём. Было точно во сне, точно в заколдованном царстве» [10].

В так называемой культуре салонов, характерной для XVIII века, публика, принадлежавшая к светскому обществу, подобным же образом отдавала предпочтение ночному времяпрепровождению. Культ наслаждения, безделья, любовные похождения – на всех ночных практиках, занятиях и развлечениях стояла печать элитарной специфики. Ночь, её эстетическая репрезентация являлись символом аристократической праздности, обретая особую аксиологическую ценность для данных кругов. Для низов же с их «профанной» дневной жизнедеятельностью, ночные развлечения знаменовали собой достаточно редкую, не всегда доступную им возможность «праздничной роскоши» (М. Бахтин). К ней относились непритязательные пирушки в кабачках и тавернах, разнообразные зрелища, гулянья, карнавальное веселье – для простого люда это была недолгая приостановка напряжённого труда. Тем не менее она была чрезвычайно важна, поскольку давала возможность насладиться моментом отдыха, который был необходим физиологически и одновременно в социальном плане, знаменовал собой краткий миг утопической свободы, был выходом из жалкого и угнетённого состояния дискриминации, насилия, всевозможных запретов.

Эстетика метаморфоз: кульминация

В XIX веке ночь превращается в одну из самых актуализированных, востребованных тем, имеющих широкий диапазон смысловых интерпретаций. Интерес к «ночной» тематике проявлялся со стороны художников, писателей, поэтов различных направлений, течений искусства. Ночь у многих народов являлась временем любви,



удовольствия и наслаждения: этика, эстетика этого аспекта отражены в метафорах «ночь нежна», «ночь соловьиная».

Но здесь же присутствует и её тень, оборотная сторона любви в виде греха и порока продажной любви, блудодействия. Об этом также пишут картины и стихи – например, А. Тулуз-Лотрек («Танец в Мулен-Руж»), В. Брюсов («Ночь») и другие. «Идёт и торжествует мгла», – пишет Брюсов в этом стихотворении:

«Но пробуждается разврат.
В его блестящие приюты
Сквозь тьму, по улицам спешат
Скитальцы покупать минуты» [5].

В эпоху романтизма эстетика ночи вновь претерпевает трансформацию – теперь она снова соединяется со смертью, как некогда в Античности: «Всех ожидает одна и та же ночь» (К. Г. Флакк). В произведениях романтиков ночь не только трактуется как окончание жизненного пути, но и эстетизируется – картины П. Пюви де Шаванна («Мечта», «Сновидение»), Э. Моргана («Ночь и Сон»). Отождествляя ночь, сон и смерть, романтики открывают время «прекрасных» смертей: она даёт утешение как «небесный избавитель» (А. Ламартин), как «единственная надежда» (Ш. Бодлер), оказывается желанной, сладостной, милосердной. Ощущение бренности всего земного пронизывает английскую сентиментальную, так называемую кладбищенскую поэзию Э. Юнга, Т. Грея, Т. Парнелла. В «Гимнах к ночи» Новалиса романтическое отрицание профанности бытия достигает своего апогея – ночь светлее дня, утверждает автор. Эстетика мёртвой, трупной красоты «чёрного», готического романа знаменует собой особую главу в истории художественных метаморфоз ночи, примером чего может служить роман Ч. Мэтьюрина («Мельмот-скиталец»).

Эстетику «ночного» питает не только ночная лирика и ночная фантастика, готический роман и «кладбищенская» поэзия, но и ноктюрн в музыке, ночной пейзаж, ночные образы в живописи: от итальянского и Северного Возрождения до живописи А. Маньяско и Ф. Гойи, У. Тернера и Д. Уистлера [7]. И далее, в декадансе и символизме будет продолжена эстетическая разработка ночного дискурса – вплоть до эстетики fin de siècle конца XIX века. Печаль, меланхолия, утончённая красота сумеречных грёз, как ни что иное, характеризуют эти направления. Ночь трактуется в них как покой и Эрос, царство гармонии и «священного сна». Она предстаёт как символ таинственной двери, открывающей вход в мир фантазий и мистики, в ней культивируются лиричность и таинственность: «... от сумерек до сумерек, по чёрной бархатной дороге, усыпанной серебряными звёздами, мы идём и входим в великий храм безмолвия, в глубину созерцания, в сознание единого хора, всеединого Лада» [3, с. 5].

Из этих таинственных ночных областей, окрашенных мистическим колоритом, «вырастает» поэзия П. Верлена и С. Малларме, ранняя драматургия М. Метерлинка, «лунная поэтика» О. Редона и Э. Мунка, русских символистов. О магическом влиянии луны, внушающей странное беспокойство, слагал стихи Бодлер («Дары луны»), им вдохновлялся Верлен («Лунный свет»), оно присутствует в ночных пейзажах Мунка («Лунный свет», «Звёздная ночь»), в «ночных видениях» А. Рембо («Бдения», «Вульгарный ноктюрн»). К ним относятся и чёрные «ноктюрны» Редона, выполненные в том же мистическом ключе, ещё более загадочные и пугающие, стоящие «на грани между реальностью и фантазией», – «Улыбающийся паук», «Глаз с цветком мака» и дру-



гие. Излюбленные мотивы Редона – глаза, открытые или закрытые, образ грезящего человека («Закрытые глаза») – всё это будет позднее воспринято сюрреалистами.

«Ночное» как пространственно-временное явление актуализируется и в музыке, имплицитно на уровне звуковой идеи, как эстетическое воплощение природного начала. Диапазон ночной импрессии чрезвычайно широк: от пейзажного, лирического, романтического, сказочно-фантастического до конкретной, чувственно определённой музыкальной изобразительности. Ноктюрн онтологизировался как специфический жанр, как лирическая миниатюра (ноктюрны Ф. Шопена, Ф. Листа, Э. Грига, М. Балакирева, П. Чайковского). Он также мог представлять собой ночные картины в операх, отдельные образы, сюжетные линии, тем самым включаясь в развитие драматического действия, что позволяло по-новому использовать его смысловой потенциал. Ночная тематика эволюционировала от распространённых преимущественно в музыке XIX века звукоподражаний природе, примеры которых дают ночные пейзажи в операх Дж. Верди, Н. Римского-Корсакова и других, до возникновения сонорной техники в первой половине XX века и её дальнейшего распространения в оркестровой музыке (Г. Малер, Б. Барток, С. Прокофьев).

С техническим прогрессом, с «новой природой» рукотворного мира, в котором существует человек, связано успешное «укрощение» разнообразных стихий, в том числе «освоение» и «присвоение» ночного времени. Ночь отступает физически, но её семантика привлекает всеобщее внимание многообразием метафорических смыслов, богатством ассоциативно-семантического плана. Интерес к «ночному», как феномену интеллектуального плана, проявляли тео-

ретики литературы и искусства, философы и психологи. В своём творчестве к этой теме обращались Ф. Шеллинг и Новалис, А. Шопенгауэр и Ф. Ницше, З. Фрейд и К.-Г. Юнг, Н. Бердяев и О. Шпенглер.

«Дневная» и «ночная» культура получают в философии Ницше философско-эстетическую интерпретацию как аполлоническая и дионисийская. Эстетика дня в этой дихотомии естественным образом оказывается соотнесена с аполлоническим началом, со светом, разумом и рассудком, а ночи – с дионисийским. «Ночь: пробуждаются все песни влюблённых. И моя душа песнь влюблённого ... Свет я: ах, быть бы мне ночью! Но в том одиночество моё, что я опоясан светом. Ах, вот быть бы мне тёмным и ночным!» [9, с. 75]. «Быть тёмным и ночным», по утверждению Ницше, значило погрузиться в мир опьянения, освобождавший человека от его собственных оков, озарявший его мистическим чувством причастности бесконечному Бытию, духовным космическим единством.

XX век актуализировал самые глубокие пласты «ночного», новые смысловые аспекты этого понятия, обозначив всё возрастающий интерес к особым, пограничным состояниям человеческой психики. Они получают развитие в психологии Фрейда и Юнга, в разработанной Фрейдом концепции бессознательного, изложенной в его трудах «Толкование сновидений» и «О психоанализе». В дальнейшем Юнг создаст теорию архетипов, где «ночное» приобретёт архетипический образ Тени. Таким образом были концептуализированы понятия ночного сознания, ночной психики, которые привлекли внимание художников к «тёмным», «ночным» областям человеческого сознания, вдохновили их на попытки воплотить идеи Фрейда, касающиеся искусства, связать тех-



нику психоанализа с творческим процессом. Сюрреализм активно занимался разработкой этой популярной тогда проблематики, создавая образы и сюжеты на грани реальности, фантазмагорию ирреальности, подобной сну, в котором пытались услышать «шёпот подсознания».

Теория творческого метода сюрреализма была описана А. Бретоном как «чистый психический автоматизм», а название «сверхреализм» дал Г. Аполлинер. Д. Джойс и М. Пруст, Р. Магритт и С. Дали, Х. Борхес и Х. Кортасар делают эту область объектом своего пристального внимания. Мейнстримом литературы становится особый приём «потока сознания», который имитирует непрерывное течение мыслей, чувств в подсознании спящего человека. Художники, создавая на холсте некую парадоксальную реальность, изображали свои фантазии, тайные мысли, желания и страхи, воспоминания и сны – ту образность, которую, как они считали, подсказывало им подсознание. Полотна, поражающие своей фантастичной парадоксальностью, абсурдные и немислимые комбинации привычных предметов являют собой аналог фрейдовского «долгого связанного сна», в котором образ закрытого глаза становится метафорой иного, высшего зрения. Фантазмагории сновидений отпечатывались на полотне, и даже само название картин нередко говорило об этом, как, например, название картины Дали – «Сон, вызванный полётом пчелы вокруг граната за секунду до пробуждения».

Ночь, темнота играют важную роль в философской концепции О. Шпенглера – они были использованы в его цивилизационной парадигме в качестве генерализующей проекции развития западной культуры: «Уже вокруг германских богов и героев ... сумерки и ночь ... На Валгалле нет

света» [11, с. 240]. Семантика ночи оформляет созданные Шпенглером смысловые концепты «фаустовской души», «фаустовского пространства»: «Уже в “Эдде” чувствуется та глубокая полночь, которая окружает рабочий кабинет Фауста, кладёт тени на офорты Рембрандта, в которой теряются звуки бетховенской музыки». «Ночным – пусть это будет только внутренняя, душевная ночь – является также чувство покинутости». «Одиночество – свойство западной души» [10, с. 239, 240–241].

Подведение итогов: современность

В эстетическом плане «ночное» традиционно рефлектируется как пейзажный либо символический феномен, который связан с конкретно-чувственным восприятием природы, с переживанием лирических эмоций, либо как символ Вечности, трансцендентного бытия. Для XX века, однако, актуальным оказывается поиск новых путей во взаимоотношениях человека и природы, новая философия природы. Преодолевая традиционный пейзажный, эмоциональный, картинно-описательный подход к интерпретации «ночного», необходимо обозначить в нём новый, актуализированный сегодня экологический аспект. Рассмотренный в ключе диалога «человека и природы», он включает в себя как биологические, так и нравственно-духовные проблемы. В этом диалоге природа воспринимается не только как пейзаж, как источник впечатлений и ассоциаций, но и как объект эмоциональной рефлексии. И стержневым здесь является осознание общности с живым универсумом природы, где человек отнюдь не господин, но всего лишь одна из форм жизни.

Новые экологические тренды получили свою концептуализацию в идеях коэво-



люции – гармоничной совместной эволюции природы и культуры. Их различные варианты изложены в работах И. Пригожина и И. Стенгерс («Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой»), С. Московичи («Человек против природы»), Т. Ярошевского («Размышления о человеке»). Один из самых известных концептов коэволюции был предложен Н. Моисеевым, которому удалось переосмыслить теорию ноосферы Вернадского, обозначив её как новый виток развития человеческой цивилизации («Быть или не быть ... человечеству?») [8].

Современные «экологические» концепции ночи связаны с поиском путей и возможностей сохранения человека и его среды обитания. гармонического развития человека и природы, их единства, духовного взаимодействия. Ночь в этом плане играет важную роль, позволяя более глубоко почувствовать природу, порождая особые, более тонкие эмоции и чувства, сближая со стихийной жизнью мира. Этот специ-

фический тип восприятия «ночного» даёт возможность интерпретировать его как преимущественно эмоциональное, творческое явление. «Ночь освобождает от тела» (О. Шпенглер) – в этом контексте творчество воспринимается как интенция, присутствующая тёмному времени суток, поскольку именно ночь будит воображение, фантазию, побуждает прислушаться к природной гармонии. Таким образом, чрезвычайно древняя мифологема дня и ночи, её эстетика и в наши дни не утрачивает своего семантического разнообразия, богатства смыслового содержания, эстетической значимости. Более того, тема «ночного» служит в ХХI веке одним из поводов для обоснования актуальных экофилософских концепций. Подобные культурологические теории затрагивают базисные представления человека о мире: соединяя этику и эстетику, они генерируют важнейшие экзистенциальные ценности, служат делу сохранения человека и его природной среды.

Список литературы

1. Акимова Л. И. К проблеме «геометрического» мифа: шахматный орнамент // Жизнь мифа в античности. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1985» (выпуск XVIII). Часть I. Москва : Советский художник, 1988.
2. Ахматова А. А. Сочинения : в 2 томах. Том 1. Стихотворения и поэмы. Москва : Художественная литература, 1987. 510 с.
3. Бальмонт К. Д. Поэзия как волшебство. Москва : Книгоиздательство «Скорпион», 1915.
4. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. Москва : Московская Патриархия, 1988. 1371, [5] с. : ил.
5. Брюсов В. Я. Сочинения : в 2 томах. Том 1. Стихотворения и поэмы. Москва : Художественная литература, 1987. 576 с.
6. Гесиод. Теогония. Труды и дни / перевод В. Вересаева // Эллинские поэты VII–III вв. до н. э. Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика / отв. ред. М. Л. Гаспаров. Москва : Ладомир, 1999.
7. Козьякова М. И. Город и ночь – хронотоп конфликта (начало) [Электронный ресурс] // Культура культуры : научное рецензируемое периодическое электронное издание. 2017. № 1-2. URL: <http://www.cult-cult.ru/gorod-i-nochi-hronotop-konflikta/>
8. Моисеев Н. Н. Быть или не быть ... человечеству? Москва, 1999. 288 с.
9. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Сочинения : в 2 томах. Москва : Мысль, 1996. Том 2. С. 5–237.
10. Савин А. Н. Век Людовика XIV. Москва : Госиздат, 1930. 247 с.
11. Шпенглер О. Закат Европы. Москва : Искусство, 1993. 303 с.
12. Шубарт В. Европа и душа Востока. Москва : Русская идея, 2000. 446 с.



References

1. Akimova L. I. On the problem of “geometric” myth: chess ornament. *The life of myth in antiquity. Materials of the scientific conference “Vipper readings – 1985” (issue XVIII). Part I.* Moscow, Publishing House “Sovetskiy khudozhnik”, 1988. (In Russ.)
2. Akhmatova A. A. *Essays. In 2 volumes. Volume 1. Poems and poems.* Moscow, Publishing House “Hudozestvennaya literatura”, 1987. 510 p. (In Russ.)
3. Balmont K. D. *Poetry as magic.* Moscow, Publishing House “Scorpion”, 1915. (In Russ.)
4. *Bible. Books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments.* Moscow, Publishing House of the Moscow Patriarchate, 1988. 1371 p. (In Russ.)
5. Bryusov V. Ya. *Essays. In 2 volumes. Volume 1. Poems and poems.* Moscow, Publishing House “Hudozestvennaya literatura”, 1987. 576 p. (In Russ.)
6. Hesiod. Theogony. Works and days. In: Gasparov M. L., ed. *Hellenic poets of the VII–III centuries BC Epos. Elegy. Iambic. Melika.* Moscow, Publishing House “Ladimir”, 1999. (In Russ.)
7. Kozyakova M. I. City and night – chronotope of conflict (Beginning). *Culture of Culture.* 2017, no. 1-2. Available at: <http://www.cult-cult.ru/gorod-i-nochi-hronotop-konflikta/> (In Russ.)
8. Moiseev N. N. *To be or not to be ... to humanity?* Moscow, 1999. 288 p. (In Russ.)
9. Nietzsche F. Thus spoke Zarathustra. *Essays in 2 volumes, volume 2.* Moscow, Mysl Publishers, 1996. Pp. 5–237.
10. Savin A. N. *The Century of Louis XIV.* Moscow, State Publishing House, 1930. 247 p. (In Russ.)
11. Spengler O. *The Decline of Europe.* Moscow, Art Publishing House, 1993. 303 p. (In Russ.)
12. Shubart V. *Europe and the soul of the East.* Moscow, Publishing House “Russkaya ideya”, 2000. 446 p. (In Russ.)

*



ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ДУШЕВНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО СОСТОЯНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

УДК 18+821.161.1

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-80-89>

Н. М. Секулич

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

Аннотация: В статье раскрывается эстетический аспект полисемантики прозы Ф. М. Достоевского. На примере романов «Преступление и наказание» и «Идиот» выявляются эстетические приёмы воспроизведения гениальным писателем диалектики душевно-психологических испытаний персонажей. Особое внимание заостряется на телесно-пластической выразительности героев. Ряд цитируемых извлечений из романов Достоевского даёт возможность понять, что мимика, жест, даже мизансценическое положение персонажей никогда не бывают случайными: они подчас возведены в ранг символа, свидетельствующего о том, что выразительно-изобразительная палитра писателя неотделима от его этической позиции. Поэтика его философско-художественного наследия пронизана идеей равнозначности ценностей красоты и добра. Именно поэтому в прозе Достоевского непосредственное общение персонажей, их душевное и физическое состояние не сводятся к эстетической стороне «жизни человеческого духа», а выводят на ряд этических моментов.

Ключевые слова: Достоевский, романы, полисемантика, экзистенциальные переживания, жест, пластическая выразительность, этические принципы.

Для цитирования: Секулич Н. М. Эстетические особенности воплощения душевно-психологического состояния персонажей Ф. М. Достоевского // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4 (102). С. 80–89. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-80-89>

AESTHETIC FEATURES OF THE EMBODIMENT OF DIALECTICS EVERYDAY LIFE IN THE PROSE OF F. M. DOSTOEVSKY

Nikol M. Sekulich

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

Abstract: The article analyzes the aesthetic aspects of everyday bodily-plastic expressiveness of the heroes of the novels by F. M. Dostoevsky “Crime and Punishment” and “The Idiot”. Based on these novels, it is revealed that facial expressions, gestures, even the position in space of the characters are never accidental for a writer; they are sometimes elevated to the rank of a symbol and have a direct

СЕКУЛИЧ НИКОЛЬ МАРИНКОВНА – соискатель Московского государственного института культуры
SEKULICH NIKOL MARINKOVNA – PhD student, the Moscow State Institute of Culture

© Секулич Н. М., 2021



impact on the formation of metaphysical images of heroes. On the contrary, those who know how to submit themselves and maintain decency, nevertheless, whether with a look, movement, or facial expressions, but betray bad, base intentions. Thus, the direct communication of the characters, their mental and physical condition is not only aesthetically reflected with the help of verbal and expressive pictorial techniques, but also determines their ethical principles.

Keywords: Dostoevsky, novels, gesture, plastic expressiveness.

For citation: Sekulich N. M. Aesthetic features of the embodiment of dialectics everyday life in the prose of F. M. Dostoevsky. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 4 (102), pp. 80–89. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-80-89>

Многогранное наследие Ф. М. Достоевского до сих пор привлекает внимание исследователей в различных областях гуманитарного знания. Содержательно-смысловые пласты творчества великого писателя, уникальный опыт его проникновения в диалектику «жизни человеческого духа» и её образного воплощения получили глубокое осмысление в трудах многих учёных.

В ряду тех исследователей, кто подходил к поэтике прозы Достоевского с эстетической точки зрения, важнейшее место занимает М. М. Бахтин: именно он подчёркивал ценность сочетания в творчестве писателя нескольких подходов к сюжету и персонажам: религиозного, этического, психологического и эстетического. Стоит в этой связи подчеркнуть, что в трудах о литературной деятельности Достоевского полисемантика его романов раскрывается исследователем через такие концепты, как «полифонизм» и «экспрессивная эстетика».

Согласно Бахтину, «для экспрессивной эстетики эстетический объект есть человек. И всё остальное одушевляется, очеловечивается (даже краска и линия)» [3, с. 62]. Данное суждение имеет методологическое значение для интерпретации эстетических особенностей полифонизма романов «Преступление и наказание» и «Идиот». Отметим, прежде всего, что в своих размышлениях об идеале Достоевский соотносился

с идеей равнозначности ценностей красоты и добра. Именно поэтому к важнейшим функциям искусства он относил ценностно-нормативную, направленную на утверждение ценности красоты и социальной гармонии. При этом модальность социальной гармонии он сближал с идеалом «положительно-прекрасного человека».

Естественно, что великий писатель не только осознавал, но и глубоко переживал противоречия между идеалом и жизнью, как и ряд других мыслителей. Как правило, его предшественники и современники рефлексировали над следующей дилеммой: или отказаться от идеала вообще, или поместить его в потусторонний мир. Достоевский однозначно идёт по второму пути.

Религиозный характер аксиосферы писателя в немалой мере обусловил тот синтез этико-эстетических начал, который в сочетании с глубоким психологизмом лежит в основе полифонии его романов. Мысль Бахтина о том, что «категории эстетического объекта – красота, возвышенное, трагическое – становятся возможными формами самопереживания» [3, с. 63], подтверждается яркостью и страстностью творчества Достоевского. Стоит при этом обратить внимание на сложное переплетение в каждом его художественном произведении полярных феноменов: сопряжённость нормативного и противостоящего ценностно-регу-



лятивным установлениям христианства предстаёт как драматизм взаимоотношений персонажей.

Отмеченная Бахтиным амбивалентность поэтики писателя ярко проявляется не только по мере разрешения основного конфликта, но и в авторском подтексте. Согласно исследователю, в произведениях Достоевского «появляется герой, голос которого построен так, как строится голос самого автора в романе обычного типа» [1, с. 7]. Важно при этом иметь в виду, что идея смыслового созвучия двух голосов развивалась Бахтиным в русле вопроса об отношении автора к своему герою и в той или иной степени дополнялась в его работах не только о творчестве Достоевского, но и о хронотопе романа Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Общим моментом этих размышлений является убеждённость Бахтина в следующем: «Слово героя о себе самом и о мире так же полновесно, как обычное авторское слово; оно не подчинено объектному образу героя, как одна из его характеристик, но и не служит рупором авторского слова. Ему принадлежит исключительная самостоятельность, в структуре произведения оно звучит как бы рядом с авторским словом, особым образом сочетается с ним и с полноценными же голосами других героев» [1, с. 7].

Многоголосие в романах Достоевского обусловлено, по сути, теми «проклятыми вопросами» и метафизическими идеями, которыми заполнена жизнь героев. Писатель ярко изображает взлёты и падения своих героев, низменное и возвышенное в душе каждого из них, безграничность свободы и соблазны, связанные с ней. Используемый Достоевским спектр выразительно-изобразительных средств направлен на нравственно-психологическое «поле проблем»

персонажей и их переживания. «Герой интересует Достоевского, – подчёркивал Бахтин, – как особая точка зрения на мир и на себя самого, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по отношению к окружающей действительности» [1, с. 54].

В своём отборе и использовании эстетических приёмов раскрытия диалектики «жизненного мира» человека Достоевский исходил из глубокого убеждения, что каждый его персонаж не принадлежит ни к «положительно-прекрасным», ни к «отрицательно-прекрасным» натурам, поскольку «точно в нём 2 противоположных характера поочерёдно сменяются» [7, с. 165].

Ряд исследователей творческого наследия великого писателя отмечает, что именно он впервые ввёл в литературу героя «между двух бездн». Отражением борьбы этих идей буквально насыщено пространство романов. Так, согласно Б. Н. Любимову, «герои образуют контрастные пары» и «при многократном пересечении пар персонажей усложняют действительность, а контрастные противопоставления рождают внутреннюю цепь конфликтов» [11]. Интересно и глубокое суждение В. Н. Топорова: «Не случайно, что герои Достоевского чаще всего находятся на полпути между добром и злом; обычно они доведены лишь до уровня слабо детерминированной модели, поведение которой в местах перекрещения с новым сюжетным ходом с трудом поддаётся предсказанию» [14].

Действительно, редко можно встретить произведения, в которых существовало бы столь подробное описание деталей, каждая из которых скрупулёзно выверена, и оттого всё они имеют особый смысл, иногда возведённый в ранг символа. Все эти подробные описания не просто комментарий – из них



порой соткана та психологическая подоплёка, которая движет героями.

«Нерв» мятущейся души в драматических реалиях повседневного существования «между двух бездн» ярко воспроизводится писателем не только в монологической и диалогической формах самовыражения персонажей, но и через наглядность пластической выразительности их поведения и общения. Авторский текст в романах Достоевского так плотно переплетается с сюжетом, предвосхищая поступки героев, что совершенно «очевидна тенденция превращения авторского повествования в расширенную ремарку» [2]. Это выполняет функцию портретирования героев, включающего в себя не только отображение внешних данных и костюмов, но также жестов и мимики. Телесно-пластическая выразительность превращается в особый вариант общения. Отсюда целесообразность более подробного рассмотрения вопроса об эстетических особенностях воспроизведения телесно-речевой экспрессии героев Достоевского.

До недавнего времени эстетика писателя сводилась многими исследователями к его художественному мастерству в портретном описании героя и бытовой детализации его образа и стиля жизни. Экспрессивной же компоненте телесности, целостного облика и индивидуальной манеры самоутверждения персонажа Достоевского уделялось гораздо меньше внимания. В свете того, что «с начала 1970-х начинается принципиально новый этап в изучении тела, связанный с осознанием релевантности тела как самостоятельного исторического объекта» [15, с. 5], более очевидной становится целесообразность осмысления творчества писателя под этим углом зрения.

Важность раскрытия вопроса о своеобразии телесно-речевой выразительности

героев Достоевского также была отмечена в ряде работ Бахтина. Методологической значимостью обладает его тезис о том, что «эстетически воспринять тело – значит сопережить его внутренние состояния, и телесные, и душевные, через посредство внешней выраженности» [3, с. 62].

Характерный для творческого наследия писателя полифонизм в немалой степени впечатляет читателя благодаря эстетическим способам демонстрации социальных проблем и порождаемых ими субъективных переживаний. В романах Достоевского экзистенциальные мотивы, переживания, страстная жажда справедливости, религиозные искания героев получают яркое экспрессивное выражение. Причём экспрессивный стиль писателя вполне согласуется с такой категорией классической эстетики, как гармония. Эта особенность поэтики и эстетики Достоевского отмечена современным исследователем Н. В. Кашиной, согласно которой писатель с помощью описания подробных деталей и пластики персонажей «гармонизирует раздробленные впечатления действительности, вносит порядок в хаос жизни» [9, с. 169].

Разделяя данное мнение, обратимся к наглядным примерам эстетического опыта воплощения Достоевским «жизненного мира» и речевых, мимических, жестовых особенностей каждого героя, особенно – знакового. Так, образы Родиона Раскольникова или князя Мышкина, полнота и яркость проявления их характеров и ценностных ориентиров наглядно свидетельствуют о взаимообусловленности особенностей поэтики и эстетики прозы Достоевского. С этой точки зрения целесообразно привести ряд извлечений из обоих романов – «Преступление и наказание» и «Идиот».



Обратимся прежде всего к портретной «разноликости» Раскольникова, которые даются в авторском тексте так часто, что уже почти переходят из категории авторской ремарки в категорию режиссёрского комментария. При этом стоит напомнить мысль С. М. Соловьёва о том, что «нарочитые театрализованные изменения в мимике лица и голосе, в интонации создают маску, то есть условный, заведомо построенный образ» [13, с. 81].

В самом начале повествования Достоевский даёт портрет Раскольникова, причём не просто рисует его внешность, а отображает малейшие нюансы его мимики: «Чувство глубочайшего омерзения мелькнуло на миг в тонких чертах молодого человека ... Но скоро он впал как бы в глубокую задумчивость, даже, вернее сказать, как бы в какое-то забытьё, и пошёл, уже не замечая окружающего, да и не желая этого замечать. Изредка только бормотал он что-то про себя от своей привычки к монологам, в которой он сейчас сам себе признался» [7, с. 6]. Благодаря мастерству писателя, живописности его описаний состояния Раскольникова читатель видит, как меняется его внешний облик. По мере укоренения «фантастической идеи» в голове Раскольникова деформируются его физиономические черты: лицо «было бледно, искривлено судорогой, и тяжёлая, желчная, злая улыбка змеилась по его губам» [7, с. 35].

Душевная борьба Раскольникова всё время отражается в его внешности, манере себя вести. Он подобен портрету Дориана Грея, который становится всё более уродливым и отталкивающим по мере накопления грехов, которые берёт на душу его хозяин, с той только разницей, что здесь эти грехи накладывают отпечаток не на пор-

трет, а на лицо его. С помощью описания такой выразительной мимики автор ежеминутно подчёркивает борьбу героя с тёмными сторонами его сути. «Он был бледен, глаза его горели, изнеможение было во всех его членах ...» [7, с. 50]. Во время разговора Раскольникова с Заметовым в трактире он в такой аффектации, что это заставляет Заметова усомниться в его нормальности. «Неподвижное и серьёзное лицо Раскольникова преобразилось в одно мгновение, и вдруг он залился опять тем же нервным хохотом, как давеча, как будто сам совершенно не в силах был сдержать себя ... После внезапного, припадочного взрыва смеха Раскольников стал вдруг задумчив и грустен» [7, с. 126]. «Он вышел весь дрожа от какого-то дикого истерического ощущения, в котором между тем была часть нестерпимого наслаждения, – впрочем, мрачный, ужасно усталый. Лицо его было искривлено, как бы после какого-то припадка» [7, с. 129]. После того, как мещанин обвиняет Раскольникова в убийстве, автором приводится ожесточённый внутренний монолог-диалог Родиона с самим собой, при этом рисуется такой его портрет: «Волосы его были смочены потом, вздрагивающие губы запеклись, неподвижный взгляд был устремлён в потолок» [7, с. 212].

Чем больше времени проходит со дня преступления, тем более ожесточается Раскольников. В лице главного героя всё меньше человеческого, оно становится похоже на гипсовую маску, и, пожалуй, если бы не Соня, посланная ему провидением, его «надежда самая неосуществимая» (как Достоевский называет её в черновых заметках к роману), он так бы и не решился на признание, хотя Порфирий и загнал его в угол.

Внешность героев задаётся или авторским комментарием, или от лица персона-



жей, иногда эти точки зрения совпадают, иногда нет. Смысловая нагрузка выразительно-изобразительных описаний облика и состояний персонажей Достоевского соотносится, на наш взгляд, с ключевой проблемой работы Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности». По утверждению исследователя, суть данной проблемы заключается в следующем: «... есть ли эстетическая деятельность автора-зрителя ... сопереживание герою, стремящееся к пределу совпадения их, и может ли форма быть понята изнутри героя, как выражение его жизни...» [3, с. 70].

Экспрессивный потенциал поэтики и эстетики творческого наследия Достоевского, его страстность и высокий градус собственных исканий подтверждают мысль Бахтина о том, что «форма выражает активность автора по отношению к герою – другому человеку; в этом смысле мы можем сказать, что она есть результат взаимодействия автора и героя» [3, с. 80].

Объёмность и достоверность портретирования героев возрастает за счёт описания их мимики и жестов и усугубляется комментарием автора. Уместно в этой связи обратиться к одной из встреч Родиона Раскольникова и Сони Мармеладовой. «Он всё ходил взад и вперёд, молча и не взглядывая на неё; глаза его сверкали. Он взял её обеими руками за плечи и прямо посмотрел в её плачущее лицо. Взгляд его был сухой, воспалённый, острый, губы его сильно вздрагивали ... Вдруг он весь быстро наклонился и, припав к полу, поцеловал её ногу. Соня в ужасе от него отшатнулась, как от сумасшедшего. И действительно он смотрел как сумасшедший» [7, с. 246].

Предельно выразительна и гамма переживаний Сони в том эпизоде, где Раскольников намеренно провоцирует её и, шутя,

походя, задевает то, что ей особенно дорого, а дороже Бога и семьи у неё нет ничего, она отчаянно бросается на защиту своих сокровенных ценностей, так отчаянно, что Раскольников про себя называет её юродивой. «Соня проговорила это точно в отчаянии, волнуясь и страдая, и ломая руки. Бледные щёки её опять вспыхнули, в глазах выразилась мука. Видно было, что в ней ужасно много затронули, что ей ужасно хотелось что-то выразить, сказать, заступиться. Какое-то ненасытимое сострадание, если можно так выразиться, изобразилось вдруг во всех чертах лица её» [7, с. 243].

В момент признания Раскольникова Соне в убийстве признания словесного не происходит. Соня лишь каким-то внутренним, душевным взглядом прозревает истину. Она так чувствует его в этот момент, что необходимость в словах отпадает сама собой: «Прошла ещё ужасная минута. Они всё глядели друг на друга.

– Так не можешь угадать-то? Спросил он вдруг, с тем ощущением, как бы бросился с колокольни.

– Н-нет, – чуть слышно прошептала Соня.

– Погляди-ка хорошенько...

... бессильно с испугом, смотрела она на него несколько времени и вдруг, выставив вперёд левую руку, слегка, чуть-чуть, упёрлась ему пальцем в грудь и медленно стала подниматься с кровати, всё более и более от него отстраняясь, всё неподвижнее становился её взгляд на него. Ужас её вдруг сообщился и ему; точно такой же испуг показался и на его лице, точно так же и он стал смотреть на неё, и почти даже с тою же детской улыбкой.

– Угадала? – прошептал он наконец.

– Господи! – вырвался ужасный вопль из груди её» [7, с. 315].



Стоит отметить и то, что Достоевский, подробно описывая драматическое развитие отношений Сони и Родиона, приводит их к почти телепатическому уровню общения, когда важны не слова, и даже не тон, которым они сказаны, а заложенный в них подтекст, когда слово заменяет жест, мимика, взгляд, что особенно подчёркивается авторским текстом в мгновение перед арестом. «Тут на дворе, недалеко от выхода, стояла бледная, вся помертвевшая Соня и дико, дико на него посмотрела. Он остановился перед нею. Что-то больное и измученное выразилось в лице её, что-то отчаянное. Она всплеснула руками. Безобразная, потерянная улыбка выдавилась на его устах. Он постоял, усмехнулся и поворотил наверх, опять в контору» [7, с. 409].

Смысловая ёмкость речевой выразительности монологов и диалогов героев была отмечена С. М. Соловьёвым, по наблюдению которого «появляются слова и высказывания, претендующие на то, чтобы быть последней инстанцией, определить всё остальное, подчиняя его себе» [13, с. 195].

Если в «Преступлении и наказании» отображение пластики и мимики персонажей с позиции автора и других героев носят описательный характер и динамика их внутренняя; когда в самих движениях гораздо больше психологизма, чем позы к действию, то в «Идиоте» физический жест, движение, иногда даже изменение положения тела в пространстве могут привести к возникновению отношений в новом русле, спровоцировать скандал, и даже полностью переменить жизнь. Там «поза отражает степень внимания или участия, статус по отношению к партнёру или степень симпатии к собеседнику» [5, с. 165].

Особенно это можно отнести ко Льву Николаевичу Мышкину, самое появление

которого уже вызывает симпатию, любопытство или подозрение и настороженность, а иногда и скандализирует, в зависимости от того, с кем он общается. В нём есть невероятная, почти мистическая притягательность для всех, кого он встречает. В доме Епанчиных при знакомстве с князем «генерал чуть-чуть было усмехнулся, но подумал и приостановился, потом ещё подумал, прищурился, оглядел ещё раз своего гостя с ног до головы, затем быстро указал ему на стул, сам сел несколько наискось и в нетерпеливом ожидании обернулся к князю» [8, с. 22]. Через описание движений генерала, в данном случае, даётся оценка признания им определённого социального равенства с князем. Он принимает его «как приличного человека». Когда же заподозрил князя в том, что он пришёл просить «на бедность», генерал разъясняет, что о «родственности» и «слова не может быть», князь «приподнялся, даже как-то весело рассмеявшись, несмотря на всю видимую затруднительность своих обстоятельств. Взгляд князя был до того ласков в эту минуту, а улыбка его до того без всякого оттенка хотя какого-нибудь затаённого неприязненного ощущения, что генерал вдруг остановился и как-то вдруг, другим образом посмотрел на своего гостя» [8, с. 23]. В результате Епанчин до такой степени проникается огромным доверием к князю, что вводит Мышкина в свой дом, рекомендует жене и дочерям, даёт денег и определяет в семью к своему секретарю Гане Иволгину. Но именно Гане подозрительны обаяние и стиль общения князя, и ненависть к нему нарастает по мере усложнения их отношений. В этом проявляется психологическая тонкость и художественное мастерство писателя в отражении различных типов лич-



ного пространства его персонажей. Мы обращаем внимание на этот момент в связи с глубоким суждением В. М. Гаевского о том, что «тема личного пространства иногда затрагивается и при изучении дистанции в разговоре, и того, как она изменяется в зависимости от пола собеседников, от взаимного статуса ролей, культурной ориентации» [5, с. 15–16].

Оскорблённый отказом Аглаи и в ярости от того, что все его планы рушатся, Иволгин буквально врывается в личное пространство князя. «Ганя топнул ногой от нетерпения. Лицо его даже почернело от бешенства. Ответ? Ответ? накинулся на него Ганя ... Он кривился, бледнел, пенился. Ещё немного, и он, может быть, стал бы плевать, до того уж он был взбешён» [8, с. 74]. Затем, извинившись за свою несдержанность, он «даже покраснел», но злобу и зависть, которая «укусила его в самое сердце», он затаил. В сцене приезда Настасьи Филипповны достаточно было, чтобы князь, видя «столбняк ... бледность и злокачественную перемену лица Гани ... машинально вступил вперёд и прошептал “выпейте воды и не смотрите так” ... проговорил это без всякого расчёта, без всякого особенного умысла ... как вся злоба Гани опрокинулась на князя: он схватил его за плечо и смотрел на него молча, мстительно и ненавистно ... Произошло всеоб-

щее волнение ... Но Ганя спохватился тотчас, почти в первую минуту своего движения и нервно захохотал» [8, с. 88]. То есть успокоительная мягкость князя, его сопереживание, выраженное движением навстречу, производит обратный эффект.

Одной из особенностей экспрессивной эстетики Достоевского является отражение самооценки персонажа. Так, на званом вечере, на котором должна присутствовать княгиня Белоконская, князь Мышкин признаётся: «я всегда боюсь моим смешным видом скомпрометировать мысли и главную идею. Я не имею жеста. Я имею жест всегда противоположный, а это вызывает смех и унижает идею» [8, с. 458]. Этот эпизод иллюстрирует не только телесно-речевые проявления душевно-психологической организации князя Мышкина, но и тот факт, что «жест может быть предметом изучения с точки зрения выражения – как внешний знак, соответствующий тому или иному душевному состоянию» [6, с. 61].

Таким образом, пластическая выразительность героев романа Достоевского несёт в себе глубочайшую психологическую нагрузку. В каждом из них телесность проявляется, говоря словами Бахтина, как «эстетически наглядная ценность» [3, с. 82], с которой своеобразно соотносится «своя собственная философия движений» [1, с. 390].

Список литературы

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е издание. Москва : Советская Россия, 1979. 318 с.
2. Бахтин М. М. Эпос и роман. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. 304 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е издание. Москва : Искусство, 1986. 444 с.
4. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства : в 2 томах. Москва : Искусство, 1994.
5. Волконский С. Выразительный человек, сценическое воспитание жеста (по Дальсарту). Санкт-Петербург : Аполлон, 1913. 250 с.
6. Гаевский В. М. Хореографические портреты / Союз театральных деятелей Российской Федерации. Москва : Артист. Режиссёр. Театр, 2008. 606 с.



7. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом) ; [редкол. : В. Г. Базанов (гл. ред.), Г. М. Фридлендер (зам. гл. ред.), В. В. Виноградов и др.]. Ленинград : Наука. Ленинградское отделение, 1972–1990. Том 6.
8. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом) ; [редкол. : В. Г. Базанов (гл. ред.), Г. М. Фридлендер (зам. гл. ред.), В. В. Виноградов и др.]. Ленинград : Наука. Ленинградское отделение, 1972–1990. Том 8.
9. Кашина Н. В. Эстетика Ф. М. Достоевского. Москва : Высшая школа, 1975. 288 с.
10. Любимов Б. Н. О сценичности произведений Достоевского : Лекция по курсу «История русского дореволюционного и советского театра» для студентов театральных вузов. Москва : ГИТИС, 1981. 62 с.
11. Любимов Б. Н. Проблемы сценичности произведений Достоевского : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения : 17.00.01 / Любимов Борис Николаевич. Москва, 1976. 15 с.
12. Нэп М., Холл Дж. Невербальное общение : учебник / перевод с английского : Е. А. Николаева , Надежда Казаринова, З. С. Замчук. 7-е издание. Санкт-Петербург : Питер, 2014. 464 с.
13. Соловьёв С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского : Очерки. Москва : Советский писатель, 1979. 352 с.
14. Топоров В. Н. Миф, ритуал, символ, образ: исследования в области мифопоэтического : избранное. Москва : Прогресс : Культура, 1995. 623 с.
15. Тело в русской культуре : сборник статей / сост. Г. И. Кабакова и Ф. Конт. Москва : Новое литературное обозрение, 2005. 399 с.

References

1. Bakhtin M. M. *Problems of Dostoevsky's poetics*. 4th edition. Moscow, Publishing House "Sovetskaya Rossiya", 1979. 318 p. (In Russ.)
2. Bakhtin M. M. *Epos and roman*. St. Petersburg, "Azbooka" Publishing House, 2000. 304 p. (In Russ.)
3. Bakhtin M. M. *Aesthetics of verbal creativity*. 2nd edition. Moscow, Publishing House "Art", 1986. 444 p. (In Russ.)
4. Berdyaev N. A. *A philosophy of creativity, culture and art*. In 2 volumes. M.: Moscow, Publishing House "Art", 1994. (In Russ.)
5. Volkonskiy S. *Expressive man, scenic education gesture (by Delsarte)*. St. Petersburg, Publishing House "Apollon", 1913. 250 p. (In Russ.)
6. Gaevskiy V. M. *Choreographic portraits*. Moscow, ART Publishing House, 2008. 608 p. (In Russ.)
7. Dostoevskiy F. M. *Complete collection of works in thirty volumes. Volume 6* / editors: V. G. Bazanov (Chief editor), G. M. Friedlander (Deputy Chief editor), V. V. Vinogradov and others. Leningrad, Akademizdatcenter "Nauka", 1972–1990. (In Russ.)
8. Dostoevskiy F. M. *Complete collection of works in thirty volumes. Volume 8* / editors: V. G. Bazanov (Chief editor), G. M. Friedlander (Deputy Chief editor), V. V. Vinogradov and others. Leningrad, Akademizdatcenter "Nauka", 1972–1990. (In Russ.)
9. Kashina N. V. *Aesthetics of F. M. Dostoevsky*. Moscow, Vysshaya Shkola Publishers, 1975. 288 p. (In Russ.)
10. Lyubimov B. N. *On the scenic nature of Dostoevsky's works: Lecture on the course "History of Russian pre-revolutionary and Soviet theater" for students of theatrical universities*. Moscow, 1981. 62 p. (In Russ.)
11. Lyubimov B. N. *Problems of the stage character of Dostoevsky's works. Synopsis cand. history of arts sci. diss.* Moscow, 1976. 15 p. (In Russ.)



12. Napp M., Hall J. *Nonverbal communication*. 7th edition. St. Petersburg, PITER Publishing House, 2014. 464 p. (In Russ.)
13. Solovyev S. M. *Visual means in the works of F. M. Dostoevsky: Essays*. Moscow, Publishing House "Sovetskiy pisatel", 1979. 352 p. (In Russ.)
14. Toporov V. N. *Myth, ritual, symbol, image: research in the field of mythopoetic: selected*. Moscow, Progress Publishers, 1995. 623 p. (In Russ.)
15. Kabakova G. I., Kont F., comp. *The body in Russian culture: a collection of articles*. Moscow, New Literary Observer publishing house, 2005. 399 p. (In Russ.)

*



ТАНЕЦ ТИКТОК КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 793+004.738.5

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-90-98>

И. К. Забубенина

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

Аннотация: Данная статья посвящена рассмотрению нового явления в современной танцевальной культуре – танца TikTok, которое на сегодняшний день ещё не получило широкого научного освещения, хотя играет важную роль в культуре и искусстве настоящего времени. В статье раскрывается сущность и структура феномена танца TikTok. Предпринята попытка оценить влияние танца TikTok на современную культуру. Освещается вопрос генезиса танца TikTok. Выдвигается и обосновывается предположение о том, что танец TikTok возник в результате трансформации танцевальной культуры, а его развитие обусловлено различными социокультурными факторами. Исследованы особенности развития танца TikTok в период пандемии COVID-19. Представлен анализ популярных танцев, на основании которого были выявлены их композиционные и лексические особенности, основные социокультурные функции.

Ключевые слова: танцы TikTok, танцевальные челленджи, «вирусные» танцы, хореография, танцевальные тренды, танцевальная культура.

Для цитирования: Забубенина И. К. Танец TikTok как феномен современной танцевальной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4 (102). С. 90–98. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-90-98>

TIKTOK DANCE AS A PHENOMENON OF MODERN DANCE CULTURE

Irina K. Zabubenina

Southern Federal University, Rostov on Don, Russian Federation, e-mail: zabubenina@sfedu.ru

Abstract: This article is devoted to the consideration of a new phenomenon in modern dance culture – TikTok dance, which has not yet received the due consideration, although it plays an important role in the culture and art of the present time. The article reveals the essence and structure of the phenomenon of TikTok dance. The author made an attempt to evaluate the impact of TikTok dance on modern culture. The genesis of the TikTok dance is highlighted. The author makes and substantiates an assumption that the TikTok dance appeared as a result of the transformation of dance culture and its development is due to various socio-cultural factors. The features of the development of TikTok dance during the COVID-19 pandemic have been investigated. An analysis of popular dances is presented. Compositional and lexical features of TikTok dances and basic sociocultural functions are identified.

Keywords: TikTok dances, dance challenges, viral dances, choreography, dance trends, dance culture.

ЗАБУБЕНИНА ИРИНА КОНСТАНТИНОВНА – аспирант кафедры теории культуры, этики и эстетики Института философии и социально-политических наук Южного федерального университета
ZABUBENINA IRINA KONSTANTINOVNA – PhD student at the Department of Theory of Culture, Ethics, and Aesthetics of the Institute of Philosophy and Social and Political Sciences, the Southern Federal University

© Забубенина И. К., 2021



For citation: Zabubenina I. K. Tiktok dance as a phenomenon of modern dance culture. The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI). 2021, no. 4 (102), pp. 90–98. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-90-98>

Танец является не только видом пространственно-временного искусства, но и уникальным социокультурным феноменом. В танце, как в зеркале, отражается динамика культуры. Каждое хореографическое направление имеет свою историю, эстетические особенности, культурные и социологические аспекты, художественные критерии. За всю историю развития танец претерпевал значительные изменения: появлялись новые хореографические направления, лексика танцев эволюционировала и пополнялась новыми элементами, совершенствовалась хореографическая техника. Различные исторические события в значительной степени способствовали переменам бытового уклада людей, что влекло за собой трансформации танцевальной культуры.

Современная цифровая культура привнесла определённую специфику в характер танца: сегодня танец всё чаще выходит за пределы сценических площадок и в форме видеороликов проникает в виртуальное пространство, в частности, в социальные сети и приложения, например, Instagram и TikTok. Сегодня TikTok – одно из крупнейших видеоприложений в мире – стал практически синонимом современной танцевальной культуры. Возник уникальный феномен – танец TikTok.

Исследователь Тревор Боффон определил TikTok как жизнеспособное пространство для выступлений и цифровую сцену. Так, по его мнению, танцы и тренды, которые зарождаются в TikTok, переходят в офлайн и становятся частью аналоговой культуры. Поэтому сегодня, придя в школу танца или клуб, мы можем услышать по-

пулярный трек и увидеть, как люди разных возрастов исполняют соответствующий популярный танец из TikTok, который фактически стал «официальной» хореографией. Более того, поскольку TikTok и его контент очень активно внедряется в нашу культуру, становится неизбежным и влияние этого приложения на искусство – театральное, хореографическое, музыкальное [6].

Цель данной статьи – раскрыть сущность и особенности феномена такой формы танцевальной культуры, как танец TikTok, проанализировать влияние данного феномена на современную культуру и выявить его основные функции.

Сущность феномена танца TikTok

В первую очередь отметим, что танец TikTok – феномен достаточно сложный. Определить однозначно, является ли он собственно танцем, не просто. Существует, как минимум, два подхода в понимании танца: «танец как вид искусства, то, что мы называем хореографией, и танец как социокультурный феномен, являющийся неотъемлемой частью жизни человеческого общества» [2, с. 293]. Исследователь И. Сироткина сформулировала самое общее определение танца – «это движение человека, перемещение его в пространстве под музыку или ритм». Но тут же возникает вполне закономерный вопрос: какое именно движение и перемещение куда? Следуя этому определению, довольно сложно провести границу и сказать, где заканчивается обычное движение и начинается танец [4].

Танцы, представляемые пользователями приложения TikTok, характеризуют-



ся жанровым, стилевым, лексическим разнообразием. В пространстве TikTok можно встретить как традиционные виды танца – балльный, классический, современный, так и новые, которые в теории хореографии ещё не получили широкого освещения, например, танцевальные челленджи (вызовы) или обучающие видеоролики, так называемые dance tutorials, танцы в стиле шафл, тектоник и т.д.

В TikTok танцы существуют не как завершенные хореографические произведения, а как видеозаписи танцевальных комбинаций, фрагменты выступлений или репетиций. Одним из самых распространённых танцевальных направлений TikTok являются танцевальные челленджи – комбинации, состоящие из ритмичных танцевальных и аэробных движений, исполняющиеся под популярную музыку. Как правило, называются эти танцевальные челленджи в честь музыкальной композиции, под которую записывается видео, или нескольких строк из неё.

Танцевальные челленджи, или «вирусные» танцы, как их часто называют в Интернете, особую популярность приобрели во время самоизоляции из-за COVID-19. Они стали развлечением, досугом, способом физической активности. Танцы TikTok способствовали улучшению эмоционального состояния и позволили в некоторой степени нивелировать негативные последствия изоляции. В танцах TikTok и танцевальных челленджах принимали участие даже семьи, в том числе и звёздные.

Танцы, такие как «The Renegade» или «Spooky Scary Skeleton», обычно инициируются или популяризируются знаменитостями из TikTok, например, членами TikTok дома¹ Нуре House – Эддисон Рэй, Чарли

¹ Тикток-дом – новое явление, суть которого – совместно проживание и работа тиктокеров. Чаще

Д’Амелио и её сестрой Дикси [8]. «Вирусный» танец «Renegade» был создан подростком Джелайей Хармон, которая на тот момент ещё не имела широкой известности, а продвинул известной личностью – Чарли Д’Амелио.

Многие известные танцы из TikTok, в том числе «Renegade», «Holy Moly Donut Shop», «Mmmxneil» и «Cookie Shop», созданы темнокожей молодёжью в небольших приложениях. Большинство этих танцоров идентифицирует себя как Dubs mashers (далее – дабсмешеры). Это означает, что они используют приложение Dubs mash или другие подобные приложения для социальных сетей, такие как Funimate, Likee и Triller, для записи хореографии под любимую музыку. Затем они публикуют видео в Instagram, где могут охватить более широкую аудиторию. Если танец там популярен, то скоро он станет популярным и в TikTok [9]. Впоследствии эти танцы повторяются, записываются и публикуются другими пользователями, которые хотят принять участие в танцевальном челлендже.

Танцевальные челленджи позволяют участникам приобрести и продемонстрировать танцевальные навыки. Для того чтобы принять участие в танцевальном челлендже, получить большое количество просмотров и «лайков» (оценок) от других пользователей TikTok, не обязательно наличие особой хореографической подготовки. Достаточно выучить непродолжительную танцевальную комбинацию (видео в TikTok длятся 15 секунд), записать видео и поделиться им в своём аккаунте.

все это происходит в загородных домах. Цель тикток-домов – совместное создание контента. Участие в тикток-домах приносит блогерам контракты с крупными брендами и достаточно высокий доход.



Композиционные, лексические особенности танцев TikTok, особенности исполнения

Анализ различных танцев TikTok позволяет сделать ряд выводов относительно их композиционных и лексических особенностей, манеры исполнения. Как уже упоминалось ранее, танцы TikTok не являются завершёнными хореографическими произведениями, скорее, они представляют собой 15-секундные танцевальные комбинации, которые вполне могут служить основой для полноценного номера. В настоящее время танец развивается по трём направлениям: профессиональное искусство, любительское искусство, которое является хобби, досуговой деятельностью, бытовой танец, то есть танец, который изменяется в соответствии с культурными традициями разных эпох [2, с. 293]. Большинство танцев из TikTok можно отнести к любительскому направлению, хотя иногда встречаются видеозаписи танцев в исполнении профессиональных танцовщиков.

Обычно в данных комбинациях отсутствуют образ и сюжет, не слишком разнообразны и продуманы композиции таких танцев, лексика достаточно примитивна, хотя о лексике в данном случае можно говорить тоже весьма условно, не существует определённой техники исполнения.

Как правило, по своему характеру танцы TikTok – яркие, энергичные, зажигающие, ритмичные. Нередко в танцевальных комбинациях обыгрывается содержание музыкальной композиции с помощью жестов и движений. Например, в челлендже «Number one baby» это обыгрывание осуществляется при помощи характерного движения – качания воображаемого ребёнка, и жестов, обозначающих число 1. Дви-

жения танцевальных челленджей не слишком сложные, потому что чем проще их повторить, тем больше людей в него будет вовлечено, соответственно, тем популярнее будет танец. Но существуют также челленджи, в которых принять участие без специальной подготовки вряд ли получится. Например, челлендж «Attention». В нём исполнители демонстрируют такие сложные гимнастические и акробатические элементы, как колесо без рук, шпагат, броски и удары ногами.

Номера TikTok исполняются в самых различных локациях – чаще всего, в домашней обстановке – зал, спальня, ванная; иногда на уличных площадках – на террасах, во дворах, в парках. В отличие от традиционного танцевального искусства, которое предполагает наличие специального танцевального помещения с профессиональным покрытием и зеркалами, танцы TikTok чаще всего для исполнения требуют минимум пространства и оборудования. Хотя иногда для некоторых танцевальных челленджей, таких, например, как «Blinding lights», необходима довольно большая площадь, поскольку данный номер является мало групповым, иногда массовым, в нём осуществляется перемещение. В начале исполнители выбегают в кадр, в финале выполняется прыжок.

Исполнители не ограничены и в выборе одежды для танцев: в основном одежда домашняя или спортивная, но в некоторых случаях можно увидеть исполнительниц некоторых танцев, одетых и в платье.

Танец TikTok в период пандемии COVID-19

Анализ различных известных танцевальных видео в TikTok позволяет сделать вывод о том, что танцы в период



пандемии стали не только развлечением, но и уникальным, на наш взгляд, весьма эффективным способом заявить о важных проблемах. Так, известный челлендж #distancedance – не просто «вирусный» танец, а можно сказать, значимый социальный проект. В марте 2020 года Чарли Д'Амелио, известная исполнительница TikTok танцев, опубликовала видео с тегом #distancedance. Она инициировала этот танцевальный челлендж в 2020 году в сотрудничестве со спонсором Procter&Gamble, чтобы собрать средства для Feeding America и Matthew 25 – двух организаций, которые помогают населению, пострадавшему во время пандемии COVID-19.

Таким образом, #distancedance challenge, с одной стороны, стал танцевальным трендом TikTok, а с другой – благодаря своему названию обратил внимание на важность социальной дистанции в борьбе с распространением вируса. Одна из самых известных «тиктокеров», как сейчас принято называть знаменитостей из данной социальной сети, в своём видеоролике призвала публику оставаться дома и принимать участие в челлендже. Она отметила, что компания P&G жертвует средства Feeding America & Matthew 25 за первые три миллиона видео. По состоянию на 6 апреля 2020 года #distancedance набрал 8,8 миллиарда просмотров, видео Чарли Д'Амелио набрало 187,1 миллиона просмотров и 5,8 миллиона лайков [8].

В конце видео Д'Амелио добавила экранную надпись «Вдох, выдох, медленное дыхание, перемотка назад. Оставайся дома!». Эти слова частично взяты из текста песни «Big Ups» в исполнении Jordyn и Nic Da Kid (feat. Yung Nnelg), которая послужила музыкальным сопровождением челленджа. Танцевальные движения чел-

ленджа начинаются с музыкальной фразы «Why you so negative?». Можно предположить, что данная фраза в «вирусном» танце используется не случайно. Вероятно, с её помощью Чарли пыталась вдохновить пользователей, помочь им преодолеть подавленность, вызванную обстоятельствами кризиса COVID-19. Финальные строки «вдох, выдох...», возможно, послужили советом для зрителей и участников сохранять спокойствие и расслабиться во время кризиса.

Дениел Клаг из Университета Карнеги-Меллона провёл исследование, в котором на примере 92 видео, участвующих в челлендже #distancedance в TikTok, проанализировал технологии их создания и исполнения. В статье «Технологии исполнения и создания видео танцевальных челленджей в тикток», основанной на выводах исследования, учёный рассмотрел следующие вопросы: кто участвует в танцевальных челленджах? Каковы аудиовизуальные и текстовые характеристики представленных видео? Как аудиовизуальные и текстовые элементы указывают на креативную практику пользователей?

Результаты исследования показали, что видео для челленджа #distancedance в основном снимали белые девушки-подростки в повседневной одежде в спальне. Их видео были представлены без видеоэффектов или текстовых элементов. Результаты качественного контент-анализа иллюстрируют мотивацию пользователей и их усилия по изучению танца, а также отображают практику добавления отдельных перформативных элементов, например жестов, в танцевальные выступления [8].

Во Вьетнаме «вирусный» танцевальный челлендж TikTok под названием #GhenCoVyChallenge сыграл важную роль в борьбе с коронавирусом. Хореограф Куанг



Данг с помощью оригинальных танцевальных движений рекомендовал общественности соблюдать важные меры предосторожности: мыть руки, не прикасаться к лицу и избегать людных мест для предотвращения распространения инфекции [10].

Музыкальным сопровождением танца стала популярная запоминающаяся песня. Хак Хун написал её совместно с организацией Vietnam's National Institute of Occupational and Environmental Health, чтобы научить людей тщательно мыть руки во время всемирной вспышки коронавируса. Песня основана на вьетнамском поп-хите «Ghen», но приобрела новое название «Ghen Cô Vy» и новый смысл о коронавирусе. ЮНИСЕФ прорекламирал танцевальное видео Куанг Данга на Facebook, написав: «Нам нравится этот танец мытья рук от вьетнамского танцора Куанг Шанга. Мытье рук водой с мылом – один из первых шагов к защите от коронавируса» [12]. Таким образом, данный челлендж можно рассматривать как новый нестандартный вид социальной рекламы.

Сотрудники NHS (Национальной службы здравоохранения Великобритании) по всей стране исполняли популярные танцевальные номера TikTok, чтобы поднять моральный дух и убедить граждан в необходимости оставаться дома. Танцевальное видео медицинских работников, лечащих пациентов с COVID-19 в больнице в Лидсе, набрало более 50 000 просмотров в TikTok. Персонал отделения J19 в больнице Святого Джеймса принял участие в челлендже «Blinding Lights». В основу данного челленджа легла музыкальная композиция певца The Weeknd «Blinding Lights». Группа кардиологов больницы Нью-Кросс в Вулверхэмптоне опубликовала в TikTok видео о том, как они исполняют «вирусный» танец

в коридоре. Видео довольно быстро набрало более 1 000 лайков. Сотрудники NHS Trust больницы Шрусбери и Телфорд пошли ещё дальше, объединившись с парамедиками, полицией и пожарными, чтобы исполнить совместный танец на автостоянке.

В Королевской больнице Колдердейла сотрудники хирургического амбулаторного отделения исполнили «вирусный» танец с табличками с просьбой оставаться дома. Организовала танец и загрузила видео в TikTok сотрудник службы поддержки Хелен Сайкс. Исполнители данного танца предприняли попытку побудить общественность следовать рекомендациям службы здравоохранения и максимально ограничить социальные контакты [11].

Влияние танца TikTok на современную культуру

Широкое распространение и известность «вирусных» танцев иллюстрируют влияние приложения TikTok на современные тенденции и поп-культуру.

На сегодняшний день танец является важнейшим аспектом приложения, многие танцы из TikTok стали неотъемлемой частью современной молодёжной культуры. Например, известный танец «Renegade», созданный в сентябре 2019 года 14-летней Джелайей Хармон из Атланты, поставленный под трек «Lottery» американского рэпера K. Camp, теперь исполняется в США на различных школьных мероприятиях и шоу талантов. В 2020 году Джелайя Хармон представила танец «Renegade» на Матче всех звёзд спортивной лиги НБА в Чикаго.

Упомянутый выше «вирусный» танец «Renegade» стал одним из самых популярных танцев в TikTok, он стремительно распространился по Сети, пользователи активно повторяли танцевальные движения,



записывали их на видео и публиковали в своих профилях. Хотя, как сообщалось в статье «The Original Renegade», опубликованной New York Times, авторство Джалайи Хармон было признано не сразу. Первоначальное видео танца, набравшее около 13 000 просмотров, было опубликовано Джелайей Хармон в Instagram. Немного позднее пользователь @global.jones, изменив несколько движений в финальной части танца, загрузил танцевальное видео в TikTok, и танец распространился по Сети подобно пожару. Далее уже известный блогер Чарли Д'Амелио опубликовала своё видео танца «Renegade», а позднее это сделали и другие известные «тиктокеры». Но никто не отмечал создательницу Джелайю Хармон, как это принято делать, когда в Сети публикуется танцевальный челлендж. В дальнейшем, по некоторым данным, в этом танцевальном челлендже приняло участие порядка 30 миллионов пользователей [9]. В работе «Renegades: Digital Dance Cultures from Dubsmash to TikTok» Тревор Боффон пишет о том, что история Джелайи Хармон пошла по уже знакомому сценарию, и ссылается на мнение исследователя танца Антеа Краут, которая признаёт, что история танца США – это история «заимствования» белыми у расовых сообществ. Зачастую, без указания авторства и компенсации [7, с. 4].

Тема танцев из TikTok стала настолько интересной и актуальной, что многими зарубежными СМИ, такими как The Guardian, New York Times, активно освещаются вопросы, связанные с этим феноменом современной танцевальной культуры. Известными интернет-ресурсами и СМИ составляются подборки и рейтинги самых модных танцев TikTok. По версии журнала Tatler, к числу наиболее популяр-

ных танцевальных челленджей относятся следующие: «Hit Every Beat», «Hey Boy», «When I Rule The World», «Say So», «Savage», «Ayy Ladies», «Like That» [5]. В подборку самых трендовых танцев TikTok Телеканала MTV вошли «Renegade», «Number One Baby», «7 Rings», «Get Up», «The Box», «Cannibal», «TOES & Git Up Challenge» [1]. Журнал Peopletalk составил рейтинг самых знаменитых танцоров TikTok. В него вошли Чарли Д'Амелио (53,7 млн подписчиков), Эддисон Рэй (38,4 млн подписчиков), Майкл Ли (18,9 млн подписчиков), Тони и Ондраз Лопез (13,4 млн подписчиков), Madison (8 млн подписчиков), Analissee (3,4 млн подписчиков), Jonathan «Mini Mike» (2,2 млн подписчиков) [3].

На сегодняшний день сервисы TikTok, Dubsmash, Instagram становятся местом, где выступают миллионы молодых людей и публично раскрывают свою идентичность. Всё чаще именно в интернет-пространстве происходит идеологическое формирование и политическая активность молодёжи. Гибель Джорджа Флойда инициировала мобилизацию уже упомянутых выше дабсмешеров и возобновление протестов BLM. Расовую справедливость подростки отстаивали посредством танца – дабсмешерами был реализован новый танцевальный челлендж. Характерными неотъемлемыми движениями этого танцевального челленджа стали поднятые руки и кулак Black Power. По мнению Боффона, танцевальный челлендж #Blacklivesmatter показывает, как темнокожие подростки используют танцевальные тенденции приложения Dubsmash для того, чтобы противостоять основным представлениям об идентичности. С помощью цифровых платформ и хип-хоп культуры они пытаются преодолеть расо-



вое неравенство в поп-культуре США, что характерно, например, для приложений TikTok и Instagram [13, с. 193].

На основании проведённого анализа можно сделать вывод о том, что танец TikTok выполняет ряд социокультурных функций:

- коммуникативную – в данном случае танец TikTok выступает как новый язык;
- рекреационную, танец как форма досуга;
- танец как способ самовыражения;
- танец как способ рекламы – и коммерческой, и некоммерческой.

Список литературы

1. Надо двигаться: самые популярные танцы TikTok [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mtv.ru/news/nado-dvigatsya-samyepopulyarnye-tantsy-tiktok/>
2. Никитин В. Ю. Танец как социокультурный феномен. Три лика Терпсихоры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 6 (62). С. 292–298.
3. Свиридовская А. Топ самых популярных танцоров в TikTok [Электронный ресурс]. URL: <https://peopletalk.ru/article/top-samyh-populyarnyh-tantsorov-v-tiktok/>
4. Сироткина И. Что такое танец [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/materials/1420>
5. Танцы из TikTok, которые помогут поднять настроение [Электронный ресурс]. URL: <https://www.tatler.ru/heroes/tancy-iz-tik-tok-kotorye-pomogut-podnyat-nastroenie-na-karantine>
6. Boffone T. *All the TikTok's a digital stage*. Available at: <https://thetheatretimes.com/all-the-tiktoks-a-digital-stage/>
7. Boffone T. *Renegades: Digital Dance Cultures from Dubsplash to TikTok*. New York, Oxford University Press, 2021. 173 p.
8. Klug D. *Performance and Production Practices in Dance Challenge Videos on TikTok*. Available at: https://www.academia.edu/43594983/It_took_me_almost_30_minutes_to_practice_this_Performance_and_Production_Practices_in_Dance_Challenge_Videos_on_TikTok
9. Lorenz T. *The Original Renegade*. Available at: <https://www.nytimes.com/2020/02/13/style/the-original-renegade.html>
10. Lustig H. *TikTok star Charli D'Amelio debuted the 'distance dance' to drive donations during the COVID-19 pandemic*. Available at: <https://www.insider.com/charli-damelio-distance-dance-on-tik-tok-to-drive-donations-2020-3>
11. Murray J. *NHS staff performing TikTok dance routines to keep morale high*. Available at: <https://www.theguardian.com/society/2020/apr/09/nhs-staff-performing-tiktok-dance-routines-to-keep-morale-high>
12. O'Kane C. *Catchy PSA about coronavirus turns into viral TikTok challenge about washing your hands*. Available at: <https://www.cbsnews.com/news/coronavirus-prevention-vietnam-song-ghen-co-vy-tik-tok-challenge-about-washing-hands-quang-dang-john-oliver/>
13. TikTok and Short-Form Screendance Before and After Covid. *The International Journal of Screendance*. 2021. DOI: 10.18061/ijds.v12i0.8348

References

1. *Need to move: the most popular Tik Tok dances*. Available at: <https://www.mtv.ru/news/nado-dvigatsya-samyepopulyarnye-tantsy-tiktok/> (In Russ.)
2. Nikitin V. Yu. Dance as a sociocultural phenomenon. Three faces of Terpsichore. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2014, no. 6 (62), pp. 292–298. (In Russ.)
3. Sviridovskaya A. *Top most popular dancers in TikTok*. Available at: <https://peopletalk.ru/article/top-samyh-populyarnyh-tantsorov-v-tiktok/> (In Russ.)
4. Sirotkina I. *What is dance*. Available at: <https://arzamas.academy/materials/1420> (In Russ.)
5. *Dances from TikTok that will help lift the mood*. Available at: <https://www.tatler.ru/heroes/tancy-iz-tik-tok-kotorye-pomogut-podnyat-nastroenie-na-karantine> (In Russ.)



6. Boffone T. *All the TikTok's a digital stage*. Available at: <https://thetheatretimes.com/all-the-tiktoks-a-digital-stage/>
7. Boffone T. *Renegades: Digital Dance Cultures from Dubsmash to TikTok*. New York, Oxford University Press, 2021. 173 p.
8. Klug D. *Performance and Production Practices in Dance Challenge Videos on TikTok*. Available at: https://www.academia.edu/43594983/It_took_me_almost_30_minutes_to_practice_this_Performance_and_Production_Practices_in_Dance_Challenge_Videos_on_TikTok
9. Lorenz T. *The Original Renegade*. Available at: <https://www.nytimes.com/2020/02/13/style/the-original-renegade.html>
10. Lustig H. *TikTok star Charli D'Amelio debuted the 'distance dance' to drive donations during the COVID-19 pandemic*. Available at: <https://www.insider.com/charli-damelio-distance-dance-on-tik-tok-to-drive-donations-2020-3>
11. Murray J. *NHS staff performing TikTok dance routines to keep morale high*. Available at: <https://www.theguardian.com/society/2020/apr/09/nhs-staff-performing-tiktok-dance-routines-to-keep-morale-high>
12. O'Kane C. *Catchy PSA about coronavirus turns into viral TikTok challenge about washing your hands*. Available at: <https://www.cbsnews.com/news/coronavirus-prevention-vietnam-song-ghen-co-vy-tik-tok-challenge-about-washing-hands-quang-dang-john-oliver/>
13. TikTok and Short-Form Screendance Before and After Covid. *The International Journal of Screendance*. 2021. DOI: 10.18061/ijsd.v12i0.8348

*



ДЖОН МИЛТОН КЕЙДЖ. КАК БЫЛО ПОДГОТОВЛЕНО «ПОДГОТОВЛЕННОЕ ФОРТЕПИАНО»

УДК 78.071.1(73)»19»

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-99-110>

А. Н. Липов

Институт философии РАН, Москва, Российская Федерация, e-mail: antolip@yandex.ru

Аннотация: В статье рассматривается творчество американского композитора Джона Кейджа (1912–1992), являющегося одним из самых прогрессивных музыкантов и теоретиков музыки XX века, выдающимся композитором-авангардистом, известным своим нестандартным использованием музыкальных инструментов, изобретателем «подготовленного фортепиано», созданием методик изменений звука, предполагавших препарацию фортепиано на основе различных бытовых предметов и превращавших его в своеобразный банк музыкальных инструментов. Кейдж использовал существующую в западной фортепианной музыке звуковую палитру в гармонических и негармонических контекстах, открывая в то же время новое звуковое поле для шумоподобных и расходящихся музыкально-акустических процессов.

В статье анализируется история изобретения концепции «подготовленного фортепиано» и определяется связь между музыкальной философией композитора и его «подготовленными» фортепианными произведениями. Сделан вывод о том, что созданием «подготовленного фортепиано» Кейджем был сделан чрезвычайно радикальный шаг по преобразованию гармонических и мелодических особенностей фортепиано к звуковым впечатлениям, из которых большинство основывалось на их «ударной природе». Композитор никогда не делал разграничений между музыкой и звуком, музыкальными темами, музыкальными инструментами и нашим сознанием, сделав важный шаг в сторону от классической сочинительской работы к сложному музыкальному действию, созданию основ более экспансивной концепции музыки, радикальному расширению звукового пространства и, по существу, к изменению самого предмета музыки.

Ключевые слова: музыкальная эстетика, американский музыкальный экспериментализм, творчество композитора Кейджа, «подготовленное фортепиано», «расширенные» музыкальные инструменты.

Для цитирования: Липов А. Н. Джон Милтон Кейдж. Как было подготовлено «подготовленное фортепиано» // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4 (102). С. 99–110. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-99-110>

JOHN MILTON CAGE. HOW THE “PREPARED PIANO” WAS PREPARED

Anatoly N. Lipov

Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation, e-mail: antolip@yandex.ru

Abstract: This article deals with the work of American composer John Cage (1912–1992), one of the most progressive musicians and music theorist of the 20th century, an outstanding avant-garde composer

ЛИПОВ АНАТОЛИЙ НИКОЛАЕВИЧ – кандидат философских наук, научный сотрудник сектора эстетики Института философии Российской академии наук

LIPOV ANATOLY NIKOLAEVICH – PhD in Philosophy, Researcher of the Aesthetics Sector of the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences

© Липов А. Н., 2021



known for his unconventional use of musical instruments, inventor of “prepared piano”, creation of techniques of sound changes, involving the preparation of the piano based on various everyday objects and turning it into a kind of bank of musical instruments. The composer used the existing sound palette in Western piano music in harmonic and non-harmonic contexts, at the same time opening up a new sound field for noise-like and divergent musical-acoustic processes. The paper analyzes the history of the invention of the concept of the “prepared piano” and defines the connection between the composer’s musical philosophy and his “prepared” piano works. It is concluded that by creating the “prepared piano” Cage took the extremely radical step of transforming the harmonic and melodic features of the piano to sonic impressions, of which most were based on their “percussive nature.” The composer never made a distinction between music and sound, musical themes, musical instruments and our minds, taking an important step away from classical composition to complex musical action, to lay the foundations for a more expansive concept of music, a radical expansion of sound space and, essentially, a change in the very subject of music.

Keywords: musical aesthetics, American musical experimentalism, composer Cage’s work, “prepared piano”, “extended” musical instruments.

For citation: Lipov A. N. John Milton Cage. How the “Prepared Piano” was prepared. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 4 (102), pp. 99–110. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-99-110>

Создав в 1940-х годах «подготовленное фортепиано», изменившее отношение и подход музыкантов к инструменту, американский авангардный композитор Джон Милтон Кейдж (1912–1992) поставил под сомнение сам принцип того, что на фортепиано можно играть только традиционным образом, когда клавиши инструмента приводят в движение молоточки, производящие удар по настроенным струнам. Разместив различные бытовые предметы между струнами фортепиано, Кейдж трансформировал и представил звучание инструмента в незнакомой ранее в традиционной музыкальной культуре художественной форме, позволив неопределённым звукам существовать в спектаклях его произведений. Как и многие хорошие изобретения, «подготовленное фортепиано» появилось «из необходимости» при следующих обстоятельствах.

Вот как описывает сам композитор в работе «Автобиографическое заявление» (1990) процесс создания «подготовленного фортепиано». «В конце 30-х годов я работал в качестве аккомпаниатора для клас-

сов современного танца в Корниш-школе в Сиэтле, штат Вашингтон. Эти занятия проводились хореографом Мартой Грэм. Среди её учениц экстраординарной танцовщицей была Сивилла Форт. За три или четыре дня до исполнения ею танца в оргиастической музыкальной композиции “*Vacchanale*” (“Вакханалия”), Сивилла попросила меня написать для неё музыку» [10, p. 10].

Однако попытки Кейджа сочинить фортепианную пьесу для американской танцовщицы с афроамериканскими корнями неожиданно встретились с неразрешимой для него трудностью. В театре, где должен был состояться концерт, отсутствовала оркестровая яма и не было места на сцене, чтобы расположить ударные инструменты. На авансцене стоял только небольшой рояль практически на краю сцены. Сам Кейдж обозначил характер создаваемого танца как «афро», который сделал бы его перкуSSIONную музыку при исполнении вполне уместной, если бы не отсутствие места для подобных инструментов, где должен был быть



представлен танец [7, р. 74]. Композитор ещё некоторое время безуспешно пытался найти компромисс между двенадцатитоновым звукорядом и тональностями с «африканским» характером и неожиданно для себя осознал, что проблема, стоявшая перед ним, была связана не с композитором, но с самим инструментом.

Кейдж открыл крышку фортепиано, положил скрепку вдоль некоторых струн, сыграл правильную ноту и получил звук, похожий на звук от металлического кольца. Кейдж продолжил экспериментировать далее и обнаружил, что в некоторые струны инструмента могут быть установлены совершенно различные не-музыкальные предметы, изменяющие его звучание, например, винты, болты. Кейдж также пытался вставлять гвозди между струнами, но они скользили и падали. Поэтому композитор остановился на болтах и гайках для вставки между струнами, потому что их можно было зафиксировать.

Кейдж заклинивал болты между струнами фортепиано, заглушая тон и создавая более сложные, негармоничные тембры. Он выяснил, что звук инструмента будет меняться в зависимости от размера и веса предметов. Так, например, если вставить гайку в болт, то во время игры она идёт немного вверх и снова попадает на струну, создавая специальный эффект.

Также он заметил, что обычный болт немного снижает частоту двух нот и двух струн, а другая струна остаётся неизменной. Это создаёт удар между ними, что идеально подходит для того, чтобы вызывать звуковое напряжение, усиливая натяжение струн и увеличивая время звучания, что даёт парадоксальный эффект. Кейдж писал: «В результате суммированной струнной напряжённости создаётся почти неуправляемая

звуковая палитра. При вставке винта между струнами он в корне меняет звук инструмента, создавая звучание, в котором частота звука возникает почти случайно, преобразовывая весь профиль звуковой волны, где другие частоты будут действовать вместе, совмещаясь с частотой струны в зависимости от места струны, где стоит винт. И вся эта конструкция будет подчёркивать определённые гармоники, отменяя другие, производя общий радикальный звуковой эффект, не говоря уже о том, что винт будет вибрировать вместе со струной» [11, р. 64]. «В зависимости от того, каким образом и в какой момент они были присоединены к струнам, последние производили совершенно различные результаты звука, вызывающие размягчение, укрепление, усиление или подавление звука, которые на самом деле открывали огромный и чрезвычайно чувствительный диапазон таких ударных звуков, как шум отдельных гармоник и группы повышенных тонов» [12, р. 114].

Кейдж также попытался вставить металлическую пластину для захвата кусочков пирога между струнами. Пластина воспроизвела интересный звук, но упала внутрь инструмента. Ещё одним элементом и приёмом препарации стало применение каучука. Кейдж вырезал резиновые части и помещал их между струнами, а также стал использовать для препарации и иные предметы: монеты, куски дерева, пластик, ленты и множество иных самых обычных и различных бытовых вещей. В результате композитор смог создать «подготовленное фортепиано», которое могло звучать как колокол, гамелан, ксилофон, литавры, барабан и т.д., а мелодии, которые получались для такого инструмента, обладали широким диапазоном музыкальных расцветок и тембров. И как сказал Кейдж в 1948 году:



«Насколько мне известно, это подлинно новая возможность» [9, р. 134].

Кейджу понравился звук, который показался ему совершенно инновационным. «Рояль был преобразован в ударный инструмент оркестра, имеющий громкость и тональности клавиесина, в котором каждая нота производила не один тон, но звук или шум с различными оттенками. Это был виртуальный оркестр ударных инструментов в исполнении с клавиатуры фортепиано» [7, р. 36].

Таким образом, фортепиано превратилось в инструмент, который позволял не только создавать необычный диапазон музыкальных звуков, но и при звучании которого стало возможным использовать широкий диапазон музыкальных тембров. Кейдж придумал, как можно «поставить в руки одного пианиста эквивалент целого ударного оркестра ... С одним музыкантом вы можете действительно делать неограниченное количество вещей внутри пианино, если у вас есть в вашем распоряжении взорванная клавиатура» [12, р. 148].

Премьера «Vaschanale» состоялась 28 апреля 1940 года. Пьеса начиналась в бешеном темпе, в жужжании и грохоте, производя звуки наподобие коллекции консервных банок. После первого выступления «подготовленное фортепиано» было по существу забыто на два года, однако в дальнейшем оно довольно часто использовалось Кейджем в творчестве.

Ещё одним достоинством такого инструмента было то, что его не надо было возить с собой, просто необходимо было время, чтобы подготовить «всё, что требовалось, и всё это можно нести в сумке» [15, р. 38]. Сама же подготовка инструмента была достаточно сложна и занимала у Кейджа от 2-х до 3-х часов.

Всего было «подготовлено» 45 нот, большей частью на основе внедрения винтов и болтов, а также 15 кусков резины, 4 кусочков пластика, 6 гаек и ластика [8, р. 92]. И хотя Кейдж заранее, видимо, не предполагал, что те или иные части препарации будут использовать и другие пианисты, он всегда стремился к тому, чтобы обеспечить некую обобщённую схему, показывающую расположение объектов и содержащую в том числе и информацию о диаметрах и длинах их расположения.

Результатом произведённых композитором препаративных изменений был совершенно уникальный звук – достаточно полная и настроенная батарея ударных инструментов внутри коробки рояля. В нём звучал не только чрезвычайно разнообразный и неведомый Кейджу ранее спектр шумов, где каждая нота производилась не с одного шага, но создавала шум с несколькими шагами. Это был в своём роде виртуальный перкуссионный оркестр «на кончиках пальцев». Позже ему приходилось даже «лечить» струны посредством неоднократного проведения пальцами по клавиатуре, получая необычный звук.

Кейджу полюбилось подобное звучание, и в 1940-х годах он написал много пьес для «подготовленного фортепиано», в том числе и произведение «Сонаты и интерлюдии» (1946–1948), признанное одним из его лучших сочинений, получившее репутацию музыкального события. Оно является значительно более сложным по составу, чем другие его работы для «подготовленного фортепиано». И это произведение прославило Кейджа.

«Сонаты и интерлюдии» для «подготовленного фортепиано» – готовый фортепианный шедевр композитора, а список доступных слушателю записей этой компо-



зиции на компакт-дисках составляет многие десятки строк. В этом произведении Кейдж выражает свою интерпретацию эмоций посредством применения индийской музыкальной традиции: тем героического, эротического, удивительного и четырёх светлых настроений: радости, печали, страха, гнева, одиозных (четырёх тёмных настроений) и их общей тенденции к центральной эмоции спокойствия. Это был первый состав Кейджа с использованием индуистской философии в качестве основы. Он сочинил «Сонаты и интермедии» в тот период, когда был серьёзно увлечён произведениями индийского историка искусства и критика Ананда К. Кумарасвами.

Сонаты I, VIII, XII и XVI написаны в ритмических структурах с использованием различных пропорций. Первые две интерлюдии не содержат структурных повторений, в то время как последние две интерлюдии, а также сонаты IX, X и XI имеют прелюдию, перерыв и постлюдию. Цикл состоит из 16 сонат, а также четырёх более свободно структурированных интерлюдий, в которых нашли оригинальное воплощение различные эмоции (расы), существующие в индийских танцевальных традициях [14, р. 43].

Но всё же именно «Vaschanale» было началом разведки в области новых звуков «подготовленного фортепиано», создавая, по существу, настоящий перкуссионный оркестр. И первой задачей для «подготовленного фортепиано», сформулированной Кейджем в письменном виде, является подбор и расстановка элементов для препарации.

И хотя композитор изначально не изобрёл некой общей теоретической концепции изменения инструментов для создания новых звуков, он в то же время способство-

вал всплеску интереса к «подготовленному фортепиано» и его популярности среди современных ему экспериментальных композиторов. К сожалению, с течением времени и после неоднократных изменений в этих схемах были сделаны ошибки или упущения, которые затрудняют использование собственно кейджевских приёмов для «подготовленного фортепиано».

Тем не менее созданием «подготовленного фортепиано» Кейдж, по существу, сделал чрезвычайно радикальный шаг по преобразованию гармонических и мелодических особенностей фортепиано к звуковым впечатлениям, из которых большинство основывалось на их «ударной природе», при том что сам композитор никогда не делал разграничений между музыкой и звуком, музыкальными темами, музыкальными инструментами и нашим сознанием.

Композитор использовал существующую в западной фортепианной музыке звуковую палитру в гармонических и негармонических контекстах, открывая в то же время новое звуковое поле для шумоподобных и расходящихся музыкально-акустических процессов. Собственно говоря, любая иная попытка модификации фортепиано также может привести к появлению неожиданных звуков, даже если планы модификации и не имеют высокой степени детализации, как у Кейджа.

Так, например, Ричард Бангер в книге «Хорошо подготовленное фортепиано» (1981) описывает как «подготовить» фортепиано должным образом, как для композиций Джона Кейджа, так и других композиторов, без повреждения инструмента. Книга включает в себя многочисленные фотографии, диаграммы, чертежи, «контрольный список для базовой подготовки», перечень возможных материалов для препарации



и аннотированный список музыкальных композиций для «подготовленного фортепиано», выступая источником в том числе и детализированной информации для бесчисленных не-музыкантов и почитателей композитора по всему миру [7].

Монография Зденки Диановой «Подготовленное фортепиано» Джона Кейджа: гайки и болты» (2008) предлагает поклонникам Кейджа и профессиональным пианистам осмысление многогранного художественного характера его работы и посвящена как самому инструменту, так и репертуару, созданному для него Кейджем, представляя собой иллюстрированное руководство для пианистов, заинтересованных в изучении мира «подготовленного фортепиано» [8].

Постоянно растёт и выбор методов игры, и выбор препаративных материалов, в число которых включаются, например, такие весьма далёкие от музыкального исполнения материалы, как алюминиевая фольга, яйца гремучей змеи и т.д.

Инструментальная техника с использованием «подготовленного фортепиано» стала одной из самых известных и самых интригующих акустических инноваций и почти обычным композиционным ресурсом к концу XX века, представляя собой увлекательное действие. За изобретение «подготовленного фортепиано» в 1949 году Кейдж получил приз в 1 000 \$ от «Национальной академии искусств и литературы» с формулировкой «за расширение границ искусства музыки».

Однако Джон Кейдж не был бы Джоном Кейджем, если бы только удовлетворился уже сделанным. Композитор довольно непринуждённо вошёл внутрь «чёрного ящика», этой святыни тончайше выверенной механики и резонирующих элементов,

со своими болтами, шурупами и резинками, обратив «хорошо темперированный клавир» в подобие музыкальной игры из серии «сделай сам», обновил музыку своим поиском новых акустических объектов, о чём П. Булез писал в ещё 1949 году: «Вместо того чтобы производить то, что можно было бы назвать чистыми звуками ... “препарированное фортепиано” Джона Кейджа обеспечивает нас комплексами частот» [5, с. 174].

Для Кейджа также стало ясно, что не только исполнения двух пианистов могут существенно отличаться друг от друга, но также может различаться и исполнение одной и той же музыкальной пьесы на двух «препарированных фортепиано», когда вместо повтора уже случившегося феномена мы сталкиваемся с уникальными качествами и характеристиками каждого случая. При этом, как писал композитор: «Я не знаю, во-первых, например, какие точные измерения должны быть сделаны, чтобы определить положение объекта между струнами, и я не знаю, каким образом можно повторить полученный результат для конкретного винта или болта, однако первоначально используемые экземпляры должны быть сохранены.

Всё, что я знал в начале, – было удовольствием, которое я испытал в постоянном открытии новых звуков. Это удовольствие остаётся и по сей день неизменным. “Подготовленное фортепиано” также делает возможным использование микротонов, то есть на шаг различия меньше, чем для обычных полутонов. Это обеспечивает слуховое удовольствие, которое уже давно известно в джазе, фолк-музыке и восточной музыке, но которое в основном было исключено из нашей стандартизированной серьёзной музыки за исключением современного использования 1/4 тонов, 1/8 тонов,



1/16 тонов, например, в работах композиторов Алоиса Хаба, Джулиана Карильо и Гарри Партча» [10, р. 3].

Характер препарации «подготовленного фортепиано» состоит в том, что исполнитель, в нашем понимании, осуществляет «подготовку» обычного фортепиано, вставляя винты, болты, резинки, деревяшки и т.д. между струнами в специально обозначенных местах, разработанных Кейджем. Многие из этих мест внутри фортепиано резонируют в связи со своей вибрирующей природой, зависящей от длины струн.

В последние годы жизни композитор выполнял эту работу на меньшем фортепиано, вместо концертного рояля. В результате звуки от ударов молоточка по струнам фортепиано составляли лишь около 5%, в сравнении с непрепарированным концертным инструментом, а все остальные звуки возникали как бы из этого мира. Со сцены были слышны отголоски гамелана, низкие барабаны, гонги, колокольчики, высокое жужжание. И все эти звуки были созданы внутри «подготовленного фортепиано».

Сегодня Джон Кейдж считается одним из радикальных инноваторов музыки XX века, при этом настолько революционным, что в течение многих десятилетий, например, в Германии он был подвергнут ostrакизму со стороны коллег по цеху как шарлатан. Но сегодня пианист, исполняющий звуки на «подготовленном фортепиано» с винтами и кусочками резины между струнами на основе композиционного принципа случайности, господствует на сцене безраздельно. В то же время «подготовленное фортепиано» никогда не было одним и тем же инструментом и было включено в творческий поиск более, чем любой другой музыкальный инструмент.

Так, например, в примечаниях для исполнения американским авангардным композитором, известным в качестве исследователя необычных тембров, альтернативных форм нотации и расширенных инструментальных и вокальных приёмов, Джорджем Крамом (род. 1929) в произведении «Макрокосмос» («Makrokosmos», 1972) подробно описываются конкретные «внутри-фортепианные методы» с использованием небольших цепочек, расположенных вдоль струн, перебора струн различными способами вплоть до медленного затухания их звучания, в результате чего звук из инструмента проигрывался в аудитории с гораздо большей степенью звучности.

Не ограничиваясь созданием «подготовленного фортепиано», Кейдж сосредоточил свою композиционную карьеру на включении в музыкальную ткань таких нетрадиционных элементов, как кухонная утварь, металлические листы, различные бытовые объекты, включив в свои сочинения в качестве композиционного ресурса даже молчание.

Впоследствии он использовал музыкальные инструменты и «правильно», и «неправильно», а также использовал раковины, кактусы, столы и радио в качестве элементов, включённых в исполнение композиций с «подготовленным фортепиано». Кейдж также продолжал использовать звуки перкуссии на домашней мебели и таких предметах, как, например, ванная раковина и кухонная утварь для измельчения овощей. Композитор стал также известен использованием усиленных звуков на основе мятой бумаги и даже звуков игры в шахматы, включая также звуки музыкальных игрушек и игрушечного фортепиано в свои произведения.



Кейдж часто использовал приём, который именуется *Una corda* (от итал. 'взять левую педаль') и применяется в фортепьянной музыке. Размещённый в нотации приём требует применения левой педали, вследствие чего передвинутые молотки бьют только по одной или по двум или трём струнам, предназначенным для каждого звука. *Una corda* педаль на «подготовленном фортепиано» Кейджа способствовал радикальному изменению в звуке.

Концепция «подготовленного фортепиано» нашла много сторонников среди композиторов (Арво Пярт, Альфред Шнитке и другие) и импровизаторов (Ирэн Швейцер, Кит Типпетт и другие).

Постоянно растёт не только выбор препаарационных материалов, но и методов препаарации (например, «Task фортепиано» или «Harpisipiano»). На протяжении более 50 лет композиторы и исполнители буквально шли «внутрь» фортепиано для создания новых звуков. Реализация инструментальных традиций Генри Коуэлла и Джона Кейджа, включающих «некоторый способ» подготовки, в настоящее время в выступлениях стала общепринятой практикой.

С появлением электронных технологий в число изменений данного акустического инструмента вошли соединения с «подготовленным фортепиано» методов подготовки высокотехнологичных инструментов: от «Телармониума («Telharmonium») Кехилла до электронно/электроакустического инструмента «Электрического органа хоралцелло» («Choralcello Electric Organ») Мелвина Севери, представляющего собой гибрид из электрического и электроакустического инструментов. В отличие от «Телармониума», этот инструмент достаточно небольшой, имеет две клавиатуры (64 клавиши) и педальную систему (32 педали). При этом

электромагнитную подготовку для «подготовленного фортепиано» можно рассматривать как нечто среднее между традиционной подготовкой акустического фортепиано и полностью электронного синтезатора.

Материалы размещаются в фортепиано так, чтобы изменить его естественное звучание, но методы синтеза электронного звука направлены в первую очередь на определение высоты тона, а также в некоторой степени – текстуры, акустического отклика фортепиано к исполнителю.

Такая манера создания звука и музыки может или не может считаться новой. Вольтер, Кейдж и другие напоминают нам: «Il faut cultiver Notre Jardin» (с франц. – 'Мы должны развивать наш сад').

В настоящее время появилась и новая техника расположения стойки электромагнитных преобразователей над струнами фортепиано, но никогда в физическом контакте со струнами, при этом электромагнитные волны в воздушном зазоре создают вибрации и звук от каждого из многих естественно колеблющихся стальных струн фортепиано. Все эти преобразователи, сочетание электромагнитов и постоянных магнитов подключаются к выходу звуковой карты персонального компьютера, в котором выходные сигналы аудио можно провести через любой произвольный программный интерфейс, включая клавиатуру ноутбука.

Подобное электромагнитное устройство – «подготовленное фортепиано», созданное впоследствии на основе этого принципа, основывается на прямом управлении фортепианными струнами за счёт использования массива электромагнитов. Созданное несколько лет назад в Центре Стэнфордского университета компьютерных исследований в области музыки и акустики



(CCRMA) цифровое фортепиано (EMPP) существенно отличается от предыдущих инструментов на основе аналогичных принципов тем, что каждый магнит находится под контролем при произвольном внешнем звуковом сигнале, в результате чего значительно в более высокой степени имеет место контроль над тоном и тембром. Полученный звук исходит от простых синусоидальных тонов через сложные, часто эфирные текстуры.

Объём и напыщенность, которые были характерны для фортепиано на всех этапах его развития, несколько уменьшились вследствие введения заслонок на некоторых регистрах. Таким образом, фортепиано стало приближенным к более тонко звучащим инструментам. После завершения препарации фортепиано превращается в странно звучащий ударный оркестр или даже некий автономный гамелан. Всеми этими действиями фортепиано усиливается, в результате чего звук из инструмента, если можно так выразиться, с гораздо большей степенью звучности воспроизводится в зал. Тем самым можно сказать, что усиление малых инструментальных звуков для искусства, получившее свою «основу» в конце 1940-х годов в конкретной музыке, может быть найдено в виде расширенной техники живой музыки, как, например, в произведении Джона Кейджа «Катридж музыка» (1960), являющемся хорошим примером усиления малых звуков фортепиано.

Кейдж широко популяризировал «подготовленное фортепиано», в частности в композиции «Сонаты и интерлюдии», и вдохновил многих других композиторов на подобные инструментальные эксперименты. Например, произведение эстонского композитора Арво Пярта «Tabula Rasa» (1977) (рус. – «Чистая доска») является

одним из наиболее известных композиций – концертом для двух скрипок соло и «подготовленного фортепиано» совместно с камерным оркестром, в котором оно широко использовалось.

Использование звуковых сэмплов из «подготовленного фортепиано» с применением тех же материалов под строгим контролем со стороны компании «Фонд Джона Кейджа» позволяет и сегодня направлять авангардных композиторов в игре их собственных уникальных композиций.

Итак, Кейдж был первым композитором, оказавшимся способным дать распространению шуму «подготовленного фортепиано» равный статус музыкального тона. Тем самым Кейдж сделал важный шаг в сторону от классической сочинительской работы к сложному музыкальному действию, а следовательно, и к созданию основ более «экспансивной» концепции музыки.

К тому времени, когда композитор заканчивал препарацию фортепиано, рояль превращался в совершенно иной инструмент – клавишный инструмент, отличающийся от фортепиано так же, как клавишин отличается от фортепиано, или как современный синтезатор отличается от арфы. «Подготовленное фортепиано» остаётся клавишным инструментом, но фортепиано звучит не как фортепиано, а как ансамбль ударных инструментов. Этот приём был использован в дальнейшем для некоторых специальных эффектов фортепианного репертуара, например, у Дебюсси, но у Кейджа эта функция его музыкального производства становится абсолютно необходимой.

«Моё эстетическое отношение, – говорил композитор, – не имеет ничего общего со стремлением к самовыражению, а просто с организацией материала. Я заметил, что неизбежно существуют два вида выраже-



ния: те, которые связаны с особенностями личности композитора, и те, которые вытекают из природы и контекста материала. Я нашёл этот термин, чтобы сделать музыкальное выражение сильнее и лучше, не пытаться производить это выражение сознательно или субъективно, но позволить ему выйти естественным путём» [14, p. 114].

Отрекаясь от академического канона искусства и моделей из предыдущих эпох Кейдж поставил под сомнение музыкальные произведения и даже саму материальную концепцию музыки, определяя её заново таким образом, что вызывало коренные изменения в мире слухового восприятия.

В то же время «подготовленное фортепиано» может считаться своего рода переопределением художника, который имеет право активно вмешиваться в композиционные инструментальные структуры при том очевидном факте, что сам он находится в зависимости от того, как препарационный материал приводит к изменениям музыкального тембра и шага. Во многом благодаря Кейджу оперативным музыкальным принципом в музыке стало – *всё, что делает звук, принадлежит искусству звука*, будь то шипение горячего свинца при его выливании в холодную воду, звук деревянных палочек, шум ржавых жалюзи, – все тона, шумы и звуки – часть новых звучаний Космоса. По выражению самого Кейджа, «взорванная клавиатура» поставила «в руки одного пианиста эквивалент всего перкуссионного оркестра».

После премьеры «Сонат и интерлюдий» газета «Нью-Йорк таймс» назвала Кейджа «одним из лучших композиторов страны», а «подготовленное фортепиано» утвердилось в музыкальном плане. Новизна «подготовленного фортепиано» была не только в том, что оно «помещало» различные

звуки перкуссии «под пианистов», но также и в том, что позволило композитору, и в меньшей степени исполнителю, выбирать звук эмпирически.

«Подготовленное фортепиано» было задумано как элемент «всезвучовой» музыки, к которой перкуссионная музыка была ориентирована, её основная цель – дать возможность индивидуальному исполнителю исполнять роль ансамбля ударных инструментов, но экспериментальный характер его производства привёл к перестроению этой композиционной практики. Звуки, издаваемые гайками и болтами, к которым впервые обратился Кейдж, – сложные, противоречивые, резонансные, гонговые тона различной длины, напоминающие гамеланские ансамбли.

Эта характеристика является ключом к «подготовке» фортепиано в развитии методологии Кейджа. Композитор отмечал, что его «подготовленные пьесы» для фортепиано стали использоваться в разных контекстах, с разными фортепиано, исполняться разными игроками, когда звуки воссоздаются не идеально и когда каждый случай демонстрирует уникальные качества и характеристики. Вместо того чтобы писать более или менее определённые тембры стандартных инструментов, композитор мог попробовать в процессе исполнения различные «точки» фортепиано, работая в большей степени как электронный композитор или даже как целый перкуссионный оркестр.

Недостаток в этом процессе заключается в том, что звуки не могут быть подобраны с любой точностью. Однако, вне всякого сомнения, «подготовленная фортепианная музыка» Кейджа существенным образом изменила лицо современной музыки, объединив художественные формы – перкуссии



и фортепианного исполнения, сформировав музыку, которая была изобретательной, удивительной, таинственной и почти тактильной в одно и то же время. В дополнение к этому «подготовленная фортепианная музыка» стала неотъемлемой частью развития современной музыки и современной музыкальной культуры.

Поэтому имя Джона Кейджа будет навсегда привязано в истории музыки к его изобретению – «подготовленному фортепиано», порождённое из разрешения сложной эстетической задачи, решаемой с помощью здравого смысла в тот момент, когда музыкант и композитор был приглашён танцовщицей Сивиллой Форт в 1940 году сочинить музыку для её новой танцевальной композиции «Bacchanale».

Создание же композитором творческого метода, основанного на принципе управляемой случайности, идее единства жизни, природы и искусства, изобретение новых материалов и инструментов для создания и исполнения музыки, наряду с другими многочисленными теоретическими и ин-

струментальными новациями, привело его к *радикальному расширению звукового пространства* и, по существу, к изменению самого предмета музыки. «Подготовленное фортепиано» как метод композиции, ставивший знак равенства и деконструирующий границы между музыкой и немзыкальными звуками, было лишь одной из первых новаций, появившихся в середине XX века, – как поиск основ композиционной идентичности, которыми Джон Кейдж удивил музыкальный мир.

Но именно начиная с этих радикальных инструментальных новаций, нетрадиционных идей и подходов композитором была открыта область невообразимой музыкальной свободы, выходящей далеко за пределы музыки и музыкальной культуры. Кейдж не был самым первым композитором, придумавшим и воплотившим идею «подготовки» фортепиано, но именно его эксперименты и композиционная работа закрепили место этой концепции в истории музыки, техника которой используется композиторами и музыкантами по всему миру и сегодня.

Список литературы

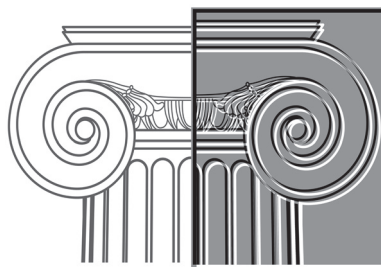
1. Манулкина О. Б. Американские композиторы XX века / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра истории зарубежной музыки. Санкт-Петербург, 2007. 175 с.
2. Переверзева М. В. Джон Кейдж. Как появилось подготовленное фортепиано. Перевод и комментарии Марины Переверзевой // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 1. С. 125–127.
3. Переверзева М. В. Джон Кейдж. Признания композитора. Перевод и комментарии Марины Переверзевой // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 1. С. 108–124.
4. Переверзева М. В. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. Москва : Русаки, 2006. 316 с.
5. Переверзева М. Сонаты и интерлюдии для препарированного рояля Джона Кейджа // Музыка и время. 2004. № 9. С. 30–35.
6. Холопов Ю. Н. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения : материалы научной конференции / редкол. : Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова, М. В. Переверзева. Москва : Московская консерватория, 2004. С. 79–90.
7. Bunker R. *The Well-Prepared Piano*. Colorado, College Music Press, 1981. 96 p.
8. Dianova Tzenka *John Cage's Prepared Piano: The Nuts & Bolts*. New Zealand, Auckland, University of Auckland, 2008. 340 p.



9. Cage John & Charles Daniel: *For The Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*. London, Marion Boyers, 1967. 656 p.
10. Cages J. *Autobiographical Statement*. N.Y., 1990. 12 p.
11. *The Boulez-Cage Correspondence*. Cambridge University Press, 1995. 188 p.
12. Fürst-Heidtmann M. *Das präparierte Klavier des John Cage*. «Gustav Bose Verlag». Regensburg, 1979. 316 s.
13. Cages J. *Empty Words, Writings '73-'79*. Middletown Conn., Wesleyan University Press, 1979. 187 p.
14. Kostelanetz R. *Conversing with Cage*. N.Y., 2003. 332 p.
15. Perry J. Cage's Sonatas and Interludes for Prepared Piano: Performance, Hearing and Analysis. *Music Theory Spectrum*. 2005, vol. 27, no. 1, pp. 35–66.

References

1. Manulkina O. B. *American composers of the 20th century*. St. Petersburg, Publishing House of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2007. 175 p. (In Russ.)
2. Pereverzeva M. V. John Cage. How the prepared piano came about. Translation and commentary by Marina Pereverzeva. *Journal of Moscow Conservatory (Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii)*. 2014, no. 1, pp. 125–127. (In Russ.)
3. Pereverzeva M. V. John Cage. Confessions of the composer. Translation and commentary by Marina Pereverzeva. *Journal of Moscow Conservatory (Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii)*. 2014, no. 1, pp. 108–124. (In Russ.)
4. Pereverzeva M. V. *John Cage: life, creativity, aesthetics*. Moscow, Publishing House “Rusaki”, 2006. 316 p. (In Russ.)
5. Pereverzeva M. V. Sonatas and interludes for prepared piano by John Cage. *Music and Time*. 2004, no. 9, pp. 30–35. (In Russ.)
6. Kholopov Yu. N. Cage's contribution to musical thinking of the twentieth century. In: Kholopov Yu. N., Tsenova V. S., Pereverzeva M. V., eds. *John Cage. On the occasion of the 90th birthday: materials of the scientific conference*. Moscow, Publishing House of the Moscow Conservatory, 2004. Pp. 79–90. (In Russ.)
7. Bunker R. *The Well-Prepared Piano*. Colorado, College Music Press, 1981. 96 p.
8. Dianova Tzenka *John Cage's Prepared Piano: The Nuts & Bolts*. New Zealand, Auckland, University of Auckland, 2008. 340 p.
9. Cage John & Charles Daniel: *For The Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*. London, Marion Boyers, 1967. 656 p.
10. Cages J. *Autobiographical Statement*. N.Y., 1990. 12 p.
11. *The Boulez-Cage Correspondence*. Cambridge University Press, 1995. 188 p.
12. Fürst-Heidtmann M. *Das präparierte Klavier des John Cage*. «Gustav Bose Verlag». Regensburg, 1979. 316 s.
13. Cages J. *Empty Words, Writings '73-'79*. Middletown Conn., Wesleyan University Press, 1979. 187 p.
14. Kostelanetz R. *Conversing with Cage*. N.Y., 2003. 332 p.
15. Perry J. Cage's Sonatas and Interludes for Prepared Piano: Performance, Hearing and Analysis. *Music Theory Spectrum*. 2005, vol. 27, no. 1, pp. 35–66.



СОВРЕМЕННЫЕ
КУЛЬТУРНЫЕ
ПРАКТИКИ



АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ СОВРЕМЕННОЙ ИНДУСТРИИ ДОСУГА

УДК 379.8 (001.1)

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-112-118>

Н. В. Шарковская

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

Аннотация: Статья посвящена исследованию аксиологической составляющей современной индустрии досуга, её вклада в процесс становления и развития сущностных сил человека, его ценных нравственных качеств, мировоззренческих установок. Автор раскрывает смысл аксиологической составляющей индустрии досуга через систему аксиологических принципов: паритетности культурных традиций и инноваций; признания возможности исследования индустрии досуга в контексте гуманитарного дискурса массовой культуры; поддержания основными институциями индустрии досуга разнообразия культурных особенностей гуманистической системы ценностей; обращённости к социальному опыту человека в конструктивном диалоге об основаниях ценностей. Делается вывод, что в аксиологическом «Я» – системе ценностных ориентаций конкретного субъекта, синтезированы как культурные, так и социально-профессиональные ценности-цели, ценности-средства, значимые в формировании его личностного посыла, связанного с выбором того или иного сегмента индустрии досуга и, соответственно, социально-культурных технологий.

Ключевые слова: индустрия досуга, социально-культурная деятельность, аксиологические принципы, ценности-цели, ценности-средства, социально-культурные технологии.

Для цитирования: Шарковская Н. В. Аксиологическая направленность современной индустрии досуга // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4 (102). С. 112–118. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-112-118>

AXIOLOGICAL ORIENTATION OF THE MODERN LEISURE INDUSTRY

Natalia V. Sharkovskaya

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

Abstract: The article is devoted to the study of the axiological component of the modern leisure industry, its contribution to the process of formation and development of the essential forces of a person, his valuable moral qualities, worldview attitudes. The author reveals the meaning of the axiological essence of the leisure industry through a system of axiological principles: the parity of cultural traditions and innovations; the recognition of the possibility of studying the leisure industry in the context of the humanitarian discourse of mass culture; the maintenance by the main institutions of the leisure industry of the diversity of cultural features of the humanistic value system; the appeal to the social

ШАРКОВСКАЯ НАТАЛИЯ ВЛАДИМИРОВНА – доктор педагогических наук, профессор кафедры социально-культурной деятельности Московского государственного института культуры

SHARKOVSKAYA NATALIA VLADIMIROVNA – D.Sc. in Pedagogic Sciences, Professor at the Departments of Social and Cultural Activity, the Moscow State Institute of Culture

© Шарковская Н. В., 2021



experience of a person in a scientific dialogue about the foundations of values. It is concluded that in the axiological “I” – the system of value orientations of a particular subject, both cultural and social and professional values-goals and values-means are synthesized, which are significant in the formation of his personal message associated with the choice of a particular segment of the leisure industry and, accordingly, social and cultural technologies.

Keywords: leisure industry, social and cultural activities, axiological principles, values-goals, values-means, social and cultural technologies.

For citation: Sharkovskaya N. V. Axiological orientation of the modern leisure industry. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 4 (102), pp. 112–118. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-112-118>

Процессы глобализации и сопряжённые с ними процессы информатизации и цифровизации, интенсивно происходящие в мировом сообществе, определяют векторы развития российской экономики и её отдельных отраслей. Влияние этих процессов прослеживается в индустрии досуга – динамично совершенствующемся секторе многоукладной экономики, не только включающем организацию развлечений и активного отдыха, но и дающем возможность получения дополнительного образования (художественного/профессионального), совершенствования организации работы в институциях массовой культуры. Уникальность положения индустрии досуга в российском социально-культурном пространстве, по мнению Н. Н. Ярошенко, «определяется тем, что она нацелена на создание максимально благоприятных условий для саморазвития субъектов, на предоставление полного спектра рекреативных услуг» [6, с. 131].

Способность индустрии досуга рассматриваться в виде сочетания множества открытых локальных пространств: коммуникативных, образовательных, информационных, рекламных, художественных, спортивных и т.д., с присущими им правилами организации, которые определяют досуговые предпочтения субъектов и регламен-

тируют выбор их стиливых особенностей поведения в зависимости от тех или иных целей досуга (развивающих, рекреационных, просветительных, обучающих и прочих), позволяет интерпретировать её как социокультурный феномен. Современная индустрия досуга – система самостоятельно функционирующих организаций и учреждений общекультурного профиля, сервисных и производственных предприятий, специализирующихся в сфере массовой культуры и любительского спорта, а также торговых компаний и фирм, бизнес-модели которых имеют узкую специализацию в определённой категории культурных продуктов как товаров [3, с. 127].

Исследование аксиологической направленности индустрии досуга предполагает обращение к теоретическим положениям о научном познании реальной социальной действительности, отражающим вклад данной индустрии в процесс становления сущностных сил человека, его ценных нравственных качеств и мировоззренческих установок. В связи с этим содержание целевого аспекта организации досуга личности определяется степенью сфокусированности на признании значимости осознания и присвоения духовных ценностей, составляющих основу жизненных ориентиров в конкретных пространствен-



но-временных антропологических практиках. При этом в качестве своеобразного механизма связи между методологическими подходами (системным, личностно ориентированным, культурологическим, полисубъектным) выступает аксиологический, или ценностный, подход, позволяющий, с одной стороны, исследовать организационно-управленческие факторы, предопределяющие функционирование индустрии досуга с точки зрения заложенных в ней возможностей удовлетворения духовных потребностей и устойчивых любительских интересов посетителей, а с другой – решать задачи её гуманистической центрации в таких сферах, как деятельность клубов по интересам; деятельность развлекательных центров, в том числе торгово-развлекательных; деятельность парков культуры, рекреативных объектов и зон отдыха [5, с. 29], а также профильных технопарков.

Смысл аксиологической направленности современной индустрии досуга раскрывается через систему аксиологических принципов, к которым мы относим:

- паритетность культурных традиций и инноваций как регуляторов возможности исследования влияния индустрии досуга на личностные эстетические предпочтения посетителей в контексте гуманитарного дискурса о ментальностях современной массовой культуры;

- поддержание основными институтами индустрии досуга значимости разнообразия сфер влияния гуманистической системы ценностей на совокупность социальных норм: эталонов досугового поведения, педагогических стандартов осуществления социально-культурной деятельности, то есть правил, требований, компетенций специалистов;

- обращённость к социальному опыту человека в конструктивном диалоге о принятии во внимание ценностных оснований познания сущности активного досуга, нацеленного на творческую самореализацию и духовное самосовершенствование как первооснов формирования базовой культуры личности.

Отличительная особенность указанных принципов в том, что они выражают объективные закономерности организации культурного досуга, в том числе обусловленность содержания, форм и методов данного вида досуга уровнем развития современной социально-культурной деятельности и управлением изменениями в её структуре, а также схожие концептуальные, методологические положения, связанные с трансформацией моделей досуга, несмотря на разные обоснования формулировок их теоретических основ и выбора средств методического инструментария.

Одна из ключевых задач, решаемых посредством указанных принципов, – выявление гуманистической сущности функций индустрии досуга как стержня гуманного и корректного отношения к субъектам досуга.

Так, действенность гуманистического начала гедонистической функции – базовой функции для всей индустрии досуга, наиболее полно прослеживается в парадигме теории социально-культурной деятельности, что объясняется её способностью «конкретизировать то, ради чего потребитель услуг включается в предлагаемые ему досуговые занятия» [5, с. 30]. В связи с этим данная функция приобретает особую значимость, так как выступает одним из ведущих средств выражения гедонистической соразмерности свободного времяпрепровождения человека, а значит, позволяет соз-



давать устойчивые модели организации его культурной жизнедеятельности.

Именно аксиологический «стержень», то есть гуманистическая направленность ныне существующей индустрии досуга, стимулирует деятельность всех её сегментов, оказывающих разнообразные культурные услуги как вида сервисных продуктов, предназначенных для потребителей, а также как процесса непосредственного производства самих услуг: рекреационных, зрелищных, образовательных, спортивных и т.д. Являясь результатом творческого труда специалистов, обладающих профессиональными и надпрофессиональными компетенциями в области социально-культурной деятельности, культурные услуги характеризуются векторной направленностью на доставку потребителям информационно-культурных смыслов, способствующих развитию их пользовательской поисковой активности. Достижение полезности предлагаемых культурных услуг в виде адресной их ориентированности с учётом мониторинга изучения реальных возможностей реализации свободного времени посетителями, результативности привлечения коммерческих и некоммерческих ресурсов – залог их успешной социальной востребованности.

Тенденция к гуманизации индустрии досуга меняет привычные представления о её целеполагании как предоставлении только услуг, связанных с развлечениями без учёта персонифицированных факторов осуществления инициативной досуговой деятельности посетителей, позволяющей взаимодействовать с миром культуры, определять векторы их творческого саморазвития в плане личностного роста. Сегодня стало вполне очевидным, что от конкретной ценностно-смысловой ориентированности личности посетителя, то есть её социальных

желаний в виде стремлений приобщиться к культурной жизнедеятельности, уверенности в себе как регулятора досугового поведения в гуманистически ориентированной среде, зависит решение проблемных вопросов, связанных с оперативной организацией свободного времени, достижением информационной безопасности различных объектов индустрии досуга.

Аксиологическое Я – система ценностных ориентаций субъекта в пространстве индустрии досуга, содержащая не только познавательный (картину событийных фрагментов реализации полученных впечатлений от восприятия, воссоздающего/творческого воображения), эмоциональный (эмоциональную экспрессию, вызванную совокупностью социокультурных, в том числе художественных средств), но и оценочно-волевой (стремление повысить самооценку, реализовать доминирующие ситуативные эмоции) компоненты, играющие роль личностного посыла в выборе того или иного её сегмента. Именно в ней синтезированы как культурные, так и социально-профессиональные ценности, выступающие основой индивидуальной структуры ценностных ориентиров социального поведения специалистов и посетителей.

Обозначенная система ценностных ориентаций субъекта в постоянно изменяющихся условиях инкорпорирует:

- ценности, обусловленные утверждением личностью своей социальной роли в развивающейся профессиональной среде: статусность профессиональной социально-культурной деятельности, признание профессии менеджера, технолога макро- и микроокружением (социальным/непосредственно индивидуальным), поддержание активного «внешнего вида» в организационном процессе межличностного взаимодействия;



- ценности, направленные на духовное самосовершенствование личности в виде объективной возможности приобщения к мировой и национальной культуре посредством социально-культурных и цифровых технологий; развития общих и специальных художественных способностей; стимулирования перспективности самосовершенствования культуры организации продуктивного досуга;

- ценности, удовлетворяющие потребность в коммуникативном аспекте делового и досугового общения и, соответственно, расширяющие спектральность их структурно изначальных функций: контактной, эмотивной, информационной, стимулирующей, инструментальной, координационной, трансляционной. Релятивно, с учётом степени соразмерности этих функций, выделяются типы досуговых сообщений в подсистеме «специалист социокультурной сферы – обобщённый субъект»: а) побудительные (обращение, суждение, мнение, совет, предложение), представляющие интерес как для специалиста, так и для слушателя, зрителя, читателя; б) экспрессивные (активация ситуативных впечатлений, эмоций о взаимосвязанных или единичных событиях, имеющих культурную значимость), проявляющиеся в мимике, речи, пантомимике; в) фатические (ориентированность на контакт, его поддержку и сохранение), реализующиеся в виде комплиментов, шуток, иронии, доступных для позитивного осмысления;

- ценности, позволяющие осуществлять продуктивную личностную (духовную, когнитивную, креативную) и успешную профессиональную самореализацию (увлекательность работы в индустрии досуга, имидж профессии менеджера, аниматора, режиссёра-постановщика) в конкретных

условиях творческой среды, «характеризующейся динамичной синергией, создающей благоприятную атмосферу для развития разнообразия» [1, с. 207].

Среди данных ценностей, выступающих источником формирования общекультурной мотивации личности специалиста/посетителя в автономном пространстве-времени индустрии досуга, по критерию «предметность выбора», наиболее чётко фиксируются ценности-цели и ценности-средства.

Ценности-цели – доминирующий аксиологический ориентир в системе прочих ценностей, ибо в целях выражена ведущая идея социально-культурной деятельности – свобода досугового самоопределения личности в культурных институциях, автономия индивидуальности в процессе приобщения к культурным благам. Определяясь чёткой совокупностью условий, адекватных тем любительским интересам, которые воплощаются в процессе активного досуга, ценности-цели имеют особый статус в их иерархии, представленной потребностями субъекта в художественно-творческой самоактуализации, когнитивном самовосприятии в виде независимого выбора того или иного сегмента индустрии досуга, саморегуляции программы собственных креативных действий в прогнозировании форм осуществления досуга.

Показательная особенность данных ценностей – отражение целей государственной культурной политики и уровня развития самой социально-культурной деятельности как основного механизма функционирования индустрии досуга. Субъективируясь в процессе овладения личностью информацией о наиболее распространённых и востребованных методах и формах социально-культурной деятельности, ценности-цели становятся значимыми движущими



щими силами её содержания и, как результат этого, приобретают способность влиять на ценности-средства.

Ценности-средства вбирают в себя креативные предметные действия, то есть социально-культурные технологии, ориентированные на решение проблемных вопросов, связанных с результативной трансляцией культурных ценностей – связующего звена между произведениями духовной культуры общества, представленными в разноплановых секторах индустрии досуга, и уровнем сформированных общекультурных компетенций посетителя. Их характерная особенность – достижение координации эффективности организационного процесса институций современной индустрии досуга и выраженности активной позиции субъектов в них. Именно на это сориентированы event-технологии, рекреативные, культуротворческие, арт-маркетинговые, информационно-коммуникационные, бренд-креативные, фандрейзинговые и прочие технологии.

Содержательность ценностей-средств, локализованная следующими группами функций: 1) воспитательной, просветительской, рекреационно-оздоровительной; 2) стимулирующей, диагностической, управленческой [4], отображает не только профессиональные установки специалистов культурных институций, но и любительские интересы участников социально-культурных событий, обеспечивая их адекват-

ное взаимодействие. Воплощение разных типов межличностного взаимодействия: сотрудничества/кооперации специалиста социально-культурной сферы и посетителей, которые предоставляют возможность выражать авторское ценностно-смысловое отношение к проектированию и инициативному участию в социально-досуговых программах, определяет уровень культурного развития и творческого самовыражения каждого из них.

Указанные ценности образуют основу аксиологической модели современной индустрии досуга с присущей ей синкретизмом, состоящим в том, что ценности-цели определяют ценности-средства, то есть находятся в процессе непрерывного их взаимовлияния. Данная модель – своеобразный критерий признания/непризнания создаваемых в современной и будущей индустрии досуга ценностей, тем самым постулирующий избирательность их осознанного выбора [2].

В целом аксиологическая содержательность индустрии досуга обуславливает многоадресность подбора и поступательно-расширения спектра новых ценностей, а главное, их трансформацию в мотивы (субъективные стремления, желания, обобщённые установки) социально принятых способов поведения и предметные действия как специалистов социально-культурной сферы, так и посетителей институций культурного профиля.

Список литературы

1. Лэндри Ч. Креативный город : перевод с английского. Москва : Классика-XXI, 2011. 399 с.
2. Росс А. Индустрии будущего : перевод с английского. Москва : АСТ, 2017. 351 с.
3. Шарковская Н. В. Индустрия досуга как социально-культурный феномен // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 2 (94). С. 126–134. DOI: 10.24412/1997-0803-2020-10213
4. Шарковская Н. В. Функции социально-культурных технологий в отраслевых институциях культурного профиля: деятельностный подход // Вестник Московского государственного



университета культуры и искусств. 2020. № 6 (98). С. 106–113. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2020-698-106-113>

5. Ярошенко Н. Н. Воспитательный потенциал современной индустрии досуга // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2015. № 4 (44). С. 28–35.
6. Ярошенко Н. Н. Индустрия развлечений в современном культурном пространстве России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 3 (71). С. 122–132.

References

1. Landry C. *Creative city*. Moscow, Publishing House “Classica 21”, 2011. 399 p. (In Russ.)
2. Ross A. *Industries of the future*. Moscow, Publishing House “AST”, 2017. 351 p. (In Russ.)
3. Sharkovskaya N. V. Leisure industry as a social and cultural phenomenon. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2020, no. 2 (94), pp. 126–134. (In Russ.) DOI: 10.24412/1997-0803-2020-10213
4. Sharkovskaya N. V. Functions of sociocultural technologies in sectoral institutions cultural profile: an activity approach. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2020, no. 6 (98), pp. 106–113. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2020-698-106-113>
5. Yaroshenko N. N. Educational potential of the modern leisure industry. *Herald of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts*. 2015, no. 4 (44), pp. 28–35. (In Russ.)
6. Yaroshenko N. N. Entertainment industry in modern cultural space of Russia. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2016, no. 3 (71), pp. 122–132. (In Russ.)

*



А РТ-МЕНЕДЖМЕНТ В КОНТЕКСТЕ ВЫЗОВОВ ЦИФРОВОЙ ЭПОХИ

УДК 304.44+004.738.5

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-119-126>

Т. Н. Суминова

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

Аннотация: Впервые арт-менеджмент как технология креативной экономики рассматривается в контексте вызовов/рисков цифровой эпохи. Использование эффективных технологий (SWOT-анализ, дизайн-мышление, SCRAM, бизнес-моделирование и другие) позволяет арт-менеджерам реализовывать одну из задач государственной культурной политики – формирование гармоничной созидательной личности. Интересен опыт участия кафедры социально-культурной деятельности Московского государственного института культуры в проекте «Творческие люди» национального проекта «Культура».

Ключевые слова: арт-менеджмент, коронакризис, креативная экономика, технологии цифровой эпохи, искусственный интеллект, «Цифровая культура», смешанное обучение, «Творческие люди», гармоничная созидательная личность.

Для цитирования: Суминова Т. Н. Арт-менеджмент в контексте вызовов цифровой эпохи // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4 (102). С. 119–126. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-119-126>

ART MANAGEMENT IN THE CONTEXT OF THE CHALLENGES OF THE DIGITAL AGE

Tatyana N. Suminova

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

Abstract: For the first time, art management as a technology of the creative economy is considered in the context of the challenges risks of the digital age. The use of effective technologies (SWOT analysis, design thinking, SCRAM, business modeling, etc.) allows art managers to implement one of the tasks of the state cultural policy – the formation of a harmonious creative personality. The experience of participation of the Department of Social and Cultural Activity of the Moscow State Institute of Culture in the project “Creative People” of the national project “Culture” is interesting.

Keywords: art management, coronavirus crisis, creative economy, technologies of the digital age, artificial intelligence, “Digital culture”, blended learning, “Creative people”, harmonious creative personality.

For citation: Suminova T. N. Art management in the context of the challenges of the digital age. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 4 (102), pp. 119–126. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-119-126>

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

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



Составляющие современного VUCA-мира (Н. Беннетт, Дж. Лемуан) – это информационное общество (Р.Ф. Абдеев, Д. Белл, М. Кастельс), цифровая революция, или «третья промышленная революция» (Дж. Рифкин), или «четвёртая промышленная революция» (К. Шваб) и технологии таковой (К. Шваб, Н. Дэвис) – искусственный интеллект, робототехника, био- и нанотехнологии, квантовые вычисления, 3D-печать, беспилотные транспортные средства, «Интернет вещей».

Данный технологический ландшафт «эпохи алгоритмов» (Х. Фрай) оказывает существенное влияние на посткапитализм (П. Мейсон), постпостмодернизм (А. В. Павлов), метамодернизм (Т. Вермюлен, Р. ван дер Аккер), проектный менеджмент в различных сферах деятельности, в том числе в сфере культуры и искусства.

В качестве результатов ряда «волн» пандемии коронавируса (К. Шваб, Т. Маллере, Г. А. Киссинджер, Ю. Н. Харрари) выступают эволюционные, трансформирующие реальность вызовы/риски, связанные с экономикой, геополитикой, социумом, экологией, цифровыми технологиями и т.д.

В условиях современной экономики с рыночной свободой (М. Вебер), креативной экономики впечатлений (Б. Джозеф Пайн II, Х. Джеймс Гилмор), экономики символических благ (П. Бурдьё), экономики дара (М. Мосс, К. Леви-Стросс, М. Салинс, Ж. Деррида, Л. Хайд), экономики счастья (Т. Шей, А. Б. Долгин), символической экономики/ экономики благосостояния (А. Б. Долгин), цифровой экономики (А. Ю. Макаров, А. А. Макаров) творческие деятели (художники, актёры, режиссёры, писатели, танцовщики и т.д.) как для самоактуализации, так и для развития карье-

ры нуждаются в грамотном и эффективном арт-менеджменте.

Арт-менеджмент – это 1) философия, технология и культура управления проектами в сфере культуры и искусства, 2) креативная практика социально-культурной деятельности, 3) малый и средний бизнес в отрасли, 4) творческое предпринимательство, 5) продюсирование, влияющее на динамику развития креативной экономики (Дж. Хокинс), культурных индустрий (Н. Гарнем, Б. Мьеж, Дж. Урри, Д. Хезмондалш), креативного класса (Р. Флорида), креативных индустрий (Р. Кейвс, Е. В. Зеленцова, Н. В. Гладких), креативности городов (Р. Флорида), культуры и бизнеса (Э. Мак-Илрой) и т.д. [7]

В условиях диджитализации для осознания арт-менеджерами ценной информации и принятия конкурентоспособных решений необходим эмоциональный (П. Саловей, Дж. Д. Майер, Д. Гоулман, К. Чермис, Д. Карузо) и социальный интеллект (П. Кинг) с позитивным настроем, талантами и творческими способностями, привлекающими внимание людей для осуществления грамотной коммуникации, умение управлять собственными эмоциями и избегать манипулирования, а также цифровая грамотность и знание алгоритмов цифрового маркетинга (Ф. Котлер, Х. Картаджайя, А. Сетиван).

В цифровой эпохе, которая генерирует спектр рисков современности и возможности для революционных и эволюционных изменений как своего рода «апокалипсиса» (Н. Берг, М. Найтс), арт-менеджеры в государственных учреждениях и коммерческих организациях активно используют диджитал-технологии со спектром преимуществ и переходят от цепочек создания добавленной стоимости к особым современ-



ным экосистемам. В таких организациях нового видения / нового поколения происходят процессы «погружения» в потребности/запросы реципиента, формирования вкусов и образа жизни такового и посредством технологии маркетинг-микс создаются востребованные на рынке уникальные арт-продукты.

Интерес представляет опыт ряда компаний – Google, Facebook, Spotify, Uber, Amazon, Netflix, Walmart, Fidelity, продакт-менеджмент которых для грамотных бизнес-решений и выстраивания новых концепций применял цифровые технологии, что позволило им за короткий период стать мировыми лидерами рынка.

Цифровые технологии активно используются в различных видах искусства, что создаёт особые средства выразительности, новые жанры, композицию экранного пространства, способствует проектированию.

Появление такого феномена современной массовой культуры, как потоковое видео, произвело своего рода революционный скачок в новых медиа, например, в НВО, Netflix и YouTube, что содействовало динамике развития управленческой, творческой составляющей и генерации уникального, ценного, полезного для потребителя контента.

Арт-бизнес, рынок искусства, аукционная торговля также активно используют цифровые технологии, приближая потребителя/покупателя/коллекционера к собственному производству. Продажи аукционных домов и галерей в виртуальном мире существенно превышают «классические»/офлайн-продажи. Среди популярных онлайн-площадок назовём, например, Amazon Fine Art, Artspace, Artsy, Artland, Carre d'Artistes, Artmajeur, Artfinder, Singulart, Saatchi Art, Vernissage 365, Artlot 24, Oilyoil.

Искусственный интеллект – Artcheck, Deepart, Obvious Art, интегрируется в деятельность галерей, сервисов для художников и для онлайн-маркетплейсов [10].

Для продвижения и продажи различной арт-продукции актуальны интернет-технологии коротких видео TikTok, который выступает как «фабрика внимания» (М. Бреннан), и Instagram, активно повлиявший на культуру, образование [1], коммуникации, бизнес в сфере культуры и искусства, а также выступающий как «линза» социума (С. Фрайер), трансформировавшая реальность.

Крупнейшая европейская IT-компания Spotify трансформировала музыкальную индустрию за незначительный период времени и с 2019 года стала первым в мире стриминговым сервисом.

В эпоху «цифролюции» (Ю. Стракович) с Интернетом, mp3, стримингами и другими диджитал-технологиями арт-менеджмент в музыкальном искусстве, как уникальной коммуникативной Вселенной звуков/смыслов/идей, также подвергся изменениям, которые отразились как на проектной деятельности музыкантов, так и на слушателях/реципиентах.

Для решения проблем арт-менеджмента, связанных с интеллектуальной собственностью, защитой авторского права и смежных прав, логично используется одна из цифровых технологий – блокчейн, способствующая беспрепятственному осуществлению регистрации прав и легального доступа пользователей к интеллектуальной собственности, использованию «умных» контрактов и «прозрачности» процесса выплаты авторам вознаграждения.

Технологии искусственного интеллекта (чат-боты, системы персонализированных рекомендаций в кинотеатрах, голосовые по-



мощники, дополненная реальность (AR), виртуальная реальность (VR) и другие) содействуют привлечению внимания аудитории, инвестициям, созданию высококачественного контента, символической продукции, то есть произведений различных видов искусства.

Значимость искусственного интеллекта как одной из производных цифровых технологий для различных сфер деятельности, в том числе для управления проектами в сфере культуры и искусства/творческого предпринимательства/продюсирования подтверждается разработкой Минэкономразвития РФ в целях реализации федерального проекта «Искусственный интеллект» [9] Национальной стратегии развития искусственного интеллекта на период до 2030 года (утверждена Указом Президента РФ от 10 октября 2019 года № 490).

IT-технологии и IT-индустрии сгенерировали цифровую реальность, цифровой мир, в котором сбор и обработка огромных потоков и объёмов информации является сегодня как сильнейшим инструментом для прогрессивного развития, так и одновременно уникальным «оружием» (Б. Смит, К. Э. Браун) для человечества и сфер деятельности.

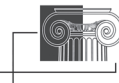
От обилия информации, влияния диджитальных «примочек» мозг человека подвергается сверхнагрузкам, поскольку, согласно своей эволюции, «технологически» не готов к постоянному просмотру различных новостей, лент Facebook, Instagram, кинофильмов, динамичных компьютерных игр и становится «рассеянным» (А. Газзали, Л. Д. Розен). Человек под дофамином от смартфона и в цифровом образе бытия как «на цифровой игле» (А. Хансен) находится под постоянным стрессом и получает

спектр психосоматических, производственных, личностных проблем.

Распространение искусственного интеллекта способствует повышению уровня социального одиночества человека как биологического разумного существа. «Социальный мозг» программирует человека на офлайн-коммуникации с окружающей реальностью и с живыми существами, что является важной составляющей его психоэмоционального здоровья. Человеку как биологическому разумному существу необходимо отстаивать собственную автономность от искусственного интеллекта и создавать экосистемы для здорового образа жизни.

Коронакризис также оказал существенное влияние на человека, состояние различных сфер деятельности и, естественно, на активное привлечение, использование и масштабирование цифровых технологий/сервисов. Пандемия, карантин, дистанционный режим работы и образования можно обозначить в качестве «трамплинов» для дальнейшего формирования и развития цифровой среды, конкурентоспособности арт-менеджмента, ещё большей вовлечённости различных слоёв населения в цифровое пространство/диджитал-реальность посредством активной медиасоциализации и трансформации качества жизни.

Это привело в том числе к активной реализации одной из составляющей национального проекта «Культура», а именно – Федерального проекта «Цифровая культура», предполагающего в контексте цифровизации услуг и формирования информационного пространства сферы культуры получение гражданами колоссальных возможностей для самоактуализации и доступа к богатейшим культурным ценностям [3].



Пребывание в «эпохе серверов-сирен» (Дж. Ланье), с большими данными, свободным обменом информацией, наравне с положительными «гранями», естественно, имеет и отрицательное воздействие, что находит проявление в угрозе персональной конфиденциальности, создании «одномерного человека» (Г. Маркузе), эмоционально угнетённого, теряющего собственный вкус, собственное мнение, интерес, свободу выбора и, вследствие этого, становящегося ведомым и неспособным к креативному мышлению и адекватному восприятию реальности. Этому нередко способствует и индустрия культуры (В. Беньямин, М. Хоркхаймер, Т. Адорно), индустрия сознания (Г. М. Энциенсбергер), приоритет массовой коммерческой культуры/«кокакультурализм» (Г. Л. Гейтс мл.), культура нубрау и супермаркета (Дж. Сибрук) со спектром вариативной арт-продукции.

Арт-менеджеры, как уникальные отраслевые управленцы и «коммерсанты от искусства» (A&R-менеджер, агент, антрепренёр, дилер, директор, импресарио, куратор, продюсер, промоутер и т.д.), посредством профессиональной проектной деятельности и спектра эффективных технологий (SWOT-анализ, дизайн-мышление, SCRAM, бизнес-моделирование и другие) способствуют формированию «многомерного»/«многогранного» человека – потребителя символической продукции, что отвечает реализации одной из задач государственной культурной политики – формированию гармонично развитой личности (ответственной, нравственной, творческой, самостоятельно мыслящей) [5].

О воспитании гармонично развитой и социально ответственной личности отмечено в качестве одной из национальных целей развития России до 2030 года [4].

Сегодня важно формировать не столько гармоничную личность, или гармонично развитую личность, сколько «многомерную» гармоничную созидательную (или в переводе на английский язык – креативную) личность как актора креативной экономики и генератора гармоничного интегративного строя страны.

Гармоничная созидательная/креативная личность – это синергия энциклопедичности, профессионализма, информационной культуры, креативности, морального лидерства, духовной составляющей с «классическими» ценностями – Истина, Добро, Красота, Любовь, Гармония, и с возрождением Веры, Надежды, Любви и Софии как мудрости.

Данные идеи находятся в основе принятого и опубликованного «Кодекса гармоничной созидательной личности и общества гармоничного интегративного строя» [2] как результата проведения Федеральным Народным Советом Всероссийского семинара-совещания «Гармоничная созидательная личность: постановка вопроса» (28 апреля 2021 года, Москва).

В данном контексте интерес представляет «Стратегия национальной безопасности Российской Федерации» [6], в частности, п. 32, в котором фиксируется значимость повышения уровня образования населения, воспитания гармонично развитого и социально ответственного гражданина, а также подпункт 5 п. 93, в котором обозначается актуальность развития в стране системы образования, обучения и воспитания как основы формирования развитой и социально ответственной личности, стремящейся к духовному, нравственному, интеллектуальному и физическому совершенству.

В условиях пандемии коронавируса, содействующей «великой перезагрузке» [11],



подготовка арт-менеджеров стала осуществляться посредством качественно нового и адекватного для учащихся варианта обучения. Таковым является смешанное обучение (англ. Blended Learning), предполагающее синтез чередуемых во времени традиционных форм аудиторного обучения с элементами электронного обучения, предполагающего использование таких информационных технологий, как, например, видео, аудио, компьютерная графика, интерактивные элементы и т.п. Онлайн-формат предполагает просмотр вебинаров, лекций, уроков; обращение к текстам статей, электронных учебников; просмотр и изучение презентаций, видеоуроков на YouTube, в том числе в формате «говорящей головы»; знакомство с подкастами, списками «просмотрите/прослушайте/прочитайте» и т.д.

В условиях развития цифровых технологий смешанное обучение становится как частью «образа мира», так и «мировоззрением» преподавателя/наставника. Использование в профессиональной деятельности вариативных информационных технологий привносит позитивные качественно-количественные трансформации в мозг и психологию преподавателя и учащегося, способствует формированию современных востребованных компетенций, hard и soft skills.

Цифровой формат в системе арт-образования отличает ряд факторов: высокая стоимость обучения; отсутствие привязки ко времени; различная для каждого учащегося скорость усвоения материала; мультимедийное обучение; практические задания; обязательно отрабатываемые знания на практике; личная заинтересованность учащихся; удобство системы. Вследствие этого структура смешанного обучения отличается системностью, последовательностью, наглядностью с эффектом присут-

ствия, точностью, практичностью применения, непрерывностью, поддержкой с системой «вопрос-ответ», микролёрнингом (англ. Microlearning), как, например, изучение модуля, разделённого на небольшие кусочки/«порции» знаний, и т.п.

При переходе на смешанное обучение для увеличения объёма обучения без роста бюджета за один год и развития у студентов – будущих арт-менеджеров, ряда важных для теоретической и практической деятельности компетенций (способность к комплексному решению проблем, критическое мышление, креативность, умение продуктивно взаимодействовать с коллегами, эмоциональный интеллект, умение учиться на протяжении всей жизни, ответственность как способность отвечать за результаты собственных действий, умение принимать решения), например, в гуманитарных вузах для различных целей логично использовать ряд образовательных платформ. Так, например, для 1) создания качественных современных дистанционных курсов – Mirapolis LMS, iSpring Learn, АНТИТРЕНИНГИ, GetCourse, Etutorium; 2) проведения масштабных конференций – Flora LMS, Ё-Стади, Moodle, JustClick, Clickmeeting, MyOwnConference, но наиболее интересными с технической и экономической точек зрения представляются платформы MyOwnConference и Zoom; 3) организации активности при работе с группой использовала бы ТренингСпейс, но в большей степени – Miro.

Кафедра социально-культурной деятельности факультета государственной культурной политики Московского государственного института культуры с 2020 года активно участвует в реализации федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура». Профессор-



ско-преподавательским составом кафедры разработаны и успешно реализуются на основе цифровой платформы Zoom несколько дополнительных профессиональных образовательных программ повышения квалификации, связанных с рассмотрением в том числе проектного подхода и инновационных форм культурной деятельности, что осуществлено на примере креативных индустрий и арт-менеджмента в России.

Согласно проведенному анализу анкет слушателей программы повышения квалификации «Инновационное развитие креативных индустрий и арт-менеджмента в современной России» (2020) [8], самым ценным и полезным для них стало, например, изучение многочисленной рекомендуемой литературы, в том числе публикаций спикеров; видеолекции и наглядные презентации; высокая информативность модулей; разработка личного проекта; перспективы профессиональной деятельности; и, естественно, освоение дистанционки!

В контексте обозначенных вызовов/рисков цифровой эпохи арт-менеджмент как креативная практика современности подвергается кардинальным изменениям, связанным с «ломкой» стереотипов мышления, методов работы, что способствует выработке и реализации современных стратегий, трансформации структур и перестройке деятельности управленцев арт-индустрии для адекватного функционирования в новой реальности. Это позволяет на качественно новом уровне генерировать с использованием цифровых технологий маркетинговое коммуникативное информационное пространство матрицы Текста культуры, «нафаршированное» конкурентоспособными и эффективными проектами (выставка, аукцион, фильм, книга, спектакль и т.д.) с особой ценностно-смысловой «начинкой» для формирования «многомерного» счастливого реципиента – покупателя символической продукции.

Список литературы

1. Дробышева Е. Э. Образовательные стратегии эпохи креативности // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2018. № 4. С. 5–12.
2. Кодекс гармоничной созидательной личности и общества гармоничного интегративного строя [Электронный ресурс]. URL: <https://kcms.timepad.ru/event/1619625/>
3. Национальный проект «Культура» [Электронный ресурс]. URL: <https://culture.gov.ru/about/national-project/about-project/>
4. Указ Президента Российской Федерации «О национальных целях развития России до 2030 года» от 21 июля 2020 г. № 474 [Электронный ресурс]. URL: <http://kremlin.ru/acts/news/63728>
5. Указ Президента Российской Федерации «Об утверждении Основ государственной культурной политики» от 24 декабря 2014 г. № 808 [Электронный ресурс]. URL: <https://base.garant.ru/70828330/>
6. Указ Президента РФ «О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации» от 2 июля 2021 г. № 400 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/401325792/>
7. Суминова Т. Н. Арт-менеджмент как технология креативной экономики. Москва : Академический проект, 2021. 279 с.
8. Суминова Т. Н. Итоги работы по проектам «Инновационное развитие креативных индустрий и арт-менеджмента в современной России» и «Организация работы и управление деятельностью парков культуры и отдыха» [Электронный ресурс] // Дистанционные модели дополнительного профессионального образования в сфере культуры : онлайн-дискуссия по итогам реализации программ Федерального проекта «Творческие люди»-2020 (30 ноября 2020, МГИК). URL: <http://portal.mgik.org/mod/resource/view.php?id=76865>



9. Федеральный проект «Искусственный интеллект» [Электронный ресурс]. URL: https://www.economy.gov.ru/material/directions/tehnologicheskoe_razvitie/federalnyy_proekt_iskusstvennyy_intellekt/
10. Чурбанова Е. Куда продаться молодому художнику: 10 онлайн-аукционов для успешной монетизации своего творчества [Электронный ресурс]. URL: <https://vc.ru/trade/64646-kuda-prodatsya-molodomu-hudozhniku-10-onlayn-aukcionov-dlya-uspeshnoy-monetizacii-svoego-tvorchestva>
11. Шваб К., Маллере Т. COVID-19: Великая перезагрузка : перевод с английского [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litlib.net/bk/135579/read>

References

1. Drobysheva E. E. Education strategies of the era of creativity. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2018, no. 4, pp. 5–12. (In Russ.)
2. *Code of a harmonious creative personality and society of a harmonious integrative system*. Available at: <https://kcms.timepad.ru/event/1619625/> (In Russ.)
3. *National project “Culture”*. Available at: <https://culture.gov.ru/about/national-project/about-project/> (In Russ.)
4. *Decree of the President of the Russian Federation “On the national development goals of Russia until 2030” dated July 21, 2020, No. 474*. Available at: <http://kremlin.ru/acts/news/63728> (In Russ.)
5. *Decree of the President of the Russian Federation “On Approval of the Fundamentals of State Cultural Policy” dated December 24, 2014, No. 808*. Available at: <https://base.garant.ru/70828330/> (In Russ.)
6. *Decree of the President of the Russian Federation “On the National Security Strategy of the Russian Federation” dated July 2, 2021, No. 400*. Available at: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/401325792/> (In Russ.)
7. Suminova T. N. *Art management as a technology of the creative economy*. Moscow, Publishing House “Academic Project”, 2021. 279 p. (In Russ.)
8. Suminova T. N. Results of work on the projects “Innovative Development of Creative Industries and Art Management in Modern Russia” and “Organization of Work and Management of Activities of Culture and Leisure Parks”. In: *Distance models of additional professional education in the field of culture: Online discussion on the results of the implementation of the programs of the Federal project “Creative People”-2020 (November 30, 2020, MSIC)*. Available at: <http://portal.mgik.org/mod/resource/view.php?id=76865> (In Russ.)
9. *Federal project “Artificial Intelligence”*. Available at: https://www.economy.gov.ru/material/directions/tehnologicheskoe_razvitie/federalnyy_proekt_iskusstvennyy_intellekt/ (In Russ.)
10. Churbanova E. *Where to sell to a young artist: 10 online auctions for the successful monetization of his work*. Available at: <https://vc.ru/trade/64646-kuda-prodatsya-molodomu-hudozhniku-10-onlayn-aukcionov-dlya-uspeshnoy-monetizacii-svoego-tvorchestva> (In Russ.)
11. Schwab K., Mullere T. *COVID-19: The Great Reboot*. Available at: <https://www.litlib.net/bk/135579/read> (In Russ.)

*



ТВОРЧЕСКИЙ КОЛЛЕКТИВ И КОРПОРАТИВНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ

УДК 304.44

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-127-135>

В. А. Есаков¹, И. А. Перельгина

Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: esakov.va@yandex.ru¹

Аннотация: В статье рассматривается проблема формирования и соотношения корпоративной идентичности сотрудника в творческом коллективе: влияние на его формирование, подходы к управлению; уровни корпоративной культуры и их связь с формированием корпоративной идентичности; процесс управления организацией через формирование «положительной корпоративной идентичности», а также понятие «отрицательная корпоративная идентичность». Делаются выводы о том, что корпоративная идентичность – сложный социальный конструкт, одинаково применимый как к бизнесу, так и к творческим коллективам, организациям. Корпоративная идентичность позволяет руководству компании контролировать процесс выполнения целей и задач компании, в то время как в творческом коллективе корпоративная идентичность может влиять как положительно, так и негативно на результаты деятельности творческого коллектива и должна использоваться крайне осознанно.

Ключевые слова: корпоративная культура, корпоративная идентичность, эффективность, менеджмент, бренд компании, творческий коллектив, ценности и поведение, корпорация.

Для цитирования: Есаков В. А., Перельгина И. А. Творческий коллектив и корпоративная идентичность // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4 (102). С. 127–135. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-127-135>

CREATIVE COLLECTIVE AND CORPORATE IDENTITY

Valery A. Esakov¹, Irina A. PereLygina

Moscow State Institute of Culture, Khimki city, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: esakov.va@yandex.ru¹

Abstract: The article examines the problem of the formation and correlation of the corporate identity of an employee in a creative team: the impact on its formation, approaches to management; levels of corporate culture and their relationship with the formation of corporate identity; the process of managing an organization through the formation of a “positive corporate identity”, as well as the concept of “negative corporate identity”. It is concluded that corporate identity is a complex social construct that is equally applicable both to business and to creative teams and organizations. Corporate

ЕСАКОВ ВАЛЕРИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ – доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор; профессор кафедры музыкального образования Московского государственного института культуры

ESAKOV VALERY ANATOLYEVICH – D.Sc. in Cultural Studies, PhD in Philosophy, Professor; Professor at the Department of Music Education, the Moscow State Institute of Culture

ПЕРЕЛЫГИНА ИРИНА АНАТОЛЬЕВНА – соискатель Московского государственного института культуры

PERELYGINA IRINA ANATOLYEVNA – PhD student at the Moscow State Institute of Culture

© Есаков В. А., Перельгина И. А., 2021



identity allows the company's management to control the process of achieving the goals and objectives of the company, while in a creative team, corporate identity can influence both positively and negatively on the performance of the creative team and should be used very consciously.

Keywords: corporate culture, corporate identity, efficiency, management, company brand, creative team, values and behavior, corporation.

For citation: Esakov V. A., Pereygina I. A. Creative collective and corporate identity. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 4 (102), pp. 127–135. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-127-135>

Задача любого руководителя, независимо от сферы – искусство, производство, продажи, построение команды, которая будет эффективно работать над выполнением задач, а это значит – максимально объединить сотрудников таким образом, чтобы они были мотивированы и видели за решением технической задачи что-то большее, чувствовали причастность к успеху команды, компании. В последние годы происходит актуализация темы и понятия корпоративной идентичности, которое берёт свои истоки в теории формирования бренда. Авторы из США были первыми, кто обратился к этой теме, и их ранние публикации стали основой исследований, начавшихся в этом направлении. Существует много техник, использующих концепцию корпоративной идентичности для управления результатами организации. В данной публикации мы рассмотрим вопрос применения концепций, зародившихся на стыке социологии, психологии и менеджмента, к управлению творческими коллективами.

Начнём с того, что творческий коллектив – это один из видов корпорации. Термином «корпорация» можно определить вид организаций, имеющих одной из своих характеристик – наличие определённых стратегических целей и задач, вокруг которых происходит формирование задач и интересов её сотрудников. Это толкование термина можно сопоставить с термином, ис-

пользовавшимся при упоминании средневековых корпораций, – организаций, которым отдельной королевской хартией были дарованы некие привилегии: ремесленных и купеческих цехов и гильдий, университетов, вольных городов, церквей, благотворительных организаций. В современном понимании термином «корпорация», как правило, называется большая бизнес-структура, чаще всего частной формы собственности. Однако «большая» не просто по размеру, но также по задачам, стабильности, которую организация распространяет на приобщившихся к ней сотрудников. Корпорация – это организация, которая имеет стратегию, задачи, определённый уровень влияния, бренд. Магазинчик в отдалённом селе мы не назовём корпорацией, но сеть магазинов с сотнями сотрудников – вполне. Корпорация даёт чувство причастности, приобщённости. «Приобщиться» вместо «устроиться на работу», приобщаться – это быть посвящённым, инкорпорированным в некое общее тело (лат. *conferre* – ‘объединять в одном теле’). Сотрудник оказывается вовлечён в нечто большее, чем трудовые отношения. Он внутренне трансформируется для соответствия комплексу идей, ценностей, правил, установок, языка, которые формируют корпоративную культуру.

Творческий коллектив – это зачастую небольшой коллектив. Рассмотрение термина «корпорация» в применении к твор-



ческому коллективу сопряжено с введённым нами определением. Ведь творческий коллектив обладает способностью «взять под крыло», позаботиться о своём члене. Речь идёт о возможностях творческой реализации, требующейся человеку со способностями к искусству. Коллектив в данной ситуации даёт ему возможность разделить этот интерес и реализовать его, зачастую с синергетическим эффектом, за счёт того, что все члены коллектива могут соучаствовать в реализации задач. Коллектив даёт человеку символические дары: признание его творчества, восхищение, аплодисменты, известность. Также он служит точкой входа в сообщество близких по духу и интересам людей, местом синергетического усиления творческих потенциалов. Это, конечно, не разветвлённая бизнес-структура, но специфика культурной жизни такова, что в любой точке мира люди искусства могут найти единомышленников, партнёров, коллег. Также для людей искусства важна возможность институционализации их деятельности: получить регламентацию, дисциплину в своих занятиях, в противоположность бытию со своим талантом один на один. Приобщение к творческому коллективу невозможно без серьёзной внутренней работы по согласованию личных установок и корпоративной культуры коллектива. Высокая концентрация творческих амбиций, концепций, разных видений создаёт даже в небольшом коллективе крайне требовательную, зачастую нервную среду, в которую непросто встроиться новому участнику.

Всё это ставит перед руководителем коллектива или всем коллективом, в зависимости от сложившейся структуры управления, задачу осмыслить и организовать процедуру вхождения новых и удержания существующих членов коллектива, их мотивации.

В науках, изучающих эти процессы в корпорациях – социологии, психологии, менеджменте, выработан инструментарий, опирающийся на понятия «корпоративная культура», «корпоративная идентичность», «корпоративная индивидуальность».

Корпоративная культура – это социальный конструкт, собирающий среду жизнедеятельности корпорации на основе комплекса идей и подсознательных установок руководства и сотрудников корпорации с помощью символических средств, правил, структурного проектирования. Также корпоративной культурой могут называть полученную среду жизнедеятельности, как правило, в её нематериальном и символическом аспектах. Так, основные средства корпорации, например здания, не рассматривают как часть её культуры, в отличие от того, что и как они символизируют и воплощают – архитектурные решения, дизайн, отношение к условиям труда, к возможностям малоподвижных граждан и т.д. Применительно к музыкальному коллективу можно сказать, что конкретный музыкальный инструмент не является частью корпоративной культуры, поскольку корпоративная культура нематериальна, но частью культуры будет принцип, по которому этот музыкальный инструмент был выбран (например, «только аутентичные инструменты сибирских мастеров, сделанные из ели»), оформлена (например, «в южнорусском стиле»), настраивается (определённый строй).

Корпоративная культура отличается от организационной культуры тем, что требует приобщения человека целиком, включает все уровни индивида, различаемые на текущий момент, в свои задачи. Приобщаясь к корпоративной культуре, сотрудники получают единый ключ к интерпретации информации, циркулирующей внутри кор-



порации и поступающей извне, и единый образ приемлемой ответной реакции.

Следует отметить, что подход, основанный на концепте корпоративной культуры, перемещает акцент управления с прямых инструкций на опосредованную манипуляцию внутренними установками сотрудников, побуждающими их к правильным, с точки зрения корпорации, действиям. При этом не нужно считать, что прямые инструкции, нормативы, регламенты исчезают – эти механизмы включены и выполняют свою работу, но культура управления и подчинения перестаёт исчерпываться ими и уходит в сферы индивидуальной психологии, психологии масс и даже подсознания. Это можно сравнить с переходом к новым технологическим укладам – сельское хозяйство, например, никуда не пропадает, более того – развивается и повышает свою эффективность, но внимание общества, финансовые и трудовые ресурсы перемещаются в другие сферы.

Назвав корпоративную культуру социальным конструктом, мы хотели подчеркнуть, что данный термин и связанная с ним теория начинают переформатировать среду жизнедеятельности корпорации в соответствии со своей внутренней структурой, заложенными в теорию возможностями и ограничениями. То есть и до появления этой теории в корпорациях формировались, существовали и передавались мифы и истории, говорилось о ценностях, рисовались логотипы, задавались стандарты поведения, ценности и задачи сотрудникам, шилась униформа. Сейчас этому находится правильное место в рамках целостной теории, системно и осознанно. Создаются специальные подразделения, которые занимаются вопросами корпоративной культуры и идентичности,

выделяются средства, проводится обучение, то есть в полном соответствии с определением социальный конструкт начинает пересобирать реальность «под себя», добавляя одни феномены и уводя в тень другие. Результат можно сравнить с продукцией профессиональных музыкальных коллективов высокого уровня: что-то в их звуке мы безошибочно определяем как «фирменный звук». Это результат осознанной, кропотливой работы многих десятков профессиональных сотрудников, занимающихся осознанным формированием корпоративной культуры. Знакомясь с корпорацией, извне или изнутри, мы видим те или иные её аспекты – ноты! – которые складываются или не складываются в гармоничную мелодию, что зависит от искусства и работы руководства и специалистов по корпоративной культуре. Многие организации пробуют скопировать внешний стиль или звучание знаменитостей – не представляя, какая огромная внутренняя работа стоит за ним, и не понимая, что именно эта работа и трансформируется во внутреннюю мощь и «фирменность».

Теория социальных концептов заставляет нас скептически относиться к эволюционистским, безсубъектным формулировкам причин генезиса феномена корпоративной культуры. Так, А. Г. Самарский видит причину в «необходимости разрешить противоречие дуализма развития современных социальных организаций между: рациональностью при достижении целей и эмоциональностью связей между членами организаций» [9]. Скорее, корпорации, как субъекты-тяжеловесы, использовали гуманитарные науки для подчинения ещё одного уровня реальности – «эмоциональных связей» в терминологии Самарского. По сути, в обоих формулировках



речь идёт об эволюции, но в первой не разглядеть субъект – корпоративную власть в её эволюции, цель – подчинение, и метод – социальное конструирование. Можно заметить, что корпорации – необходимый структурный элемент открытого конкурентного общества, дающий опору его членам. По этому признаку корпорациями являются как коммерческие, так и большой пласт некоммерческих организаций, таких, например, как МВД, налоговая служба, университет или школа. Таким образом, финансовая сторона вопроса не всегда и не только является конечной целью корпораций.

Можно сказать, что теоретики менеджмента к 60–70-м годам XX века подошли к системному осмыслению того, что является отправным фактом в музыкальной среде: заставить работать сотрудника можно, а заставить творить – нет. Таким образом, перефразируя, мы можем получить хороших исполнителей, но, если они не будут привержены и чувствовать себя частью большой задачи, вся организация не будет успешна. Сейчас бизнесу требуется творческий подход от максимального количества сотрудников, на всех уровнях и направлениях – пусть это будут даже микроскопические улучшения на конкретном рабочем месте – сливаясь в общий поток, они создают конкурентное преимущество. Не столько стремление к прибыли (хотя и это не исключается), сколько к творческой реализации заставляли творческие коллективы прибегать к сходным методам мотивации – по наитию, наощупь, на личном управленческом таланте руководителя.

Структура корпоративной культуры может быть описана с помощью определения её уровней.

Первый уровень – это сфера идей: собственно, идеология компании, её ценности, видение.

Второй уровень – сфера психического и подсознательного: коллективное желание [10], устойчивые нерациональные особенности поведения (руководства, работников и целого коллектива).

Третий уровень – символические инструменты для трансляции идей и психических структур в социальную реальность: корпоративные мифы, истории и волшебные сказки, герои и героини (в терминологии Болмэн-Терренс-Дил [1]); ритуалы, обычаи, церемонии, традиции; специфический язык, внутренние метафоры, юмор, игры; фирменный стиль (то, что воспринимают как внешний имидж корпорации).

Четвёртый уровень – правила: нормы, регламенты, способы решения проблем, устоявшиеся ожидания, отношения/установки, подходы, позиции, точки зрения, представления. Отдельно можно подчеркнуть заметность и важность для корпоративного имиджа таких правил, как отношение к рабочему и окружающему пространству, ко времени, внешнему виду; методы включения в корпорацию (приёма на работу).

Пятый уровень – структурные решения по иерархии управления, разбиению на функциональные и территориальные подразделения, методам коммуникации; подходы к кооперации.

Каждый из этих уровней можно увидеть в обыденной жизни творческого коллектива: истории создания коллектива, озарений и рождения тех или иных произведений, судьбоносных встреч, ритуалы посвящения, общие праздники, празднование удачных выступлений, разбор неудач, репетиции и т.д. Руководитель коллектива,



как правило, транслирует своё видение будущего, управляет «коллективной фантазией» [7]. В этом смысле интересно определение, которое дал корпоративной культуре А. И. Пригожий: «естественно-искусственное образование, характеризующее наиболее развитую личность организации (корпорации)» [8].

Другими словами, комплекс идей и подсознательных установок в структуре корпоративной культуры как бы описывает идеальную личность этой корпорации. Совпадение в той или иной степени личности сотрудника с этой идеальной личностью можно определить как корпоративную идентичность. Итак, говоря о трансляции, переносе культуры с личности на личность, мы определяем предмет корпоративной идентичности.

Корпоративная идентичность может различаться по глубине: от нулевой, то есть полного несовпадения личностных характеристик сотрудника и требований корпорации, до полного отождествления. При любой глубине идентификации сотруднику приходится принимать правила корпоративной культуры и её структуру, но при поверхностной идентификации он практически не принимает идеологию, цели и нормативный настрой корпорации, с неохотой участвует в циркуляции символических аспектов культуры внутри корпорации и в трансляции её имиджа вовне. При полном отождествлении сотрудник на вопрос самому себе «кто я?» отвечает: «я – сотрудник моей корпорации». Он не может помыслить себя вне корпорации, те аспекты личности, которые выходят за рамки корпоративной идеальной личности, для него самого кажутся второстепенными.

Другими словами, комплекс идей и подсознательных установок в структуре корпо-

ративной культуры становится прототипом идеальной личности этой корпорации. Данный прототип формируется из определённых социальных элементов, установок, характеристик. Прототипы разных культур будут составлять разный набор, или пазл, или конструкт этих элементов. Состояние отождествления в той или иной степени сотрудником своей личности с этой идеальной личностью мы назовём корпоративной идентичностью сотрудника.

В творческом коллективе также возможны разные степени идентификации. Если музыкант, например, не разделяет идеологию коллектива, выбор репертуара, целевой аудитории, стилей и т.д., то он, даже будучи профессионалом и делая всё технически правильно, не сможет стать значимой и ведущей фигурой коллектива, задавать стиль и направление. Поскольку профессионалы, а тем более, творцы – уникальные личности, то от руководства требуется гибкий подход, вплоть до поиска компромиссов и «идентификации наоборот»: не сотрудников под образ «идеальной корпоративной личности», а «идеальной личности» под наличествующий человеческий потенциал. Таким образом, мы можем сказать, что существует и обратный процесс формирования идеального социального конструкта, за счёт объединения талантливых людей. И этот конструкт будет давать возможность в дальнейшем корректировать и влиять на коллектив в целом, за счёт аккуратной и мягкой трансформации.

Наибольшая опасность для руководства будет представлять собой так называемая негативная организационная идентичность, когда член команды, корпорации будет противопоставлять свои ценности, цели, установки, задачи тем, которые приняты в корпорации. Данный процесс будет формиро-



вать негативные коннотации, связанные с целями, создавать ощущение противостояния, негатива, которое заведомо будет влиять на работу всей команды. С другой стороны, корпорация, вооружённая концепцией «корпоративной идентичности как позитивной константы», вынуждена постоянно проводить политику включения, приобщения новых сотрудников к ценностям компании, фокусироваться на форматировании сотрудников, именно поэтому циклически будут проводиться «Вводные курсы» для новых сотрудников, семинары по принципам поведения, коммуницироваться ценности, поощряться проявления определённого поведения, а вся деятельность будет завязана на то, как действия сотрудников поддерживают глобальные задачи.

Корпорация, как юридическое лицо, маска своих собственников, не заинтересована во внутренней оппозиции: «вы или соглашаетесь, или уходите». А как же конструктивная критика, популярные ящики для писем директору, где каждый сотрудник может написать своё предложение и высказать своё мнение? Предложения будут рассматриваться и приниматься в вопросах непосредственной компетенции сотрудника – улучшения, рационализации, продвижения продукта, и никогда – в существенных вопросах, где важна не компетенция, а мировоззрение. Основы корпоративной культуры будут оставаться догмой, не подлежащей обсуждению. Примеров обсуждения этичности или неэтичности отдельных решений руководителя привести сложно. Но для контроля за этичностью ведения бизнеса в целом также внедряются целые отделы – этики и соответствия ведения бизнеса принципам этичного ведения бизнеса. Однако эти отделы не призваны смотреть за соответствием бизнес-решений

базовым принципам этики, они проверяют соответствие того, как могут быть интерпретированы те или иные решения в политическом аспекте.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в корпорациях принцип «каждый сверчок знай свой шесток» утверждается с той же степенью эффективности, что и в «тоталитарном» режиме, и в сословном обществе.

Конкурентное общество, основанное корпорациями, не лишено творческой энергии, её там в достатке, благодаря молодым специалистам, приходящим с горящими глазами для получения передовых практик, роста и развития своей карьеры. Исторический пример, однако, показывает, что из общества, породившего стахановское движение и комсомольские стройки, перестали вырываться творческие протуберанцы. Тенденции современного общества – укрупнение корпораций и усиление их обезличенной власти, выпадение значительной части населения в класс прекариата – свидетельствуют о сходном «остывании». Огромные массы корпоративных работников теряют связь со стихией живого труда, отчуждаются от него даже не на экономическом уровне, а на эмоциональном. В какой момент радостный речитатив официанта превращается в искренне радостный? Что если эта «радость» становится его идентичностью, темперированной и настроенной?

Настоящее творчество невозможно без разных идей, их столкновения, споров, причём, чтобы иметь внутреннюю силу, творчество должно иметь свободу в выборе объекта, спор – в выходе на мировоззренческие вопросы. Внедрение в практику концепции «корпоративной идентичности как исключительно позитивной» сокращает возможности для внутрикорпоративной борьбы



идей, а значит, имеет побочные отрицательные эффекты на творческие потенции корпорации. С другой стороны, рабочая масса становится более управляемой, а значит, менее творческой.

Вопрос, который заслуживает отдельного внимания: может ли структура частной корпорации позволить себе роскошь неотчуждённого труда? Как она влияет на наёмных работников: людей, постоянно работающих на временных работах, от случая к случаю, социально дистанцированных от корпорации, незащищённых (фрилансеров; людей, подрабатывающих в фирмах – операторах такси, курьерской доставки и т.д.). Они связаны с работодателем тоненькой ниточкой аккаунта в системе и банковской карточкой. Если кто-то из них не выйдет в очередной день на маршрут – система просто поставит отметку в базе данных, тем более не заметят этого сотрудники компании. Что для них корпоративная идентичность: распорядок трудового

дня, выданный в первый день, одежда определённого цвета, правила отчётности? Эти люди – в постоянно подвешенном состоянии, постоянно на бегу, один на один с компьютерной системой, за которой не видно живых людей. Проблема «негативной организационной идентификации» решена радикально: работники работают, но им не с кем себя идентифицировать. Говорить о подъёме энтузиазма, творческой энергии в таких условиях не приходится.

Ценность корпоративной идентичности в том, чтобы человек считал корпорацию – своей, а себя – её частью, а не в том, чтобы он сам по личностным характеристикам совпадал с предписанным идеалом. По словам Фридриха Гельдерлина: «Где опасность, там вызревает и нечто спасительное». Не соглашаясь – в частностях или в целом, понимая, отчасти принимая и ассоциируя свою работу с этой организацией, творчески и через призму воспринимая правила, сотрудник и будет двигать компанию вперёд.

Список литературы

1. Болмэн Л., Терренс Д., Дил Е. Рефрейминг организаций. Артистизм, выбор и лидерство. Санкт-Петербург : Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге, 2005. 491 с.
2. Есаков В. А., Митропольская-Родионова Н. В., Конобеева А. Б. Циклическое развитие социально-экономических систем // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 3 (77). С. 35–42.
3. Есаков В. А. Проблемы культурного взаимодействия в современном мире // Проблема культурного взаимодействия: история и современность : (по материалам Международной научно-практической конференции «Проблемы культурного взаимодействия в современном мире», 26–27 мая 2016 г., Москва, МГИК) / [науч. ред. В. А. Есаков и др.]. Москва : МГИК, 2017. С. 5–7.
4. Половникова О. В. Корпоративная культура как проявление постмодернистского мировоззрения // Вестник Омского университета. 2019. Том 24. № 2. С. 176–179. DOI: 10.25513/1812-3996.2019.24(2).176-179
5. Половникова О. В. Корпоративный университет как конструирование будущего // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2019. Том 21. № 66. С. 79–82.
6. Половникова О. В. Культурные коды, отражённые в корпоративной культуре // Инновационная экономика и общество. 2016. № 2 (12). С. 118–123.
7. Половникова О. В. Человек в пространстве корпоративной культуры // Человек. Культура. Образование. 2013. № 3 (9). С. 84–94.
8. Пригожий А. И. Современная социология организаций. Москва : Фирма «Интерпракс», 1995. 295 с.



9. Самарский А. Г. Формирование корпоративной культуры в социальной организации (социологический аспект) : автореферат диссертации кандидата социологических наук : 22.00.08 – Социология управления / Самарский Алексей Геннадиевич. Волгоград, 2001. 26 с.
10. Kilmann R. H. *Five steps for closing culture-gaps in Gaining control of the corporate culture*. San Francisco, Jossey-Bass, 1985.

References

1. Bolman L., Terrence D., Deal E. *Reframing organizations. Artistry, choice and leadership*. St. Petersburg, Published by the Stockholm School of Economics in St. Petersburg, 2005. 491 p. (In Russ.)
2. Esakov V. A., Mitropolskaya-Rodionova N. V., Konobeeva A. B. Cyclic development of social and economic systems. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2017, no. 3 (77), pp. 35–42. (In Russ.)
3. Esakov V. A. Problems of cultural interaction in the modern world. In: Esakov V. A., ed. *The problem of cultural interaction: history and modernity: (based on the materials of the International Scientific and Practical Conference “Problems of Cultural Interaction in the Modern World”, May 26–27, 2016, Moscow, MSIC)*. Moscow, Publishing House of the Moscow State Institute of Culture, 2017. Pp. 5–7. (In Russ.)
4. Polovnikova O. V. Corporate culture as a demonstration of postmodernism worldview. *Herald of Omsk University*. 2019, vol. 24, no. 2, pp. 176–179. (In Russ.) DOI: 10.25513/1812-3996.2019.24(2).176-179
5. Polovnikova O. V. Corporate University as the construction of the future. *Izvestiya of the Samara Russian Academy of Sciences scientific center. Social, humanitarian, medicobiological sciences*. 2019, vol. 21, no. 66, pp. 79–82. (In Russ.)
6. Polovnikova O. V. Cultural codes reflected in corporate culture. *Innovative economy and society*. 2016, no. 2 (12), pp. 118–123. (In Russ.)
7. Polovnikova O. V. Human in the space of corporate culture. *Human. Culture. Education*. 2013, no. 3 (9), pp. 84–94. (In Russ.)
8. Prigozhii A. I. *Modern sociology of organizations*. Moscow, 1995. 295 p. (In Russ.)
9. SamarSKIY A. G. *Formation of corporate culture in social organization (sociological aspect)*. Synopsis cand. sociolog. sci. diss. Volgograd, 2001. 26 p. (In Russ.)
10. Kilmann R. H. *Five steps for closing culture-gaps in Gaining control of the corporate culture*. San Francisco, Jossey-Bass, 1985.

*



УПРАВЛЕНИЕ РАЗВИТИЕМ КУЛЬТУРНЫХ ИНДУСТРИЙ В СОВРЕМЕННОЙ СОЦИАЛЬНОЙ ПАРАДИГМЕ

УДК 304.44

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-136-146>**Е. Ю. Котова**Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербург, Российская Федерация,
e-mail: culture@tikhvin.org

Аннотация: Настоящее исследование рассматривает проблему управления культурой и развитием культурных индустрий в современной социальной парадигме. Цель статьи – показать, что между трансформациями духовных оснований культуры, социума, законов экономики и изменением стиля и форм управления культурой существует глубокая внутренняя взаимозависимость. Чтобы определить новые стратегии и формы управления культурой, в статье рассматриваются некоторые аспекты новых тенденций в разных секторах системы культуры и за её пределами. Акцентируется внутренняя противоречивость современного процесса управления культурой, многократно усложнившегося системными переменами в социальной жизни. Сущностные трансформации юридических и экономических оснований развития и управления культурой, фундаментальный характер происходящих изменений обусловили обращение к парадигмальному подходу. В статье протягиваются смысловые нити между содержанием понятия парадигмы и процессами системной трансформации культуры, современное состояние культуры и социума определяется как процесс смены социальной парадигмы, или транскультурация. Исследование опирается на научную позицию ряда авторов, в частности, Ф. Капры и П. Л. Луизи, развивающих идеи парадигмальной концепции Т. Куна. Определяются смысловые границы понятия социальной парадигмы и варианты научных классификаций современного типа культуры. Сравниваются позиции ряда исследователей относительно роли и значения культурных индустрий в формировании инновационных моделей управления культурой. Показан интеграционный характер культурных индустрий, выражающийся в способности объединять в едином поле вопросы экономики и культуры. В результате работы по заявленной теме стало очевидно, что сложный комплекс проблем в управлении культурой порождён происходящей сегодня её глубокой трансформацией. Автор приходит к выводу, что для современного постиндустриального общества планирование будущего утратило определённую и приобрело характер вероятностного нелинейного развития. В связи с этим в управлении современной культурой важно гибко сочетать административное регулирование и элементы сетевого сотрудничества.

Ключевые слова: управление культурой, традиции и инновации, транскультурация, парадигмальный подход, социальная парадигма, социально-синергические законы, культурные индустрии, креативная экономика, «управление изменениями».

Для цитирования: Котова Е. Ю. Управление развитием культурных индустрий в современной социальной парадигме // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4 (102). С. 136–146. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-136-146>

КОТОВА ЕЛЕНА ЮРЬЕВНА – соискатель кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры, председатель комитета по культуре, спорту и молодёжной политике администрации Тихвинского района Ленинградской области

KOTOVA ELENA YURYEVNA – PhD student at the Department of Theory and History of Culture, the Saint-Petersburg State Institute of Culture, Chairman of the Committee on Culture, Sports and Youth Policy of the Administration of the Tikhvin district of the Leningrad Region

© Котова Е. Ю., 2021



MANAGING THE DEVELOPMENT OF CULTURAL INDUSTRIES IN THE MODERN SOCIAL PARADIGM

Elena Yu. Kotova

Saint-Petersburg State Institute of Culture, Saint-Petersburg, Russian Federation, e-mail: culture@tikhvin.org

Abstract: This study examines the problem of managing culture and the development of cultural industries in the modern social paradigm. The purpose of the article is to show the existence of a deep internal interdependence between the transformations of the spiritual foundations of culture, society, the laws of economics and changes in the style and forms of cultural management. In order to define new strategies and forms of cultural management, the article examines some aspects of this highly complex and largely self-governing process. The article shows its internal inconsistency of the process of managing culture, which has been repeatedly strengthened by modern changes in all spheres of social life. The study of modern conditions for the development and management of culture, the fundamental nature of the changes taking place in it led to an appeal to the paradigmatic approach. The article presents the concepts of paradigm, examines the signs of the systemic nature of the ongoing transformations of culture, summarizes the state of modern culture and society as a process of changing the social paradigm, or transculturation. The study is based on the scientific position of a number of authors, in particular, F. Capra and P.L. Louise, developing the ideas of T. Kuhn's paradigmatic concept. The concept of social paradigm and some variants of definitions of the modern type of culture are considered. The text of the article presents the positions of a number of authors regarding the role and importance of cultural industries in the formation of innovative models of cultural management. The integrative nature of cultural industries is shown, expressed in the ability to combine economic and cultural issues in a single field. As a result of work on the stated topic, it became obvious that a complex set of problems in the management of culture was generated by its profound transformation taking place today. The author comes to the conclusion that for the modern post-industrial society, planning for the future has lost its certainty and has acquired the character of probabilistic nonlinear development. In this regard, in the management of modern culture, it is important to flexibly combine reasonable regulation and elements of network cooperation.

Keywords: cultural management, traditions and innovations, transculturation, paradigm approach, social paradigm, social-synergistic laws, cultural industries, creative economy, "change management".

For citation: Kotova E. Yu. Managing the development of cultural industries in the modern social paradigm. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 4 (102), pp. 136–146. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-136-146>

Управление культурой – это сложный синергетический процесс, который разворачивается в логике саморазвития на основе непрерывного нелинейного взаимодействия идей, целей, субъектов и действий, направленных на решение сложных комплексных задач неопределённого типа. По большому счёту любое управление обладает подобными качествами нелинейности и высшей степени сложности. Оно всегда начинается с определения основной идеи проекта, ключевых моментов в его реализации и согласования принципиальных

позиций всех участников. В управлении культурой к этому добавляется уточнение стратегических планов и формирование главных направлений развития в духовной, творческой и социально-экономической сферах.

В современных исследованиях формирование управленческой стратегии определяется как «процесс социального взаимодействия, позволяющего добиться всеобщего понимания относительно приоритетных направлений социально-экономического развития региона» [8, с. 10].



Ввиду исключительной широты и многозначности понятия «культура», вопросы управления ею и поиск эффективных форм развития точно так же приобретают характер неопределённости. Связано это, в частности, и с тем, что в управлении культурой пересекаются интересы трёх масштабных и подвижных сфер – культуры (в прикладном, узком значении понятия), социума и экономики. Все вместе и каждая в отдельности они представляют собой сложнейшие динамические образования, для которых активность изменений в последние годы стала устойчивой нормой.

Сегодня большинство исследователей отмечает фундаментальные обновления функций культуры – «превращение культуры в стратегический приоритет и драйвер экономического роста» [5, с. 88], в связи с чем заметно выросла её значимость в социокультурных процессах и обостряется необходимость переосмысления задач и методов управления ею.

Уже в тексте «Основ государственной культурной политики Российской Федерации» (2014) понятие «культура» прирастает новыми смысловыми гранями и приобретает экономический оттенок: «В современном мире культура становится значимым ресурсом социально-экономического развития, позволяющим обеспечить лидирующее положение нашей страны в мире»¹. Это новый смысл, привнесённый в культуру вместе с тотальным обновлением социума и государства.

Как следствие, в российском сообществе произошла крайняя радикализация позиций по отношению к традициям и ин-

¹ Основы государственной культурной политики : утверждены Указом Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 года № 808 // Собрание законодательства Российской Федерации. 2014. № 52. Часть 1. Ст. 775.

новациям в культуре: от стремления к тотальному обновлению всех форм культуры до призывов к законодательному закреплению некоторых традиционных норм. С особой силой эти противоречия зазвучали в последние десятилетия в связи с явно обозначившимся переходом общества из одной социальной модели в другую.

Подобные переходы, когда контуры старой модели культуры рушатся, а новая структура ещё не возникла, когда социокультурные ценности «атомизируются», а конфликт между интересами субъектов и групп становится непримиримым, трактуются многими исследователями как смена социальной и культурной парадигмы.

Понятие «парадигма» в XX веке сформулировал Т. Кун. В его концепции оно было разработано применительно к научным и психологическим позициям исследователей и обозначало глобальную мировоззренческую матрицу, формирующие её ценностно-психологические установки, на основе которых выстраивалась стратегия и логика научной картины мира. В начале третьего тысячелетия понятие «парадигма» было адаптировано применительно к целостным моделям развития культуры. Культурной парадигме соответствуют многослойные процессы и их отношения, проявляющиеся как сложный интегративный комплекс, сплавляющий воедино исследовательские теоретические конструкты, методологию и практику культуры.

Спустя полвека Ф. Капра применил понятие парадигмы к социальным процессам, обобщив и уточнив его звучание в аспекте нелинейной социальной модели современной эпохи: «Совокупность общественных идей, ценностей, представлений и норм поведения, принятая в обществе и формирующая то конкретное видение реально-



сти, которое служит ключевым фактором при выборе обществом способа самоорганизации» [9, с. 23]. В течение последних десятилетий в исследованиях социума и культуры приобрели популярность понятия «парадигма», «сдвиг парадигмы».

Сегодня культура России переживает состояние очередного социального сдвига: прежняя парадигма социально ориентированного общества уходит и укрепляет позиции социальная парадигма нового типа. При этом единства в понимании качественной и смысловой специфики новой парадигмы у исследователей пока нет.

Авторы коллективной монографии «Контур будущего: технологии и инновации в культурном контексте» [11] рассматривают её в аспекте парадигмы постиндустриального общества, ссылаясь на то, что в современном социуме происходит характерное для него «соперничество образов и программ, формирующих потенциал реальных инноваций» [11, с. 3].

Также в работах последних лет к современной реальности применяются определения «общество потребления», «постиндустриальный капитализм» [15], «информационное общество» [7], различия которых незначительны. Сходны же они в главном: каждое из этих определений выделяет в качестве основного лишь одно очевидное качество социума, но при этом все отмечают новизну и кризисный характер общественных связей.

Сложность структурных, смысловых и иных контактов в культуре требует учитывать происходящие изменения социальной парадигмы, разрабатывать инновационные подходы к управлению культурой, ориентируясь на установки и внутренние потребности меняющегося социума. Регулятивную роль в этом напряжённом

переходе призваны сыграть культурные индустрии.

Теоретической базой исследования стали научные монографии и статьи последних лет по нескольким тематическим блокам:

- исследования по теории управления и управления в сфере культуры, основные нормативные документы и культурологические теории, раскрывающие широкое и прикладное понимание смысла понятия «культура»;

- статьи и монографии по социологии, теории культуры, определяющие теоретический смысл и современные характеристики новейших социальных парадигм, признаки их смены и основы регулирования;

- статьи по теории культурных индустрий и практике их развития в условиях транскультурации общества;

- исследования методологического характера, раскрывающие сущность утверждающейся культурной и социальной парадигмы, предлагающие конкретные рекомендации по смене модели управления в условиях холистической картины мира и системно-сетевой структуры культуры.

Методологическую основу исследования составили системно-синергетический подход (в рассмотрении вопросов развития современной культуры и способов управления ею), метод научной интеграции (в процессе взаимной интеграции культурологических, социологических, экономических и управленческих теорий в сложную целостность современной социальной, научной и культурной парадигмы) и метод научного моделирования (для построения модели управления культурой и культурными индустриями в условиях новой социальной парадигмы).

В результате работы по заявленной теме стало очевидно, что сложный комплекс про-



блем в управлении культурой порождён происходящей сегодня её глубокой трансформацией, которая получает разные определения – близкие по сути, но специфические в нюансах.

Посвятивший проблеме переходности большую часть научных трудов А. Ахутин характеризует происходящее в культуре и социуме предельно обобщённо: «Боюсь, едва ли не трюизмом прозвучит утверждение, что время нынешнего мира – поворотное, время концов и начал» [2, с. 3], где за научными метафорами скрывается указание на резкое изменение модели мира, на завершение прежнего длительного цикла развития и начало нового.

Ф. Капра и П. Л. Луизи видят причину смены социальной парадигмы в исчерпании возможностей прежней механистической научной картины мира, в условиях крайнего усложнения исследовательских задач и вызовов новой культуры. В методологическом исследовании «Системный взгляд на жизнь: Целостное представление» они отмечают: «С каждым годом XXI века преодоление механистического взгляда на общественное устройство будет становиться всё важнее, и вскоре оно будет столь же важным для выживания человеческой цивилизации, как преодоление механистических концепций в здравоохранении, экономике или биотехнологии» [9, с. 71].

Другие исследователи предполагают, что происходящие перемены связаны с капитализацией культуры и монетизацией ранее не обладавших экономической нагрузкой форм культурной деятельности. Так, О. В. Понукалина считает экономические реформы в стране главным фактором изменений культуры и социальной парадигмы: «Переход от индустриальной стадии развития, ориентированной на промышлен-

ность, к постиндустриальной экономике, направленной на рынок интеллектуальных услуг, стал условием выживания и развития современных сообществ. Решающий момент происходящих трансформаций заключается в том, что правительства многих стран и власти на местах распознали в культуре не пассивный объект опеки и финансирования, но способ урегулирования социальных и межкультурных конфликтов, трактовали культуру как глобальный ресурс развития и реструктуризации будущего своей экономики» [17, с. 230].

В результате масштабной парадигмальной перестройки социума и модели мира в целом перемены затронули всю культуру, хотя и весьма неравномерно. В ряде сфер экономики произошёл возврат к доиндустриальным (сырьевым) формам развития, в некоторых областях сохраняется индустриальная парадигма, тогда как отдельные элементы системы культуры и общества вышли на постиндустриальный, информационно-смысловой, интеллектуальный уровень развития экономики. И все эти процессы разворачиваются одновременно, в едином потоке идей и событий.

На качественную неравномерность и разнонаправленность изменений культуры и социума обращает внимание В. И. Добреньков. Он избирает для характеристики новой социальной парадигмы понятие «транскультурация», близкое по значению к хаосу, культурной катастрофе, но звучащее гораздо более мягко: «По мнению учёных, сегодня наступила эпоха транскультурации – всеобщего смешения нравов и традиций. Формирующийся культурный полиморфизм воплощается в том числе и во множестве образов жизни, культивируемых различными социальными и этнокультурными группами. Транскуль-



турация – перемешивание культурных пластов – происходит на всём социальном пространстве нашего общества» [6, с. 118–119].

Для успешного руководства культурой в новых условиях требуется найти комплексное научное обоснование, то есть выработать новую парадигму, соответствующую состоянию социума, культуры и экономики, позволяющую понять происходящее и выстраивать стратегию её движения в будущее.

Такой подход, по мнению В. Н. Окатова, имеет научные перспективы: «Подход к анализу современного состояния социологии, основанный на сложившихся и формирующихся парадигмах, является сравнительно новым и весьма перспективным» [16, с. 32]. Он же уточняет и понятие социальной парадигмы, объясняя необходимость применения парадигмального подхода к социуму и культуре вызовами современности: «Парадигма – это определённая фундаментальная концептуализация социальной реальности, это система базисных представлений об обществе и индивиде, характере и природе социального взаимодействия и функционирования, которые лежат в основе самых различных теорий и являются общими для них» [16, с. 33]. Современное состояние общества и культуры он определяет как «информационная социальная парадигма».

Сдвиг парадигм подразумевает построение нового взгляда на мир и на законы развития культуры. Он направляет внимание на необходимость пересмотра установок прежней парадигмы, а в некоторых случаях – и полного отказа от них: «Мы должны быть готовы поставить под сомнение каждый отдельный аспект старой парадигмы. Возможно, нам не придётся отказываться от всех старых концепций и идей,

но прежде чем мы будем в этом уверены, мы должны быть готовы усомниться в чём угодно» [9, с. 32]. Капра и Луизи предполагают, что даже в сферах, где не удастся сразу избавиться от установок старой парадигмы, понимание текущих проблем не останется прежним и потребует новых интерпретаций. Наука, формирующаяся в рамках новой парадигмы, будет несопоставима с практиками прошлой парадигмы.

Эту же позицию отстаивает А. Г. Ваганов в разработке будущих моделей управления культуры [4]. Он указывает на наличие связи между закрепляющейся в социуме новой парадигмой и всей системой управления и развития культуры, считая, что новая парадигма не только открывает возможности обновления культуры, но и задаёт свои нормативные требования – включая круг изучаемых вопросов и возможные пути управления культурой.

Выражения «капитализация культуры» и «монетизация культуры» в современных исследованиях стали своего рода научными штампами, но от них пока не получается избавиться, так как именно обозначаемые ими процессы охватили большинство форм культурной деятельности, стали главными индикаторами трансформаций социальной парадигмы и основными критериями для построения новой модели управления культурой.

Потенциальным регулятором перехода к новым моделям управления культурой и двигателем этого процесса считают сегодня культурные индустрии: «Деятельность “культурных индустрий” имеет экономический и социально-политический аспекты ... Их функционирование подчинено экономическим принципам и ориентируется на создание (посредством моды и рекламы) спроса на определённые виды культурной про-



дукции и их удовлетворение с целью получения прибыли» [15, с. 68–69].

Исследования культурных индустрий сегодня множатся в геометрической прогрессии. При этом авторы опираются в основном на известные зарубежные концепции, принёсшие инновационные идеи в российскую науку и практику. В то же время и среди российских учёных уже складывается понимание важности и неизбежности развития этого сектора, интегрирующего в многообразных формах интересы экономики и культуры: «Культурные (креативные) индустрии определяют современную цивилизацию. Как особые отрасли производства, они представляют собой комплекс институтов (коммерческие компании, государственные и некоммерческие организации), участвующих в производстве социального смысла. Составляя основу экономик многих развитых стран, культурные индустрии прямо или косвенно влияют на наше понимание мира, определяют его» [3, с. 38].

Эта же идея выражена и в исследовании Н. А. Мальшиной: «Культурные индустрии играют центральную роль в переходе – к информационному обществу или к обществу знания, к цифровым экономикам, основанным на брендах, знаках и смыслах, на креативности, интеллектуальной собственности» [13, с. 263]. Что это значит для построения стратегии управления культурой?

Д. Хезмондалш определял культурные индустрии как совокупность институтов, принимающих участие в производстве социальных смыслов: государство, коммерческие и некоммерческие организации, преимущественно социальные организации, работающие на достижение весьма специфических практических целей – получение прибыли, распределение власти и т.д. «В этой связи сегодня стоит важная зада-

ча стимулирования более активного развития сектора культурных индустрий как стремительно растущего сектора экономики культуры. С одной стороны, он обеспечивает мобильность выхода сферы культуры на рынок, с другой – формирует проектное мышление, является инструментом социокультурной адаптации, способствует развитию индивидуальности и доверия в обществе» [цит. по: 12, с. 45].

В то же время к сфере развития культурных индустрий относятся также и сообщества людей, объединённых корпоративными и человеческими, ценностными отношениями. В процессе управления эти две стороны требуют совершенно разных подходов. В связи с этим важно снова обратиться к концепции Капры и Луизи, указывающих на типичные ошибки в управлении культурой переходного типа: «Многочисленные неудачи при попытках внедрить какие-либо новшества во многом объясняются тем, что руководители в большинстве своём представляют себе собственную компанию в виде хорошо отлаженного инструмента для достижения конкретных целей и, пытаясь изменить что-либо в её устройстве, рассчитывают на предсказуемый результат: изменение всей структуры, поддающееся количественной оценке. Однако реализация подобных проектов всегда сталкивается с интересами отдельных людей и их групп, а перемены, происходящие в них, спланировать нельзя» [9, с. 311].

В результате действия целого комплекса факторов нестабильности в современном постиндустриальном обществе планирование будущего утратило определённую и приобрело характер вероятностного нелинейного развития. Прежняя модель экстраполяции успешного опыта управления культурой на формирующий-



ся сегодня тип отношений оказывается неэффективной.

На эти же качества современной культуры и социальной парадигмы указывают и российские исследователи, в частности О. Н. Астафьева: «В культуре одни характеристики поддаются проектно-управленческой корректировке лучше, другие хуже, но значительную часть из них практически невозможно регулировать посредством прямого управленческого воздействия. Социокультурное проектирование – это сложная инструментальная технология, эффективный инструмент обновления территории, важная часть системы эффективного менеджмента, но при этом следует отметить, что его развитие характеризуется немалым числом противоречий» [1, с. 34]. Это означает, что нужны новые методы не только управления современной культурой, но и особые специалисты в этой области, и новый стиль подготовки таких специалистов. Для современной системы управления культурой нужны специалисты, обладающие высоким уровнем профессионального образования, развитыми коммуникативными компетенциями, владеющие методами управления коллективной проектной деятельности и развитым чувством личной ответственности.

О необходимости применения системно-синергетических принципов в управлении культурой сегодня говорится во многих российских публикациях. В частности, В. Ф. Карякин утверждает: «Подавляющая часть многообразных процессов культурного бытия общества протекает стихийно, подчиняясь лишь глубинным законам социальной самоорганизации людей в их коллективной жизнедеятельности. Вместе с тем отдельные составляющие этого комплексного процесса поддаются разумному и це-

ленаправленному регулированию, стимулированию одних тенденций и свёртыванию других и т.п., осуществляемым с позиций видения и понимания стратегических путей, по которым движется данная цивилизация» [10, с. 192]. По сути, он ведёт речь о необходимости вдумчивого и гибкого управления, в котором централизованное планирование подразумевает некоторый люфт на свободное саморазвитие ситуации и предусматривает возможность корректировки планов в соответствии с динамикой саморазвития системы.

Сходная идея содержится и в работе Капры и Луизи. Учитывая многовекторность и нелинейность саморазвития современной культуры, присущую ей внутреннюю диалектику традиций и новаций, они рекомендуют для здорового состояния системы поддерживать «равновесие стремлений к самоутверждению и интеграции» [9, с. 32], сочетать элементы традиционной системы управления с формами новых сетевых отношений.

Таким образом, сегодня в мировой науке утверждается многомерная модель стратегии управления культуры, которая требует от специалистов способности работать в ситуации многозадачности: «При внимательном анализе определения, становится ясно, что явление культуры обладает очень сложной, сильно нелинейной динамикой. Культура создаётся социальной сетью, включающей в себя многочисленные циклы обратной связи, которые обеспечивают непрерывную передачу систем ценностей, набора убеждений и норм от одних членов сети другим, сохраняя их или изменяя. Возникнув в сети коммуникативных связей между людьми, культура, в свою очередь, накладывает ограничения на их деятельность. Помимо системы ценностей



и спектра идеологий, социальная сеть создаёт общее знание, включающее в себя информацию, идеи и умения, формируя тем самым определённый образ жизни. Они – это часть линзы, через которую мы видим мир» [9, с. 306].

Вполне понятно, что основные надежды по перестройке управления культурой исследователи возлагают на новое поколение, выросшее в среде активных трансформаций и имеющих достаточно разумное и гибкое мышление: «Опытные менеджеры понимают, что в современной турбулентной деловой среде важно найти правильный баланс между ... созидательными силами эмерджентности и стабильностью формальных конструкций» [9, с. 316]. В данной цитате обращает на себя внимание выражение «опытные менеджеры». Практически сложно представить столь редкое сочетание «нового поколения» и «опытного менеджера». К тому же, при всей экономической модернизации современной системы культуры, не только коммерческие цели являются главным двигателем построения культурной политики. Здесь ещё требуется достаточная духовная зрелость и порядочность, так как вся сфера культуры непосредственно связана с человеком.

Подтверждение тут же и находим у молодых авторов, которые пока пребывают в эйфории от предчувствия коммерческих успехов, совершенно упуская из виду вопросы духовного характера: «Немаловажную роль играет молодое поколение бизнесменов, чиновников и создателей малого и среднего бизнеса для решения этого

вопроса. Со стороны предпринимателей требуется с помощью инструментов рекламы, маркетинга и пиара сформировать спрос у целевых аудиторий, что впоследствии принесёт прибыль им самим. В рамках общечеловечности и социальных институтов – формирование более толерантной среды, допускающей большую свободу мысли и действий. Равно как и поддержка творческого развития жителей» [14, с. 158].

Управление сферой культуры оказывает прямое и косвенное влияние на развитие социальной политики регионов, во многом определяя условия и качество проживания населения на их территории. В контексте современной социальной парадигмы к процессу управления культурой важно подходить максимально ответственно с позиций социально-синергических законов её развития и саморазвития.

Сложная система управленческих процедур в сфере культуры в настоящее время ещё слишком скована прежними стандартами административных отношений; слишком медленно корректируются необходимые законодательные акты и не всё оказывается возможным в них учесть.

Значительно замедляет процессы развития и очевидное главенство государства в современной модели смешанной экономики, хотя исследователи настойчиво указывают на стойкую тенденцию к децентрализации управления и финансирования культуры, расширению сферы инноваций. А культурные индустрии призваны стимулировать ускоренное развитие общества в выбранном им направлении.

Список литературы

1. Астафьева О. Н., Горенкин В. А., Швецова А. В. Социокультурная политика в Российской Федерации: стратегии, уровни, инновации : монография. Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2019. 154 с.
2. Ахутин А. В. Поворотные времена. Статьи и наброски. 1975–2003. Москва : Наука, 2005. 743 с.



3. *Боровинская Д. Н.* Роль культурных (креативных индустрий в развитии современной цивилизации) // Социально-гуманитарное обозрение. 2019. № 1. С. 37–38.
4. *Ваганов А. Г.* Как договориться с Будущим: инструментарий прикладной футурологии // Контуры будущего: технологии и инновации в культурном контексте : коллективная монография / под ред. Д. И. Кузнецова, В. В. Сергеева, Н. И. Алмазовой, Н. В. Никифоровой. Санкт-Петербург : Астерион, 2017. С. 12–15.
5. *Востряков Л. Е., Кавера В. А.* Творческие индустрии как фактор государственной культурной политики // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2019. № 2 (33). С. 86–97.
6. *Добреньков В. И.* Глобализация духовности. Москва : Академический проект, 2019. 589 с. (Серия «Глобальный мир и современная Россия»).
7. *Жожигов А. В.* Культурные индустрии в условиях формирования информационного общества // Вестник Северо-Восточного федерального университета. Серия: Экономика. Социология. Культурология. 2017. № 2 (06). С. 39–45.
8. *Илларионов А. Е., Новиков А. И.* Предисловие // Стратегическое управление: теория, практика и проблемы : материалы XVIII Межрегиональной научно-практической конференции 11 декабря 2020 года / общ. ред. А. Е. Илларионова и А. И. Новикова. Владимир : Владимирский филиал РАНХиГС, 2020.
9. *Капра Ф., Луизи П. Л.* Системный взгляд на жизнь: Целостное представление : перевод с английского. Москва : УРСС : ЛЕНАНД, 2020. 512 с. (Синергетика: от прошлого к будущему. № 96).
10. *Карякин В. Ф.* Направления и методы управления в сфере культуры // Аналитика культурологии. 2010. № 17. С. 191–197.
11. *Контуры будущего: технологии и инновации в культурном контексте : коллективная монография / под ред. Д. И. Кузнецова, В. В. Сергеева, Н. И. Алмазовой, Н. В. Никифоровой.* Санкт-Петербург : Астерион, 2017. 550 с.
12. *Котова Е. Ю.* Потенциал культурных индустрий в реализации государственной культурной политики // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2020. № 1 (42). С. 43–47. DOI: 10.30725/2619-0303-2020-1-43-47
13. *Мальшина Н. А.* Креативная экономика и культурные индустрии России: проектирование, информационные технологии // Культурные индустрии в институтах общества потребления : материалы Всероссийской научной конференции. Великий Новгород, 7–8 апреля 2020 г. / сост. и отв. ред. : С. А. Маленко, А. Г. Некита. Великий Новгород : Изд-во НовГУ, 2020. С. 261–268.
14. *Молчанова А. Д.* Проблемы креативных индустрий: способы и инструменты решения // Современная экономика: актуальные вопросы, достижения и инновации. Сборник статей XXXV Международной научно-практической конференции. Пенза, 05 мая 2020 года. Пенза : Наука и Просвещение, 2020. С. 158–160.
15. *Нефедев С. Н.* Культурные индустрии в эпоху постиндустриального капитализма // Культурные индустрии в институтах общества потребления : материалы Всероссийской научной конференции. Великий Новгород, 7–8 апреля 2020 г. / сост. и отв. ред. : С. А. Маленко, А. Г. Некита. Великий Новгород : Изд-во НовГУ, 2020. С. 68–76.
16. *Окатов В. Н.* О парадигмах современной социологии // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 1996. № 1 (1). С. 31–35.
17. *Понукалина О. В.* Культура как ресурс развития: вызовы и проблемы творческих индустрий // Материалы научно-практической конференции Дыльновские чтения «Социология XXI века: традиции и инновации». Саратов : Изд-во «Саратовский источник», 2017. С. 230–233.

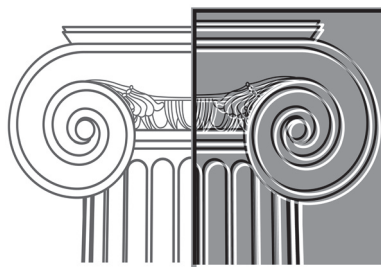
References

1. Astafyeva O. N., Gorenkin V. A., Shvetsova A. V. *Social and cultural policy in the Russian Federation: strategies, levels, innovations.* Simferopol, 2019. 154 p. (In Russ.)
2. Akhutin A. V. *Turning times. Articles and sketches. 1975–2003.* Moscow, Akademizdatcenter “Nauka” RAS, 2005. 743 p. (In Russ.)



3. Borovinskaya D. N. The role of cultural (creative) industries in the development of modern civilization. *Social-humanitarian review*. 2019, no. 1, pp. 37–38. (In Russ.)
4. Vaganov A. G. How to negotiate with the Future: tools of applied futurology. In: Kuznetsov D. I., Sergeev V. V., Almazova N. I., Nikiforova N. V., eds. *Contours of the future: technologies and innovations in the cultural context*. St. Petersburg, Publishing House “Asterion”, 2017. Pp. 12–15. (In Russ.)
5. Vostryakov L. E., Kavera V. A. Creative industries as a factor of state cultural policy. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2019, no. 2 (33), pp. 86–97. (In Russ.)
6. Dobrenkov V. I. *The globalization of spirituality*. Moscow, Publishing House “Academic Project”, 2019. 589 p. (In Russ.)
7. Zhozhikov A. V. Cultural industries in the context of the formation of the information society. *Vestnik of North-Eastern Federal University. “Economics. Sociology. Culturology” Series*. 2017, no. 2 (06), pp. 39–45. (In Russ.)
8. Illarionov A. E., Novikov A. I. Preface. In: Illarionov A. E., Novikov A. I., eds. *Strategic management: theory, practice and problems: materials of the XVIII Interregional Scientific and Practical Conference on December 11, 2020*. Vladimir, Published by the Vladimir branch of RANEPa, 2020. (In Russ.)
9. Kapra F., Luizi P. L. *A systematic view of life: A holistic view*. Moscow, Editorial URSS, Publishing House “LENAND”, 2020. 512 p. (In Russ.)
10. Karyakin V. F. Directions and methods of management in the field of culture. *Analysis of Cultural Studies*. 2010, no. 17, pp. 191–197. (In Russ.)
11. Kuznetsov D. I., Sergeev V. V., Almazova N. I., Nikiforova N. V., eds. *Contours of the future: technologies and innovations in the cultural context*. St. Petersburg, Publishing House “Asterion”, 2017. 550 p. (In Russ.)
12. Kotova E. Yu. The potential of cultural industries in the implementation of the state cultural policy. *Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture*. 2020, no. 1 (42), pp. 43–47. (In Russ.) DOI: 10.30725/2619-0303-2020-1-43-47
13. Malshina N. A. Creative economy and cultural industries of Russia: design, information technologies. In: Malenko S. A., Nekita A. G., eds. *Cultural industries in the institutions of the consumer society: materials of the All-Russian scientific conference. Veliky Novgorod, April 7–8, 2020*. Veliky Novgorod, Publishing House of the Novgorod State University, 2020. Pp. 261–268. (In Russ.)
14. Molchanova A. D. Problems of creative industries: methods and tools for solution. In: *Modern economy: topical issues, achievements and innovations. Collection of articles of the XXXV International Scientific and Practical Conference. Penza, May 05, 2020*. Penza, Science and Education Press, 2020. Pp. 158–160. (In Russ.)
15. Nefedev S. N. Cultural industries in the epoch of post-industrial capitalism. In: Malenko S. A., Nekita A. G., eds. *Cultural industries in the institutions of the consumer society: materials of the All-Russian scientific conference. Veliky Novgorod, April 7–8, 2020*. Veliky Novgorod, Publishing House of the Novgorod State University, 2020. Pp. 68–76. (In Russ.)
16. Okatov V. N. About paradigms of modern sociology. *Bulletin of the Tambov University. Series: Humanities*. 1996, no. 1 (1), pp. 31–35. (In Russ.)
17. Ponukalina O. V. Culture as a resource for development: challenges and problems of creative industries. In: *Materials of the scientific-practical conference Dylnovskie readings “Sociology of the XXI century: traditions and innovations”*. Saratov, Publishing House “Saratovskiy istochnik”, 2017. Pp. 230–233. (In Russ.)

*



НОВЫЕ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ
ТЕХНОЛОГИИ



ВОСПИТАНИЕ ВОЛЕВЫХ МОТИВАТОРОВ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

УДК 37.013.43

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-148-156>

Н. В. Серегин

Алтайский государственный институт культуры, Барнаул, Российская Федерация,
ORCID: 0000-0002-5695-7157, e-mail: SereginNV@yandex.ru

Аннотация: В статье представлены результаты исследования важнейших проблем музыкального образования и воспитания. Проанализирован процесс формирования факторов воспитания волевых мотиваторов в учебном процессе и построения психолого-педагогической коммуникации в музыкальной деятельности. Для организации и достижения эффективных показателей в музыкальной деятельности требуется целый ряд волевых факторов, которые необходимо формировать в процессе систематического воспитания и самовоспитания. Анализ соответствующих проблеме изысканий позволил выявить весьма важный аспект, определяющий возможности исследовать глубинные факторы воспитания и развития воли музыканта. Он связан с включением мотивации в системообразующие компоненты воли и воспитанием произвольных направленностей образования поведенческих структур. Этот перспективный ресурс исследования воли позволил выявить глубинные факторы, выводящие на понимание бесполезности воспитания воли без мотиваторов. В результате конкретизации мотивационных начал процесс воспитания воли включает те особые характерологические свойства музыканта, которые помогают преодолеть трудности образования и воспитания на пути к профессиональной музыкальной деятельности. В процессе исследования, проведённого в рамках реализации бакалаврской и магистерской образовательных программ, были конкретизированы три основных этапа формирования факторов воспитания волевых мотиваторов, важных для профессионального образования в музыкальном искусстве.

Ключевые слова: музыкальное образование и воспитание, психолого-педагогические факторы формирования волевых мотиваторов, средства и способы построения содержания коммуникации в музыкальной деятельности.

Для цитирования: Серегин Н. В. Воспитание волевых мотиваторов в музыкальном искусстве // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4 (102). С. 148–156. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-148-156>

FACTORS OF EDUCATION OF STRONG-WILLED MOTIVATORS IN THE MUSICAL ART

Nikolay V. Seregin

Altai State Institute of Culture, Barnaul, Russian Federation, ORCID: 0000-0002-5695-7157, e-mail: SereginNV@yandex.ru

Abstract: The article presents the results of a study of the most important problems of music education and upbringing. The process of formation of factors of education of volitional motivators in

СЕРЕГИН НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ – доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой народных инструментов и оркестрового дирижирования Алтайского государственного института культуры, заслуженный работник культуры Российской Федерации

SEREGIN NIKOLAY VASILYEVICH – D.Sc. in Pedagogic Sciences, Professor, Head of the Department of Folk Instruments and Orchestral Conducting, the Altai State Institute of Culture, Honored worker of culture of the Russian Federation



the educational process and the construction of psychological and pedagogical communication in musical activity is analyzed. In order to organize and achieve effective indicators in musical activity, a number of volitional factors are required, which must be formed in the process of systematic education and self-education. The analysis of the research relevant to the problem revealed a very important aspect that determines the possibilities to explore the deep factors of the upbringing and development of the musician's will. It is associated with the inclusion of motivation in the system-forming components of will and education of arbitrary orientations of the formation of behavioral structures. This promising resource of will research has revealed the underlying factors that lead to an understanding of the futility of educating the will without motivators. As a result of the concretization of motivational principles, the process of educating the will includes those special characterological properties of the musician that help to overcome the difficulties of education and upbringing on the way to professional musical activity. In the course of the research conducted as part of the implementation of bachelor's and master's educational programs, three main stages of the formation of factors for the education of strong-willed motivators important for professional education in the musical art were specified.

Keywords: musical education and upbringing, psychological and pedagogical factors of the formation of volitional motivators, means and methods of constructing the content of communication in musical activity.

For citation: Seregin N. V. Factors of education of strong-willed motivators in the musical art. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 4 (102), pp. 148–156. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-148-156>

Для освоения музыкального искусства, которое «отражает действительность и воздействует на человека посредством осмысленных и особым образом организованных по высоте и во времени звуковых последований, состоящих в основном из тонов» [10], необходимы большое терпение, настойчивость и волеизъявление. Овладение музыкальным искусством возможно лишь при осознанном чувственном и физическом его постижении. Наше исследование, проведённое в рамках бакалаврской и магистерской программ музыкально-инструментального искусства, показало, что это – процесс систематического воспитания и самовоспитания [4]. Он требует целый ряд волевых факторов, необходимых для организации и достижения эффективных показателей в музыкальной деятельности. Такое понимание вносит существенное дополнение в процесс воспитания музыканта показателями осознанности и аргументированности преодолений, включающими важнейшие качества, содержащие

сложнейшие элементы воздержания от спешности, отвлечений, алогизма.

Интерес к понятию воли музыканта ограничен до настоящего времени линейным представлением, связанным с преодолением трудностей. В традициях музыкального образования и воспитания сложилось мнение о волевом музыканте, обладающем совокупностью качеств инициативности, решительности, самостоятельности, настойчивости, выдержки, самоконтроля, самообладания [8]. В то же время в исследованиях психологов второй половины XX века появляется весьма важный аспект, определяющий возможности исследовать глубинные факторы воспитания и развития воли музыканта [9]. Он связан с включением мотивации в системообразующие компоненты воли и воспитанием произвольных направленностей образования поведенческих структур. Этот перспективный ресурс исследования воли позволил выявить глубинные факторы ранних исследо-



ваний (Б. Раш, Л. С. Выготский и другие), выводящих на бесполезность воспитания воли без мотиваторов, что так же невозможно, «как зрение без света или слух без звука» [11]. В результате конкретизации мотивационных начал процесс воспитания воли включает те особые психологические свойства музыканта, которые помогают преодолеть трудности образования и воспитания на пути к профессиональной музыкальной деятельности.

По результатам психологических исследований волевая способность формируется саморегулятивными функциями, воспитанием которых образуется направленность на успешность поиска возможностей подчинения себе внешних обстоятельств и нахождения действий, нивелирующих трудности. Волевые качества, таким образом, воспитываются и образуются в процессе целенаправленного поиска мотиваторов поведенческих структур, преодолевающих препятствия [2]. Такой подход кардинально отличается от неопределённого представления о воле как обязанности что-то сделать независимо от желания.

Нельзя отрицать важность воспитания у музыканта способности преодоления затрудняющих обстоятельств и препятствий, когда должностное выводит его к решению проблем. В то же время мы опираемся на исследования А. Н. Леонтьева и его последователей, подтверждающих, что произвольность достижений без соподчинения сущностным мотивам деятельности нарушает смысловые связи личностной сущности человека. Соответственно, в этом случае мы не можем уже говорить о воле личности музыканта. Дискомфорт, образующийся в результате главенствования произвольных действий над сущностью познания, последовательным осознанием фак-

тологического содержания, отрывает волю от личности [1].

Результаты нашего исследования подтвердили, что основной задачей воспитания профессионала в музыкальном искусстве является построение его мотивационной парадигмы как волевой интеллектуальной активности, формирующей овладение произвольным управлением своей музыкальной деятельностью. Таким образом, мотивационный компонент входит в сферу волевой функции. Благодаря его воспитанию музыкант формирует, самодетерминирует, иницирует, сознательно контролирует и преодолевает затруднения в своей деятельности [5]. В результате такого воспитания формируется комплекс самовоспитания инициативного музыканта, и в этом случае важно создать творческий тезаурус профессионала, ответственного перед музыкальным искусством. Здесь мы имеем дело уже с волевым регулированием, имеющим специфические категории функционирования воли, управление которой возможно в двух направлениях:

- техничное музыкальное исполнение;
- техничная интерпретация живого музыкального материала.

При этом оба варианта приняты в профессиональной среде. Только в одном случае музыкальное искусство получает эффективное воспроизведение, а во втором – эффективное и творческое исполнение. Второй вариант, при всей его возможной привлекательности, управляется сложнейшей структурой волевого задействования в исполнительском процессе исследовательского комплекса, выявляющего исторические, теоретические и практические особенности, условия и перспективные линии дальнейшего развития конкретных музыкально-исполнительских аспектов.



В связи с этим в проблематике волевых факторов воспитания в музыкальном искусстве важно учесть паталогически вредные варианты, формирующие деградиационные тенденции дальнейшего развития музыкально-исполнительского искусства, основанные на воспитании у подрастающих поколений исключительно произвольных волевых качеств. На наш взгляд, волевою проблематику с позиций музыкального искусства необходимо рассмотреть критически. Это важно, прежде всего, для удержания и повышения уровня воспитания исполнителей в музыкальном искусстве. Иначе весьма успешно развивающаяся в психологии тенденция произвольности, сознательности, преднамеренности, мотивированности овладения управленческой функцией музыканта-исполнителя будет у подрастающих поколений всё в большей степени ограничена аспектами его поведенческой деятельности и некими общечеловеческими эмоциями. Такая тенденция формирует весьма поверхностные, малосодержательные технические элементы, а не глубинные смыслы музыкального искусства, связанные с художественными, образно-интонационными и формообразующими сущностями музыки [6]. Между тем мышление и чувство музыканта воспитывается не столько произвольным поведением, помогающим технически освоить музыкальный материал, сколько пониманием языка музыки в истории, практике и перспективах развития окружающей музыканта культуры.

Исследования психологов А. Н. Леонтьева и Е. П. Ильина [2] показали, что традиционный учебный процесс нацелен на воспитание психологических механизмов произвольности. Он приводит к владениям преодоления трудностей, готовности учить-

ся, но не сосредотачивает на когнитивно-мыслительных компонентах развития личности. Мы в своём исследовании также выявили, что формирование жёсткости поведенческих структур в направлении непрерывного выучивания помогает осваивать необходимый репертуар, но дискомфортные факторы, возникающие при этом, рано или поздно выливаются в конфликтные ситуации. Положительные тенденции в преодолении своих слабостей, соблюдение правильных поведенческих действий входят в противоречие с восприятием музыкального материала и инструментария, который сопротивляется, противостоит усилиям обучающегося музыканта. При этом нивелируются положительные факторы восприятия, не формируется желание на переработку и передачу музыкальной информации в собственном исполнении. Исчезают мотиваторы музыкальной деятельности.

Мотивационная активность музыканта основывается на осознании и увлечённости музыкальным материалом. Убеждённости в содержательной важности музыки, понимание её средств, способов их освоения возможностями своего инструментария формируют волевые мотиваторы музыканта. В этом случае намерения конкретизируются действиями, в результате освоения которых и реализуется музыкальная деятельность. При этом важно иметь в виду побуждающие факторы волевых действий, основывающиеся на внутренних ощущениях ожидания, готовности реализовать замысел, преднамерения, побуждения и т.п. При накоплении высокого потенциала их долженствования формируется убеждённости музыканта выполнить задуманное. Конкретизация сюжетных, стилистических, тембровых, артикуляционных, множества технологических и формообразующих впе-



чатлений образует волевые намерения, приводящие к их реализации в музыкальную деятельность. Репетиционно-исполнительский процесс в этом случае отличается естественной реализацией существующего музыкального замысла, осознанного и подготовленного продуктивной мыследеятельностью. Сформированный таким образом потенциал волевых действий музыканта в определённой мере работает и «ведёт» его уже вне зависимости от желания. Оно уже сформировано прочными узами внутренних музыкально-исполнительских мотиваторов. Долженствование для человека, уже вовлечённого в музыкальную деятельность, для музыканта, увлечённого творческим процессом, становится явным в связи с несколькими общечеловеческими и профессионально-музыкальными ощущениями:

1. Проявлением волевых качеств человека, входящего в профессиональную музыкальную деятельность.

2. Возникновением ощущения, что ему хочется проверить себя в музыкальном творчестве.

3. Пробуждением побудительной волевой функции влечения к новому.

В процессе нашего исследования, проведённого в рамках реализации бакалаврской и магистерской образовательных программ, были конкретизированы три основных этапа формирования факторов воспитания волевых мотиваторов, важных для профессионального образования в музыкальном искусстве.

Пробуждение волевых импульсов на первой ступени музыкального образования и воспитания происходит стихийно, проявляясь в непосредственной реакции на музыкальную ситуацию. Человек чаще всего её не продумывает, не осмысливает, не просчитывает.

На последующих уровнях образования появляются различного рода взаимопереходы чувств и ощущений, формируются промежуточные ступени, на которых совершается в той или иной мере осознанная последовательность действий. Здесь формируется лабильность мышления музыканта, воспитывается взаимосвязь сознательных и бессознательных профессиональных качеств, метафизика чувств.

В дальнейшем должны выступать компоненты профессиональной музыкальной деятельности оснащаются воспитанием тактических и стратегических ресурсов профессионально важных качеств музыканта. Кратковременность и локальность осознания мотивов волевых действий сменяется овладением пролонгированными технологиями, охватывающими протяжённость репетиционной, концертной, сценической работы музыканта. Временные и пространственные показатели музыкальной деятельности начинают включать многокомпонентные системы основных и промежуточных действий, проверяемых постоянными практическими мониторингами и музыкально-исполнительской реализацией.

Между тремя основными этапами образования и воспитания музыканта относительно его специфических индивидуальных качеств и условий может возникать большое количество промежуточных элементов и вызываемых ими ситуаций. Они корректируют реальную жизненную практику.

На первом этапе нашего исследования студенты бакалавриата и магистратуры исследовали обучающихся музыкально-инструментальному искусству на всех трёх ступенях образования с общих позиций музыкальной педагогики и психологии, возрастной музыкальной педагогики, истории исполнительского искусства. Здесь были



конкретизированы противоречия и сформулированы проблемы содержания образования и воспитания музыканта-инструменталиста, определена специфика мотивационных проявлений и их активизации у детей, обучающихся, студентов, родителей [3].

На втором этапе систематизировались модели решения проблем, алгоритмизировались условия и содержание учебного процесса с позиций современных достижений методологии музыкального искусства и науки, музыкального исполнительства и педагогики. Внедрялись в практику достижения научных исследований бакалавров и магистрантов, защищённые в результате подготовки и реализации курсовых и выпускных квалификационных работ в условиях реальных исследовательских баз музыкальных школ, колледжей, вузов [7].

В соответствии с простым и сложным проявлением волевых феноменов в процессе нашего исследования анализировались как обычные, будничные ситуации, так и комплексы сложных сочетаний действий и процессов. В результате анализа были сформулированы выводы относительно различных волевых состояний музыканта, связанных с отсутствием либо, при формировании специально создаваемых мотиваторов, способствующих образованию специально организованных манипуляций мотивационной направленности, раскрывающих смысловые доводы, придающие обоснования для реализации намерений профессионального музыканта. При этом манипуляционные построения выстраивались согласно теории установки Д. Узнадзе, когда субъект мотивационного воздействия не должен воспринимать специально создаваемые мотиваторы адекватно уговорам, которые способствуют воспитанию чувства отвращения. У него должно складываться

впечатление самостоятельного решения в выборе цели и парадигмы её достижения. В этом случае воздействия манипуляторов достигают цели и создаваемые установки на музыкальную деятельность и на повышение её эффективности реализуются обучающимися. Выполняются действия продуктивного, рационального и оптимального характера, как в исполнительском процессе, так и в приобретении знаний, воспитании умений, навыков, владений [2]. Наше исследование показало, что на любом этапе обучения действия убеждения должны иметь постепенный характер, динамика которого выстраивается в связи с диагностикой потенциала активности и привлекательности для обучающегося содержания музыкальной деятельности. Быстрота достижения результата неадекватна скорости формирования личностно-мотивационных качеств музыканта. В связи с этим важно диагностировать параметры насыщенности содержания каждого элемента, входящего в коммуникацию психолого-педагогического и музыкально-исполнительского процесса.

Локальные мотивационно-воспитательные достижения отмечались нами в моменты их совпадения с переживаниями собственных интересов, желаний и целей субъектов образовательно-воспитательного процесса. В большинстве случаев положительные мотивационные сдвиги происходили на фоне эпизодов самопостижения, в результате включения самостоятельных компонентов музыкально-исполнительских открытий и преодоления серьёзных технических проблем. При этом важнейшую роль играли ненавязчивые установки преподавателя, поправки и указания консультативного характера. В случае наблюдения у обучающихся проблем безволия, возникающих на фоне личностных мотивационных прои-



грышей, формировались условия срабатывания механизмов проявления собственных интересов, желаний и целей.

В процессе исследования в большинстве случаев наблюдались положительные результаты при констатации обучающимися фактов отсутствия жёсткости контроля и необходимости самопринудительной работы. В этих случаях обучающиеся не теряли энергию на преодоление собственных желаний или нежеланий, они ощущали прилив энергии от осознания собственной значимости в достижении положительных результатов. Здесь мы выстраивали сложные мотивационно-волевые построения.

Принуждения в простом варианте окружают музыканта в процессе проявления воли относительно начала занятий, в преодолении технических сложностей, постижении стиля, построении формы музыкального произведения, которые доводятся до рефлексивных автоматических волевых действий. Навыки самопринуждения к простым волевым проявлениям воспитываются у музыканта в короткий промежуток времени, пока психофизика начинающего музыканта функционирует на уровне восприятия новизны. За достаточно короткий промежуток времени эти навыки переходят в автоматический режим.

Сложные мотивационно-волевые построения организуются на основе дидактических принципов, определяющих содержание, организационные формы и методы учебного процесса в соответствии с его целями и закономерностями непрерывности, взаимообусловленности, восхождения к достижению цели. Эффективность их образования в большей степени зависит от включённости в дидактический процесс цепи мотивов, активизирующих внимание, восприимчивость, вдохновение, социально-

культурную значимость и надёжность приобретения знаний, умений и владений музыканта.

В процессе анализа нами были получены важные для продолжения исследования выводы.

1. Мотиваторы формируются на основе анализа стратегических и тактических притязаний музыканта. На этом пути возникает необходимость выбора, принятия решения, сопровождающиеся цепью взаимосвязанных и взаимодействующих процессов, действий, ассоциаций, представлений результатов их реализации. В процессе переживаний внутренних напряжений музыкант сподвигается мотивами к разнонаправленным векторам мыследействий, у него формируется воля к действию. Одновременно наше исследование факторов воспитания волевых мотиваторов в музыкальном искусстве подтвердило положения общей психологии о том, что побуждает к конкретным действиям выбор мотиваторов, которые, в свою очередь, корректируют цель и путь её достижения [3; 7].

2. Волевые качества, формируемые в образовательно-воспитательном процессе, призваны создавать комфортные условия для музыкально-исполнительской деятельности. Их эффективность зависит от убедительности содержания мотивов и принятых на их основе решений, разрешающих противоречия. Такая цепь волевых действий постепенно складывается в сложные волевые комплексы.

3. Сложный волевой комплекс формирует процессы, решающие важнейшие для музыканта стратегические проблемы. Такие комплексы помогают найти оптимальные решения для понимания смыслов музыкальной деятельности и достижения целей. Эффективность их внедрения в практику



зависит от содержания образовательно-воспитательной коммуникации [3; 7].

Перспективной линией исследования факторов воспитания волевых мотиваторов в музыкальном искусстве видится дальнейший анализ существующих и различающихся между собой научных подходов в толковании понимания содержания педагогического общения. Учитывая специфику музыкально-педагогической деятельности, сущность этого понятия можно трактовать как музыкальную в специфических условиях образовательно-воспитательного процесса взаимодействия культуры, музыкального искусства, индивидуальностей во всём их многообразии.

Современные научные изыскания выстраивают огромный спектр вариантов взаимодействия обучающегося и обучающего в процессе музыкального образования и воспитания. Существенную роль здесь играет предмет исследования, аспект акцентирования внимания на специфике музыкальной, педагогической и воспитательной деятельности, контекста культуры среды и субъектов музыкальной деятельности. Соответственно этому трактуются условия, средства и содержание перспективных взаимодействий, оптимально выстраивающих коммуникацию субъектов этого процесса в музыкальном искусстве и культуре [3; 7].

Природа музыкального искусства воспринимается в процессе художественно-творческого взаимодействия с человеком. Опыт такой коммуникации формируется музыкально-педагогической деятельностью. Она выступает как система функций, которая, в сущности, представляет собой

достаточно глубоко изученную во всём своём многообразии систему педагогического общения. Б. Г. Ананьев, А. А. Бодалев, Г. М. Андреева и другие исследователи представляют её в последовательности задач, направленных на сообщение информации, изучение коммуницирующих личностей, процесс выстраивания творческого начала в педагогической коммуникации. Функционирование музыкального обучения и воспитания оптимально реализуется при формировании факторов воспитания волевых мотиваторов в музыкальном искусстве. Основные задачи музыкального обучения и воспитания решаются в случае эффективной организации процесса построения рационального взаимодействия музыкального искусства, обучающегося и обучающего.

Музыкально-педагогическое взаимодействие функционирует в процессе восприятия, сохранения и передачи музыкальной информации, на основе постоянно действующей смены субъектно-объектных отношений внутри коммуникации, при непрерывном формировании факторов воспитания волевых мотиваторов в музыкальном искусстве. Важнейшей функциональной особенностью является саморегуляция психолого-педагогической коммуникации, что обеспечивает её целостность и достижение высоких результатов. В основе музыкально-педагогического общения лежит мотивация обучающегося и обучаемого. Именно в зависимости от её формирования строится содержание, подбираются соответствующие средства и способы исполнения коммуникации.

Список литературы

1. Божович Л. И. Проблемы формирования личности : Избранные психологические труды / под ред. Д. И. Фельдштейна. 3-е издание. Москва : МПСИ ; Воронеж : МОДЭК, 2001. 349 с.
2. Ильин Е. П. Психология воли. 2-е издание, перераб. и доп. Москва [и др.] : Питер, 2009. 364 с.



3. Серегин Н. В. Диагностика музыкально-педагогического процесса // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 2 (88). С. 176–185.
4. Серегин Н. В. Основы мониторинга музыкально-педагогического процесса // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3 (32). С. 144–148. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.144-148
5. Серегин Н. В. Психодидактические факторы самоподготовки в художественной деятельности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 5 (85). С. 152–166.
6. Серегин Н. В. Художественное образование для современной индустрии досуга // Индустрия досуга: теоретические подходы и актуальные практики : коллективная монография / авторск. Коллектив : Н. Н. Ярошенко, Т. Н. Суминова и др. ; под науч. ред. Н. Н. Ярошенко ; Московский государственный институт культуры. Москва : МГИК, 2020. С. 131–138.
7. Серегин Н. В. Целостная исполнительская подготовка музыканта // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 1 (93). С. 157–166. DOI: 10.24412/1997-0803-2020-10117
8. Федорович Е. Н., Тихонова Е. В. Основы музыкальной психологии : учебное пособие. Екатеринбург : Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, 2010. 218 с.
9. Хекхаузен Х. Мотивация и деятельность. 2-е издание. Санкт-Петербург : Питер ; Москва : Смысл, 2003. 860 с.
10. Чередниченко Т. В., Чехович Д. О. Музыка // Большая Российская энциклопедия : [в 30 томах] / научно-редакционный совет: председатель – Ю. С. Осипов и др. Москва : Большая Российская энциклопедия, 2004-. Том 21 : Монголы – Наноматериалы. 2013.
11. Ярошевский М. Г. Л. С. Выготский: в поисках новой психологии / предисл. Е. Е. Соколовой. Издание 3-е. Москва : ЛИБРОКОМ, 2013. 300 с.

References

1. Bozhovich L. I. *Problems of personality formation: Selected psychological works*. Ed. by D. I. Feldstein. 3rd edition. Moscow, Publishing House of the MPSI; Voronezh, Publishing House “MODEK”, 2001. 349 p. (In Russ.)
2. Ilyin E. *Psychology of will*. 2nd edition. Moscow and others, PITER Publishing House, 2009. 364 p. (In Russ.)
3. Seregin N. V. Diagnosis of a musical-pedagogical process. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2019, no. 2 (88), pp. 176–175. (In Russ.)
4. Seregin N. V. Fundamentals of monitoring the musical and pedagogical process. *Problems of musical science*. 2018, no. 3 (32), pp. 144–148. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.144-148 (In Russ.)
5. Seregin N. V. Psychodidactic factors of self-training in art activity. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2018, no. 5 (85), pp. 152–166. (In Russ.)
6. Seregin N. V. Art education for the modern leisure industry. In: Yaroshenko N. N., ed. *Leisure industry: theoretical approaches and current practices*. Moscow, Publishing House of the Moscow State Institute of Culture, 2020. Pp. 131–138. (In Russ.)
7. Seregin N. V. Holistic performance training of a musician. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2020, no. 1 (93), pp. 157–166. DOI: 10.24412/1997-0803-2020-10117 (In Russ.)
8. Fedorovich E. N., Tikhonova E. V. *Fundamentals of musical psychology*. Ekaterinburg, Publishing House of the Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky, 2010. 218 p. (In Russ.)
9. Heckhausen X. *Motivation and activity*. 2nd edition. St. Petersburg, Moscow, PITER Publishing House, Mysl Publishers, 2003. 860 p. (In Russ.)
10. Cherednichenko T. V., Chekhovich D. O. Music. In: Osipov Yu. S., ed. *The Great Russian Encyclopedia. In 30 volumes, volume 21*. Moscow, 2013. (In Russ.)
11. Yaroshevskiy M. G. L. S. *Vygotskiy: in search of a new psychology*. 3rd edition. Moscow, Publishing House “Librocom”, 2013. 300 p. (In Russ.)



Ассистентура-стажировка как постдипломный уровень повышения квалификации: к проблеме содержания образования

УДК 378.048.2

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-157-164>

О. В. Калантарова

Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке, Москва, Российская Федерация,
e-mail: rom5832@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена исследованию проблемы содержания образования ассистентуры-стажировки как уникальной формы подготовки кадров высшей квалификации в области искусств. Анализ истории становления данного уровня позволил сделать вывод, что активный созидательный характер художественного творчества долгое время не позволял зафиксировать однозначно понятные требования к содержанию данного уровня образования, что, в свою очередь, не позволяло зафиксировать понятный статус ассистентуры-стажировки в системе структур профессионального образования. Выявленная исторически сложившаяся тождественность с аспирантурой, а также соотнесение по содержанию со структурами повышения квалификации позволили выделить важный аспект содержания образования уровня ассистентуры-стажировки, а именно – сама новизна и профессиональное «нормотворчество» как эвентуальный результат обучения на данном уровне.

Ключевые слова: ассистентура-стажировка, повышение квалификации, новизна, профессиональное нормотворчество.

Для цитирования: Калантарова О. В. Ассистентура-стажировка как постдипломный уровень повышения квалификации: к проблеме содержания образования // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4 (102). С. 157–164. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-157-164>

ASSISTANT-INTERNSHIP AS A POSTGRADUATE LEVEL OF PROFESSIONAL DEVELOPMENT: TO THE PROBLEM OF THE CONTENT OF EDUCATION

Olga V. Kalantarova

Schnittke Moscow State Institute of Music, Moscow, Russian Federation, e-mail: rom5832@mail.ru

Abstract: The article is devoted to the study of the education content problem of an assistant-internship as a unique form of the training of a highly qualified personnel in the field of arts. The analysis of the history of the formation of this level gave grounds to conclude that the active creative nature of

КАЛАНТАРОВА ОЛЬГА ВЛАДИМИРОВНА – кандидат педагогических наук, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке

KALANTAROVA OLGA VLADIMIROVNA – PhD in Pedagogic Sciences, Associate Professor at the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art, the Schnittke Moscow State Institute of Music

© Калантарова О. В., 2021



artistic creativity for a long time did not allow us to fix unambiguously understandable requirements for the content of this education level, which did not allow us to fix the distinct status of an assistant internship in the system of professional education structures. The revealed historically established identity with postgraduate studies, as well as the correlation in content with the structures of advanced training, allowed us to highlight an important aspect of the content of education at the level of assistant-internship, namely, the novelty itself and professional “norm – making” as an eventual result of training at this level.

Keywords: assistance-internship, advanced training, novelty, professional rule-making.

For citation: Kalantarova O. V. Assistant-internship as a postgraduate level of professional development: to the problem of the content of education. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 4 (102), pp. 157–164. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-157-164>

На сегодняшний день уровень ассистентуры-стажировки является третьей ступенью высшего образования, реализующим подготовку кадров высшей квалификации в области искусств. Данный статус высшего звена профессионального образования был закреплён действующим законом «Об образовании в Российской Федерации» от 29 декабря 2012 года [6].

Однако довольно продолжительное время (до 2012 года) ассистентура-стажировка находилась в статусе послевузовского (постдипломного) образования наравне с аспирантурой.

Как форма профессионального образования ассистентура-стажировка пережила довольно трудный путь становления. Во многом из-за своей самобытности. Её уникальность состоит в том, что ассистентура-стажировка – особый вид профессионального образования, реализующийся только в направлениях творческих специальностей (на данный момент это архитектура, сценические искусства и литературное творчество, музыкальное искусство, изобразительное и прикладные виды искусств, экранные искусства). Необходимость создания именно такой формы совершенствования профессионального мастерства в виде ассистентуры и стажировки одновремен-

но была обусловлена активной созидательной функцией художественного творчества. И именно поэтому определение целей, задач и содержания образования на этом уровне редко поддавалось точному описанию и фиксации требуемых результатов в нормативных документах. Вследствие этого возникали вопросы целесообразности самого существования данной формы профессионального образования.

Рассмотрим основные этапы становления уровня ассистентуры-стажировки на примере музыкального образования.

В своей основе содержание образования строится на традициях, заложенных ещё в начале пути становления профессионального музыкального образования в России. Так, в 1867 году в Московской консерватории была предпринята попытка введения института адъюнктуры (ассистентуры). «Из шести лет курса обучения инструменталистов первые три года ученики должны были заниматься с адъюнктами (ассистентами), а на четвёртый перейти к профессору, которому вменялось в обязанность руководить работой своего помощника-адъюнкта. Однако с 1869/70 учебного года система адъюнктуры была отменена, как не оправдавшая себя» [3]. Ситуация складывалась таким образом, что «ассистенты» по сути



вели самостоятельные классы, без видимого руководства профессуры.

Данное обстоятельство говорит о наличии насущной потребности в подобном уровне совершенствования профессионального мастерства, однако содержание данного образовательного уровня на первых этапах было неопределённым и весьма неустойчивым. Это объяснялось в том числе не достаточной определённостью содержания программ подготовки музыкантов на основных ступенях профессионального музыкального образования, так как в обозначенный период не существовало разделения на средний и высший уровни.

При реорганизации в 1918–1920-х годах структур образовательных систем в России в целом и в частности в консерватории (разделение на средний и высший уровни профессионального музыкального образования) в 1920 году был создан институт аспирантов «в целях подготовки кадров научно-музыкальных работников и педагогов консерватории» (для обучения композиторов, музыковедов и педагогов высшей квалификации). А также «предполагалось организовать “Высшие свободные мастерские” для особо одарённых молодых музыкантов, окончивших полный курс консерватории» [4].

Подобие таких свободных мастерских удалось реализовать только в 1933 году. На уровне существовавшей уже аспирантуры «была создана Школа высшего художественного мастерства (“Мейстершуле”» [4]. Задачей Школы «являлось совершенствование талантливых исполнителей, окончивших консерваторию» [4]. Учебный план для исполнителей был рассчитан на 2 года и включал специальные дисциплины, курсы философии, истории эстетических учений, иностранного языка, истории изобра-

зительного искусства, русской и западной художественной литературы. «Аспиранты к окончанию Школы должны были сдать кандидатский экзамен и подготовить не менее трёх концертных программ, из которых отбирались произведения для квалификационного выступления. Успешно выполнившие программу представлялись к званию доцента» [4].

Но поскольку содержание образования в Школе воспроизводило содержание программы аспирантуры, вскоре срок обучения в «Мейстершуле» был продлён до 3 лет. А к 1939 году «Мейстершуле» прекратила самостоятельное существование и была интегрирована в аспирантуру [4].

Единственным отличием «аспирантуры искусств» [1, с. 95] от программы научно-музыкальной аспирантуры было то, что вместо защиты диссертации в качестве итоговой аттестации требовалась подготовка концертной исполнительской программы.

Важным обстоятельством, как замечает А. О. Аракелова, стало введение в 1968 году понятия *ассистент-стажёр* «для подготовки педагогических кадров в вузах искусства и культуры» [1, с. 95]. Однако данная особенность продолжала существовать в рамках утвердившегося уже уровня аспирантуры.

Только в 1988 году было издано специальное Положение об ассистентуре-стажировке при высших учебных заведениях искусства и культуры. Впервые на государственном уровне была сформулирована цель реализации данного уровня в системе образования: «углубление теоретической, специальной и идеологической подготовки обучающихся, овладение ими умением самостоятельно на высоком уровне вести педагогическую, творческую и воспитательную работу» [5]. Вместе с тем данная



формулировка являлась довольно общей и не отражала специфику, уникальность творческо-исполнительских специальностей, а также маркеры конкретных достижимых результатов. Подобная неясность привела к тому, что в следующем по хронологии нормативном документе (первая редакция закона «Об образовании» от 13 января 1992 года) ассистентура-стажировка как форма послевузовского профессионального образования вовсе оказалась вне правового поля. Несомненно, это было обусловлено сложнейшей экономической и политической конъюнктурой в России. В данный период культура и искусство редко удостоивались внимания ответственных государственных органов власти. На протяжении 6 лет «аспирантура искусств» не имела никаких правовых оснований на реализацию своей специфики.

Лишь в 1998 году приказом Министерства образования была обозначена особенность специалистов творческих профессий. Они получили статус аспирантов, обучающихся по творческо-исполнительским специальностям [7].

Описанные выше периоды неопределённости статуса ассистентов-стажёров обоснованно только закрепили сложившуюся тождественность содержания образования ассистентуры содержанию программ аспирантуры.

Совершенно естественно, что обеспокоенное сложившимися обстоятельствами профессиональное сообщество творческих специальностей предпринимало все возможные усилия для восстановления правового статуса ассистентуры-стажировки.

Так, в 2011 году было издано положение о получении послевузовского профессионального образования в форме ассистентуры-стажировки. Документ не фиксировал

цели реализации программ. Основной задачей получения образования данного уровня определялось «совершенствование творческо-исполнительских и педагогических навыков лиц, имеющих высшее профессиональное образование, подтверждённое дипломом специалиста или дипломом магистра» [8]. Отсутствие сформулированной цели и лаконично и достаточно неопределённо сформулированные задачи по-прежнему показывали отсутствие ясного видения необходимости существования подобной формы в государственной структуре профессионального музыкального образования. И напротив, в реальной практике, как справедливо заметила Аракелова, данный уровень творческого образования пользовался спросом как у отечественных, так и у иностранных музыкантов.

Изданные в 2012 году Федеральные государственные требования (ФГТ) возродили традиции ассистентуры-стажировки. Обозначалось, что обучение реализуется только в очной форме; нормативный срок освоения – два года. По итогам освоения программы выпускник получал квалификацию: преподаватель творческих дисциплин в высшей школе, артист. Учебный план включал дисциплины: история и философия искусства и культуры, иностранный язык, специальный класс, иные дисциплины специализации, педагогическая и творческо-исполнительская практики, а также Государственную (итоговую) аттестацию [10].

Закон «Об образовании в РФ» (ФЗ-273 от 29 декабря 2012 года) утвердил ассистентуру-стажировку (наравне с аспирантурой) третьей ступенью высшего образования. На этом основании в 2015 году были изданы Федеральные государственные образовательные стандарты (ФГОС). Это об-



стоятельство явилось совершенно новым этапом в осмыслении содержания уровня подготовки кадров высшей квалификации по творческо-исполнительским специальностям. Согласно нормативному документу, выпускник программы должен обладать рядом довольно конкретных универсальных и профессиональных компетенций, которые должны позволить ему решать профессиональные задачи в определённых видах профессиональной деятельности (для музыкально-инструментального искусства это педагогическая, концертно-исполнительская и музыкально-просветительская деятельность) [9].

Однако несмотря на наличие значительного эмпирического опыта, на традиции в наполнении учебного плана, на существенную потребность в данном уровне образования в области искусства, особенность содержания обучения в современной ассистентуре-стажировке всё ещё недостаточно ясна и вызывает некоторые вопросы.

Даёт ли диплом ассистента-стажёра преимущества выпускникам в профессиональной деятельности, если даёт, то какие? Соответствует ли существующий формат ассистентуре-стажировки в виде высшего образования реальным целям и потребностям профессиональной деятельности? Отвечает ли содержание обучения современным тенденциям развития профессии? И так далее.

Получить однозначные ответы на обозначенные вопросы на данный момент не представляется возможным. История становления уровня ассистентуре-стажировки свидетельствует о сложности фиксации предполагаемых результатов достижения в обучении какому-либо из видов искусств. Более того, активная созидательная функция художественного

творчества принципиально не позволяет запланировать и зафиксировать некий гипотетический итог. Как справедливо заметил Ю. М. Лотман, искусство есть «опыт того, что не случилось» или «опыт того, что может случиться» [2, с. 266]. Исходя из этого, можно предположить, что, если обозначить реальные достижимые на сегодняшний день результаты и добиваться их, это не будет являться подлинным искусством.

Множество трактовок основных задач реализации данного уровня прослеживается и в практике реализации обучения. С целью выявления взглядов самих обучающихся на задачи данного звена профессионального образования был предпринят опрос. Беседы проводились с ассистентами-стажёрами, обучающимися в Московском государственном институте музыки имени А. Г. Шнитке в период с 2019 по 2021 годы.

Обработка полученных данных позволила выделить две основные категории респондентов. Первая – те, кто без перерыва после освоения программ специалитета или магистратуры поступают на обучение по программам ассистентуре-стажировки. Представители этой группы усматривают возможность получить все максимально доступные ступени профессионального образования, совершенствовать уровень профессионального мастерства, продлить время профессиональной поддержки преподавателей и получить дополнительную возможность стажироваться у своего профессора. Вместе с тем респонденты данной группы отмечают гипотетическое профессиональное преимущество в будущем (без указания конкретных ситуаций).

Во вторую группу вошли обучающиеся, которые начали обучение в ассистентуре-стажировке после продолжительного периода (5–20 лет) самостоятельной профессио-



нальной деятельности. В беседах респонденты отмечали потребность в обновлении, расширении профессиональных взглядов, усилении своего профессионального статуса дополнительной возможностью преподавать в вузе, а также готовность делиться своим накопленным профессиональным опытом.

Таким образом, можно констатировать, что процесс обучения первой группы опрошенных носит более инерционный и реактивный характер, направлен на личное профессиональное развитие, тогда как представители второй группы целенаправленно планируют использовать обучение в ассистентуре-стажировке для обновления своей профессиональной деятельности в частности и профессионального направления в целом, демонстрируя социальную ответственность за развитие профессии как таковой.

Вышеизложенное позволяет наметить основное содержательное отличие образования в ассистентуре-стажировке. Если на среднем профессиональном уровне или первой ступени высшего образования ещё возможны реактивные проявления в познании сложившихся традиций, норм, правил в том или ином виде искусства, то уровень ассистентуры-стажировки предполагает упражнение в самостоятельном творческом акте. Это подтверждается сложившейся на эмпирическом уровне содержательной тождественностью ассистентуры и аспирантуры. Используя данную аналогию, можно выделить ключевой аспект содержания рассматриваемого уровня, а именно – аспект новизны в методологии исполнительского искусства и педагогики. Подобно тому как аспирант, готовя научную работу, исследуя материалы, формулирует научную новизну исследования, ассистент-стажёр, обучаясь на уровне кадров высшей квалификации,

должен формировать новизну в искусстве. В музыкально-исполнительской сфере в качестве подобной новизны может выступать открытие нового репертуара, создание новых форм концертно-просветительской деятельности, создание новых по содержанию концертных программ, внедрение и проверка эффективности новаций в процессе обучения музыкально-исполнительскому искусству и иные подобные проекты. Данный аспект нередко уходит от внимания лиц, ответственных за формирование содержания программ ассистентуры-стажировки.

В подобных обстоятельствах совершенно не имеет значения, является ли ассистентура-стажировка уровнем высшего образования или постдипломного (послевузовского). И в том, и в другом случае данный уровень представляет собой форму повышения профессиональной квалификации специалиста. Выступая в таком статусе, ассистентура-стажировка должна ставить перед собой ещё одну важную задачу – своего рода нормотворчество в профессии. Речь идёт не о нормативных документах (хотя участие ассистентов в их подготовке тоже важно), а о создании новых форм профессиональной деятельности, преобразовании профессиональных традиций, прогнозировании и проектировании тенденций развития профессии и т.п. Если данный аспект будет упущен в содержании образования ассистентов-стажёров, тогда, действительно, данный уровень не будет иметь никакого смысла. Как справедливо заметил П. Г. Щедровицкий: «если сфера ПК не берёт ответственности за анализ и проектирование тенденций развития деятельности, то повышение квалификации как таковой невозможно» [11, с. 92]. С этой точки зрения усиленный образовательный компонент, довольно жёсткие усло-



вия учебного процесса и зафиксированные в образовательных стандартах требования к выпускникам ассистентуры-стажировки как вузовского образования могут являться препятствием к творческим открытиям, трансформации и актуализации профессионального опыта.

Подводя итог, можно сделать вывод, что целью образования в ассистентуре-стажировке должно быть не только и не столь-

ко углубление теоретической и специальной подготовки обучающихся (что на этом уровне происходит само собой), сколько упражнение в создании принципиально нового «продукта» искусства. Именно такой «продукт», имея глубину академического образования, опираясь на традиции, будет определять качество художественно-эстетических ценностей и формировать национальную культуру в будущем.

Список литературы

1. Аракелова А. О. К вопросу об ассистентуре-стажировке // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. № 3 (27). С. 95–101.
2. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике искусства / сост. Р. Г. Григорьева. Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. 544 с.
3. Московская консерватория 1866–1966. Консерватория до 1917 года. URL: <https://www.mosconsv.ru/book.aspx?id=131310>
4. Московская консерватория 1866–1966. Консерватория после 1917 года. URL: <https://www.mosconsv.ru/book.aspx?id=131310&page=131422>
5. О введении в действие положения об ассистентуре-стажировке при высших учебных заведениях искусства и культуры [Электронный ресурс] : приказ Государственного комитета СССР по народному образованию от 13.07.1988 г. № 202. URL: <https://docs.cntd.ru/document/568905668>
6. Об образовании в Российской Федерации [Электронный ресурс] : закон РФ от 29.12.2012 г. № 273-ФЗ. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/
7. Об утверждении Положения о подготовке научно-педагогических и научных кадров в системе послевузовского профессионального образования в Российской Федерации [Электронный ресурс] : приказ Министерства общего и профессионального образования РФ от 27.03.1998 г. № 814. URL: <https://base.garant.ru/58060711/>
8. Об утверждении Положения о получении послевузовского профессионального образования в форме ассистентуры-стажировки [Электронный ресурс] : приказ Министерства культуры РФ от 13.12.2011 г. № 1133. URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/70054804/>
9. Об утверждении Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по специальности 53.09.01 «Искусство музыкально-инструментального исполнительства (по видам)» (уровень подготовки кадров высшей квалификации) [Электронный ресурс] : приказ Министерства образования и науки РФ от 17.08.2015 г. № 847. URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71084576/>
10. Об утверждении федеральных государственных требований к структуре основной профессиональной образовательной программы послевузовского профессионального образования для обучающихся в форме ассистентуры-стажировки по творческо-исполнительской специальности «Искусство музыкально-инструментального исполнительства (по видам)» [Электронный ресурс] : приказ Министерства культуры РФ от 26.03.2012 г. № 241. URL: <https://base.garant.ru/70177800/>
11. Щедровицкий П. Г. Очерки по философии образования (статьи и лекции). Москва : Педагогический центр «Эксперимент», 1993. 157 с.

References

1. Arakelova A. O. To the question of assistant-internship. *Herald of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts*. 2011, no. 3 (27), pp. 95–101. (In Russ.)



2. Lotman Yu. M. *Articles on the semiotics of art*. Comp. by R. G. Grigorieva. St. Petersburg, Publishing House "Academic Project", 2002. 544 p. (In Russ.)
3. *Moscow Conservatory 1866–1966. Conservatory until 1917*. Available at: <https://www.mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=131310> (In Russ.)
4. *Moscow Conservatory 1866–1966. Conservatory after 1917*. Available at: <https://www.mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=131310&page=131422> (In Russ.)
5. *On the enactment of the provision on internship assistance at higher educational institutions of art and culture: order of the USSR State Committee for Public Education dated July 13, 1988, No. 202*. Available at: <https://docs.cntd.ru/document/568905668> (In Russ.)
6. *On education in the Russian Federation: RF law of December 29, 2012, No. 273-FZ*. Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/ (In Russ.)
7. *On the approval of the Regulation on the training of scientific, pedagogical and scientific personnel in the system of postgraduate vocational education in the Russian Federation: order of the Ministry of General and Professional Education of the Russian Federation of 03.27.1998, No. 814*. Available at: <https://base.garant.ru/58060711/> (In Russ.)
8. *On the approval of the Regulations on obtaining postgraduate vocational education in the form of an internship: order of the Ministry of Culture of the Russian Federation of 13.12.2011, No. 1133*. Available at: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/70054804/> (In Russ.)
9. *On the approval of the federal state educational standard of higher education in the specialty 53.09.01 "The art of musical and instrumental performance (by type)" (level of training of highly qualified personnel): order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation of August 17, 2015, No. 847*. Available at: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71084576/> (In Russ.)
10. *On the approval of federal state requirements for the structure of the main professional educational program of postgraduate vocational education for students in the form of an assistant-internship in the creative and performing specialty "Art of musical and instrumental performance (by type)": order of the Ministry of Culture of the Russian Federation of 03.26.2012, No. 241*. Available at: <https://base.garant.ru/70177800/> (In Russ.)
11. Shchedrovitskiy P. G. *Essays on the philosophy of education (articles and lectures)*. Moscow, Published by Pedagogical Center "Experiment", 1993. 157 p. (In Russ.)

*



ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ТВОРЧЕСКИХ КОМПЕТЕНЦИЙ У СТУДЕНТОВ-ХОРЕОГРАФОВ В РАМКАХ ПРОЕКТА «ТВОРЧЕСКИЕ ЛЮДИ»

УДК 371.38

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-165-172>

К. Г. Фатхудинова

Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: fatkhudinova.k@gmail.com

Аннотация: В статье обосновывается актуальность прикладных задач студентов-хореографов в рамках проекта «Творческие люди» в Московском государственном институте культуры. На примере компетенций, определённых в соответствии с требованиями ФГОС ВПО в сфере формирования специалиста культуры по направлению подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство» по профилю подготовки «Педагогика народно-сценического танца», анализируется процесс исполнительской и педагогической практики студента и педагога-хореографа. Раскрывается сущность и актуализируется значение проекта, рассматриваются особенности, педагогические условия проведения проекта. Дается структура всех этапов творческого проекта, содержательные элементы, включая анализ и контроль исследования. Отмечается, что в творческом проекте рассмотрены традиционные методы обучения и включены новые современные информационные технологии творческой деятельности специалистов-хореографов. Анализируются и приводятся результаты проведенного исследования. Подтверждается, что использование метода проекта эффективно влияет на уровень мотивации обучающихся и формирование профессионально-творческих компетенций у студентов вуза культуры.

Ключевые слова: студент-хореограф, творческий проект, обучающиеся, профессиональная подготовка, профессионально-творческая компетенция, самостоятельная работа.

Для цитирования: Фатхудинова К. Г. Формирование профессионально-творческих компетенций у студентов-хореографов в рамках проекта «Творческие люди» // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4 (102). С. 165–172.
<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-165-172>

FORMATION OF PROFESSIONAL AND CREATIVE COMPETENCIES OF STUDENTS-CHOREOGRAPHERS WITHIN THE FRAMEWORK OF THE PROJECT “CREATIVE PEOPLE”

Kristina G. Fatkhudinova

Moscow State Institute of Culture, Khimki City, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: fatkhudinova.k@gmail.com

Abstract: This article substantiates the relevance of applied tasks of choreography students within the framework of the project “Creative People” at the Moscow State Institute of Culture. Using the example

ФАТХУДИНОВА КРИСТИНА ГЕННАДЬЕВНА – доцент кафедры народного танца, соискатель кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Московского государственного института культуры

FATKHUDINOVA KRISTINA GENNADIEVNA – Associate Professor at the Department of Folk Dance, PhD student at the Department of Humanities and Socio-Economic Disciplines, the Moscow State Institute of Culture



of competencies defined in accordance with the requirements of the Federal State Educational Standard for Higher Education in the field of formation of a cultural specialist in the direction of training 52.03.01 “Choreographic art” in the profile of training “Pedagogy of folk stage dance”, the process of performing and pedagogical practice of both a student and a choreographer teacher is analyzed. The essence of the project is revealed and the significance of the project is actualized, the features and pedagogical conditions of the project are considered. The structure of all stages of the creative project, content elements, including analysis and control of the study are given. Also, the creative project considers traditional teaching methods and includes new modern information technologies of creative activity of choreographers. The article analyzes and presents the results of the study. It is confirmed that the use of the project method effectively affects the level of motivation of students, and the formation of professional and creative competencies among students of the University of culture.

Keywords: student choreographer, creative project, students, professional training, professional and creative competence, independent work.

For citation: Fatkhudinova K. G. Formation of professional and creative competencies of students-choreographers within the framework of the project “Creative People”. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 4 (102), pp. 165–172. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-4102-165-172>

Одной из важных задач хореографического образования на современном этапе выступает подготовка квалифицированного специалиста, способного к саморазвитию, самообразованию и инновационной деятельности. Вузы культуры реализуют новое поколение образовательных стандартов, в которых особое внимание уделяется профессиональным компетенциям, готовности специалиста выполнять те или иные функциональные обязанности. В связи с этим формирование профессиональных компетенций у будущего специалиста-хореографа в вузе позволит обеспечить эффективную практику воспитания современных одарённых детей; сформировать исполнительскую и сценическую культуру; осознать необходимость в саморазвитии и профессиональном самосовершенствовании [10]. Важным компонентом профессиональной подготовки выступает профессионально-творческая компетентность студента-хореографа.

Хореограф – это профессия творческая, которая складывается из таких качеств, как образное мышление, широта кругозо-

ра, знание методики специальных дисциплин, способность к поиску новых современных художественных средств и форм. А. Лапаури отмечал, что «само по себе образование, каким бы фундаментальным оно ни было, не может открыть тайны преподавателя, балетмейстера, исполнителя. Нужно совершенствовать эти навыки постоянно, не останавливаясь на достигнутом» [1]. Каждый из педагогов привносит в процесс преподавания свои наработки, программы, методы, которые смогут помочь будущим хореографам научиться свободно ориентироваться в многообразии пластического материала и овладеть навыками сочинительской и постановочной работы.

На сегодняшний день в подготовке специалиста-хореографа существует разрыв между содержанием получаемого образования, его профессионально-творческим становлением, что затрудняет процесс успешной деятельности в профессиональной сфере. В связи с этим актуализируется необходимость и возможность применения различных методов обучения в ходе подготовки студента-хореографа для фор-



мирования профессионально-творческих компетенций.

Вопросами формирования и совершенствования профессиональной подготовки педагогов в области народно-сценического танца занимались многие авторитетные специалисты. Среди них профессиональные артисты, педагоги, балетмейстеры, руководители профессиональных ансамблей народного танца: Т. А. Устинова, В. И. Уральская, И. А. Моисеев, М. П. Мурашко, М. М. Кольцова, А. А. Климов, А. А. Борзов, Г. П. Гусев, Н. И. Заикин, Ю. Г. Деревягин и другие, которые обращают внимание на необходимость изучения методики преподавания народно-сценического танца и формирования способности применять полученные знания в различных творческих ситуациях [4; 12]. В работах Н. Ф. Спинжар, В. В. Королёва рассматриваются педагогические аспекты профессиональной подготовки студента вуза [8; 11]. Также следует отметить диссертационные исследования, посвящённые различным аспектам подготовки хореографа (Т. М. Дубских, И. Э. Бриске, В. Н. Нилов, М. К. Буланкина, Ю. А. Герасимова и другие) [4; 5].

В соответствии с требованиями ФГОС ВПО в сфере формирования специалиста культуры по направлению подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство» по профилю подготовки «Педагогика народно-сценического танца» в отношении к предмету «Методика преподавания народно-сценического танца» формируются и демонстрируются общекультурные, общепрофессиональные и профессиональные компетенции.

Поиск решения задач, связанных с формированием профессионально-творческих компетенций у хореографов, определил проект «Творческие люди», предназна-

ченный для преподавателей вузов, ссузов, ДШИ, профессиональных и любительских хореографических коллективов, который был создан и осуществлён в Московском государственном институте культуры. В проекте приняло участие 98 обучающихся из разных уголков России: Владимирской, Орловской, Смоленской, Оренбургской области, Республики Дагестан, Кабардино-Балкарии, Чувашской республики, Пермского края и Приморского края. Из числа преподавателей в проекте участвовали и студенты-хореографы – 8 (8,1%), и молодые специалисты – 38 (38,7%), и педагоги-хореографы с большим стажем – 52 (53,2%).

Основная идея проекта – обучение специалистов, будущих хореографов основам профессионально-творческой деятельности с использованием различных приёмов интерпретации художественного материала. Проект направлен на углубление знаний в области народно-сценического танца, развитие творческого мышления и исследовательских навыков у его участников. Объектом оценивания стали и обучающиеся, и педагог, а предметом – учебная и творческая деятельность.

Программа проекта интегрировано представляла опыт специалистов и мастеров прошлого, возможности обобщения опыта каждого участника-практика. Так, использовались методики преподавания народно-сценического танца с описанием народных комбинаций, этюдов и танцев. Такие авторы и педагоги, как Т. С. Ткаченко, Т. А. Устинова, А. А. Борзов, Г. П. Гусев, Н. И. Заикин, Г. Я. Власенко, М. П. Мурашко, Г. Х. Тагиров и другие, внесли существенный вклад в систему хореографического профессионального образования.

Содержание проекта обобщало научно-методическую деятельность на кафедре



народного танца МГИК и основывалось на профессиональной образовательной программе «Народный танец: культура, традиции, современная практика». В ней раскрывается сущность профессиональных компетенций специалистов в народно-сценическом танце (ПК-4):

- сочинение хореографического текста и структурирование его в определённых хореографических формах;
- методика сочинения, составления учебных танцевальных комбинаций у станка, на середине зала; этюдов на основе различных народных танцев;
- применение в педагогической практике собственного практического опыта исполнения;
- владение стилистикой и манерой различных народных танцев.

Данные элементы профессионально-творческих компетенций стали основополагающими для участников проекта: и для студентов кафедры народного танца, которые ответственно включились в творческий процесс, и для участников-практиков. Каждый из участников изучал танцевальный материал, уточнялись смысловые, сущностные его компоненты, конструировались новые танцевальные идеи с учётом новых инновационных технологий (метода формирования собственного портфолио; проекта; демонстрационных методов показа фото-, видеоматериала с использованием цифровой техники), происходило переосмысление прошлого опыта в контексте современности. В программе применялись традиционные методы и новые информационные образовательные технологии творческой деятельности специалистов в области хореографического искусства. Проект был ориентирован на использование различных образовательных ресурсов и подразумевал

как самостоятельную работу с научно-исследовательской и учебной литературой, так и использование электронных информационных ресурсов.

В ходе освоения дополнительной профессиональной образовательной программы (повышения квалификации) задача педагога состояла в передаче как можно большего объёма учебного материала, а роль обучающихся сводилась к более полному усвоению данной информации. Работа осуществлялась различными формами (непосредственными и дистанционными). Взаимодействие между участниками проекта проводилось в форме творческого задания, теста и защиты авторского урока по народно-сценическому танцу на основании представленной видеозаписи.

Работа осуществлялась поэтапно и включала: организационно-подготовительный этап, технологический и заключительный, на котором был представлен результат (индивидуальный проект) и контроль деятельности обучающихся.

На первом организационно-подготовительном этапе была представлена самопрезентация педагога (автора) и описание ключевых опорных точек программы. Студенты получили возможность проследить историю традиций и современного состояния хореографического искусства, проанализировать методическую и теоретическую литературу. Задачей этого этапа для студентов стало изучение особенностей творческой деятельности ведущих мастеров хореографии, что в дальнейшем расширит знания и повысит их артистический и педагогический уровень, а также стимулирует самостоятельную работу студентов: написание реферата (по истории развития народного танца, по методике преподавания, по педагогическому наследию), создание



презентации на тему, например, «Принципы художественно-творческой деятельности М. С. Годенко».

Как правило, и будущим специалистам, и молодым хореографам не достаёт знаний по народной хореографии: методике преподавания дисциплины, разработке записи движения, основам исполнительского мастерства. Поэтому в этой части были тщательно проанализированы методические пособия, учебники, образовательные программы. Обучающимся был представлен материал по истории становления и развития народной хореографии, системам и направлениям основных школ по народно-сценическому танцу (Государственный академический ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева; Государственный академический русский народный хор имени М. Е. Пятницкого; Государственный академический хореографический ансамбль «Берёзка» имени Н. С. Надеждиной; Национальный заслуженный академический ансамбль танца Украины имени П. Вирского и другие), в котором особое внимание уделялось методической компетенции – программному содержанию и методам обучения дисциплины, методам проведения занятий. Было подробно изложено содержание урока, упражнений у станка, упражнений на середине зала, этюдов. Также были предложены варианты комбинаций движения у станка, которые раскрывают понятие, цель, характер исполнения, музыкальное сопровождение, методику выполнения движения, использование связующих элементов. Это в дальнейшем поможет методически грамотно составлять комбинации народно-сценических танцев и овладеть обучающимся разнообразием стилей и манерой исполнения танцев различных народов, сложностью их темпов

и ритмов. Дополнительная программа даёт возможность выбрать танцевальный текст, варьировать.

Второй этап, технологический, представлял собой демонстрацию подхода, формы урока, идеи, техники, определённые правила, по которым работает педагог. Цель этого этапа заключалась в активизации поиска инструментов формирования и развития профессионально-творческих компетенций:

- проектирование и планирование урока народно-сценического танца (для мужского и женского класса);
- грамотное распределение учебного материала;
- разнообразие лексического танцевального материала и музыкального сопровождения;
- особенности исполнения женской и мужской лексики и техники танцевального материала;
- показ своих наработок с учётом традиционных методик и создание оригинальных решений, новых сценических форм, образов.

Это свидетельствует о том, что открытый урок, экзаменационный, каждодневные уроки должны нести идею, содержание, что и определяет творческие, художественные задачи, концепцию хореографа. Многолетний педагогический опыт и творческий подход профессора А. А. Борзова подтверждает, что: «Каждый урок педагога в хореографии – это художественное произведение» [2, с. 13], где главными составляющими должны быть насыщенная культурная среда, атмосфера взаимоотношений педагога с обучающимися, ощущение единого дыхания. Тем более что практические занятия проходили в ходе онлайн-трансляции, и здесь особенно важно было ярко и убедительно



тельно раскрыть духовную красоту, определённые традиции, темпераментность, высокий исполнительский профессионализм и педагогическое мастерство.

Следующий этап, контролирующий, связан с самостоятельным выполнением обучающимися практических заданий и тестовых опросов по всем модулям, а также итоговой аттестации (в форме зачёта) в виде авторского урока по народно-сценическому танцу. Студентам представлялись такие задания, где они уже не только продемонстрировали своё исполнительское мастерство, но и наличие различных умений и навыков: владение понятийным аппаратом в области методологии и технологии хореографического образования; владение методами проведения занятия; владение стилистикой и манерой исполнения многих народных танцев; умение сочинять хореографический текст и структурировать его в определённых хореографических формах (комбинациях, этюде, уроке), а также умение анализировать, воспроизводить и объяснять свой показ. Но самым важным условием при формировании профессиональных компетенций для студента-хореографа является самостоятельная творческая деятельность, которая на данном этапе контролировалась педагогом, но, с другой стороны, студентам была представлена свобода в решении заданий. Поэтому критерием оценки уровня подготовки обучающихся в проекте стала активность в творческой деятельности, применение и использование новых танцевальных умений, способность решать профессиональные задачи в предлагаемых ситуациях.

На завершающем этапе был проведён контроль деятельности обучающихся и обобщение по результатам проекта. И непременной задачей стала оценка всей работы.

В целом такой проект (программа повышения квалификации) привлёк и студентов, и педагогов творческой атмосферой и специфичностью образовательного процесса, проводимого в высшем учебном заведении. Реализация образовательной программы (повышения квалификации) позволила педагогам-хореографам, руководителям коллективов, будущим специалистам узнать новые приёмы в разработке, сочинении танцевальных комбинаций, композиций, познакомиться с новыми тенденциями в народной хореографии и найти пути дальнейшего плодотворного развития в профессиональной деятельности.

Отметим положительные моменты. Полученные результаты исследования выявили, что большинство обучающихся – 78 (80%) – справляются со всеми техническими сложностями: начали работать самостоятельно, глубже, кропотливо; стали понимать, проверять и пробовать правильность своих педагогических решений и задач; в большей мере ориентироваться не только на результат, но и на сам процесс обучения. Такие положительные изменения помогут им качественно дополнить содержание своих будущих уроков и танцевальных постановок. И главное то, что они начали осуществлять адекватное планирование образовательного процесса.

Также в ходе осуществления творческого проекта нами были выявлены факторы, мешающие педагогу успешно справиться с задачей обобщения собственного педагогического опыта. Характер оценки в начале обучения позволил нам выявить следующие факторы: некоторые педагоги не понимают, зачем обобщать свой педагогический опыт – 39 (40%). Чаще всего они убеждены, что это нужно руководству учебного заведения, связывают эту пробле-



му с необходимостью прохождения аттестации, то есть мотивация исходит извне. Нередко для педагога показать открытый урок значительно проще, чем создать программу, конспект этого урока или подготовить методическое пособие. Следует отметить, что в ходе реализации программы позиция студентов-хореографов, педагогов и руководителей коллективов поменялась. Больше половины – 66 (68%) – стали осознано понимать, что теория и практика одинаковы важны, стали придерживаться логики разработки и планирования учебно-творческого процесса.

Результаты проекта позволили сделать следующие выводы.

1. Проект побуждает бакалавров к активной творческой и практической деятельности в ходе освоения учебного материала и способствует приобретению навыков самостоятельной работы.

2. Проект способствует участникам совершенствовать знания и практические умения в области хореографического искусства, методики преподавания народно-сценического танца и делать новые открытия, повышая свой профессиональный рост и творческий опыт, что в дальнейшем опре-

деляет индивидуальный стиль и почерк специалиста-хореографа.

3. Проект мотивирует к изучению народной танцевальной культуры, формирует навыки самообразования, способности поисковой работы, раскрывает профессиональную компетенцию, а также способствует развитию коммуникативной компетенции.

4. Проект приобщает участников к сотворчеству и созданию индивидуального авторского проекта, объединяет единомышленников художественно-творческой направленности, что имеет большое значение при развитии профессиональной связи между вузами культуры, ссузами и другими учреждениями культуры и искусства.

Таким образом, формирование профессионально-творческих компетенций у бакалавров – будущих хореографов – в вузе обеспечивается совокупностью форм приобщения их к художественно-творческой деятельности как самостоятельной, так и включающей их в различные проекты, в ходе реализации которых происходит взаимодействие с профессионалами и осваивается опыт совместного решения практических задач, что и показал проект «Творческие люди».

Список литературы

1. Бахрушин Ю. А. История русского балета. Москва : Просвещение, 1977. 200 с.
2. Борзов А. А. Народно-сценический танец (экзерсисы у станка) : учебное пособие. Москва : Московская академия образования Натальи Нестеровой, РАТИ-ГИТИС, 2008. 493 с.
3. Борисов А. И. Психолого-педагогические аспекты подготовки педагога-хореографа // Экспериментальная педагогическая психология и педагогика : сборник научных статей. 2015. № 29. С. 155–159.
4. Буланкина М. К. Совершенствование профессионального мастерства педагога в системе хореографического образования: аксиологический подход : монография. Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2020. 184 с.
5. Дубских Т. М. Обучение народно-сценическому танцу : монография // Челябинская государственная академия культуры и искусств. Челябинск, 2010. 130 с.
6. Иванова Л. В., Фёдорова М. А. Самостоятельная работа как основа проектной деятельности обучения [Электронный ресурс] // Интернет-журнал «Науковедение». 2014. №6 (25). <http://dx.doi.org/10.15862/57PVN614>



7. Кившенко Ю. А. Средства подготовки педагогов-хореографов // Вестник Самарского государственного университета. 2008. № 5/1 (64). С. 127–131.
8. Королёв В. В. Проблемы творческой активности студентов хореографов. Москва, 2007. 207 с.
9. Олешков М. Ю. Педагогическая технология: проблема классификации и реализации // Профессионально-педагогические технологии в теории и практике обучения : сборник научных трудов / Российский государственный профессионально-педагогический университет. Екатеринбург : РГППУ, 2005.
10. Палилей А. В., Рожков В. Н. Современные методы контроля результативности учебной деятельности обучающихся и педагогов в изучении хореографических дисциплин // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 41/1. С. 220–227.
11. Спинжар Н. Ф. Постановка цели самореализации в профессиональной подготовке будущего специалиста // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 3. С. 155–160.
12. Уральская В. И. Рождение танца. Москва : Советская Россия, 1982. 144 с.
13. Шиповская Л. П., Барановский В. Е. Хореографическое искусство как эстетическая ценность // Сервис PLUS : научный журнал. 2009. № 1. С. 98–100.

References

1. Bakhrushin Yu. A. *History of Russian ballet*. Moscow, Publishing House “Prosveshchenie”, 1977. 200 p. (In Russ.)
2. Borzov A. A. *Folk-stage dance (exercises at the bench)*. Moscow, Publishing House of the Natalia Nesterova Moscow Academy of Education, Publishing House of the Russian Institute of Theater Arts, 2008. 493 p. (In Russ.)
3. Borisov A. I. Psychological and pedagogical aspects of training a teacher-choreographer. *Experimental pedagogical psychology and pedagogy: collection of scientific articles*. 2015, no. 29, pp. 155–159. (In Russ.)
4. Bulankina M. K. *Improving the professional skills of a teacher in the system of choreographic education: an axiological approach*. St. Petersburg, Publishing House “Lan”, Publishing House “Music Planet”, 2020. 184 p. (In Russ.)
5. Dubskikh T. M. *Teaching folk-stage dance*. Chelyabinsk, Publishing House of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts, 2010. 130 p. (In Russ.)
6. Ivanova L. V., Fedorova M. A. *Independent work as the basis of project training activity*. *Internet magazine “Naukovedenie”*. 2014, no. 6 (25). (In Russ.) <http://dx.doi.org/10.15862/57PVN614>
7. Kivshenko Yu. A. Means of training teachers-choreographers. *Vestnik of Samara State University*. 2008, no. 5/1 (64), pp. 127–131. (In Russ.)
8. Korolev V. V. *Problems of creative activity of students-choreographers*. Moscow, 2007. 207 p. (In Russ.)
9. Oleshkov M. Yu. Pedagogical technology: the problem of classification and implementation. In: *Professional pedagogical technologies in the theory and practice of teaching: collection of scientific works*. Ekaterinburg, Publishing House of the Russian State Vocational Pedagogical University, 2005. (In Russ.)
10. Paliley A. V., Rozhkov V. N. Modern control methods the effectiveness of training activity of students and teachers in learning dance disciplines. *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*. 2017, no. 41/1, pp. 220–227. (In Russ.)
11. Spinzhar N. F. Setting the goal of self-realization in the professional training of a future specialist. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2013, no. 3, pp. 155–160. (In Russ.)
12. Uralskaya V. I. *The birth of dance*. Moscow, Publishing House “Sovetskaya Rossiya”, 1982. 144 p. (In Russ.)
13. Shipovskaya L. P., Baranovskiy V. E. Choreographic art as an aesthetic value. *Service PLUS*. 2009, no. 1, pp. 98–100. (In Russ.)