





Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Челябинский государственный университет»

**Челябинский  
гуманитарий**

**Ч**

**НАУЧНЫЙ  
ЖУРНАЛ**

*Основан в 2006 году*  
**№ 2 (59) / 2022**

#### Главный редактор

М. В. Загидуллина, доктор филологических наук, профессор, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

#### Заместители главного редактора:

И. А. Бобыкина, доктор педагогических наук, доцент, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Ю. В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

С. И. Симакова, доктор филологических наук, доцент, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Л. Б. Зубанова, доктор культурологии, профессор, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

#### Ответственный секретарь журнала:

А. Р. Медведева, кандидат филологических наук, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

#### РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

##### 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (педагогические науки):

Бобыкина Ирина Александровна, доктор педагогических наук, доцент, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Галагузова Юлия Николаевна, доктор педагогических наук, профессор, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия)

Дорожук Елена Сергеевна, доктор педагогических наук, профессор, Казанский (Приволжский) федеральный университет (Казань, Россия)

Месеняшина Людмила Александровна, доктор педагогических наук, профессор, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Молчанов Сергей Григорьевич, доктор педагогических наук, профессор, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет (Челябинск, Россия)

Наин Александр Альбертович, доктор педагогических наук, профессор, Уральский государственный университет физической культуры (Челябинск, Россия)

Репин Сергей Арсеньевич, доктор педагогических наук, профессор, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Смирнов Дмитрий Витальевич, доктор педагогических наук, доцент, Институт стратегии развития образования Российской академии образования (Москва, Россия)

##### 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации (филологические науки)

Артемова Светлана Юрьевна, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет (Тверь, Россия)

Афанасьев Антон Сергеевич, кандидат филологических наук, доцент, Казанский (Приволжский) федеральный университет (Казань, Россия)

Горелов Олег Сергеевич, доктор филологических наук, Ивановский государственный университет (Иваново, Россия)

Доманский Юрий Викторович, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Загидуллина Марина Викторовна, доктор филологических наук, профессор, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Зыховская Наталья Львовна, доктор филологических наук, доцент, Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет) (Челябинск, Россия)

Скворцов Артем Эдуардович, доктор филологических наук, доцент, Казанский (Приволжский) федеральный университет (Казань, Россия)

Темиршина Олеся Равильевна, доктор филологических наук, доцент, Московский университет имени А. С. Грибоедова (Москва, Россия)

Фаустов Андрей Анатольевич, доктор филологических наук, профессор, Воронежский государственный университет (Воронеж, Россия)

##### 5.9.9. Медиакоммуникации и журналистика (филологические науки)

Ежова Елена Николаевна, доктор филологических наук, профессор, Северо-Кавказский федеральный университет (Ставрополь, Россия)

Загидуллина Марина Викторовна, доктор филологических наук, профессор, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Зверева Екатерина Анатольевна, доктор филологических наук, доцент, Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина (Тамбов, Россия)

Каминская Татьяна Леонидовна, доктор филологических наук, доцент, Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород, Россия)

Распопова Светлана Сергеевна, доктор филологических наук, профессор, Московский политехнический университет (Москва, Россия)

Симакова Светлана Ивановна, доктор филологических наук, доцент, Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

Смеюха Виктория Вячеславовна, доктор филологических наук, доцент, Южный федеральный университет (Ростов-на-Дону, Россия)

Шестерина Алла Михайловна, доктор филологических наук, профессор, Воронежский государственный университет (Воронеж, Россия)

##### 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология)

Гун Галина Евгеньевна, доктор культурологии, профессор, Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия)

Зубанова Людмила Борисовна, доктор культурологии, профессор, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

Кириллова Наталья Борисовна, доктор культурологии, профессор, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия)

Комлев Юрий Эдуардович, доктор культурологии, доцент, Оренбургский областной музей изобразительных искусств (Оренбург, Россия)

Рубин Владимир Александрович, доктор культурологии, доцент, Оренбургский институт (филиал) Московского государственного юридического университета имени О. Е. Кутафина (Оренбург, Россия)

Синецкий Сергей Борисович, доктор культурологии, профессор, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

Тузовский Иван Дмитриевич, доктор культурологии, доцент, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

Шуб Мария Львовна, доктор культурологии, доцент, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Россия)

Ярычев Насруди Увайсович, доктор философских наук, доктор педагогических наук, профессор, Чеченский государственный университет имени А. А. КадYROVA (Грозный, Россия)

Учредитель: ФГБОУ ВО «Челябинский государственный университет»

Свидетельство о регистрации  
ПИ № ФС77-78897 от 28.08.2020,

Федеральная служба по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций

Редактор А. Р. Медведева

Компьютерная верстка А. Р. Медведева

Подписано в печать: 29.08.2022.

Выход в свет: 05.09.2022.

Формат 60x84 1/8. Бумага офсетная.

Гарнитура Таймс. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 9,3. Уч.-изд. л. 8,5.

Тираж 500 экз. Заказ № 415.

Цена договорная

Отпечатано в Издательстве Челябинского государственного университета. 454021, г. Челябинск, ул. Молодогвардейцев, 57 Б

ISSN 1999-5407

12+

*Редколлегия журнала может не разделять точку зрения авторов публикаций. Ответственность за содержание статей и качество перевода аннотаций несут авторы публикаций.*

*Журнал публикует статьи по педагогическим наукам (5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)), филологическим наукам (5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации; 5.9.9. Медиакоммуникации и журналистика), культурологии (5.10.1. Теория и история культуры, искусства).*

Адрес редакции и издателя:  
454084, Челябинская обл., г. Челябинск,  
пр-т Победы, д. 162, корп. В, каб. 408  
Тел.: (351) 799-70-29  
e-mail: chelgum@yandex.ru

## СОДЕРЖАНИЕ

5.10.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА  
(КУЛЬТУРОЛОГИЯ)

## НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

|  |   |    |
|--|---|----|
| <i>Гейль В. В.</i>                               | Мифология города: легенды и предания о челябинских памятниках .....   | 6  |
| <i>Гун Г. Е.</i>                                 | Театральный контент и его роль в формировании аудитории<br>современного театра .....  | 11 |
| <i>Денисова Т. О.</i>                            | Детская филармония как креативный кластер<br>в системе культурных индустрий региона .....   | 16 |
| <i>Зубанова Л. Б., Синецкий С. Б., Шуб М. Л.</i> | Преподаватели вузов культуры:<br>научная активность и профессиональная удовлетворенность .....  | 22 |
| <i>Зыховская Н. Л., Тузовский И. Д.</i>          | Традиции прошлого как цифровые форматы будущего:<br>практики информационной вовлеченности аудитории .....   | 29 |
| <i>Кириллова Н. Б., Вошева Е. А.</i>             | Феномен киномузыки в социокультурном пространстве<br>и в практике современных творческих индустрий .....  | 34 |
| <i>Пелымский А. Н., Синецкий С. Б.</i>           | Творческие коллективы как культурный бренд региона<br>(на примере государственного ансамбля танца «Урал») .....   | 43 |
| <i>Ржавитина А. А.</i>                           | Образ животного в культуре: динамика представлений<br>в истории философско-гуманитарного познания .....   | 48 |
| <i>Соковиков С. С.</i>                           | Фантархитектура как реальное воплощение<br>проективных пластических утопий .....  | 56 |
| <i>Ярычев Н. У.</i>                              | Стратегии актуализации прошлого: от культуры памяти<br>к мемориальной культуре .....  | 62 |
| <i>Mishchenko I. E.</i>                          | The research of different national artistic schools of cinematography<br>in context of war movies .....   | 67 |
| <i>Shub M. L.</i>                                | The image of the closed nuclear energy city as reflected in the user-generated<br>online content: the cultural analysis of the Ozersk's «VKontakte»<br>social network interest groups ..... | 73 |
|  | Информация для авторов.....   | 78 |

## НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

*Челябинский гуманитарий*. 2022. № 2 (59). С. 6–10.

ISSN 1999-5407 (print).

*Chelyabinskij Gumanitarij*. 2022; 2 (59), 6–10.

ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья

УДК 902/904

DOI 10.47475/1999-5407-2022-10201

**МИФОЛОГИЯ ГОРОДА: ЛЕГЕНДЫ И ПРЕДАНИЯ  
О ЧЕЛЯБИНСКИХ ПАМЯТНИКАХ**

**Вера Васильевна Гейль**

Челябинский государственный институт культуры, Челябинск, Россия, giel83@mail.ru

**Аннотация.** В статье дается анализ возникновения городских легенд, как одного из элементов многообразия культурного пространства. На основе газетных, литературных и Интернет источников дается анализ городских легенд, посвященных монументальной пластике Челябинска, а также делается попытка объяснить происхождения данного вида городского фольклора.

**Ключевые слова:** городские мифы, городские легенды, городская скульптура, городские памятники.

**Для цитирования:** Гейль В. В. Мифология города: легенды и предания о челябинских памятниках // Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 6–10. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10201.

Original article

**MYTHOLOGY OF THE CITY: LEGENDS OF THE CHELYABINSK MONUMENTS**

**Vera V. Geyl**

Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia, giel83@mail.ru

**Abstract.** The article analyzes the emergence of urban legends as one of the elements of the diversity of cultural space. On the basis of newspaper, literary and Internet sources, an analysis of urban legends dedicated to the monumental plasticity of Chelyabinsk is given, and an attempt is made to explain the origin of this type of urban folklore.

**Key words:** urban myths, urban legends, urban sculpture, urban monuments.

**For citation:** Geyl V. V. (2022). Mythology of the city: legends of the Chelyabinsk monuments. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (59), 6–10, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10201.

Культурное пространство города – пространство, в котором порой в самых причудливых формах сохраняются свидетельства о событиях, которые происходили в его истории. Органической составляющей городского культурного пространства являются городские мифы, которые сложились в разные исторические эпохи. Отдельным пластом выделяются предания, рассказывающие об основании города, деятельности городских героев, ярких событиях населенного пункта. Как правило, это сравнительно небольшие повествования, основанные на привязке к конкретному историческому месту или деятелю. В городской легенде может присутствовать юмористическая часть. Однако, в отличие от анекдота, последняя не представляет сугубо историческое значение, являясь частью городского фольклора, передаваясь путем устной коммуникации (посредством интернет-коммуникаций – в наши дни).

Памятники монументального искусства на протяжении всей истории Челябинска были частью культурной и общественной жизни. С ними связано появление различных официальных ритуалов, обычаев, легенд и преданий. К одним из первоначальной, установившейся традиции можно отнести торжественную закладку и открытие монумента (например, посвященного событиям Гражданской войны или какому-либо государственному деятелю). Как правило, события такого рода сопровождались проведением митинга, с выступлением политических лидеров города, на котором присутствовали жители Челябинска. В дальнейшем у монументов, посвященных событиям и деятелям Революции 1917 года и Гражданской

войны, проводились торжественные мероприятия, демонстрации, парады. У памятников, посвященных военным событиям 1941–1945 годов, участием жителей города в локальных конфликтах, в праздничные дни собирались ветераны и участники военных событий, проводились митинги. С мемориалом «Вечный огонь» связано появление в Челябинске почетного вида деятельности, а именно, – несение школьниками и студентами, а также курсантами военных училищ, почетного караула в дни майских торжеств.

Напряду с официальными ритуалами и обычаями, монументальная пластика Челябинска становится частью культурного пространства, связанного с рождением городских легенд вокруг памятников, появлением новых ритуалов и анекдотов.

Самая первая легенда, посвященная декоративной скульптуре Челябинска, появилась еще до Революции. Она связана со скульптурой «Дети под дождем», установленной в 1908 г. в Городском саду Общественного собрания. Композиция изображала идущих в дождь под зонтом мальчика и девочки, тесно прижавшихся друг к другу. Под основанием фонтана была установлена мощная электролампа, которая в вечернее время освещала водяные струйки зеленым, красным, синим, желтым цветом [5. С. 16].

Как гласит одна из легенд недалеко от кладбища жил купец, у которого утонули в реке Миассе сын и дочь. Когда кладбище закрыли и перепланировали рощу в Сад, купец решил увековечить память о своих детях, заказав данный фонтан [7]. Подобные фигуры в начале XX века были установлены в Уфе, Оренбурге, Самаре, Сарепуле и Гурзуфе. В Оренбурге и Сарепуле рассказывают подобную историю о богатом купце и утонувших наследниках, только реки называют местные. А вот в Уфе и Гурзуфе в детях видят не брата и сестру, а юных влюбленных – здесь скульптуру называют «Первая любовь».

О происхождении данной скульптурной композиции и его авторе в Челябинске долгое время ничего не было известно. Были версии, что эта типовая отливка была привезена откуда-то из Европы и вероятным дарителем называли купца первой гильдии М. Ф. Валеева (Байки из стайки: сентиментальная история о «Детях под дождем» из горсада. <https://nashchelyabinsk.ru/post/baiki-iz-staiki-sentimentalnaia-istoriia-o-detiakh/>) [7]. Сегодня установлено, что автором оригинальной композиции «Дети под дождем» является русский скульптор Федор Федорович Каменский [4].

В 1953 году памятник фонтан был демонтирован как элемент старой, буржуазной культуры. А в 1983 году скульптура была передана на постоянное хранение в Челябинский областной краеведческий музей, где находится до сих пор. Летом 2001 года в парке снова зажурчала вода в новом «старом» фонтане, который, как и в прежние времена, украшала скульптура «Дети под дождем», только не дореволюционного исполнения, а точная копия прежней скульптуры, выполненная в скульптурной студии С. Н. Воробьева [6].

Дальнейшее появление легенд приходится на советский период. В 1970–1980-е годы, когда происходит ослабевание политического контроля над идеологической жизнью страны, в повседневной культуре населения появляются байки, предания, связанные с монументальной пластикой. Зачастую данные явления передавались в устной форме, позже они были зафиксированы в заметках на страницах челябинских газет, либо в информационных материалах или комментариях на страницах Интернет-пространства. Среди данного пласта материала выделяются два литературных произведения.

Первенство по рождению легенд принадлежит памятникам, посвященным В. И. Ленину. Объяснить это можно тем, что данные монументы встречались практически во всех населенных пунктах СССР. В частности в Челябинске было установлено .... авторских и тиражированных монументов В. И. Ленину.

22 июля 1925 года в Челябинске на Алом поле был открыт памятник, посвященный В.И. Ленину. Его авторами были жители Челябинска: инженер П. И. Искосков и библиотекарь Н. М. Чекасина. Бюст вождя был заказан в Ленинградской академии художеств, его автором являлся скульптор В. В. Козлов [1]. Оригинальность проекта Чекакина состояла в том, что памятник на Алом поле был полифункционален. С одной стороны, – это был памятник, посвященный вождю советского государства, а с другой – перед нишей с бюстом вождя располагалась трибуна для выступлений на митингах, а внутри же памятника была сооружена библиотека-читальня, где можно было познакомиться с трудами В. Ленина, Н. Крупской, А. Луначарского и других советских деятелей. Над центральным входом была установлена табличка «Учиться по Ленину». Позднее на фасаде памятника размещена доска из белого мрамора с текстом: «Памятник В. И. Ленину сооружен в 1925 году на средства трудящихся г. Челябинска».

Необычное решение монумента – внешне он похож на мавзолей – породило немало легенд, домыслов и преданий в последующие десятилетия. Одной из них является версия, что в годы Великой Отечественной войны в Челябинский «мавзолей» являлся запасным местом эвакуации мумифицированного тела В. И. Ленина из Москвы. Легенда родилась в постсоветское время и часто появляется сегодня на просторах Интернет-ресурсов. Ее рождение связано с тем, что к этому времени дверь, ведущая в комнату библиотеки давно была уже закрыта и что за ней находится и для чего это помещение мало кто помнил. Саму библиотеку-читальню закрыли в годы Великой Отечественной войны.

Еще одну легенду, связанную с памятником на Алом поле приводит К. Рубинский в книге «Легенды и мифы Челябинска». «От советских времён в Челябине остались два ресторана, вернее, два их названия:

«Уральские пельмени» да «Цыплята табака». Но мало кто знает: держаться двоим этим ресторанам на плаву и по сей день способствует ЗППП (закрытая площадка потайного питания). Если провести мысленно прямую между «Цыплятами» и «Пельменями», посерединке окажется Алое Поле. Челябинцы не раз примечали – ближе к вечеру (особенно в жаркие дни) из «внутренностей» памятника-мавзолея Ленину, что рядом с аллеей пионеров-героев, доносится слабый запах еды» [8. С. 19–21]. Далее автор пишет, что появление подобного заведения связано с ностальгией по советскому времени. Под землей от обоих ресторанов к памятнику Ленина был проложен подземный ход. По нему передвигались тележки с едой. Далее К. Рубинский рассказывает, что это не столько ресторан, а советская столовая. При ее посещении проходил обмен современных денег на советские, меню было составлено как в ностальгические советские времена. Даже качество подаваемой еды и сервис были из прошлого. «В котлетах практически нет мяса, но нет и соли – что там внутри, одному Ильичу известно. Компот в гранёных стаканах очень даже ничего, хотя позавчерашний вишнёвый подкрашивают марганцем. В столовой на раздаче работают толстые тётки с багровым цветом лица и соответствующими манерами, тарелку с супом бухают о стойки так, что суп расплескивается. Только молочную лапшу не постигает эта участь: последняя накрепко «схвачена» сверху неаппетитной плёнкой-пенкой, по консистенции напоминает застывший гипс. Полумытые, жирные алюминиевые вилки с гнутыми зубцами дополняют картину (ложек на раздаче нет; на робкие просьбы дать ложку или нож раздатчица хохочет вам в лицо, обнаруживая пиратский золотой зуб)».

Рождение данного повествования связано с тем, что в 1990-е гг. коммерсанты оборудовали в помещении склад холодильников для хранения продукции, которую продавали недалеко от монумента. Через некоторое время произошло замыкание проводки, вследствие чего помещение пострадало от пожара. Его следы были обнаружены в 2009 году, когда инициативная группа вскрыла дверь во внутреннее помещение.

Еще один памятник В. И. Ленину стал также объектом городских легенд. Его торжественная закладка состоялась 5 ноября 1957 года на площади Революции состоялась торжественная закладка памятника В. И. Ленину. 5 ноября 1959 года монумент был установлен. Его авторами являются скульпторы Л. Н. Головницкий и В. С. Зайков, архитектор Е. В. Александров. Рядом с памятником были устроены трибуна и гостевые развороты лестниц. На постаменте надпись: «В. И. Ленину от трудящихся Челябинска».

Рассказ Сергея Довлатова рассказ «Чемодан» повествует мифологичную историю об открытии данного монумента: «...Памятники Ленину есть в каждом городе. «В любом районном центре. Заказы такого рода – неистошмы. Опытный скульптор может вылепить Ленина вслепую. То есть с завязанными глазами. Хотя бывают и курьезы. В Челябинске, например, произошел такой случай. В центральном сквере, напротив здания горсовета, должны были установить памятник Ленину. Организовали торжественный митинг. Собралось тысячи полторы народу. Звучала патетическая музыка. Ораторы произносили речи. Памятник был накрыт серой тканью. И вот наступила решающая минута. Под грохот барабанов чиновники местного исполкома сдернули ткань.

Ленин был изображен в знакомой позе, когда правая рука вождя указывает дорогу в будущее. Левую он держал в кармане распахнутого пальто. Музыка стихла. В наступившей тишине кто-то засмеялся. Через минуту хохотала вся площадь. Лишь один человек не смеялся. Это был ленинградский скульптор Виктор Дрыжаков. Выражение ужаса на его лице постепенно сменилось гримасой равнодушия и безысходности. Что же произошло? Несчастный скульптор изваял две кепки. Одна покрывала голову вождя. Другую Ленин сжимал в кулаке. Чиновники поспешно укутали бракованный монумент серой тканью. Наутро памятник был вновь обнародован. За ночь лишнюю кепку убрали...» [3. С. 306–307].

Рассказ писателя был издан в 1986 году и отразил скрытое ранее отношение к тому, как был преподнесен образ вождя мирового государства в изобразительном искусстве. В советском искусстве существовал определённый канон памятника В. И. Ленину: четко разработанные позы и жесты фигуры, наличие атрибутов одежды (пальто, головной убор). В соответствии с этими правилами скульпторы и воплощали образ политического деятеля. Учитывая факт, что в городе было несколько десятков монументов, созданных по сложившемуся канону изображения, то эти повторяющиеся позы, жесты, элементы одежды и стали предметом юмористических рассказов, баек и городских легенд. Рождались подобные нарративы именно в перестроечное время, когда идеологический контроль за подобными высказываниями ослабевает и стал возможен вариант их публикации в рамках литературных произведений.

У жителей Челябинска были свои легенды, связанные с памятником, установленном в центре Челябинска. Одни считали, что у памятника меняются направления рук. Другие верили, что от памятника под площадью Революции к зданию Обкома партии (сегодня в этом здании по адресу ул. Кирова, 114 работает Законодательное собрание Челябинской области) проходит подземный туннель.

Появление легенды о подземном ходе под монументом связано с тем, что во время митингов, демонстраций местные политические лидеры ненадолго свои места, исчезали, а затем вновь появлялись. Как оказалось позже, внутри постаumenta была оборудована теплая комната. Местные партийные деятели, жаловались, что во время торжественных мероприятий, которые проходили осенью или весной, и длились

по несколько часов, поблизости никаких бытовых удобств не было. При возведении памятника В. И. Ленину эта просьба была удовлетворена – в постаменте монумента оборудовали буфет. Теперь во время демонстрации, митинга «слуги народа» могли спуститься в теплую комнату, согреться, а затем вернуться вновь на мероприятие. В 1970-е годы по радио «Голос Америки» прошла новость, что в Челябинске сгорел памятник Ленину. Однако это была очередная легенда. Внутри постаamenta замкнуло проводку, и комната полностью выгорела. После этого вход в нее был полностью забетонирован. Полностью легенда о существовании подземного хода под площадью Революции была опровергнута в конце XX в., когда при строительстве торгового комплекса «Никитинские ряды» никакого туннеля не было найдено [2].

В конце 1980-х годов у жителей Челябинска появился анекдот о памятнике «Первостроитель», установленном на перекрестке улиц С. М. Кирова и Труда. Едут двое в трамвае мимо памятника. Один пассажир спрашивает другого: «А это кто?» – «Это Курчатов – отвечает тот, – видишь, вокруг него ракеты стоят». За ракеты пассажир трамвая принял стилизованное изображение крепостных стен, которые окружали скульптуру Первостроителя. Путаница в названиях происходила еще и потому, что оба монумента – памятники «Первостроитель» и «Курчатов» были установлены в сентябре 1986 года в период празднования 250-летия со дня рождения города Челябинска. Жители еще не успели привыкнуть, где стоит памятник И. В. Курчатову, а где «Первостроитель».

Мифологизация культурного пространства, связанного с памятниками монументального искусства продолжается и в настоящее время. Героями городских мифов становятся монументы рядом с учебными заведениями, а их авторами – студенты челябинских вузов. Штурманы Челябинского высшего военного авиационного Краснознаменного института штурманов (Филиал Военного учебно-научного центра Военно-воздушных сил «Военно-воздушная академия имени профессора Н. Е. Жуковского и Ю. А. Гагарина» в г. Челябинске) верят, что успешная карьера обеспечена, если перед выпускным балом натереть ботинки гуталином памятнику «Советский Икар» (Голлай И. Богатства просят у Нищего с Кировки, а хороших оценок – у памятника Студенту // Комсомольская правда. Челябинск. 2007. 20 ноября).

У студентов Южно-Уральского государственного университета считается доброй приметой прикоснуться зачеткой к памятнику «Студент» в ночь перед экзаменом. Тогда обязательно на экзамене получишь заветную пятерку (Голлай И. Богатства просят у Нищего с Кировки, а хороших оценок – у памятника Студенту // Комсомольская правда. Челябинск. 2007. 20 ноября). Сам памятник был открыт 31 августа 1992 года в День первокурсника у главного корпуса ЮУрГУ. Автором монумента является В. А. Авакян. Скульптура изображает молодого человека, одетого в брюки, футболку, на его плечи накинута куртка. Правой рукой он придерживает куртку, левая расположена на поясе. У скульптуры не было конкретного прототипа. Он является обобщенным образом студенчества. По мнению руководства университета, данная скульптура символизирует вхождение молодежи в жизнь. В 2003 г. фасад главного корпуса ЮУрГУ украсили фигуры Прометей и Славы. Среди студенчества вуза появилась еще одна байка – Прометей и Слава несут шпатель «Вечному Студенту», чтобы он наконец закончил учебное заведение.

Процесс рождения легенд, преданий, новых ритуалов сегодня не закончен, он активно продолжается. Его особенностью стало, что в центре мифологического поля находятся не памятники монументального искусства, а городская жанровая скульптура, украсившая улицы и парки города в последние двадцать лет. Возникновение подобных нарративов связано с процессом формирования отношения населения к монументу. Появление памятника в городе всегда было и остается событием, широко освещаемое в СМИ (в настоящее время – и на просторах социальных сетей, в Интернет-пространстве). Каждое новое событие в истории мемориальной пластики города вызывает череду вопросов и эмоций у жителей. Ответы на многие актуальные, волнующие вопросы, как правило, сопровождаются рождением легенд и преданий.

#### Список источников

1. Аксенов Н. Волнующие документы // Челябинский рабочий. 1969. 24 декабря.
2. Баталова Л. Буфет под вождем // Челябинский рабочий. 1997. 16 октября.
3. Довлатов С. Чემодан. Собрание сочинений. Том 3. Санкт-Петербург : Издательство «АЗБУКА», 2000. 544 с.
4. Каменский Федор Федорович (1838–1913) // Российская академия художеств : [сайт]. URL: [https://www.rah.ru/the\\_academy\\_today/the\\_members\\_of\\_the\\_academie/member.php?ID=52856](https://www.rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=52856) (дата обращения: 20.04.2022).
5. Кудзоев О. А., Ваганов А. С. Скульптурная летопись края. Челябинск : Южно-Уральское книжное издательство, 1989. 238 с.
6. Куклев С. Дети на старом месте // Челябинский рабочий. 2001. 7 августа.
7. Минеева Е. Спор о купеческих детях // Челябинский рабочий. 2001. 23 января.
8. Попов А. Е., Рубинский К. С., Ефремцев С. В. Легенды и мифы Челябинска. Издание 2-е дополненное. Челябинск, 2010. 60 с.

#### References

1. Aksenov, N. (1969). Volnuyushchie dokumenty [Exciting documents]. *Chelyabinskij rabochij* [Chelyabinsk worker], December 24. (In Russ.).
2. Batalova, L. (1997). Bufet pod vozhdem [Buffet under the leader]. *Chelyabinskij rabochij* [Chelyabinsk worker], October 16. (In Russ.).
3. Dovlatov, S. (2000). *Chemodan. Sobranie sochinenij* [Suitcase. Collected works]. Vol 3. Sankt-Peterburg: AZBUKA Publ., 544 p. (In Russ.).
4. *Kamenskij Fedor Fedorovich (1838–1913)*, available at: [https://www.rah.ru/the\\_academy\\_today/the\\_members\\_of\\_the\\_academie/member.php?ID=52856](https://www.rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=52856), accessed 20.04.2022. (In Russ.).
5. Kudzoev, O. A. & Vaganov, A. S. (1989). *Skul'pturnaya letopis' kraja* [Sculptural chronicle of the region]. Chelyabinsk: YUzhno-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo, 238 p. (In Russ.).
6. Kuklev, S. (2001). Deti na starom meste [Children in the old place]. *Chelyabinskij rabochij* [Chelyabinsk worker], 7 August. (In Russ.).
7. Mineeva, E. (2001). Spor o kupecheskih detyah [The dispute about merchant children]. *Chelyabinskij rabochij* [Chelyabinsk worker], January 23. (In Russ.).
8. Popov, A. E., Rubinskij, K. S. & Efremcev, S. V. (2010). *Legendy i mify Chelyabinska* [Legends and myths of Chelyabinsk]. Chelyabinsk, 60 p. (In Russ.).

#### Информация об авторе

**В. В. Гейль** – кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства.

#### Information about the author

**Vera V. Geyl** – Candidate of Historical Sciences, Senior Lecturer of the Department of Decorative and Applied Arts.

Статья поступила в редакцию 09.05.2022; одобрена после рецензирования 10.07.2022;  
принята к публикации 10.07.2022.

The article was submitted 09.05.2022; approved after reviewing 10.07.2022;  
accepted for publication 10.07.2022.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares no conflicts of interests.

*Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 11–15.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

*Chelyabinskij Gumanitarij. 2022; 2 (59), 11–15.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

Научная статья

УДК 792.073

DOI 10.47475/1999-5407-2022-10202

## ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОНТЕНТ И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ АУДИТОРИИ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА

**Галина Евгеньевна Гун**

Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки,

Магнитогорск, Россия, filosof\_gun@mail.ru

**Аннотация.** Статья посвящена одному из недостаточно изученных фрагментов сетевой культуры, каким является арт-контент, посвященный театру. Он представляет собой актуальный способ презентации театрального искусства в пространстве современных информационных технологий. Автор предлагает свою периодизацию процесса формирования художественного контента. В заключении делается вывод о том, что для успешного функционирования театров необходимо присутствовать в интернет-пространстве и формировать разнообразный и качественный театральный контент.

**Ключевые слова:** цифровые технологии, Интернет, арт-контент, театральный контент, искусство, театр, аудитория, зритель.

**Для цитирования:** Гун Г. Е. Театральный контент и его роль в формировании аудитории современного театра // Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 11–15. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10202.

Original article

## THEATER CONTENT AND HIS ROLE IN FORMING THE AUDIENCE MODERN THEATER

**Galina E. Gun**

Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka,

Magnitogorsk, Russia, filosof\_gun@mail.ru

**Abstract.** The article is devoted to one of the insufficiently studied fragments of network culture, which is art content dedicated to the theater. It is an actual way of presenting theatrical art in the space of modern information technologies. The author offers his own periodization of the process of formation of artistic content. In conclusion, it is concluded that for the successful functioning of theaters it is necessary to be present in the Internet space and form a diverse and high-quality theatrical content.

**Key words:** digital technologies, Internet, art content, theatrical content, art, theater, audience, viewer.

**For citation:** Gun G. E. (2022). Theater content and his role in forming the audience modern theater. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (59), 11–15, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10202.

Цифровые технологии радикально изменили традиционные каналы получения и распространения информации. Интернет-пространство стало новым пространством коммуникации, в т.ч. для взаимодействия искусства и его аудитории. Сформировалась специфическая digital-среда искусства – арт-контент. Новые информационные технологии помогают зрителям/слушателям/пользователям получать актуальную информацию о событиях художественной жизни и расширять свои знания об искусстве через мобильные цифровые устройства.

Интернет-пространство представляет собой новое поле взаимодействия искусства с аудиторией. Оно выступает частью культурной коммуникации, в которой мультимедийные технологии позволяют создавать сообщения нового типа, а Интернет выступает каналом их трансляции. В результате формируется арт-контент как специфическая сфера digital-среды.

Характер этих изменений непрост и, конечно, является предметом научной рефлексии. Концепции информационного общества, медиа и виртуальной реальности М. Маклюэна, М. Кастельса [9; 10] и др., став изначально основой для понимания социокультурного контекста цифровизации, уже не в

полной мере отражают картину сегодняшнего дня. Новым медиапарадигмам интересно единственно доступное время – здесь и сейчас. Сегодня digital-реальность требует актуальных исследований новых (и продолжающихся меняться!) проявлений цифровизации, общих и частных её аспектов. Количество разного рода публикаций, посвященных этой проблематике велико. Это в основном, – статьи [см. 2; 5; 6] и диссертации [см. 3; 4], число статусных монографических исследований пока невелико, но они есть [см. 6; 7]. Не претендуя на полноту обзора существующей научной литературы по данной тематике, можно назвать, например работу И.В. Гурулева, в которой изложены исторические предпосылки возникновения сетевого искусства и описаны основные его направления [2]. Онтология художественного образа отражена в исследованиях И. Инишева [5] и Е. В. Сальниковой [10]. Вопросам теории и истории цифровых форм искусства и их влиянию на массовую культуру посвящено несколько исследований. Так, Е. А. Шенцева в своей работе рассматривает художественную активность человека в современном сетевом обществе [12], а у Н. Л. Соколовой показан процесс взаимодействия креативных онлайн-практик с массовой культурой [11]. Художественно-эстетические особенности компьютерного искусства отражены в работах С. В. Ерохина [3]. Онлайн-форматы музыкально-театрального искусства освещались и автором [1].

Стихийно формирующийся художественный контент весьма гетерогенен, поскольку включает как классические образцы (правда, в более скромных пропорциях по отношению актуальным), так и новые, современные, продвинутые формы вплоть до маргинальных проявлений. Возникающий в результате активности потребителей контента интернет-образ искусства связан с новыми его смыслами.

При экспоненциально растущем интересе к арт-контенту остается недостаточно изученным сегмент сетевой культуры, который посвящен искусству театра. Он представляет собой актуальный способ презентации и информационного обеспечения театрального искусства в пространстве современных информационных технологий.

Процесс формирования отечественного театрального контента имеет свою периодизацию. Предварительный этап это – предистория, т.е. период первоначального формирования театрального видеоконтента. Традиция показа спектаклей как формы проведения досуга, сложилась еще в 1970-1980-х годы. Лучшие советские спектакли показывали по телевидению и в кинотеатрах. Цель была очевидна. Театр – труднодоступный вид искусства, а показ спектаклей на широком экране был призван существенно расширить аудиторию. На экраны вышли спектакли «Школа злословия» (МХАТ), «Васса Железнова» и «Горе от ума» (Малый театр) [6. С. 447]. Со временем видеотрансляции стали регулярными, а репертуар этих показов составлялся на сезон. Демонстрация требовала серьезной подготовительной работы, постановку снимали заранее, посредством профессионального монтажа создавали законченный видеовариант. Главная задача состояла в том, чтобы дать возможность зрителю почувствовать себя участником спектакля. Хотя, конечно, добиться полного ощущения присутствия в театре достичь не удавалось. Вызывая дискуссии и неся определенные потери, трансляции являлись инструментом формирования театральной аудитории.

Но это, конечно, совсем другие технологии. Интернет-трансляции спектаклей – это новый в художественном и технологическом смысле этап демонстрирования спектаклей. За последнее десятилетие трансляции постановок драматических театров приобрели большую популярность, заметно расширилась география транслируемых спектаклей. В Интернете стали доступны показы из известных театров мира, из российских столиц и крупных городов и даже из театральной провинции. Присутствие театра в Сети поддерживалось национальным фестивалем «Золотая маска», который присоединился к показам в кинотеатрах лучших театральных постановок с 2015 года.

Проблема опосредованного (через экран) взаимодействия с публикой при этом сохраняется, поэтому уместна аргументация интернет-скептиков об отсутствии в таких трансляциях настоящей театральной атмосферы и магии живого спектакля. Однако, возможность широкого распространения театрального контента и расширение аудитории очень ценна. Жители российских регионов получают возможность смотреть лучшие спектакли ведущих драматических театров, к тому же снимаются вопросы ценовой доступности.

До марта 2020 года история интернет-показов формировалась эволюционно на коммерческой основе и предоставляла театральный контент профессионального уровня. События пандемийного, 2020, года стали своеобразным триггером, ускорившим процесс вынужденного перехода в интернет-пространство. С введением карантинных мероприятий и закрытием театров произошел полный переход художественного контента в Интернет. Как пишет Е.В. Дуков: «Цифровая цивилизация получила мощный импульс со стороны пандемии» [6. С. 427]. Именно с этого момента можно говорить о новом формате существования театра.

Театры, равно как концертные организации, музеи и галереи, т.е. те институции культуры, чьи современные формы родились в условиях принципиальной иной коммуникативной ситуации XVII—XVIII веков, сразу ощутили всю сложность ситуации. Первыми среагировали музеи, предложив любителям изобразительного искусства виртуальные экскурсии. «Живые» институциональные формы были заменены виртуальными посещениями музеев, театров и концертных залов. С конца марта 2020 года зрителям/слушателям/пользователям было предложено осваивать новые форматы и виртуальные площадки для художественной коммуникации.

Каковы результаты этого перехода? Авторский мониторинг интернет-трансляций в апреле-мае 2020 года на основе анализа онлайн-афиши журнала «Театрал» показал, что в апреле было анонсировано 629 ежедневных

трансляций, т.е. в среднем 21 трансляция в день. Из них подавляющее большинство – 395 спектакля (т.е. 63 % от общего количества) составили драматические спектакли и только 142 музыкальных спектакля (т.е. 23 %) [1].

Трансляции лучших драматических спектаклей стали бесплатно доступны в ежедневном режиме на площадке Theatre HD. Особая активность наблюдалась в социальных сетях «Фейсбук», «Твиттер», «ВКонтакте» и «Инстаграм». Мы далеки от мысли устанавливать прямую корреляцию между количеством подписчиков и интересом к театру. На наш взгляд, показатели интернет-активности, скорее, иллюстрируют престижное потребление, нежели интерес к искусству. Тем не менее, интернет-статистика этого периода весьма показательна, поскольку она лишней раз продемонстрировала дисбаланс возможностей столичных и региональных театров, а вот показатели интернет-активности региональных театров оказались сопоставимы [1].

На интернет-площадках в этот период проходят крупные и статусные события. Так, в мае 2020 года Союз театральных деятелей провел онлайн-конференцию «Театр и новая реальность. Предлагаемые обстоятельства», которая зафиксировала, что репетиционный процесс в театральных коллективах не остановился, театры работают и организуют онлайн-трансляции своих спектаклей. Правда, перспективы на следующий сезон были неопределенными и существовало понимание, что выбирать придется между частично заполняемым залом или полностью закрытым театром.

В этот период происходит и содержательное обновление театра. Новой формой театрального искусства становится цифровой театр, который Е.В. Дуков определяет как «гибридизацию театра и цифровых экранных форм» и считает, что это - «условно новое явление медиа» [6. С. 429]. Думается, к этому определению еще нужно добавить уточнение о том, что эта гибридизация происходит не на уровне формы, а рождает новое содержание. Практика сценического показа спектаклей с последующей съемкой в цифровом качестве для трансляций онлайн не является собственно цифровым театром. Он подразумевает представления, которые создаются специально для трансляции в Интернете.

Примером цифрового театра может служить проект Союза театральных деятелей России, фонда Alma Mater и фестиваля «Точка доступа», запущенный в условиях карантина в марте-апреле 2020 года, театр по телефону «Алло». Был объявлен старт «Спонтанной программы», в рамках которой «любой желающий мог предложить интерактивный онлайн-спектакль [цит. по:б. С.429].

Интересным оказался проект М. Зыгаря «Мобильный художественный театр», который, к слову, был придуман задолго до пандемии и предлагал зрителям/слушателям/потребителям аудиопроменады по Москве и Петербургу, т.е. являлся театрализованным гидом по столицам. Кроме этого, у М. Зыгаря был знаменитый спектакль «1000 шагов с Кириллом Серебренниковым», который был выдвинут на «Золотую маску». В период карантинных ограничений МХТ (не путать с МХТ имени П.Чехова!) перешел на аудиоспектакли с участием звездных исполнителей. Были выпущены аудиоспектакли «Отравленный пояс» К. Дойля с П. Деревянко, «Академия смеха» К. Митани с участием М. Виторгана и «Елизавета БАМ» Д. Хармса с Ю. Пересильд. Главное ноу-хау проекта – это способ доступа зрителей/слушателей/потребителей к театральному контенту: все спектакли в полном соответствии с названием проекта были доступны в приложении мобильного телефона.

Тематически театр тоже обновился. Онлайн фестиваль Corona Drama, задуманный драматургом Е. Алексеевой, был организован для представления пьес на тему эпидемии. На участие было подано около 80 заявок с пьесами самых разных жанров. Данное мероприятие напоминало театр быстрого реагирования и, скорее, зафиксировало настроение растерянности, чем подарило открытия. Но проект еще раз зафиксировал возможности театра быстро и чутко реагировать на все происходящее, говорить со своим зрителем на самые злободневные темы.

Довольно быстро у зрителя стала накапливаться усталость от объемов театрального предложения, которое, к тому же, конкурировало за его внимание с другим, нетеатральным арт-контентом. Стали понятны и негативные аспекты такого взаимодействия со зрителем/слушателем/потребителем. В первую очередь, это – невысокое качество транслируемых спектаклей, чреватое потерями части аудитории. Не оправдались ожидания театральных деятелей в части количественного охвата зрителей, поскольку выяснилось, что аудитория театральных онлайн-трансляций была сравнительно невелика. В итоге, отношение к интернет-трансляциям спектаклей изначально неоднозначное, стало еще более поляризованным. Как отмечает Е. А. Хаунина, иллюзия, что живой театр можно заменить интернет-версиями, рассеялась и стало окончательно понятно, что «атмосферу и энергию зрительного зала невозможно заменить ничем» [6. С. 452]. Однако, для части российских театральных практиков все-таки осталась близкой идея, что «театр в сети может быть таким же живым, интеллектуальным и проникновенным, как и театр офлайн» [там же].

Основные итоги этого периода, в первую очередь, связаны с осознанием того, что нужно вернуться к системной работе с видеозаписями и начать планомерно работать с онлайн-зрителями спектаклей.

Начало следующего, третьего, этапа совпадает с открытием сезона 2020-2021 годов, которое ожидалось с большими надеждами и позиционировалось как начало посткарантинного сезона, в котором, наконец, будут реализованы все планы и состоятся все назначенные премьеры. Это надежды оказались излишне оптимистичными. В сентябре-октябре 2020 года происходит частичное открытие театров, которые несмотря на ограничения посещаемости, смогли принять своих зрителей. Функционирующие театры сумели

адаптироваться к ограничениям. Возможность работы «вживую» привела к определенному снижению и стабилизации активности в Интернете.

Театральный контент, который появлялся на привычных платформах, начал коммерциализироваться. Сократилось число бесплатных трансляций. При этом театры сосредоточили внимание на профессиональном подходе к съемкам, и качество видеоматериала стало существенно лучше.

Это был противоречивый и неоднозначный сезон, который хоть и не был омрачен сплошным локдауном, но и не давал уверенности в завтрашнем дне и не позволял планировать театральную жизнь надолго. Стало понятно, что в ближайшее время не произойдет ожидаемого повсеместного открытия театров. Невозможность в полном объеме показывать своё искусство «вживую» в течение столь длительного периода изменила отношение к онлайн-инструментам. Стала актуальной идея параллельного офлайн и онлайн-форматов на принципах дополнительности. Причем, их соотношение каждый театр искал сам, исходя из своих возможностей.

Итоги сезона 2020-2021 годов превзошли ситуацию сезона 2021-2022. К этому моменту для театров стала очевидна необходимость постоянной интернет-активности. Причем, эта активность отчетливо разделяется на два потока, предполагающих стабильное параллельное функционирование офлайн-показов и их онлайн-обеспечения. При этом происходит очевидное разделение функций форматов, которые существуют параллельно, синхронизированы и дополняют друг друга. Офлайн-показы, пусть в усеченном виде, но существуют. Онлайн-демонстрации театральных трансляций становятся константой художественной жизни при условии, что весь профессионально снятый видеоконтент доступен только на коммерческой основе. Значительная часть интернет-активности становится инструментом их рекламного продвижения и информационного обеспечения.

Можно сказать, что это – стадия уверенного освоения технологий создания театрального контента на новом уровне с параллельными офлайн-показами и онлайн-трансляциями. И хотя площадки интернет-активности в последнее время изменились, и те платформы, которые были популярны всего несколько месяцев назад, теперь не функционируют, художественные институции активно пользуются другими площадками и параметры интернет-активности сохранились.

На этом этапе, например, московские театры освоились в виртуальной реальности. Благодаря portalу mos.ru любой ценитель театрального искусства может посмотреть виртуальные премьеры и спектакли. На платформе Okko программа «Искусство онлайн» открывает доступ к коллекции спектаклей, концертов, виртуальных экскурсий и другого видеоконтента от ведущих культурных площадок страны. Бесплатно доступно около 300 записей, в коллекцию входит еще и платная подборка спектаклей.

Важно подчеркнуть, что на третьем этапе меняется представление об оптимальной регулярности предоставления контента. Если раньше его можно было предоставлять с определенной периодичностью (раз в день, в неделю, в месяц и т.д.), то сейчас, чтобы выжить в новой среде, нужно обновляться в реальном времени, здесь и сейчас.

Возникли и новые трудности. Этап пандемийных ограничений и стремительного роста театрального контента породил ситуацию, когда исчез дефицит информации о театре, и зритель/слушатель/пользователь оказался в ситуации её избытка. Теперь ничто не ограничивает количество контента, разве что возможности театральных сайтов. Новый ресурс, которого сейчас не хватает театру — это внимание зрителя. С ним нужно работать, его необходимо изучать, за него нужно конкурировать, его необходимо правильно ориентировать в интернет-пространстве. В перенасыщенной информационной среде театру нужны новые инструменты для управления новостями и мнениями, система упорядочивания контента, агрегация новостей, рейтинги, списки, тренды, т.е. разнообразные инструменты для навигации зрителя в пространстве театрального контента.

Каковы перспективы и что делать театрам? Для развития театрального дела и успешного функционирования отдельных театров необходимо развивать цифровые платформы с разнообразным театральным контентом (спектакли, репетиции, перфомансы, встречи и т.д.), которые адресованы самому широкому зрителю. Думается, что преимущество получают театры, которые успели сориентироваться в новых информационно-коммуникативных реалиях и сформировали свои digital-платформы, функционирующие в постоянном режиме с анонсами программ и качественным контентом, предлагаемым к просмотру. Хорошим примером в этом смысле может стать платформа BDT-digital, созданная БДТ имени Г. А. Товстоногова (Санкт-Петербург). Театры, которые не будут поддерживать собственные цифровые платформы и формировать свой контент, могут оказаться проигравшими в конкуренции за молодые поколения зрителей.

#### Список источников

1. Гун Г. Е. Музыкальный театр в режиме «онлайн» // Известия УрФУ. Серия «Проблемы образования, науки и культуры». 2020. № 4 (201). Т. 26. С. 93–99.
2. Гурулев И. В. Типология и художественные стратегии сетевого искусства: 1994-2004: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2005. 348 с.
3. Ерохин С. В. Эстетика цифрового компьютерного изобразительного искусства: дис. ... д-ра филос. наук. Москва, 2010. 360 с.

4. Ершова Д. Е. Современный арт-контент как феномен культурной коммуникации: автореф. дис. ... канд. культурологии. Санкт-Петербург, 2018. 24 с.
5. Инишев И. «Иконический поворот» в теориях культуры и общества // Логос. 2012. Т. 85, № 1. С. 184–211.
6. Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма / под ред. Е. В. Сальниковой, В. Д. Эвальд, А. А. Новиковой. Москва : Издательские решения, 2020. 664 с.
7. 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.
8. Кастельс М. Власть коммуникации: учеб. пособие / пер. с англ. Н. М. Тылевич, под науч. ред. А. И. Черных. Москва : ГУ ВШЭ, 2016. 564 с.
9. Маклюэн М. Понимание медиа. Внешние расширения человека. Москва : Кучково поле, 2003. 464 с.
10. Сальникова Е. В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. Москва : Прогресс - Традиция, 2012. 575 с.
11. Соколова Н. Л. Популярная культура в эпоху «новых» медиа: социальный анализ культурных практик: дис. ... д-ра филос. наук. Самара, 2010. 354 с.
12. Шенцева Е. А. Теоретико-методологические основания изучения художественной активности человека как феномена сетевого общества : дис. ... канд. филос. наук. Новосибирск, 2010. 186 с.

#### References

1. Gun, G. Ye. (2020). Muzykal'nyy teatr v rezhime «onlayn» [Musical theater in the “online” mode]. *Izvestiya UrFU. Seriya «Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury»* [Izvestia Ural Federal University Journal. Series 1: Issues in Education, Science and Culture], 4 (201), vol. 26, 93–99. (In Russ.).
2. Gurulev, I. V. (2005). *Tipologiya i khudozhestvennyye strategii setevogo iskusstva: 1994–2004* [Typology and artistic strategies of network art: 1994–2004]. Moscow, 348 p. (In Russ.).
3. Yerokhin, S. V. (2010). *Estetika tsifrovogo komp'yuternogo izobrazitel'nogo iskusstva* [Aesthetics of digital computer fine arts]. Moscow, 360 p. (In Russ.).
4. Yershova, D. Ye. (2018). *Sovremennyy art-kontent kak fenomen kul'turnoy kommunikatsii* [Modern Art Content as a Phenomenon of Cultural Communication]. Sankt-Peterburg, 24 p. (In Russ.).
5. Inishev, I. (2012). «Ikonicheskiy povorot» v teoriyakh kul'tury i obshchestva [“Iconic turn” in the theories of culture and society]. *Logos*, 1, vol. 85, 184–211. (In Russ.).
6. *Iskusstvo v kontekste pandemii: mediatizatsiya i diskurs katastrofizma* (2020) [Art in the context of a pandemic: mediatization and the discourse of catastrophism]. Moscow: Izdatel'skiye resheniya Publ., 664 p. (In Russ.).
7. *Kontury budushchego: tekhnologii i innovatsii v kul'turnom kontekste* (2017) [Outlines of the future: technologies and innovations in a cultural context]. Sankt-Peterburg: Asterion Publ., 550 p. (In Russ.).
8. Kastel's, M. (2016). *Vlast' kommunikatsii* [Communication Power]. Moscow: GU VSHE, 564 p. (In Russ.).
9. McLuhan, M. (2003). *Ponimaniye media. Vneshniye rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: The Extensions of Man]. Moscow: Kuchkovo pole, 464 p. (In Russ.).
10. Sal'nikova, Ye. V. (2012). *Fenomen vizual'nogo. Ot drevnikh istokov k nachalu XXI veka* [Phenomenon of the visual. From ancient origins to the beginning of the XXI century]. Moscow: Progress – Traditsiya Publ., 575 p. (In Russ.).
11. Sokolova, N. L. (2010). *Populyarnaya kul'tura v epokhu «novykh» media: sotsial'nyy analiz kul'turnykh praktik* [Popular culture in the era of “new” media: social analysis of cultural practices]. Samara, 354 p. (In Russ.).
12. Shentseva, Ye. A. (2010). *Teoretiko-metodologicheskiye osnovaniya izucheniya khudozhestvennoy aktivnosti cheloveka kak fenomena setevogo obshchestva* [Theoretical and methodological foundations for studying the artistic activity of a person as a phenomenon of a network society]. Novosibirsk, 186 p. (In Russ.).

#### Информация об авторе

**Г. Е. Гун** – доктор культурологии, проректор по научной работе, заведующая кафедрой философии, культурологии и социально-гуманитарных дисциплин.

#### Information about the author

**Galina E. Gun** – Doctor of Cultural Studies, Vice-Rector for Research, Head of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Social and Humanitarian Disciplines.

Статья поступила в редакцию 10.06.2022; одобрена после рецензирования 12.07.2022;  
принята к публикации 12.07.2022.

The article was submitted 10.06.2022; approved after reviewing 12.07.2022;  
accepted for publication 12.07.2022.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares no conflicts of interests.

*Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 16–21.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

*Chelyabinskij Gumanitarij. 2022; 2 (59), 16–21.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

Научная статья

УДК 332+78

DOI 10.47475/1999-5407-2022-10203

## **ДЕТСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ КАК КРЕАТИВНЫЙ КЛАСТЕР В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРНЫХ ИНДУСТРИЙ РЕГИОНА**

**Татьяна Олеговна Денисова**

ОГБУК «Челябинская государственная филармония», Челябинск, Россия, denisova\_to@mail.ru

**Аннотация.** Статья посвящена осмыслению модели креативного кластера в системе культурных индустрий региона. Автор обращается к систематизации универсальных параметров изучения кластеров на примере функционирования конкретного учреждения – Детской филармонии города Челябинска. Выделяются ключевые характеристики и признаки, отличающие специфику работы филармонии как креативного кластера.

**Ключевые слова:** культурные индустрии, креативный кластер, искусство, детская филармония.

**Для цитирования:** Денисова Т. О. Детская филармония как креативный кластер в системе культурных индустрий региона // Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 16–21. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10203.

Original article

## **CHILDREN'S PHILHARMONIC AS A CREATIVE CLUSTER IN THE SYSTEM OF CULTURAL INDUSTRIES OF THE REGION**

**Tatyana O. Denisova**

Chelyabinsk State Philharmonic, Chelyabinsk, Russia, denisova\_to@mail.ru

**Abstract.** The article is devoted to understanding the model of a creative cluster in the system of cultural industries in the region. The author refers to the systematization of the universal parameters of the study of clusters on the example of the functioning of a particular institution - the Children's Philharmonic of the city of Chelyabinsk. The key characteristics and features that distinguish the specifics of the work of the Philharmonic as a creative cluster are highlighted.

**Key words:** cultural industries, creative cluster, art, children's philharmonic society.

**For citation:** Denisova T. O. (2022). Children's philharmonic as a creative cluster in the system of cultural industries of the region. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (59), 16–21, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10203.

### **Введение**

В последние годы в среде исследователей актуализировалось обращение к понятию «культурные индустрии» именно в контексте анализа сферы искусства и художественной культуры. На наш взгляд, такая обусловленность «индустриально-технологического» влияния вызвана целым рядом обстоятельств:

- востребованностью создания конкретного творческого «продукта», ориентацией на проектный стиль мышления;
- возрастающей ценностью интеллектуальных технологий, переходом на постиндустриальные сферы производства, где креативность становится одним из значимых конкурентных преимуществ;
- особенностью развития кадрового рынка: возрастающим количеством выпускников, ориентированных на занятость в сфере творческого интеллектуального труда и потребностью в специалистах, имеющих универсальные компетенции и навыки постоянного самообразования, мобильности в освоении актуально требуемых знаний и умений.

При этом, несмотря на актуальность и востребованность перехода в систему функционирования культурных индустрий (понятие «культурные индустрии» закреплено в федеральном документе «Основы государственной культурной политики», стратегических документах Правительства РФ, научной литературе), в непосредственной практике существования учреждений и институций социокультурной

сферы – в отношении этого перехода, как и в понимании значения термина и стоящих за ним смыслов, на наш взгляд, сохраняется некоторая неопределенность.

Подчеркнем и то, что в теоретических исследованиях так и не выработалось однозначности трактовки: так, понятия «культурные индустрии», «творческие индустрии», «креативные индустрии» – в некоторых источниках используются как синонимичные и взаимозаменяемые, а в некоторых, напротив, указывается на их различия (порой, по мнению авторов, принципиальные). О. В. Лазарева считает, что можно выделить два укрупненных подхода внутри понимания концепта «культурные индустрии» – *культурологический* (восходящий к идеям философов Франкфуртской школы и связывающий культуру с процессами массовизации и технологизации духовного производства) и *экономический* – акцентирующий внимание на новых способах развития сферы культуры в рамках креативной экономики [4].

На наш взгляд, экономический подход в трактовке культурных индустрий (концепции «капитализации культуры» [6]) в большей мере применим к рассмотрению современной сферы культуры, активно развивающейся в режиме производства и распространения творческого «продукта», ориентированного на аудиторию XXI века. При этом, такой продукт не обязательно связан с упрощенной логикой существования массовой индустрии (доступность большинству, тиражируемость, стандартизация), но, напротив, может отождествляться с идеями уникальности и эксклюзивности творческого предложения. Производство таких «креативных предложений» требует и особого пространства, в котором созданы соответствующие условия развития художественной сферы. Все чаще в связи с этим в научных исследованиях, публицистике и публичных дискуссиях акцентируется внимание на *креативных кластерах*.

### **Креативные кластеры: отличительные особенности функционирования**

Несмотря на то, что понятие «кластер» традиционно отождествляется с экономической отраслью, в современной литературе его все чаще употребляют применительно к объединениям в сфере художественной культуры и искусства. Из многочисленных определений, конкретизирующих понятие «creative cluster», выделим предложенное экспертом ЮНЕСКО по креативным городам Саймоном Эвансом: «сообщество творчески ориентированных предпринимателей, которые взаимодействуют на замкнутой территории» [7. С. 236].

Эванс говорит о кластере, как объединении, сообществе творческих лидеров, предпринимателей, ориентированных на производство совместного творческого продукта, при условии взаимодействия на некой замкнутой (точнее, локализованной в определенных границах) территории. Такие места предназначены не столько для работы, но для общения и в итоге – для генерирования общих идей (сегодня всё чаще креативным кластером называют мастерские художников, дизайнерские студии в сочетании с выставочными, театральными залами и другими публичными пространствами). Креативный кластер – сообщество творческих предприятий, объединенные общей территорией или собранные в одном здании. Чаще всего это комплекс галерей, зрительных залов, мастерских, магазинов, кафе и офисов с удобной инфраструктурой [2]. Важным аргументом для объединения в кластер является деятельность в определенной сфере, это может быть медиа, театр, клубы и т.д., где экономическая прибыль добывается за счет нематериальных активов.

Отличительными особенностями кластеров являются: родство технологий, между сообществами одного типа; максимальная географическая приближенность их друг к другу; активное применение инновационных технологий и участие в их разработке; общие черты в сырьевой базе [2; 7; 8].

Таким образом, креативный кластер (или творческий кластер – определение, подчеркивающее связь со сферой искусства), как считают исследователи, формируется в результате ресурсозависимости всех сторон, в нем производят конкретные творческие услуги и творческие товары как результаты деятельности тех или иных производителей [3. С. 159].

По мнению специалистов, то или иное структурное подразделение может называться кластером, если в своей деятельности ориентируется на следующие идеологические позиции:

- разнообразие: наличие комплементарных друг другу резидентов;
- формирование новых бизнес-связей и цепочек между резидентами;
- свобода творческого самовыражения резидентов и посетителей;
- наличие ядра или ядер (образовательные институты, крупные компании, конгломерат однотипных компаний и др.), вокруг которых начинает происходить процесс кластеризации;
- ориентация на ключевую задачу – привлечение творческого сообщества города и талантливой молодежи на свою территорию, обеспечение среды и условий для зарождения в них бизнес-идей, а также производства, продвижения и продажи их продукта [2].

Авторами подчеркивается необходимость наличия всей системы признаков, поскольку отсутствие любого из перечисленных элементов делает задачу создания кластера трудновыполнимой. Составляющими элементами креативного кластера могут быть, по мнению специалистов [8], несколько организующих пространство элементов:

- Коворкинг – площадка привлечения и концентрации профессионалов креативных профессий;
- Бизнес-инкубатор – база развития перспективных стартапов;
- Офисные и выставочные площади – инфраструктурные элементы, обеспечивающие, буквально, пространственные условия (резиденции) для создания и продвижения продукта;
- Ивент-площадки – образовательные (лектории, тренинги), выставочные и развлекательные пространства;
- Торговые площади и сервисные помещения (кафе, рестораны, отели) – моделирующие полноценную систему «жизненного цикла», привлекательного для резидентов.

Именно с точки зрения пространственных характеристик вводится и понятие «арт-кластера» или «лофта» (по типу объединения различных пространств – промышленных, художественных, торговых и т.п.).

Несмотря на то, что перечисленные элементы вносят определенную конкретику в представления о креативном кластере, они, на наш взгляд, все же проясняют, скорее его формальную составляющую (именно, инфраструктурный компонент), не в полной мере характеризую смысловые аспекты работы того или иного учреждения.

### **Детская филармония Челябинска как креативный кластер: системные признаки**

В каких случаях мы можем оценивать деятельность того или иного учреждения, организации, структуры – как осуществляемую по типу креативного кластера? Обозначим ключевые характеристики конкретного учреждения (Детской филармонии города Челябинска), определяющие ее работу по типу креативного кластера.

Как уже подчеркивалось нами ранее, модель креативного кластера традиционно связывается с организациями и институтами, функционирующими в сфере креативной экономики и предпринимательской деятельности. Тем не менее, и Детская филармония, являясь бюджетным учреждением (то есть, учреждением выполняющим заданные учредителем функции и задачи), на наш взгляд, может рассматриваться как креативный кластер в пространстве региональной художественной культуры.

На сегодняшний день Детская филармония, не только приобрела современное, хорошо оборудованное здание (напомним, что пространственный аспект организации работы того или иного учреждения выступает в качестве существенной характеристики «креативности» в создании творческого продукта), но и продвигает собственную миссию как своеобразного флагмана в решении новых задач, которые ставит потребитель услуги XXI века. Сложность этой задачи связывается с созданием пространства, в котором учреждение не только осуществляет свою непосредственную работу (формирование и ведение концертного репертуара с участием профессионалов, организация репетиционных процессов, постановка концертных программ и т. д.), но и создает проекты, инициирует новые форматы, привлекает талантливую молодежь через проведение фестивалей, образовательных мероприятий и публичных лекций, выступает продюсерским центром, местом притяжения для общения и совместного досуга городского сообщества. Все эти задачи не являются обязательными, но совершенно определенно необходимы для соответствия учреждения актуальным реалиям кадровой и культурной политики в сфере искусства [1,5].

Как уже указывалось ранее, модель кластера исходит из идеологии разнообразия направлений деятельности внутри конкретного образования (в буквальном прочтении «кластер» – от англ. «cluster» – скопление, кисть, рой, гроздь). Выделим на примере обращения к Детской филармонии, ключевые характеристики, с одной стороны, позволяющие рассматривать ее как креативный кластер, с другой – задающие, на наш взгляд, некие общие системообразующие признаки модели креативного кластера применительно к различным учреждениям сферы художественной культуры.

– **Межпрофильная коллаборация** – когда учреждение ориентируется, во-первых, на создание гибридного продукта, соединяющего различные направления и сферы деятельности (литература и музыка, театральная-сценическая презентация продукта); во-вторых, соединение специалистов различных профилей, взаимодействующих в рамках единой деятельности.

В качестве примера здесь могут выступать совместные проекты Детской филармонии с областной библиотекой для детей и юношества, специализированной школой для детей с ограничениями по зрению, областным киноцентром, вузами, фондами «Олега Митяева», «Молодежные общественные инициативы», «Волонтеры Урала», лектории с «Центром поддержки семьи» и т. д. Важно подчеркнуть, что речь идет не о спонтанных инициативах или разовом партнерстве, но именно о системном принципе создания совместных творческих проектов. При этом Детская филармония инициирует самостоятельные форматы подобного сотрудничества: например, моно-спектакль «Суламифь», творческая лаборатория «TALK в музыке» (обсуждение актуальных для подростков и молодежи тем в форме дебатов, дискуссий, обсуждений), «Видеть музыку сердцем», создание совместного творческого продукта профессиональными солистами и незрячими детьми.

– **Системная творческая агломерация** – инновационный принцип работы, обеспечивающий возможности творческого взаимодействия профессиональных артистов и одаренных детей при специально созданных (инициированных и контролируемых) условиях – в формате локальных типов работы. Другими словами, креативный кластер обеспечивает «точки роста», задействованных в нем участников не только по типу горизонтальных (многопрофильная колаборация), но и вертикальных связей: от мастеров – к начинающим.

Наиболее показательным в этом отношении проектом «Школа исполнительского мастерства», ориентированный на создание регулярной системы мастер-классов и творческих встреч с профессиональными артистами и преподавательской элитой в области исполнительских искусств. В рамках реализации проекта подписаны Соглашения о сотрудничестве с ГБПОУГ Москвы «Академия Джаза», под руководством народного артиста РФ И. М. Бутмана и народным артистом СССР Ю. А. Башметом с целью реализации проекта «Региональный образовательный центр Юрия Башмета в Челябинске». В проект «Школы исполнительского мастерства» также вошла программа «Новые имена» (региональный этап) под патронатом Дениса Мацуева; в проект приглашены артисты, приезжающие в рамках гастрольных туров в Челябинскую государственную филармонию и в рамках других культурных проектов региона.

Совместно с областным центром поддержки одаренных детей «Курчатов-центр» реализован проект выездной оркестровой сессии, куда попали 180 одаренных детей-воспитанников студий детской филармонии, в течении десяти дней дети смогли побывать на нескольких десятках мастер-классов и существенно улучшить уровень исполнительского мастерства.

Школа исполнительского мастерства призвана консолидировать все возможности для создания условий активного творческого роста одаренных детей, повышение уровня исполнительского мастерства и уровня профессиональной компетенции преподавателей, поддержки и продюсирования талантливых детей региона. Проект позволяет также определить профессиональную перспективу для творческой молодежи и обеспечить кадровую преемственность в профессиональных коллективах Челябинской государственной филармонии.

– **Творческая экосистема** – деятельность кластера дает возможность поэтапного профессионального восхождения (от воспитанника – к профессионалу), действует налаженная система «творческих лифтов» (от ведения спецкурсов, готовящих воспитанника к профессиональной сценической работе, до включения выступлений воспитанников и коллективов Детской филармонии в репертуар действующих профессиональных коллективов с сольными или совместными номерами). Творческая экосистема создает условия и реальные возможности творческого роста и вхождения в профессиональный мир.

– **Биржа возможностей** – эта управленческая стратегия, работающая на генерирование идей и извлечение инициатив от специалистов, включенных в кластер, но не обязательно профильно закрепленных за конкретным участком работы, то есть, ориентация на конвергентных специалистов. Например, каждый сотрудник Детской филармонии может выступать с инициативой собственного творческого проекта, который (в случае признания его эффективности) получает поддержку и продвижение и в его реализации участвуют заинтересованные сотрудники. То есть, каждый сотрудник имеет возможность попробовать себя в различных профессиональных ипостасях и развивать дополнительные профессиональные компетенции. Здесь же можно упомянуть проект «Меняемся местами», в рамках которого сотрудники, в буквальном смысле, «меняются» должностями на один рабочий день (таким образом, развиваются профессиональная эмпатия, укрепляется командный дух). Кроме развития взаимоуважения к труду другого, данный проект позволяет стимулировать освоение дополнительных компетенций, создавать перспективу профессионального роста и самореализации.

– **Работа в формате проектного офиса** – предполагает постоянное развитие предпринимательских стратегий: инициирование проектов, направленных на развитие творческих направлений деятельности с простроенной системой привлечения дополнительных финансовых ресурсов (фандрайзинг). Например, фестиваль молодежных инструментальных групп «Music bend», реализован за счет инициативы сотрудников и возможностей Детской филармонии, без привлечения государственного финансирования, второй фестиваль с привлечением средств Гранта Президента (проект «Путешествие в творческую профессию»).

– **Лаборатория инициативного саморазвития** – направление, в большей мере «работающее» на переориентацию подходов в отношении воспитанников: рассмотрение их не просто в качестве объекта воздействия (обучения), но и как самостоятельного субъекта творческой деятельности – автора, режиссера и продюсера лично созданного творческого продукта (от стадии инициирования проекта – до возможности его продюсирования и продвижения к зрителю). В рамках данного проекта в Детской филармонии проводятся дополнительные курсы и лекции по авторскому праву, основам продюсирования, режиссуры концертных номеров и т.д.

– **Корпоративная философия и айдентика** – создание уникального корпоративного бренда, позволяющего наделять его многозначными смыслами (желательна именно неочевидность интерпретации,

дающая возможность игры смыслов). Данное направление работы ориентировано на укрепление внутренней солидарности через внешние аспекты позиционирования. Так, например, в результате бренд-стрима с сотрудниками филармонии была намечена концепция собственного бренда и возможности его сущностной интерпретации (смысловой нагрузки). Также были проработаны ценности и семантика образа; создан мультипликационный фильм, раскрывающий смыслы логотипа и акцентирующий внимание на ценностных основаниях профессиональной идентичности. Логотип лег в основу навигации, сувенирной и рекламной продукции. Он остается открытым для осмысления и дает возможность зрителю, воспитаннику, сотруднику создавать и инициировать новые смыслы и образы бренда.

– **Интерактивно-игровые форматы взаимодействия с аудиторией** – усиление личной причастности через участие аудитории, например, в формировании персонального репертуара – личного абонемента, участия в совместных акциях, сопричастности «общему делу», в том числе и через привлечение «опытного» зрителя (старшие возрастные группы) к реализации проектов, передаче знаний. Абонементные серии могут создаваться зрителем самостоятельно, по индивидуальному выбору и вкусовым предпочтениям; осуществляются запуск и реализация различных акций, конкурсов, открытых событий: конкурс «Придумай имя главному дирижеру», акция «Елка для друзей», «Ярмарка абонементов» и т.д.

– **Расширенная зона влияния** – понимается как, буквально, в территориальном смысле (среда вокруг учреждения, близлежащие территории), так и в выстраивании сотрудничества с потенциальными партнерами. Примеры: приведение в порядок заброшенного сквера рядом со зданием Детской филармонии, создание Ледового городка для жителей микрорайона, Открытие летнего музыкального сквера и регулярных концертных программ выходного дня с участием юных воспитанников студий Детской филармонии и профессиональных артистов Челябинской государственной филармонии.

### Заключение

Предложенные нами позиции, разумеется, не могут претендовать на исчерпывающий характер систематизации. Тем не менее, нам видится необходимым построение модели креативного кластера в контексте развития учреждений художественной культуры и искусства. Такая модель позволит преодолеть умозрительность подходов и определений. Уместным здесь видится высказывание президента Фонда поддержки современного искусства Rizzordi Art Foundation Анны Шумиловой: «Давать определение, что такое креативное пространство, тема благодарная. Потому что никто не знает, каким конкретно оно должно быть и с чем, в принципе, надо сравнивать, к чему стремиться. К определению «креативное пространство» можно подвзывать практически любую организацию, занимающуюся творческой деятельностью. Что и происходит на практике. В России, стране безнадежно отсталой в первую очередь по части культурных пространств, такие центры, как бы они ни назывались, – просто необходимы. Чем больше, тем лучше. Во-первых, это создание территорий, где сосредоточены музеи и галереи, во-вторых – частичное решение проблемы занятости молодежи, в-третьих, ее вовлечение в мировые художественные практики и тенденции. Прекрасно, если к этому добавляются детские программы. Главное – не перейти тонкой грани и не стать организацией, к искусству имеющей отдаленное отношение» [8].

### Список источников

1. Бетехтин А. В., Зубанова Л. Б., Цукерман В. С. Человеческий капитал сферы культуры: актуальные ориентиры формирования кадрового потенциала региона // Вестник культуры и искусств. 2018. № 3 (55). С. 102–110.
2. Журавлева Т. А., Токарев И. Г., Яромщук Я. В. Сносить нельзя ревайтилизировать. Практическое руководство по созданию креативного кластера. Москва : ООО «Флаконт Икс», 2019. 111 с.
3. Казакова С. А., Кривошеева Т. М. Концептуальные средства размещения как элементы креативных кластеров // Современные проблемы сервиса и туризма. 2015. № 5 (61). С. 158–172.
4. Лазарева О. В. Культурные индустрии: два аспекта понимания // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 6. С. 670–676.
5. Ориентиры культурной политики XXI века: актуальные исследовательские тренды: коллектив. моногр. Челябинск : ЧГИК, 2019. 173 с.
6. Федотова Н. Г. Векторы региональной культурной политики в сфере капитализации культуры // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 199. С. 17–32.
7. Хакимова Е. Р. Креативный кластер в концепции инновационной системы // Теория и практика общественного развития. 2013. № 2. С. 236–238.
8. Что такое креативный кластер и зачем он нужен Петербургу? URL: <https://online812.ru/2012/06/08/014/index.html> (дата обращения: 10.01.2022).

**References**

1. Betekhtin, A. V., Zubanova, L. B. & Tsukerman, V. S. (2018). Chelovecheskiy kapital sfery kul'tury: aktual'nye orientiry formirovaniya kadrovogo potentsiala regiona [Human capital in the sphere of culture: current guidelines for the formation of human resources in the region]. *Vestnik kul'tury i iskusstv* [Culture and Arts Herald], 3 (55), 102–110. (In Russ.).
2. Zhuravleva, T. A., Tokarev, I. G. & Yaromshchuk, Ya. V. (2019). Snosit' nel'zya revitalizeirovat'. Prakticheskoe rukovodstvo po sozdaniyu kreativnogo klastera [*Demolition cannot be revitalized. A Practical Guide to Creating a Creative Cluster*]. Moscow: Flakon Iks Publ., 111 p. (In Russ.).
3. Kazakova, S. A. & Krivosheeva, T. M. (2015). Kontseptual'nye sredstva razmeshcheniya kak elementy kreativnykh klasterov [Conceptual accommodation facilities as elements of creative clusters]. *Sovremennye problemy servisa i turizma* [Service and Tourism: Current Challenges], 5 (61), 158–172. (In Russ.).
4. Lazareva, O. V. (2017). Kul'turnye industrii: dva aspekta ponimaniya [Cultural industries: two aspects of understanding]. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 6, 670–676. (In Russ.).
5. *Orientiry kul'turnoy politiki XXI veka: aktual'nye issledovatel'skie trendy* (2019) [Landmarks of the cultural policy of the 21st century: current research trends]. Chelyabinsk: ChGIK Publ., 173 p. (In Russ.).
6. Fedotova, N. G. (2013). Vektory regional'noy kul'turnoy politiki v sfere kapitalizatsii kul'tury [Vectors of regional cultural policy in the field of capitalization of culture]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Proceedings of St. Petersburg State University of Culture and Arts], 199, 17–32. (In Russ.).
7. Khakimova, E. R. (2013). Kreativnyy klaster v kontseptsii innovatsionnoy sistemy [Creative cluster in the concept of innovation system]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development], 2, 236–238. (In Russ.).
8. Chto takoe kreativnyy klaster i zachem on nuzhen Peterburgu? [What is a creative cluster and why does St. Petersburg need it?]. Available at: <https://online812.ru/2012/06/08/014/index.html>, accessed 10.01.2022. (In Russ.).

**Информация об авторе**

**Т. О. Денисова** – директор Детской филармонии ОГБУК «Челябинская государственная филармония»; аспирант кафедры философии и культурологии Челябинского государственного института культуры.

**Information about the author**

**Tatyana O. Denisova** – director of the Children's Philharmonic of the Chelyabinsk State Philharmonic; postgraduate student of the Department of Philosophy and Culturology of the Chelyabinsk State Institute of Culture.

Статья поступила в редакцию 03.05.2022; одобрена после рецензирования 08.07.2022;  
принята к публикации 08.07.2022.

The article was submitted 03.05.2022; approved after reviewing 08.07.2022;  
accepted for publication 08.07.2022.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

*Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 22–28.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

*Chelyabinskij Gumanitarij. 2022; 2 (59), 22–28.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

Научная статья

УДК 378+ 316.74

DOI 10.47475/1999-5407-2022-10204

## ПРЕПОДАВАТЕЛИ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ: НАУЧНАЯ АКТИВНОСТЬ И ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ УДОВЛЕТВОРЕННОСТЬ

Людмила Борисовна Зубанова<sup>1</sup>, Сергей Борисович Синецкий<sup>2</sup>, Мария Львовна Шуб<sup>3</sup>

<sup>1,2,3</sup> Челябинский государственный институт культуры, Челябинск, Россия

<sup>1</sup> milazubanova@gmail.com

<sup>2</sup> sbs62@mail.ru

<sup>3</sup> shubka\_83@mail.ru

**Аннотация.** В статье на основе результатов социологического опроса научно-педагогических работников региональных вузов культуры (Барнаул, Кемерово, Челябинск) исследуется проблематика научной активности и морально-психологического самоощущения педагогов. По результатам опроса показано распределение бюджета времени, затрачиваемого на основные виды профессиональной деятельности вузовского преподавателя; проанализирована личная активность, дифференцированная по различным направлениям научной деятельности. Сделаны обобщения относительно результативности реформ высшего образования, продемонстрированы базовые проблемы, порожденные реформами.

**Ключевые слова:** преподаватель вуза, вузы культуры, структура профессиональной деятельности, научная активность, реформы высшего образования.

**Для цитирования:** Зубанова Л. Б., Синецкий С. Б., Шуб М. Л. Преподаватели вузов культуры: научная активность и профессиональная удовлетворенность // Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 22–28. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10204.

Original article

## CULTURAL TEACHERS: SCIENTIFIC ACTIVITY AND PROFESSIONAL SATISFACTION

Lyudmila B. Zubanova<sup>1</sup>, Sergey B. Sinetskii<sup>2</sup>, Maria L. Shub<sup>3</sup>

<sup>1,2,3</sup> Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia

<sup>1</sup> milazubanova@gmail.com

<sup>2</sup> sbs62@mail.ru

<sup>3</sup> shubka\_83@mail.ru

**Abstract.** In the article, based on the results of a sociological survey of scientific and pedagogical workers of regional universities of culture (Barnaul, Kemerovo, Chelyabinsk), the problems of scientific activity and the moral and psychological self-awareness of teachers are investigated. Based on the results of the survey, the distribution of the time budget spent on the main types of professional activities of a university teacher is shown; analyzed personal activity, differentiated in various areas of scientific activity. Generalizations are made regarding the effectiveness of higher education reforms, and the basic problems generated by the reforms are demonstrated.

**Key words:** university teacher, higher education institutions of culture, structure of professional activity, scientific activity, higher education reforms.

**For citation:** Zubanova L. B., Sinetskii S. B., Shub M. L. (2022). Cultural teachers: scientific activity and professional satisfaction. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (59), 22–28, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10204.

### Введение

Особое место в системе высшего образования страны занимают вузы культуры. Эта особенность предопределена не только специфичностью базового предмета изучения – культуры, имеющей, как известно всепроникающий характер и имманентной базовым предметам, изучаемым в образовательных учреждениях любого профиля. С некоторых пор такая особенность задана и административными документами

© Зубанова Л. Б., Синецкий С. Б., Шуб М. Л., 2022

глобального действия, признающими культуру «национальным приоритетом» и требующим осуществления эффективной культурной политики. Именно на вузы культуры объективно возложена миссия готовить кадры, способные в долгосрочной перспективе обеспечить интеллектуальное сопровождение реализации данных стратегических документов. Очевидно, что выполнение столь непростой миссии полностью зависит от эффективности научно-педагогических кадров вузов культуры и, в первую очередь, от качества научной деятельности педагогов, их профессионального и социального оптимизма, личностного роста и инициативности. Понимание этого и побудило выбрать в качестве объекта исследования научно-педагогических работников вузов культуры.

Социологической лабораторией Челябинского государственного института культуры было осуществлено исследование, целью которого являлось выявление: научной активности преподавателей вузов культуры в контексте сложившейся структуры бюджета времени, затрачиваемого на выполнение различных профессиональных обязанностей; самоощущения преподавателей вузов культуры в контексте реформирования системы высшего образования. Преподаватели вузов культуры в подавляющем большинстве не имеют возможности проявлять системную активность в основных направлениях научной деятельности, причем независимо от их сложности (в самом оптимистичном случае высокую активность могут проявить не более 8% преподавателей). Научная деятельность во всем спектре ее проявлений подавляется бюрократическими требованиями по подготовке документации, обеспечивающей учебный процесс.

Вузовские педагоги в подавляющем большинстве не располагают свободным временем для комплексного личностного саморазвития: посещения театров, концертных залов, музеев, выставок. У большинства отсутствует свободное время для систематического чтения художественной литературы, просмотра кинопроизведений (непосредственно в кинотеатрах), посещения качественных культурно-массовых мероприятий (за исключением тех, участие в которых требуется по работе). Парадоксально, но можно прогнозировать постепенное снижение общекультурного уровня вузовских преподавателей, сужение их кругозора и эрудиции.

Вероятно, научная деятельность осуществляется преподавателями в условиях психологического дискомфорта и ресурсонеобеспеченности. Можно предположить, что в условиях бюрократизации образовательной деятельности преподаватель вынужден либо снижать качество научной продукции, либо жертвовать собственным здоровьем (работая ночами, в выходные дни и отпуск) и гармонией семейных отношений (уделяя меньше времени детям, супругам, родителям, не поддерживая в должной степени семейный уклад и т. п.). Последнее может иметь негативные последствия в долгосрочной перспективе, поскольку невольно будет проецироваться на студентов.

### Обзор литературы

Мейнстримом подавляющего большинства публикаций является неудовлетворенность формализацией (бюрократизацией) вузовского образования, констатация снижения творческой мотивации педагогов, неэффективная система управления высшим образованием, понижение статуса вузовского преподавателя, рост апатии среди педагогов. Тональность осмысления трендов развития высшего образования в России на современном этапе все чаще презентуется исследователями в контексте парадоксальных вопросов, выносимых в заглавие материалов (и, тем самым, определяя их ключевой посыл): «Труд преподавателя вуза: творчество или «выживание»?» [11], «Высшее образование: борьба за качество или покушение на человеческий капитал?» [8], «Существует ли система высшего образования в России?» [4] и других.

В рейтинге существующих в сфере образования проблем – лидирующие позиции отводятся снижению доступности образовательных услуг, недостаточному финансированию вузов, прогрессирующему формализму и бюрократизму образовательной среды [5. С.95], падению престижа профессии, нарастающему «бумажному валу», непониманию специфики вузовской жизни управленческими структурами и, в целом, утрате традиций отечественной науки и образования [9. С.107]. «Красной нитью» в исследованиях проблем и перспектив развития современного образования проходит мысль о том, что в стремлении стандартизировать результаты (придав им форму эффективного и технологичного образовательного «продукта») в целях повышения конкурентоспособности российских вузов среди ведущих мировых научно-образовательных центров – всё острее проявляется тоталитарная стандартизация образовательного процесса: «До вузов дотянулся неофордизм, основанный на бюрократических технологиях «выжимания пота». Производство образовательных услуг стандартизируется, превращается в поточное производство» [7. С. 122].

Такая переориентация системы образования на индустриализацию духовного производства и «идеологию сервиса», по мнению исследователей, вступает в явное противоречие с историческим и культурным опытом развития российского общества, традиционно наделяющего образовательные институты принципиально иной миссией, выраженной в «идеологии служения» [9. С.104]. Однако, новая специфика современного российского вуза как «профессиональной бюрократии» [3] лишь усложняет процессы стратегических

преобразований, не отвечая не только искомой «миссии высокого служения», но и требованиям и запросам рынка с его «диктатурой потребления» и «идеологией спроса», предъявляемого работодателями [6].

Увеличение количества показателей отчетности, разнообразие методических разработок и документации, сопровождающих течение вузовской жизни, усиливающиеся процедуры контроля и надзора за деятельностью преподавателя – приводят к дефициту времени на самообразование педагогов, снижению научно-исследовательской активности и, в конце концов, становится ощутимой преградой устойчивым взаимодействиям со студентами, препятствуя персонализированной трансляции личностного влияния и опыта: «Идея о том, что образование и наука представляет собой такой же объект менеджмента как строительство и торговля оказывается несостоятельной кроме всего прочего и потому, что результат труда (например, личностное знание) плохо поддается оценке, а его передача всегда связана с доброй волей. Она по определению присутствует у любого серьезного ученого, мотивируемого признанием продуктов своего труда, но полностью исчезает, когда наука начинает оцениваться в формальных единицах» [21. С.34].

### Материалы и методы

Базой исследования выступили институты культуры гг. Барнаула, Кемерово и Челябинска. Методом исследования был избран социологический опрос (анкетирование по единому инструментарию). Всего в данных вузах было опрошено 250 преподавателей: мужчин – 24%, женщин – 76%; имеющих стаж вузовской работы: до 5 лет – 10,4%, от 5 до 20 лет – 45,6%, более 20 лет – 44%; без ученой степени (звания) – 26%, кандидатов наук – 48,8%, докторов наук – 10,8%, доцентов – 20,4%, профессоров – 9,2%. Имеющих почетное звание – 17,2%.

Результаты исследования продемонстрировали отсутствие сколь либо значимых расхождений в ответах в зависимости от города проживания (Барнаул, Кемерово, Челябинск), что, вероятнее всего, выступает подтверждением универсально-заданной ситуации осмысления

### Результаты исследования и обсуждение

Бюджет времени преподавателя вуза традиционно распределен по нескольким направлениям профессиональной активности, основными из которых, помимо собственно академических занятий являются:

- содержательная подготовка к учебным занятиям (поиск новой информации, создание и обновление презентаций, психоэмоциональная настройка на разные группы студентов и т. п.);
- собственная научно-исследовательская деятельность;
- содействие в осуществлении научно-исследовательской деятельности студентов и аспирантов;
- разработка учебно-методической документации, сопровождающей образовательный процесс (рабочие программы дисциплин, оценочные средства и т. д.);
- общение со студентами, аспирантами, коллегами по профессиональным вопросам в рамках творческих встреч, неформальных бесед и т. п. (это обязательное условие поддержания актуального уровня профессиональной эрудиции преподавателя и академической атмосферы в вузе);
- занятия, направленные на личное общекультурное развитие, просвещение (обязательное условие поддержания актуального уровня культуры преподавателя).

Рассмотрим, в каких пропорциях распределяется время, затрачиваемое преподавателями вузов культуры на реализацию соответствующих видов деятельности. Для удобства восприятия представим их двойное ранжирование в виде рейтинга лидирующих и рейтинга аутсайдерских видов деятельности. Подавляющее преимущество по поглощению времени преподавателей занимает позиция «разработка учебно-методической документации, сопровождающей образовательный процесс». Даже содержательная подготовка к учебным занятиям – то, что собственно и определяет эффективность образовательного процесса, занимает в 3,5 раза меньше времени. Собственная научно-исследовательская деятельность по затратам времени едва выходит на уровень заметности. Остальные же позиции находятся на уровне статистической погрешности. Подчеркнем, что 30-процентный рубеж обозначен именно как начало отсчета: у 12,4% педагогов затраты на разработку учебно-методической документации занимают более 40% времени, а 8,5% вынуждены тратить на эти цели более 50% времени, выделяемого на профессиональную деятельность. В то же время, существенная часть преподавателей не может выйти даже за рамки пятипроцентного бюджета времени обеспечивая «содействие в осуществлении научно-исследовательской деятельности студентов, аспирантов» (32,8%), «личное общекультурное развитие, просвещение» (40%), «общение со студентами, аспирантами, коллегами по профессиональным вопросам в рамках творческих встреч и т. п.» (44,4%).

Таким образом, можно зафиксировать вытеснение любых профильных видов профессиональной активности преподавателей разработкой учебно-методической документации, сопровождающей образовательный процесс. Вспомогательная, по сути, деятельность стала теперь не просто доминирующей, но подменяет собой иные процессы, прямо влияющие на качество образования. Подобное положение дел,

безусловно, отрицательно сказывается на удовлетворенности собственной научной деятельностью – 64% преподавателей. И лишь 8% собственной научной активностью удовлетворены. По современным правилам именно (и только) научная активность позволяет добиться карьерного роста, повышенного личного статуса в вузовской среде. В этом смысле восьмикратное преобладание неудовлетворенных собственной научной активностью можно рассматривать как фундаментальную причину замедления качественного кадрового воспроизводства в вузах культуры.

Несмотря на прослеживаемую прямую зависимость неудовлетворенности собственной научной деятельностью от бюрократизации вузовской жизни, преподавателям был задан прямой вопрос о причинах такой неудовлетворенности (в случае ее наличия, конечно – уточнение в анкете). Подавляющее большинство респондентов – 76,5% основной причиной недостаточной научной активности считают нехватку времени, загруженность дополнительными поручениями, видами работ, отвлекающими от полноценной сосредоточенности на науке. Еще 42,5% дополнили предыдущий ответ указанием на недостаточное финансирование научно-исследовательской деятельности: нехватка средств на выпуск публикаций, проведение исследований, поездки на конференции. Также 33,6% сослались на загруженность учебной работой, что коррелирует с позицией по избыточному времени на разработку учебной документации. Еще 22,4% считают, что общая атмосфера в стране не дает ощущения, что наука востребована в нашем обществе, а потому и не видят смысла затрачивать на это собственные усилия; и лишь 14,4% признались, что трудности носят чисто субъективный характер (сам преподаватель не может выйти на новые научные проблемы, генерировать оригинальные идеи, искать способы их реализации). Только 5,6% считают, что полноценно включены в научную работу. Иными словами, нехватка времени в сочетании с недофинансированием научной деятельности – главные причины недостаточной научной эффективности преподавателей вузов культуры.

Сама научная деятельность также структурируется по относительно автономным направлениям (хотя и взаимодополняющим). В ряду таких направлений мы выделили «размещение публикаций в международных базах данных», «поиск дополнительных источников финансирования научных идей (гранты, спонсорство)», «поиск возможных заказчиков научных исследований», «популяризация результатов своей научной деятельности среди заинтересованной общественности», «вхождение в профессиональные сообщества ученых, активный поиск коллег из других городов, регионов», «выступления на крупных научных мероприятиях всероссийского и международного уровня». Рассмотрим, как распределяется активность педагогов внутри каждого из названных направлений.

При оценке собственной активности, «связанной с размещением публикаций в изданиях, индексируемых в международных базах, данных» 46% преподавателей вузов культуры выбрали позицию «отсутствует». Еще почти 31% признались, что такая активность «низкая» (что реально указывает на неэффективность соответствующих попыток). 21% выбрал компромиссную позицию «средняя». И лишь 2% оценили свою активность в данном направлении как «высокую».

Оценка собственной активности, «связанной с поиском дополнительных источников финансирования научных идей (гранты, спонсорство)» распределилась следующим образом: «отсутствует» – 51,6%, «низкая» – 29,2%. Иными словами, неэффективность собственных усилий в поиске ресурсов для научной деятельности признали более 80% респондентов. 16,8% выбрали компромиссную позицию «средняя». Только 2,4% посчитали свою активность при поиске источников финансирования «высокой». Специальным направлением, отличным от поиска ресурсов, выступает поиск заказчиков научных исследований, то есть будущих потребителей полученных результатов (пусть и не всегда имеющих возможность оплатить выполненные работы). В данном случае 65,6% респондентов признали активность в их поиске «отсутствующей», а еще 21,6% «низкой» (в сумме, почти 87%). Чуть более 10% выбрали компромиссную оценку «средняя». Высоко оценили попытки найти заказчика на собственные исследования 2,4% научно-педагогических работников.

Несколько больший оптимизм читается в ответах на последующие три вопроса. Собственную активность, связанную с популяризацией результатов своей научной деятельности среди заинтересованной общественности оценили как отсутствующую 20,4% респондентов, а 39,2% назвали ее «низкой» (в сумме, почти 60%). Более 35% посчитали активность в данном направлении «средней», а 4,8% – высокой. Справедливости ради нужно сказать, что данное направления является наименее затратным по совокупности применяемых для его успешного осуществления усилий.

Активность, связанная с вхождением в профессиональные сообщества ученых, активным поиском коллег из других городов, регионов отсутствует у 22,4% респондентов. Еще 33,6% честно признают ее «низкой» (в совокупности 56% неэффективности); 36% считают свою активность в данном направлении средней и 8% высокой. Наименее проблематичным для преподавателей вузов культуры (с точки зрения отрицательных оценок) оказалось направление деятельности, связанное с выступлениями на крупных научных мероприятиях всероссийского и международного уровня. Данная активность отсутствует «лишь» у 15,5% и является низкой еще у 27,6% преподавателей (единственное направление по совокупности низких

оценок не превысившее 50% от числа ответивших). Почти половина опрошенных – 49,2% обозначили свою активность средней, а 7,6% высокой.

Следующие два вопроса могут служить в качестве проверочных (уточняющих) в отношении предварительного вывода. Первый проверочный вопрос призван зафиксировать ретроспективу изменений вузовской жизни в контексте перманентного реформирования высшего образования: «Как Вам кажется, меняется ли со временем (возьмем последние 5-6 лет) соотношение затрат времени в профессиональной деятельности преподавателя вуза?». Почти 80% преподавателей ответили, что вузовская жизнь всё больше формализуется и стандартизируется, преподаватели тратят значительное время и силы на занятия, отвлекающие их от процессов профессионального самосовершенствования. Очевидно, что такой ответ свидетельствует о негативной оценке изменений, произошедших в системе высшего образования в последние годы; 12,8% никаких существенных изменений не наблюдают. И только 7,6% педагогов считают, что им удастся уделять больше времени непосредственной «работе на себя», сосредоточиться на профессиональном самосовершенствовании.

Второй проверочный вопрос направлен на оценку необходимости той учебно-методической документации (РПД, ФОС, УМК), которая в ее современном виде сопровождает образовательный процесс в вузе; 47,6% определили деятельность по разработке данной документации как совершенно ненужную, отнимающую силы и время, рутинную, не приносящую реальной пользы ни студентам (не способным разобраться в «нагромождении» данных), ни преподавателям. Еще 39,6% высказались об этом достаточно нейтрально, как формальном компоненте образовательного процесса, помогающего структурировать и документально оформлять педагогическую деятельность. И только 10,8% указали что это важный элемент работы, действительно помогающий студентам и преподавателям в получении необходимой для учебного процесса информации.

Комментарии, сделанные в свободной форме, в подавляющем большинстве случаев критиковали растущую бюрократизацию вузовской жизни. Приведем наиболее типичные по смыслу высказывания: «Бумаготворчество занимает много времени и мешает целенаправленно заниматься наукой»; «Неправомерная перегруженность оформлением учебно-методической документации»; «Необходимость соответствия стандартам высшего образования, отнимающая массу времени»; «Аврал и частая смена учебных планов»; «Хотелось бы более планового и равномерного распределения заданий. Необходимо упростить форму и количество таблиц. Многоуровневая формализация вредит живому творческому процессу, не учитывает те задачи, которые приходится решать на практике»; «Рабочая программа дисциплины в том виде, в котором существует сегодня бесполезна для студентов, которые «вязнут» в формальных элементах программы»; «Написание всяческих учебных программ из года в год занимает столько сил и времени, что вся остальная работа идет по остаточному принципу»; «Много времени уходит на рабочие программы дисциплин по новым стандартам (практически забыла, что такое выходной день)»; «Методическая работа просто душит и время все отнимает, и в депрессивное состояние вгоняет из-за того, что все время ощущаешь этот груз работы»; «Меньше формализма – больше времени на работу со студентами и на творческую и научную деятельность»; «Жуткая бюрократизация деятельности, в том числе по методической работе. Нелепые требования именно для гуманитариев по зарубежным публикациям. Мы там не только не нужны, но и враги»; «Круглосуточная загруженность мешает продуктивной работе и в научной, и в профессиональной деятельности. Занимаемся чем угодно, кроме любимого дела».

### **Заключение**

Подводя итоги проведенного исследования можно сделать ряд выводов. Реформы высшего образования остаются непонятыми критическим большинством преподавателей исследованных вузов культуры. Подавляющее большинство научно-педагогических работников считает, что данные реформы скорее вредны, разрушают традиционную коммуникацию между педагогом и студентом, переводя ее в область документотворчества, лишая педагога возможности эффективной межличностной коммуникации с обучающимися. Формализация (бюрократизация) образовательного процесса, связанная с разработкой и многократной переделкой документации, обеспечивающей образовательный процесс, постепенно вытесняет из поля профессиональной активности педагога все иные виды деятельности. Даже научная деятельность, от которой прямо зависят перспективы педагога в вузовском сообществе, вынужденно становится периферийной. Ситуация дополнительно осложняется нарастающей формализацией оценки научной деятельности: внедрением разного рода наукометрических показателей, обязательности (для отдельных категорий ученых) публикаций в изданиях, индексируемых в международных базах данных, обязательности ежегодного участия в конференциях разного уровня не зависимо от объективной необходимости такого участия [1;10].

На настоящем этапе реформ высшего образования исследователи этого процесса в реальном времени наблюдают в действии «закон Паркинсона», ибо деятельность, изначально являвшаяся технической

и вспомогательной (разработка документации, обеспечивающей учебный процесс) приобрела статус основной, вытеснив (и продолжая вытеснять) на периферию не только иные профильные для вузовского педагога направления работы, но и научную деятельность – традиционно являвшуюся базовой деятельностью вуза, в логике высшего образования призванную обеспечивать обновление содержания собственно учебных дисциплин.

Эмпирической базой исследования, результаты которого приведены в данной статье, выступили вузы культуры. Однако многочисленные публикации на аналогичные темы в различных изданиях и сети Интернет, позволяют существенно расширить сделанные в статье выводы, распространив их на всю систему высшего образования РФ, за исключением, возможно, отдельных столичных вузов, имеющих особый статус и, в силу этого, возможность игнорировать наиболее одиозные реформаторские установки.

#### Список источников

1. Бирженюк Г. М., Ефимова Т. В. Индекс Хирша как симулякр, или уравнение известных с неизвестными // Вестник культуры и искусств. 2018. №1 (53). С. 22–32.
2. Гаврилова Е. В., Ушаков Д. В., Юревич А. В. Трансляция научного опыта и личностное знание // Социологические исследования. 2015. № 9. С. 28–35.
3. Грудзинский А. О., Чупрунов Е. В. Стратегические изменения университета для повышения конкурентоспособности // Социологические исследования. 2016. №3. С. 132–140.
4. Зборовский Г. Е., Амбарова П. А., Шуклина Е. А. Существует ли система высшего образования в России? // Социологические исследования. 2017. № 11. С. 76–86.
5. Калмыков Н. Н., Сатыр Т. С. Российское высшее образование: взгляд экспертов // Социологические исследования. 2016. № 8. С. 91–97.
6. Ключарев Г. А. «Разрыв» образования и рынка труда: мнения экспертов // Социологические исследования. 2015. № 11. С. 49–56.
7. Курбатова М. В., Каган Е. С., Апарина Н. Ф. Поведение работников вузов в условиях реформирования высшего профессионального образования: проблема выбора // Социологические исследования. 2015. № 2. С. 122–133.
8. Смолин О. Н. Высшее образование: борьба за качество или покушение на человеческий потенциал? // Социологические исследования. 2015. № 7. С. 30–37.
9. Хагуров Т. А., Остапенко, А. А. Реформа образования глазами учителей и преподавателей // Социологические исследования. 2014. № 11. С. 103–107.
10. Шаронов В. И. Слову – вера, углу – мера... Poleмический отклик на статью Г. М. Бирженюка и Т. В. Ефимовой «Индекс Хирша как симулякр, или уравнение известных с неизвестными» // Вестник культуры и искусств. 2018. № 2 (54). С. 136–144.
11. Шереги Ф. Э., Кириллов, А. В. Труд преподавателя вуза: творчество или «выживание»? // Социологические исследования. 2017. № 11. С. 87–98.

#### References

1. Birzhenjuk, G. M. & Efimova, T. V. (2018). Indeks Hirsha kak simuljkr, ili uravnenie izvestnyh s neizvestnymi [Hirsch index as a simulacrum, or equation of knowns with unknowns]. *Vestnik kul'tury i iskusstv* [Culture and Arts Herald], 1 (53), 22–32. (In Russ.).
2. Gavrilova, E. V., Ushakov, D. V. & Jurevich, A. V. (2015). Transljacija nauchnogo opyta i lichnostnoe znanie [Translation of scientific experience and personal knowledge]. *Sotsiologicheskie issledovaniya*, 9, 28–35. (In Russ.).
3. Grudzinskij, A. O. & Chuprunov, E. V. (2016). Strategicheskie izmenenija universiteta dlja povyshenija konkurentosposobnosti [University Strategic Changes to Increase Competitiveness]. *Sociologicheskie issledovaniya*, 3, 132–140. (In Russ.).
4. Zborovskij, G. E., Ambarova, P. A. & Shuklina, E. A. (2017). Sushhestvuet li sistema vysshego obrazovanija v Rossii? [Is there a system of higher education in Russia?]. *Sotsiologicheskie issledovaniya*, 11, 76–86. (In Russ.).
5. Kalmykov, N. N. & Satyr', T. S. (2016). Rossijskoe vysshee obrazovanie: vzgljad jekspertov [Russian higher education: the view of experts]. *Sotsiologicheskie issledovaniya*, 8, 91–97. (In Russ.).
6. Kljucharev, G. A. (2015). «Razryv» obrazovanija i rynka truda: mnenija jekspertov [“Gap” of education and labor market: expert opinions]. *Sotsiologicheskie issledovaniya*, 11, 49–56. (In Russ.).
7. Kurbatova, M. V., Kagan, E. S. & Aparina, N. F. (2015). Povedenie rabotnikov vuzov v uslovijah reformirovanija vysshego professional'nogo obrazovanija: problema vybora [The Behavior of University Employees in the Conditions of Reforming Higher Professional Education: The Problem of Choice]. *Sotsiologicheskie issledovaniya*, 2, 122–133. (In Russ.).
8. Smolin, O. N. (2015). Vysshee obrazovanie: bor'ba za kachestvo ili pokushenie na chelovecheskij potencial? [Higher education: struggle for quality or encroachment on human potential?]. *Sotsiologicheskie issledovaniya*, 7, 30–37. (In Russ.).
9. Hagurov, T. A. & Ostapenko, A. A. (2014). Reforma obrazovanija glazami uchitelej i prepodavatelej [Education reform through the eyes of teachers and educators]. *Sotsiologicheskie issledovaniya*, 11, 103–107. (In Russ.).
10. Sharonov, V. I. (2018). Slovu – vera, uglu – mera... Polemicheskij otklik na stat'ju G. M. Birzhenjuka i T. V. Efimovoj «Indeks Hirsha kak simuljkr, ili uravnenie izvestnyh s neizvestnymi» [A polemical response to the article by G. M. Birzhenjuk and T. V. Efimova “The Hirsch index as a simulacrum, or the equation of knowns with unknowns”]. *Vestnik kul'tury i iskusstv* [Culture and Arts Herald], 2 (54), 136–144. (In Russ.).

11. Sheregi, F. Je. & Kirillov, A. V. (2017). Trud preodavatelja vuza: tvorchestvo ili «vyzhivanie»? [The work of a university teacher: creativity or “survival”?]. *Sotsiologicheskie issledovaniya*, 11, 87–98. (In Russ.).

#### **Информация об авторах**

**Л. Б. Зубанова** – доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой философии и культурологии культурологического факультета.

**С. Б. Синецкий** – доктор культурологии, и.о. ректора Челябинского государственного института культуры.

**М. Л. Шуб** – доктор культурологии, доцент, доцент кафедры философии и культурологии культурологического факультета.

#### **Information about the authors**

**Lyudmila B. Zubanova** – Doctor of Cultural Studies, Professor, Head of the Department of Philosophy and Cultural Studies of the Cultural Faculty.

**Sergey B. Sinetsky** – Doctor of Cultural Studies, Acting Rector of the Chelyabinsk State Institute of Culture.

**Maria L. Shub** – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies of the Cultural Faculty.

Статья поступила в редакцию 11.06.2022; одобрена после рецензирования 21.07.2022;  
принята к публикации 21.07.2022.

The article was submitted 11.06.2022; approved after reviewing 21.07.2022;  
accepted for publication 21.07.2022.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare no conflicts of interests.

*Челябинский гуманитарий*. 2022. № 2 (59). С. 29–33.

ISSN 1999-5407 (print).

*Chelyabinskij Gumanitarij*. 2022; 2 (59), 29–33.

ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья

УДК 316.772.5

DOI 10.47475/1999-5407-2022-10205

## ТРАДИЦИИ ПРОШЛОГО КАК ЦИФРОВЫЕ ФОРМАТЫ БУДУЩЕГО: ПРАКТИКИ ИНФОРМАЦИОННОЙ ВОВЛЕЧЕННОСТИ АУДИТОРИИ

Наталья Львовна Зыховская<sup>1</sup>, Иван Дмитриевич Тузовский<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет), Челябинск, Россия, ladoga122@gmail.com

<sup>2</sup> Челябинский государственный институт культуры, Челябинск, Россия, idtuz@yandex.ru

**Аннотация.** В статье анализируются культурные практики, стратегии и тренды, определяющие соотношение онлайн и офлайн форматов вовлеченности (доминирующий субъективный выбор) аудитории. Авторы обращаются к анализу феноменов, традиционно ассоциирующихся с офлайн-форматами: книжной культуре и настольным играм. Ключевой вопрос заключается в изучении практик функционирования феноменов, отождествляемых с офлайн-форматами, в цифровом пространстве. Ориентируясь на полученные результаты, авторы делают выводы о том, что традиции противопоставления онлайн и офлайн форматов – не обнаруживают своей состоятельности в реальных практиках информационной вовлеченности аудитории.

**Ключевые слова:** аудитория, интернет-пользователи, чтение, настольные игры, опрос, онлайн-взаимодействие, традиционные форматы.

**Благодарности:** Исследование подготовлено в рамках гранта Российского научного фонда (региональный конкурс Челябинской области) № 22-28-20162 «Литературное творчество Южного Урала в системе региональной идентичности: конструирование, репрезентация и продвижение в цифровом пространстве».

**Для цитирования:** Зыховская Н. Л., Тузовский И. Д. Традиции прошлого как цифровые форматы будущего: практики информационной вовлеченности аудитории // Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 29–33. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10205.

Original article

### TRADITIONS OF THE PAST AS DIGITAL FORMATS OF THE FUTURE: PRACTICES OF INFORMATION ENGAGEMENT OF THE AUDIENCE

Natalya L. Zykhevskaya<sup>1</sup>, Ivan D. Tuzovsky<sup>2</sup>

<sup>1</sup> South Ural State University (National Research University), Chelyabinsk, Russia, ladoga122@gmail.com

<sup>2</sup> Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia, idtuz@yandex.ru

**Abstract.** The article analyzes cultural practices, strategies and trends that determine the ratio of online and offline engagement formats (the dominant subjective choice) of the audience. The authors turn to the analysis of phenomena traditionally associated with offline formats: book culture and board games. The key issue is to study the practices of the functioning of phenomena identified with offline formats in the digital space. Focusing on the results obtained, the authors conclude that the traditions of opposing online and offline formats do not show their consistency in real practices of audience information involvement.

**Key words:** audience, internet users, reading, board games, survey, online interaction, traditional formats.

**Acknowledgments:** The study was prepared within the framework of the grant of the Russian Science Foundation (regional competition of the Chelyabinsk region) No. 22-28-20162 “Literary creativity of the Southern Urals in the system of regional identity: design, representation and promotion in the digital space”.

**For citation:** Zykhevskaya N. L., Tuzovsky I. D. (2022). Traditions of the past as digital formats of the future: practices of information engagement of the audience. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (59), 29–33, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10205.

### Введение

В ландшафте современной цифровой эпохи уже не столь актуальным представляется качественное ранжирование культурных потоков, а, напротив – естественным становится единовременное существование различных (зачастую, противоположных) культурных практик, стратегий и трендов. В этом смысле, культурная картина мира как разнообразна, так и хаотична, а человек современной культуры – как максимально информирован, так и дезориентирован. Информационная перегрузка, стремление отыскать точку опоры приводят к поиску и выбору субкультурных референтных групп, отражающих ценности и нормы, регламентирующие определенный (значимый с позиций данного сообщества) сегмент социальной действительности.

Первые субкультуры XX столетия выделялись своими отличиями от культурных кодов мейнстрима. Существовали они также довольно долгое время – как минимум, десятилетиями. В новых условиях принципы функционирования субкультур меняются, прежде всего, за счет кросс-субкультурных связей, позволяющих субъекту участвовать в жизни нескольких сообществ одновременно (что, в свою очередь, приводит к смягчению их поведенческих и иных нормативов).

Именно цифровое пространство, снимающее привычные иерархии и раздвигающее границы коммуникации, трансформировало саму идею жесткой дифференциации групп. На сегодняшний день исследователями формулируется концепция цифрового кочевничества как «реванша кочевого стиля жизни» [1. С. 26] и вечного перемещения в пространстве сетевых коммуникаций.

Однако и само цифровое пространство первоначально (на ранних этапах становления) задавало вектор сегментации аудитории. Так, например, У. Эко писал о ценностном разделении общества на два класса: тех, кто смотрит телевизор и получает готовые знания и суждения о мире, и тех, кто способен критически отбирать информацию, листая страницы в интернете [12]. Американский исследователь М. Пренски разделил уже и самих интернет-пользователей на «сетевых иммигрантов» старшего поколения и «цифровых аборигенов» новой сетевой культуры [15]. И если для первых пространство онлайн-коммуникации еще мыслится в качестве новой территории, то вторые (условно обозначаемые исследователями как «поколение Z») уже не мыслят себя вне онлайн-режимов существования. Характерными особенностями поколения Z является то, что интернет и глобализация стали для них естественными условиями объективной реальности. Представители данного поколения живут одновременно в реальном и в виртуальном мирах, интегрированы в системы информационных технологий (высокая степень зависимости от мобильных устройств и каналов коммуникации), отличаются быстрым переключением внимания и приоритетным выбором аудиовизуальных форматов коммуникации (передачи и потребления информации).

### Проблематика исследования

Практики информационной вовлеченности аудитории определяются нами как предпочтительный субъективный выбор в репертуаре наличествующих (онлайн или офлайн) форматов.

Цифровые технологии, оказывающие существенное воздействие на трансформацию режимов и форматов чтения поколения XXI века, позволяют говорить о ситуации, обозначаемой М. Маклюэном как постграмотность [9] – социокультурное явление, при котором пользовательская компьютерная грамотность и вовлеченность в процесс виртуального общения преобладает над традиционной грамотностью; сетевое электронное общение над общением реальным.

В данной статье мы обратимся к анализу феноменов, традиционно ассоциирующихся с офлайн-форматами: книжной культуре (именно «Галактика Гуттенберга» чаще всего обозначается в общественных дискуссиях как оппозиция «Галактике Цукерберга») и настольным играм (условия участия в которых подразумевают живое и непосредственное взаимодействие). Ключевой вопрос заключается в изучении практик функционирования феноменов, отождествляемых с офлайн-форматами, в цифровом пространстве.

### Результаты исследования

Для проверки исследовательских гипотез, нами был проведен опрос с использованием методики фокус-групп (8 фокус-групп с представителями поколения Z). Фокус-групповые дискуссии были содержательно направлены на конкретизацию позиций активных интернет-пользователей в отношении практик чтения (офлайн или онлайн режимы).

В концепциях массовой коммуникации существуют различные точки зрения, относительно распределения внимания между конкурирующими медиа-источниками. Согласно *идее функционального замещения* – рост потребления одного медиа происходит за счет уменьшения потребления других и выполнения новым медиа тех или иных функций старых медиа. С позиций *идеи стабильности потребления* (концепция «относительного постоянства») – при изменении предпочтений медиа, остается постоянной длительность временных затрат.

При проведении фокус-групп с представителями современного поколения читателей, было зафиксировано, что предпочтения между форматами не носят характера принципиального (идеологического) противопоставления онлайн и офлайн режимов чтения.

Чаще всего, выбор онлайн формата обосновывался аргументами прагматического характера: удобство, экономия ресурсов, доступность.

Приведем примеры отдельных высказываний участников фокус-группы:

- Цифровой формат просто более удобный, можно продолжить читать в дороге, если начал на телефоне. Не нужно таскать книгу, если она большая и много места занимает, поэтому – читаю в телефоне;
- Больше люблю бумажные носители, но чаще использую электронные. Потому что время находится вечером, когда читать бумажную книгу даже при свете неудобно. Использую в основном планшет;
- В один момент я осознал, что быть мобильным в наше время очень важно и если ты имеешь дома огромную библиотеку, то просто ты переместить ее не сможешь, и в 20 году для меня это стало проблемой. Я занялся переводом ее в онлайн формат. Я продал все свои физические книги и купил электронные версии тех книг, которые были у меня в библиотеке. Иногда я читаю живые книги, потому что некоторые пособия не продаются в электронном виде. Читаю на планшете и использую смартфон для аудиокниг и чтения;
- Когда мне дарят книгу, то мне, естественно, тоже хочется в обычном формате, но доступно онлайн больше. Деньги тратить или таскать их при себе не хочется.

Аналогичным образом, с позиций прагматической направленности обосновывается выбор и традиционных книжных форматов:

- Живую книгу психологически проще читать: ты уже видишь, сколько прочитал, сколько осталось. И тебе хочется до корочки дойти, до конца. А в электронном формате непонятно, когда страницы закончатся. Можно конечно посмотреть, но бегунок особо не помогает. И яркость экрана, напрягаются глаза, устают больше, чем от дневного света. А так, на парах если скучно, то электронный формат читаю.
- Мне удобнее читать живую книгу в любом случае, глаза меньше устают. И так, все время в телефонах, а тут если еще и читать, напрягаться. Еще и думать надо, все максимально напрягается. А с книгой все проще: сразу все перед глазами, сразу все есть.

Таким образом, если еще некоторое время назад исследователями и фиксировался «разрыв» между аудиторией активных читателей и интернет-пользователей [6; 10], то последствия и перспективы «Большого взрыва» в информационной Вселенной не оставляют сомнений в том, что «цифровая экспансия» сегодня соединяет читателей и интернет-пользователей поколения XXI века.

Нами был также проведен опрос представителей «настольщиков». Опрос проходил в два этапа. Основой отбора респондентов для первого этапа опроса стала активность пользователей в аккаунтах на крупнейшем портале России, посвященном настольным играм – «Tesera.ru». Открытые данные позволяют оценить степень активности пользователя: публикация различного рода информации, посвященной настольным играм: фотоматериалы, видеобзоры, рецензии на новые игры, разъяснения спорных нюансов правил, анонсы и прочее. Во внимание не принималось количество комментариев, сделанных пользователем. Косвенно учитывался стаж и рейтинг пользователя на портале, поскольку этот показатель позволяет оценить активность: количество добавленных материалов и степень их одобрения другими членами сообщества на единицу времени.

В ходе первого этапа мы попросили респондентов из числа активных пользователей портала Тесера указать других представителей сообщества «настольщиков», которые не принимают активного участия в процессе интернет-коммуникации, однако соотносятся с их точки зрения с используемым за рубежом термином boardgamegeek (гик настольных игр). Это позволило нам охватить часть сообщества, существующую исключительно в офлайн пространстве. В общей сложности в первом этапе принял участие 51 человек, была установлена степень их соответствия гипотетическим чертам представителей гик-культуры.

Примечательно, что в ходе первого раунда исследования ни один из отказавшихся участвовать во втором этапе не давал положительного ответа на вопросы, предполагающие определенный социальный эскапизм, однако сам отказ может свидетельствовать о соответствии этому критерию (в силу возможности и иных интерпретаций отказа в дальнейшем участии мы не рассматривали это в качестве доказательства, однако считаем необходимым отметить данный факт в целом).

Любители настольных игр пропагандируют «живое общение», социальный характер своего хобби, противопоставляя это, в частности, компьютерным играм. Из общего характера приводимых большинством опрошенных диалогов видна внутренняя ориентированность коммуникации настольщиков, слабая связь с ненастольщиками. Анализ комментариев демонстрирует тягу к новому, ощущение интеллектуализма своей деятельности и собственного интеллектуального превосходства. Кроме того, нам видится, что представители комьюнити любителей настольных игр воспринимают поверхностность многих людей и в нежелании воспринимать тонкости механики и правил широкоизвестных игр.

Настольное сообщество обладает частичным пересечением с такими гик-комьюнити как программисты, ролевика, реконструкторы, косплееры, поклонники комиксов, научной фантастики. Вопрос соотношения личности человека именно с настольщиками или ролевиками – скорее вопрос его произвольно конструируемой идентичности, чем соответствия некоторым объективным критериям.

При этом настольщики не являются технофобами, а чаще всего наоборот – техногиками. При помощи веб-сервисов, таких как BoardGameArena или Tabletopia, они играют с географически удаленными партнерами, в том числе – иноязычными. Сообщества настольщиков концентрируются вокруг нескольких крупнейших интернет-ресурсов. Например, в масштабах мира – это BoardGameGeek, в России – Tesera.ru; локальные сообщества поддерживаются в первую очередь игровыми клубами, «плейлофтами» и т.д. Настольщики охотно используют компьютерные и планшетные версии настольных игр для приобретения дополнительного игрового опыта (игровая сессия на планшете обычно в 3-4 раза быстрее, чем за реальным столом), и для принятия решения о покупке дорогостоящей коробки (для сравнения – варгейм Battlelore в App Store стоит около 600 рублей, а его «физическая» копия в магазине – около 5000).

Следует также отметить, что настольное комьюнити включает в себя не только игроков, но и авторов и издателей (по свидетельствам представителей издательств и авторов невозможно разрабатывать новую настольную игру, не будучи активным игроком). В силу этого дистанция между создателями, производителями и потребителями настольных игр гораздо меньше, чем в отношении сообществ, объединяющихся в соответствии с, например, музыкальными вкусами. Поэтому и отношение к нелегальным копиям настольных игр (если их производство не ставится на поток) совершенно иное, чем у производителей кино-, видеоигровой или музыкальной продукции. Можно сказать, что большинство авторов и издателей лояльны к такой деятельности, поскольку она обычно связана с популяризацией настольно-игрового хобби.

### Заключение

Итак, ориентируясь на полученные результаты, мы можем говорить о том, что традиции противопоставления онлайн и офлайн форматов – не обнаруживают своей состоятельности в реальных практиках информационной вовлеченности аудитории. Напротив, как отмечается во многих исследованиях чтения современной молодежи в интернет-пространстве [2; 3; 8; 11; 13-14], вполне состоятельны стратегии переплетения непосредственных и опосредованных форматов во взаимодействии автора и аудитории, развитии интерактивности, проявления творческой активности пользователей (например, в создании фанфиков).

На материале проведенного опроса молодежи, А. В. Калинин [7, С.26] указывает на баланс традиционных и инновационных форм читательской активности в эпоху интернета. Д. В. Васильчук [5] фиксирует заметный рост продаж настольных игр в период пандемии: времени, при котором ограничивались непосредственные и живые контакты игроков, но увеличивались цифровые форматы взаимодействия.

Используя в качестве теоретической основы концепцию П. Бурдьё о борьбе агентов в социальном пространстве (перераспределение форм капитала, накопленного в предшествующую культурную формацию), Г. Н. Боева [4], на примере сетевого сообщества «Онлайн-Чехов» показывает, что ценности эпохи постграмотности не противоречат ценностям эпохи книжной культуры, а виртуальные коммуникации не отменяют тех, которые укоренены в традиционной досуговой культурной сфере.

### Список источников

1. Арпентьева М. Р. Медиатизация жизни и цифровое кочевничество: типы цифрового кочевничества и их идентичность // Медиаисследования. 2017. № 4. С. 5–16.
2. Аскарлова В. Я., Зубанова, Л. Б. Чтение «цифрового поколения»: методолого-методические аспекты исследования // От чтения – к творчеству жизни : сборник статей. Санкт-Петербург : Изд-во РНБ, 2019. С. 50–61.
3. Беляева Н. Е. Чтение художественной литературы в интернете: изучение современных читательских практик // Вестник культуры и искусств. 2017. № 2 (50). С. 47–52.
4. Боева Г. Н. Онлайн-«Чехов»: новые практики читательских коммуникаций // Гуманитарная парадигма. 2020. № 4 (15). С. 78–85.
5. Васильченко Д. В. Рост продаж настольных игр: правильное позиционирование или случайное стечение обстоятельств? // Тенденции развития науки и образования. 2021. № 1. С. 59–70.
6. Загидуллина М. В. Подростки: чтение и Интернет в повседневной жизни // Социологические исследования. 2016. № 5. С. 115–123.
7. Калинин А. В. Структура практик чтения молодежи в эпоху интернета // Научные труды Московского гуманитарного университета. 2019. № 5. С. 23–31.
8. Лизунова И. В. Российская книжная индустрия: интерактив в виртуальном пространстве // Гуманитарные науки в Сибири. 2015. № 4. С. 27–30.
9. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего. Москва : Академический проект: Фонд «Мир», 2005. 496 с.
10. Назаров М. М., Ковалев П. А. Изменение медиасреды и современные практики чтения // Социологические исследования. 2017. № 2. С. 84–95.
11. Технологии нового поколения: продвижения книг в Интернете // Книжная индустрия. 2016. № 2. С. 50–53.

12. Эко У. От Интернета к Гуттенбергу: текст и гипертекст. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Eko/Int\\_Gutten.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Int_Gutten.php) (дата обращения: 12.04.2020).
13. Jadhav P. S. Review paper electronic media and reading habits // *SIES Journal of Management*. 2010. № 7 (1). P. 109–113.
14. Mokhtari K., Reichard C., Gardner A. The impact of internet and television use on reading habits and practice of college student // *Journal of Adolescent & Adult Literacy*. 2009. № 52 (7). P. 609–619.
15. Prensky, M. Digital Natives Digital Immigrants // *On the Horizon*. 2001. Vol. 9. № 5. URL: <https://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf> (дата обращения: 12.04.2020).

#### References

1. Arpent'eva, M. R. (2017). Mediatizacija zhizni i cifrovoe kochevnichestvo: tipy cifrovogo kochevnichestva i ih identichnost' [Mediatization of life and digital nomadism: types of digital nomadism and their identity]. *Mediaissledovaniya* [Media research], 4, 5–16. (In Russ.).
2. Askarova, V. Ja. & Zubanova, L. B. (2019). Chtenie «cifrovogo pokolenija»: metodologo-metodicheskie aspekty issledovaniya [Reading the “digital generation”: methodological and methodological aspects of the study]. *Ot chtenija – k tvorčestvu zhizni : sbornik statej* [From reading to the creativity of life: a collection of articles]. St. Petersburg: RNB Publ., 50–61. (In Russ.).
3. Beljaeva, N. E. (2017). Chtenie hudozhestvennoj literatury v internete: izučenie sovremennyh čitatel'skih praktik [Reading Fiction on the Internet: A Study of Modern Reading Practices]. *Vestnik kul'tury i iskusstv* [Culture and Arts Herald], 2 (50), 47–52. (In Russ.).
4. Boeva, G. N. (2020). Onlajn-“Chehov”: novye praktiki čitatel'skih kommunikacij [Online “Chekhov”: new practices of reader communications]. *Gumanitarnaja paradigma* [Humanitarian paradigm], 4 (15), 78–85. (In Russ.).
5. Vasil'chenko, D. V. (2021). Rost prodazh nastol'nyh igr: pravil'noe pozicionirovanie ili sluchajnoe stečenie obstojatel'stv? [Growth in board games sales: right positioning or coincidence?]. *Tendencii razvitiya nauki i obrazovanija* [Trends in the development of science and education], 1, 59–70. (In Russ.).
6. Zagidullina, M. V. (2016). Podrostki: chtenie i Internet v povsednevnoj zhizni [Teenagers: reading and the Internet in everyday life]. *Sotsiologičeskie issledovaniya*, 5, 115–123. (In Russ.).
7. Kalinčuk, A. V. (2019). Struktura praktik čtenija molodezhi v jepohu interneta [The Structure of Reading Practices of Young People in the Internet Age]. *Nauchnye trudy Moskovskogo gumanitarnogo universiteta*, 5, 23–31. (In Russ.).
8. Lizunova, I. V. (2015). Rossijskaja knižnaja industrija: interaktiv v virtual'nom prostranstve [Russian book industry: interactive in virtual space]. *Gumanitarnye nauki v Sibiri* [Humanitarian Sciences in Siberia], 4, 27–30. (In Russ.).
9. McLuhan, M. (2005). *Galaktika Gutenberga: Stanovlenie čeloveka pečatajušhego* [The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man]. Moscow: Akademicheskij proekt: Fond «Mir», 496 p. (In Russ.).
10. Nazarov, M. M. & Kovalev, P. A. (2017). Izmenenie mediasredy i sovremennye praktiki čtenija [Changing the media environment and modern reading practices]. *Sotsiologičeskie issledovaniya*, 2, 84–95. (In Russ.).
11. Tehnologii novogo pokolenija: prodvizhenija knig v Internete (2016) [New generation technologies: promotion of books on the Internet]. *Knizhnaja industrija* [Book industry], 2, 50–53. (In Russ.).
12. Eco, U. Ot Interneta k Guttenbergu: tekst i gipertekst [From the Internet to Gutenberg: text and hypertext], available at: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Eko/Int\\_Gutten.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Int_Gutten.php), accessed 12.04.2020. (In Russ.).
13. Jadhav, P. S. (2010). Review paper electronic media and reading habits. *SIES Journal of Management*, 7 (1), 109–113.
14. Mokhtari, K., Reichard, C. & Gardner, A. (2009). The impact of internet and television use on reading habits and practice of college student. *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 52 (7), 609–619.
15. Prensky, M. (2001). Digital Natives Digital Immigrants. *On the Horizon*, 5, vol. 9, available at: <https://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf>, accessed 12.04.2020.

#### Информация об авторах

**Н. Л. Зыховская** – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и русского языка.

**И. Д. Тузовский** – доктор культурологии, доцент, доцент кафедры философии и культурологии культурологического факультета.

#### Information about the authors

**N. L. Zykhoyskaya** – Doctor of Philology, Professor of the Department of Literature and Russian Language.

**I. D. Tuzovsky** – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies of the Faculty of Cultural Studies.

Статья поступила в редакцию 18.06.2022; одобрена после рецензирования 18.07.2022;

принята к публикации 18.07.2022.

The article was submitted 18.06.2022; approved after reviewing 18.07.2022;

accepted for publication 18.07.2022.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare no conflicts of interests.

*Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 34–42.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

*Chelyabinskij Gumanitarij. 2022; 2 (59), 34–42.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

Научная статья

УДК 008.009

DOI 10.47475/1999-5407-2022-10206

## ФЕНОМЕН КИНОМУЗЫКИ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ И В ПРАКТИКЕ СОВРЕМЕННЫХ ТВОРЧЕСКИХ ИНДУСТРИЙ

Наталья Борисовна Кириллова<sup>1</sup>, Екатерина Алексеевна Вошева<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> Уральский федеральный университет им. Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия

<sup>1</sup> urfo@bk.ru

**Аннотация.** В статье анализируется феномен киномузыки в социально-культурном пространстве и в практике творческих индустрий, к каковым относится и киноиндустрия. Будучи художественным явлением, связанным с аудиовизуальной структурой кино-, теле- и видеофильма, киномузыка тем не менее транслируется в широкое социокультурное пространство наряду с музыкальной классикой, масскультом, с традициями музыкального фольклора. Таким масштабам распространения киномузыка обязана прежде всего творческим индустриям, деятельность которых отражает комплексный подход к развитию и взаимодействию сферы производства экранных искусств, медиакультуры, современного сектора услуг и проблем сохранения культурного наследия.

Главной целью нашей работы является исследование роли киномузыки в социокультурном пространстве и в практике современных творческих индустрий как фактора развития креативной экономики страны.

**Ключевые слова:** социально-культурная деятельность, аудиовизуальная сфера, киноиндустрия, киномузыка, творческие индустрии, креативная экономика.

**Для цитирования:** Кириллова Н. Б., Вошева Е. А. Феномен киномузыки в социокультурном пространстве и в практике современных творческих индустрий // Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 34–42. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10206.

Original article

## THE PHENOMENON OF FILM MUSIC IN THE SOCIO-CULTURAL SPACE AND THE PRACTICE OF CREATIVE INDUSTRIES

Natalya B. Kirillova<sup>1</sup>, Ekaterina A. Vosheva<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Yekaterinburg, Russia

<sup>1</sup> urfo@bk.ru

**Abstract.** The article analyzes the phenomenon of film music in the socio-cultural space and in the practice of creative industries, which include the film industry. Being an artistic phenomenon associated with the audiovisual structure of cinema, television and video, film music is nevertheless broadcast into a wide socio-cultural space along with classical music, mass culture, and the traditions of musical folklore. Such a scale of distribution of film music is primarily due to creative industries, whose activities reflect an integrated approach to the development and interaction of the production of screen arts, media culture, the modern service sector and the problems of preserving cultural heritage. The main purpose of our work is to study the role of cinema music in the socio-cultural space and in the practice of modern creative industries as a factor in the development of the creative economy of the country.

**Key words:** socio-cultural activity, audiovisual sphere, film industry, film music, creative industries, creative economy.

**For citation:** Kirillova N. B., Vosheva E. A. (2022). The phenomenon of film music in the socio-cultural space and the practice of creative industries. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (59), 34–42, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10206.

### Введение

Актуальность данного исследования связана с усилением роли киномузыки в практике творческих индустрий и в современном социально-культурном пространстве. Данный феномен требует специального изучения. Это обусловлено тем, что на протяжении многих десятилетий исследователи рассматривали

музыку в кино только как составную часть кинематографического синтеза или в качестве «иллюстрации» к основному содержанию экранного произведения. А между тем киномузыка является важным аспектом аудиовизуального творчества и функционирует сегодня не только в структуре определенного фильма, но и за его пределами, «включаясь в контексты более широкого масштаба» [9. С. 36]. За более чем вековую историю кинематографа музыка прошла путь от простого звукового сопровождения немых лент до одной из его главных составляющих.

Что касается феномена киномузыки, то этот вопрос давно является предметом и культурологических, и искусствоведческих исследований, так как кинематограф, затем телевидение и видео стали занимать важное место в мировой культуре и являются востребованными видами современных творческих практик. Будучи художественным явлением, связанным с аудиовизуальной структурой кино-, теле- и видеофильма, киномузыка тем не менее транслируется в широкое социокультурное пространство наряду с музыкальной классикой, масскультом, с традициями музыкального фольклора. Таким масштабам распространения киномузыка обязана, прежде всего, творческим индустриям, деятельность которых отражает комплексный подход к развитию и взаимодействию сферы производства экранных искусств, медиаккультуры, современного сектора услуг и проблем сохранения культурного наследия.

О роли киномузыки в истории экранной культуры, как важной составляющей единого звукозрительного пространства фильма, размышляли многие исследователи и практики. В частности, кинорежиссеры Г. А. Александров, М. Антониони, И. Бергман, С. М. Эйзенштейн, композиторы Э. Н. Артемьев, В. Д. Дашкевич, Д. Д. Шостакович, теоретики О. Н. Астафьева, И. И. Иоффе, Т. К. Егорова, З. Лисса, Т. Ф. Шак, И. М. Шилова, М. Шрадер и др. О специфике развития культурных (творческих) индустрий и роли музыки в этом процессе писали Т. Адорно и М. Хоркхаймер, А. Б. Долгин, Е. В. Зеленцова, М. В. Матецкая, С. С. Соковиков, Д. Хэзмондалш и др.

Развитие креативных индустрий является важным направлением государственной культурной политики, которая «направлена на поддержку, сохранение и развитие всех отраслей культуры, всех видов творческой деятельности граждан России и формирование личности»<sup>1</sup>. Одной из целей культурной политики в современной России является «развитие творческих индустрий, народных художественных промыслов и ремесел, культурного досуга»<sup>2</sup>.

Таким образом, цель данного исследования – не только анализ феномена киномузыки в экранной культуре, но и обоснование ее роли в социально-культурной сфере и в практике современных творческих индустрий.

### **Результаты исследования**

Результаты нашего исследования доказывают, что роль киномузыки в контексте развития экранной культуры часто недооценивается: она продолжает рассматриваться как сопровождение сюжета фильма, а не как важная часть его аудиовизуального пространства. Тем не менее, именно киномузыка стала одним из основных средств выразительности в кинематографе, так как эмоциональное восприятие картины напрямую зависит от звучащей в ней музыки. Звуковая составляющая в фильме выросла в мощный и самодостаточный источник драматургии. И сегодня популярность фильма во многом зависит от звучащей в нем музыки, которая постепенно выходит за пределы экранного искусства и становится составной частью социокультурного пространства.

### **Киномузыка в социокультурном пространстве**

В ранний период звукового кино (в 1930-е годы) музыка, особенно песня, выходит за пределы фильма и с помощью радиопередач, праздничных концертов и грамзаписи становится неотъемлемой частью социокультурного пространства. Грампластинка постепенно стала атрибутом быта человека во всем мире, в том числе и в СССР. В массовом производстве в предвоенный период – «патефоны» (от названия французской фирмы «Пате», которая активно выпускает не только фильмы, но и звукозаписывающую аппаратуру) и грампластинки с популярными мелодиями, в том числе и с киномузыкой. С помощью грампластинки популяризируется музыкальная классика, народные песни, музыка современных композиторов, звучащая с экрана. В концертах таких великих советских композиторов как Д. Кабалевский, С. Прокофьев, А. Хачатурян, Д. Шостакович часто звучала их музыка, написанная к фильмам разных лет.

Патефоны в СССР были распространены вплоть до середины 1950-х годов. На смену им пришла радиола, в которой объединились радио и электропроигрыватель, затем – бытовой магнитофон (сначала катушечный, потом кассетный). Интересно и то, что музыка из фильма на рубеже 1950–1960-х годов звучит не только с экрана в кинотеатрах, на концертах, но и в телепрограммах, включая «Голубые огоньки». В СССР, начиная с 1964 года, фирма грамзаписи «Мелодия» начинает выпускать долгоиграющие виниловые пластинки.

<sup>1</sup> Основы государственной культурной политики. Указ Президента Российской Федерации от 24.12.2014 г. С. 4.

<sup>2</sup> Там же.

В постсоветской России выпуском пластинок, кассет, компакт-дисков типа CD, DVD занимаются фирмы «Рус. диск», «Лад», «Эс-Эн-Си рекордс» и др. Параллельно началась эра стереофонических пластинок.

Если в 1950 – 1960-е годы длительность музыкального оформления картины не превышала 30 минут за весь фильм, то сегодня количество музыки в среднестатистическом (не музыкальном) фильме значительно увеличилось. Композиторы пишут не менее часа музыки для полнометражного фильма в зависимости от жанра картины.

Киномузыка на современном этапе используется почти во всех фильмах и является особой отраслью актуального музыкального искусства. Главное её отличие заключается в прикладной функции, которая напрямую вытекает из синтетической природы фильма. Несмотря на своё происхождение и предназначение, киномузыка может существовать в нескольких пространствах. Так, исследователь С. С. Соколов отмечает, что «пространство киномузыки означает “возникновение и функционирование музыкальных (с включением аудиально-шумовых эффектов) структур в тексте фильма”, а киномузыка в культурном пространстве представляет “всю совокупность существования киномузыкальных материалов, в том числе и выходящих за пределы собственно пространства кинопроизведения”» [9. С. 38]. Последнее включает такие формы как концертное исполнение киномузыки, создание на её основе других произведений (ремиксов, песен, хореографических произведений и пр.), использование этих музыкальных материалов в театрализованных действиях (праздниках, представлениях, ритуалах и др.), рекламе, музыкальных заставках в СМИ, рингтонах и т. д. [Там же].

Зачастую особо удачные композиции, написанные для конкретной киноленты, обретают популярность вне её контекста, то есть получают более широкое распространение именно как самостоятельные произведения. В отдельных случаях ассоциативная связь между кино и киномузыкой разрушается совсем, композиция обрывает новый контекст.

К примеру, картину «Крестный отец» Фрэнсиса Форда Копполы (1972) в СССР знали в основном по музыке композитора Нино Роты, которая в нашей стране появилась задолго до того, как зрители (уже в годы «перестройки») познакомились с самим фильмом. Более того, песню «Speak Softly Love» на мелодию Н. Рота по-итальянски пел Муслим Магомаев (*Parla più piano*), по-украински в музыкальном фильме «Песня всегда с нами» (1975) – София Ротару («Скажи, що любишь»), на русском – Ренат Ибрагимов («Поговори со мной»), Эмиль Горовец («Три слова»), Нина Бродская («Скажи еще»). Кроме того, существовало бесчисленное количество народных самодельных вариантов. Главная музыкальная тема стала не только символом фильма «Крестный отец», но и своего рода «гимном» романтически настроенных мафиози всего мира. В России до сих пор популярны и другие мелодии Нино Роты, в частности, из фильмов Федерико Феллини разных лет: «Дорога» (1954), «Ночи Кабирии» (1957), «Сладкая жизнь» (1959), «Восемь с половиной» (1962), «Амаркорд» (1974), «Репетиция оркестра» (1979) и др.

Отметим, что киномузыка часто становится символом картины и отсылает слушателей к ней. Например, многие музыкальные лейтмотивы, сочиненные для космической саги «Звёздные войны», были подхвачены массовой культурой и стали визитной карточкой детища Джорджа Лукаса. Наиболее узнаваемые – фанфары к устремляющимся в космическую бесконечность вступительным титрам, «Имперский марш», более известный как «тема» Дарта Вейдера.

Своеобразными символами стали и саундтреки из таких фильмов как «Охотники за привидениями» Айвена Райтмана (1984), «Терминатор» (1984) и «Титаник» (1997) Джеймса Кэмерона. А главная тема из серии фильмов про агента 007 Джеймса Бонда пережила уже 25 картин и около ста официальных музыкальных переработок.

Анимационные полнометражные мультфильмы компании «Disney» всегда были богаты на запоминающиеся саундтреки: ещё в «Пиноккио» (1940) прозвучала песня «When You Wish Upon a Star» – будущий стандарт американской поп-музыки. Ушла в народ и стала знаковой и песня «Can You Feel the Love Tonight» из картины «Король лев» (1994), написанная Элтоном Джоном. Другим феноменом стала песня «Let it go» из картины «Холодное сердце» (2013), которая получила множество наград, в том числе и «Оскара» за лучшую песню к фильму, а также более года находилась в десятке всех музыкальных чартов мира. Было создано около тысячи пародий и подражаний на нее на множестве языков.

Нередко музыка из фильмов становится популярной в социальных сетях, впоследствии популяризируя и сам фильм. Так, мультфильм «Энканто» (2021) стал настоящим хитом в социальной сети «TikTok» благодаря большому количеству ярких песен. На песни «We Don't Talk About Bruno», «Surface Pressure» и «The Family Madrigal» записано более 250 тысяч видео, а суммарное количество просмотров превышает 9,2 миллиарда.

Главная музыкальная тема из серии фильмов «Пираты Карибского моря», написанная немецкими композиторами Хансом Циммером и Клаусом Баделтом, – тоже одна из самых узнаваемых. В интернете есть тысячи видео, в которых музыканты, любители, новички и просто фанаты франшизы играют на всевозможных музыкальных инструментах эту драйвовую мелодию.

Хитами советского социокультурного пространства в 1930-е – 1950-е годы стали песни на музыку Исаака Дунаевского из разных фильмов, включая и ленты Григория Александрова с участием Любови Орловой, шлягер Дмитрия Шостаковича «Крутится – вертится шар голубой» из знаменитой кинотрилогии о Максиме Григория Козинцева (1934–1938), вальс композитора Венедикта Пушкова из фильма Сергея Герасимова «Маскарад» по драме М. Ю. Лермонтова (1941) и многие другие.

Широко известным хитом киномузыки стал также вальс, написанный композитором Евгением Дога для фильма «Мой ласковый и нежный зверь» режиссера Эмиля Лотяну (1978). В результате союза режиссера и композитора эта картина стала одной из самых успешных в прокате экранизаций произведений А. П. Чехова. А вальс ждала своя самостоятельная жизнь: он стал не только культовой любовной мелодией, но и приобрел социальный статус: исполнялся на церемонии открытия Олимпийских игр в Москве (1980) и в Сочи (2014).

Одним из музыкальных символов Нового года у нас в стране до сих пор является песня «Пять минут» композитора Анатолия Лепина из кинофильма «Карнавальная ночь» Эльдара Рязанова (1956). Другими традиционными шлягерами новогодних праздников стали такие композиции как «Звенит январская вьюга» Александра Зацепина из картины «Иван Васильевич меняет профессию» Леонида Гайдая (1973), «На Тихорецкую состав отправится» Микаэла Таривердиева из картины «Ирония судьбы, или С легким паром!» Эльдара Рязанова (1975), «Песенка о снежинке» Евгения Крылатова из картины «Чародеи» Константина Бромберга (1982). И по сей день эти мелодии звучат в канун Нового года на всех радиостанциях и телеканалах, детских утренниках и других развлекательных мероприятиях.

Одним из самых известных детских хитов в СССР стала композиция «Лесной олень» из фильма «Ох уж эта Настя!» режиссера Юрия Победоносцева (1971) как музыкальная метафора сказки, врывающейся в обыденную жизнь, что соответствовало духу фильма о девочке-фантазёрке. Киномузыка обогнала по популярности саму картину. Ее композитор Евгений Крылатов был автором и таких хитов как «Крылатые качели» из фильма «Приключения Электроника» Константина Бромберга (1979), «Прекрасное далёко» из фильма «Гостя из будущего» Павла Арсенова (1985) и многих других песен, до сих пор являющихся востребованными, в частности, для детского хорового исполнения.

Таким образом, музыка в киноиндустрии развивается не только как неотъемлемая часть аудиовизуального произведения, но и как самостоятельный вид творчества. По масштабам распространения киномузыка не уступает поп-музыке и значительно превосходит музыку симфоническую. Более того, как отмечает композитор В. С. Дашкевич, «именно киномузыка оказалась действенным фактором поддержания, в условиях попэкспансии, более сложных, содержательных музыкальных явлений... , которые замечательно реализовали в своих работах кинокомпозиторы» (Дашкевич В. С. Приватизация песни. URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2005/11/24/23702-privatizatsiya-pesni>). Успешно совмещая в себе изящество элитарной и узнаваемость массовой культуры, киномузыка занимает прочное место в социокультурном пространстве и формирует особый пласт музыкальной классики. Это свидетельствует, что киномузыка, будучи продуктом киноиндустрии, становится всё чаще самостоятельным видом искусства.

### **Творческие индустрии как инновации современной социокультурной деятельности**

Говоря о роли киномузыки в практике современных творческих индустрий, необходимо сконцентрировать внимание на самом понятии.

Концепция творческих индустрий впервые прозвучала в Великобритании в 1998 году. В новом тысячелетии она распространилась по всему миру и стала одной из самых популярных и инновационных идей в различных секторах общественного развития, в частности, в сфере экономики и социально-культурной деятельности. Концепция, принятая британским департаментом культуры, звучит так: «Это деятельность, в основе которой лежит индивидуальное творческое начало, навык или талант, и которая может создавать добавленную стоимость и рабочие места путем производства и эксплуатации интеллектуальной собственности» [4. С. 35].

Данное определение является результатом переосмысления и расширения давно обсуждаемой концепции «культурных индустрий», которую выделили ещё в 1940-е годы представители франкфуртской школы – социологи Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно. Исследователи ее рассматривали как явление «массовой культуры», особо выделяя кино и радио как наиболее популярные у аудитории примеры «культурной индустрии», активно влияющие на «массовизацию» общественного сознания [12. С. 179]. А английский исследователь Дэвид Хезмондалш в своей работе «Культурные индустрии» отмечает, что индустрии культуры – это «такие отрасли экономики, которые занимаются промышленным производством и распространением аудиовизуальных текстов» [13. С. 28].

Понятие «творческие индустрии» употребляется во множественном числе, так как представляет собой не единую отрасль, а множество отраслей, обладающих разными способами получать прибыль, опираясь на разную экономическую логику и динамику развития.

Каждое новое десятилетие второй половины XX века приносило новые формы деятельности, которые стали явлениями культурных индустрий: телевидение, видео, реклама, компьютерный дизайн, компьютерное творчество и т. д., что было связано с появлением новых медиатехнологий. В результате на потребительском рынке возникает повышенная потребность в творческой работе, и, как следствие, всё большее число людей становится вовлечено в создание культурных продуктов и проектов.

Несмотря на то, что термин «творческие индустрии» уже длительное время находится в объекте внимания, дискуссии об их содержании и цели продолжаются до сих пор. Однако специалисты этой сферы достигли единого мнения о структуре творческих индустрий и включении конкретных секторов культуры в это понятие с целью формирования направлений культурной политики [7]:

- реклама и маркетинг: параллельно с тем, что реклама выполняет свою прямую функцию – способствовать реализации товаров и услуг, она также представляет собой процесс создания текстов;
- вещательная индустрия: все виды телевидения (эфирное, кабельное, спутниковое, цифровое) и радио;
- кино и видео, включая современные носители;
- музыкальная индустрия, интегрирующая звукозаписывающие средства;
- компании, организующие концертную деятельность;
- Интернет-индустрия, создание Web-порталов и сайтов;
- газетная, журнальная и книжная индустрии, которые в настоящее время также используют новейшие технологии, создавая электронную продукцию на современных носителях;
- игровая индустрия.

Важно отметить, что в эту классификацию также включен сектор традиционной культуры и искусства, который содержит деятельность организаций культуры (архивы, библиотеки, музеи), в задачи которых входит сохранение культурно-исторического наследия.

Заметим, что музыка, как и создание кино-, теле- и видеофильмов занимают в структуре творческих индустрий одно из важнейших мест.

В последние десятилетия, в связи с глобализацией экономических связей, между странами мира происходит интенсивная интернационализация культурных отношений. Одним из самых мощных интеграторов межкультурных отношений является киноиндустрия. Теоретически и практически производство и прокат фильмов давно перешагнули границы отдельных стран. Сегодня кино выходит за рамки узконациональных границ.

Россия также вовлечена в глобальный процесс интернационализации кинопроизводства. Если в 2002 году в России было 180 кинотеатров и 290 кинозалов, то в 2021 году их число увеличилось до 2159 кинотеатров и 5700 кинозалов. Увеличился и выпуск отечественных фильмов: с 40 в 2002 году до 153 в 2021 году<sup>3</sup>.

Творческие индустрии тесно связаны с институтом шоу-бизнеса и с продюсерской деятельностью в производстве культурной продукции. В современных культурных процессах каждый продукт (театральные постановки, музыкальные произведения, картины, фотографии) проходит три основных этапа, связывающих его производство и потребление. Процесс создания культурного продукта или произведения осуществляется творцами или представляет собой элемент творческого наследия. Затем продукт интегрируется в существующие механизмы, подвергается контролю со стороны культурной организации и «встречается» с аудиторией в условиях, сформированных системой. С помощью современных медиатехнологий и методов передачи и воспроизведения культурный продукт становится доступным еще более широкой аудитории.

С точки зрения разных форм бизнеса, творческие индустрии основаны на приоритетах МСП (малое и среднее предпринимательство), производящих творческие продукты и услуги [5]. В то же время это местные производства, ориентированные на поиск доступа к глобальным рынкам в условиях постиндустриальной экономики. Для развития творческих индустрий необходимы стимулы, особенно финансовые и налоговые, что также создает проблемы для координации стратегий социально-экономического развития.

В творческих индустриях, как правило, взаимодействуют представители разных специальностей, в частности продюсеры, менеджеры, представители творческих специальностей (режиссёры, композиторы, музыканты-исполнители, сценаристы, операторы, художники и т. д.), посредники между производителем и потребителем, представители не творческих специальностей (экономисты, юристы и т. д.) [2].

Как утверждает М. В. Матецкая, «современное понимание творческих индустрий построено на принципах творческой (креативной) экономики и отражает комплексный подход к развитию и взаимодействию сфер искусства, медиаккультуры, сохранения культурного наследия и сектора услуг [7].

В отличие от западных стран, где шоу-бизнес развивался на протяжении всего XX века, в России творческие индустрии возникли относительно недавно. Их развитие в нашей стране столкнулось с множеством проблем: политическими, теоретическими, практическими, социально-экономическими и

<sup>3</sup> По данным НЕВАФИЛЬМ RESEARCH (Информационно-аналитические отчеты и статистика российского кинорынка).

культурными. Более того, первоначально они не поддерживались на государственном уровне, как в других странах мира. Федеральные, региональные и муниципальные программы, за счет которых возможна реальная поддержка, разрознены и не скоординированы. Тем не менее, как отмечает О. Н. Астафьева, государственная поддержка творческих индустрий может принимать форму льготной арендной платы, небольших кредитов, бизнес-консультаций и других инструментов [1. С. 11], что может стимулировать их развитие.

За последние 10–15 лет развитие творческих, креативных индустрий в России приобретает всё большее значение. Появилось больше российских исследователей развития творческих индустрий, увеличилось количество оригинальных публикаций, посвященных этой теме. Регионы заинтересованы в развитии креативного предпринимательства, так как оно меняет конструкцию рынка труда и увеличивает приток инвестиций [6].

В сентябре 2021 года правительство России утвердило Концепцию развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года, задача которой – создать системные условия для развития российского креативного предпринимательства<sup>4</sup>.

В этой концепции закреплено следующее определение творческих индустрий: «Это сферы деятельности, в которых компании, организации, объединения и индивидуальные предприниматели в процессе творческой и культурной активности, распоряжения интеллектуальной собственностью производят товары и услуги, обладающие экономической ценностью, в том числе обеспечивающие формирование гармонично развитой личности и рост качества жизни российского общества» [Там же. С. 2].

К творческим (креативным) индустриям можно отнести: индустрии, основанные на использовании историко-культурного наследия (народно-художественные промыслы и ремесла, музейная деятельность); индустрии, основанные на практике искусства (театр, музыка, кино, анимация, живопись, деятельность художественных галерей и др.); современные медиа и производство цифрового контента (кино-, видео-, аудио-, анимационное производство, виртуальная и дополненная реальность, компьютерные и видеоигры, блоггерство, печатная индустрия, средства массовой информации, реклама и пр.); прикладные творческие индустрии (архитектура, промышленный дизайн, индустрия моды, гастрономическая индустрия и т. п.) и др.

Таким образом, можно сделать вывод, что понятие «творческие индустрии» тесно связано с понятием «культурные индустрии». Они сочетают создание, производство и коммерциализацию товаров и услуг, которые преимущественно основаны на использовании результатов интеллектуальной деятельности. Творческие индустрии демонстрируют более высокий рост по сравнению с другими отраслями. Это можно связать с формированием креативной экономики, основанной на знаниях, увеличении разнообразия услуг, с повышением значимости креативно мыслящих индивидов. И хотя в России вклад этого направления в экономику ниже, чем в среднем в мире, потенциал роста есть.

Роль киномузыки в развитии креативной экономики

Современное понимание творческих индустрий основывается на принципах творческой (креативной) экономики и отражает целостный подход к развитию и взаимодействию искусства, медиа и сферы услуг. Творческие индустрии являются ядром креативной экономики.

Термин «креативная экономика» был введен в 2000 году архитектором и профессором Шанхайской школы креативности, а также членом Консультационного Совета по креативной экономике ООН Джоном Хокинсом. Он разработал концепцию креативной экономики, описав экономическую систему, в которой стоимость зависит от оригинальности и креативности, а не от традиционных ресурсов, таких как земля, труд и капитал [11. С. 153]. Предпосылками её возникновения и развития стали глобализация и новая экономика – экономика знаний.

Развитие творческого сектора, по сути, создало новый социальный класс – креативный класс. Его выделил Ричард Флорида в своей работе «Креативный класс: люди, меняющие будущее». Это работники рекламы, архитектуры, различных отраслей искусства: мода, кино, музыка, театр, литература, издательское дело, научные исследования, компьютерные игры, радио, телевидение [10. С. 23]. Р. Флорида обратил внимание на вклад в экономику страны учёных, художников и талантливых людей с творческим складом ума и способностью генерировать оригинальные и нестандартные идеи.

Таким образом, креативная экономика – «тип экономики, основанный на капитализации интеллектуальной собственности во всех областях человеческой деятельности – научной, научно-технической, культурной и в целом творческой деятельности»<sup>5</sup>.

Условия, необходимые для развития креативной экономики, различаются в разных географических регионах. Тем не менее исследователями выделяются следующие требования, которые можно разделить

<sup>4</sup> Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года. Распоряжение правительства РФ от 20 сентября 2021 г.

<sup>5</sup> Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года. Распоряжение правительства РФ от 20 сентября 2021 г. С. 2.

на три основные области как инструменты экономического роста: потребители, трудовые ресурсы и пространство (микроклимат) [13. С. 238].

Свой вклад в креативную экономику киномузыка приносит благодаря продажам физических носителей, цифровым продажам (Интернет и мобильные), доходам музыкальных радиостанций, иным доходам правообладателей. Сюда же можно отнести концертную деятельность кинокомпозиторов и симфонических оркестров на основе их произведений.

На сегодняшний день большую популярность имеют сервисы с платной подпиской на музыку (Spotify, Apple Music, YouTube Music, Яндекс.Музыка и др.). Так, число платных пользователей музыкального стримингового сервиса Spotify по данным квартального отчёта за 2021 год составило 160 млн., тогда как выручка составила 2,3 млрд. евро<sup>6</sup>. У сервисов Apple Music более 78 миллионов, YouTube Music более 50 миллионов, а у российского сервиса Яндекс.Музыки более 11 миллионов пользователей<sup>7</sup>. В каждом из этих сервисов киномузыка выделена в отдельный жанр.

В своей книге «Экономика символического обмена» А. Б. Долгин приводит данные о структуре продаж музыкальных записей различных жанров – сводные показатели эволюции музыкального рынка [3. С. 431]. Дополнив данные, можно заметить, что музыкальная структура находится в постоянной динамике и обновлении<sup>8</sup>.

Таблица 1

Структура продаж музыкальных записей различных жанров (в %)

|                           | 1995 | 2000 | 2005 | 2010 | 2015 | 2020 |
|---------------------------|------|------|------|------|------|------|
| <b>Рок</b>                | 33,5 | 24,8 | 24,1 | 23,2 | 20,6 | 18,1 |
| <b>Рэп</b>                | 6,7  | 12,9 | 13,4 | 15,3 | 17,2 | 16,5 |
| <b>R&amp;B/<br/>Urban</b> | 11,3 | 9,7  | 10,7 | 10,9 | 10,0 | 8,1  |
| <b>Кантри</b>             | 16,7 | 10,7 | 10,4 | 10,1 | 9,9  | 9,1  |
| <b>Поп</b>                | 10,1 | 11,0 | 9,0  | 12,1 | 15,9 | 24,8 |
| <b>Религиозная</b>        | 3,1  | 4,8  | 5,8  | 4,3  | 3,1  | 2,7  |
| <b>Классическая</b>       | 2,9  | 2,7  | 3,0  | 2,2  | 1,4  | 1,9  |
| <b>Джаз</b>               | 3,0  | 2,9  | 2,8  | 1,9  | 1,5  | 1,6  |
| <b>Саундтреки</b>         | 0,9  | 0,8  | 1,5  | 1,9  | 2,1  | 2,3  |

Жанр саундтреков, хотя и не занимает лидирующих позиций, растёт в продажах. Так, саундтрек к картине «Форрест Гамп» (реж. Роберт Земекис, 1994), включающий песни Элвиса Пресли, Ареты Франклин и Beach Boys, стал 12-кратным платиновым в США с продажами более 6 миллионов копий. Самый же продаваемый саундтрек к фильму всех времён в США по сей день является саундтрек к картине «Телохранитель» (реж. М. Джексон, 1992). Он содержит пять песен, среди них и «I Will Always Love You», которая провела 14 недель на первом месте и является одним из самых продаваемых синглов всех времен. Это первый альбом, продажи которого превысили 1 миллион экземпляров за неделю. Всего же он был продан невероятным тиражом в 45 миллионов копий по всему миру.

Отметим, что в музыкальном бизнесе (в том числе в продаже саундтреков) задействовано большое количество участников:

- музыканты и композиторы, создающие и исполняющие музыкальные произведения;
- компании и специалисты, занимающиеся звукозаписью и продажей музыки (в том числе продюсеры, студии звукозаписи, звукорежиссёры, лейблы, музыкальные магазины и коллективные организации по управлению правами);
- организаторы гастролей (букинг-менеджеры, промоутеры, концертные площадки);
- теле и радиосети, работающие в музыкальном формате (музыкальное телевидение, музыкальные радиостанции);
- музыкальные журналисты и критики;
- производители музыкальных инструментов.

Таким образом, киномузыка как продукт творческой индустрии вносит значительный вклад в развитие креативной экономики в нашей стране и во всем мире.

<sup>6</sup> По данным Spotify. URL: <https://investors.spotify.com/financials/press-release-details/2021/Spotify-Technology-S.A.-Announces-Financial-Results-for-Second-Quarter-2021/default.aspx> (дата обращения: 11.05.2022)

<sup>7</sup> По данным 9to5mac. URL: <https://9to5mac.com/2022/01/19/apple-music-is-the-second-most-used-music-streaming-service-but-still-far-behind-spotify/> (дата обращения: 11.05.2022).

<sup>8</sup> По данным RIAA (Американская ассоциация звукозаписывающих компаний).

### Выводы

Рассмотрев феномен киномузыки в социально-культурном пространстве и практике творческих индустрий, следует отметить, что результаты проведенного исследования свидетельствуют о том, что не только для социально-культурной сферы, но и для некоторых отраслей экономики преимущества от сотрудничества со сферой искусства, включая киномузыку, очевидны. В основном это секторы, активно использующие культурные блага и символический капитал культуры и искусства как творческие ресурсы, что дает возможность рассматривать их как факторы современной креативной экономики. При этом киномузыка используется не только в самой экранной продукции, но и в рекламе, организации праздников, театрально-зрелищных представлений, в видеоклипах, музыкальных заставках, рингтонах. На ее основе создаются ремиксы и песни. Можно отметить, что в настоящий момент механизмы, позволяющие выделить феномен киномузыки в социально-культурной сфере и практике творческих индустрий, до конца не изучены, что свидетельствует о необходимости дальнейших научных исследований аудиовизуальной сферы в социально-культурной деятельности и потенциала киномузыки в ее развитии.

### Список источников

1. Астафьева О. Н. Творческие индустрии в стратегии государственной культурной политики : Выступление на круглом столе «Культурные индустрии: теории и практики в контексте современных социальных трансформаций» // Вопросы культурологии. 2013. № 2. С. 9–13.
2. 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.
3. Долгин А. Б. Экономика символического обмена. Москва : Инфра-М, 2006. 632 с.
4. Зеленцова Е., Гладких Н. Творческие индустрии: теории и практики. Москва : Классика-XXI, 2010. 240 с.
5. Зеленцова Е. В. От творческих индустрий к творческой экономике // Управленческое консультирование. 2009. № 3. С. 190–199.
6. Кириллова Н. Б. Культурная политика России и развитие современных творческих индустрий // Институты культуры и творческие индустрии как факторы социокультурного развития информационного общества. Материалы Межрегионального научно-практического семинара молодых ученых. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2022. С. 3–10.
7. Матецкая М. В. Культурные индустрии как инновации в культуре, менеджменте, технологиях. URL: [https://www.hse.ru/data/2012/01/31/1269679204/Matetskaya\\_men\\_2011.pdf](https://www.hse.ru/data/2012/01/31/1269679204/Matetskaya_men_2011.pdf) (дата обращения: 10.03.2022).
8. Петров В. Ю. Музыкальная индустрия как отрасль креативной экономики России // Экономика глазами молодых : Материалы Региональной научно-практической конференции студентов и молодых ученых (Томск, 17–20 апреля 2019 г.). Томск : Издательский Дом Томского государственного университета, 2019. С. 100–104.
9. Соковиков С. С. Пространство киномузыки и киномузыка в культурном пространстве: популярная культура как контекст // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2015. № 4 (44). С. 36–43.
10. Флорида Р. Креативный класс: люди, меняющие будущее. Москва : Классика-XXI, 2007. 384 с.
11. Хокинс Д. Креативная экономика. Как превратить идеи в деньги. Москва : Классика XXI, 2011. 253 с.
12. Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Культурные индустрии // Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика просвещения / Пер. с нем. А. Кузнецова. Москва; Санкт-Петербург : Медиум, 1997. С. 149–209.
13. Хэзмондалш Д. Культурные индустрии / Пер. с англ. И. Кушнаревой. Москва : ВШЭ, 2014. 456 с.

### References

1. Astaf'eva O. N. (2013). Tvorcheskie industrii v strategii gosudarstvennoj kul'turnoj politiki [Creative industries in the strategy of state cultural policy]. *Voprosy kul'turologii* [Issues of Cultural Studies], 2, 9–13. (In Russ.).
2. Vostriakov L. E. & Kavera V. A. (2019). Tvorcheskie industrii kak faktor gosudarstvennoj kul'turnoj politiki [Creative industries as a factor of state cultural policy]. *Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informacionnyj zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv* [Culture and education: scientific-informational journal of Universities of culture and arts], 2 (33), 86–97. (In Russ.).
3. Dolgin A. B. (2006). *Ekonomika simvolicheskogo obmena* [The economy of symbolic exchange]. Moscow: Infra-M. Publ., 632 p. (In Russ.).
4. Zelencova E. & Gladkih N. (2010). Tvorcheskie industrii: teorii i praktiki [Creative Industries: Theories and Practices]. Moscow: Klassika-XXI Publ., 240 p. (In Russ.).
5. Zelencova E. V. (2009). Ot tvorcheskih industrij – k tvorcheskoj jekonomike [From creative industries to creative economy]. *Upravlencheskoe konsul'tirovanie* [Administrative Consulting], 3, 190–199. (In Russ.).
6. Kirillova N. B. (2022). Kul'turnaja politika Rossii i razvitie sovremennyh tvorcheskih industrij [Cultural policy of Russia and the development of modern creative industries]. *Instituty kul'tury i tvorcheskie industrii kak faktory sociokul'turnogo razvitiya informacionnogo obshhestva* [Cultural institutions and creative industries as factors in the socio-cultural development of the

information society. Materials of the Interregional scientific and practical seminar of young scientists]. Ekaterinburg: Ural. un-ty Publ., 3–10. (In Russ.).

7. Mateckaja M. V. *Kul'turnye industrii kak innovacii v kul'ture, menedzhmente, tehnologijah* [Cultural industries as innovations in culture, management, technology], available at: [https://www.hse.ru/data/2012/01/31/1269679204/Matetskaya\\_men\\_2011.pdf](https://www.hse.ru/data/2012/01/31/1269679204/Matetskaya_men_2011.pdf), accessed 10.03.2022. (In Russ.).

8. Petrov V. Ju. (2019). Muzykal'naja industrija kak otrasl' kreativnoj jekonomiki Rossii [The music industry as a branch of the creative economy in Russia]. *Ekonomika glazami molodyh : Materialy Regional'noj nauchno-prakticheskoy konferencii studentov i molodyh uchenyh (Tomsk, 17–20 aprelya 2019 g.)*. [Economy through the eyes of the young: Proceedings of the Regional Scientific and Practical Conference of Students and Young Scientists (Tomsk, April 17–20, 2019)]. Tomsk: Tomsk State University Publ., 100–104. (In Russ.).

9. Sokovikov S. S. (2015). Prostranstvo kinomuzyki i kinomuzyka v kul'turnom prostranstve: populjarnaja kul'tura kak kontekst [The space of film music and film music in cultural space: popular culture as a context]. *Vestnik Cheljabinskoy gosudarstvennoj akademii kul'tury i iskusstv* [Culture and arts herald], 4 (44), 36–43. (In Russ.).

10. Florida R. (2007). Kreativnyj klass: ljudi, menjajushhie budushhee [The Rise of The Creative Class. Revisited]. Moscow: Klassika-XXI Publ., 430 p. (In Russ.).

11. Hokins D. (2011). Kreativnaja jekonomika. Kak prevratit' idei v den'gi [The Creative Economy. How People Make Money From Ideas]. Moscow: Klassika-XXI Publ., 256 p. (In Russ.).

12. Horkhajmer M. & Adorno T. V. (1997). Kul'turnye industrii [Cultural Industries]. *Dialektika prosveshhenija* [Dialectic of Enlightenment]. Moscow; Sankt-Peterburg: Medium Publ., 149–209. (In Russ.).

13. Hjezmondalsh D. (2014). Kul'turnye industrii [The Cultural Industries]. Moscow: VShJe Publ., 456 p. (In Russ.).

#### Информация об авторах

**Н. Б. Кириллова** – доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой культурологии и социально-культурной деятельности Уральского гуманитарного института.

**Е. А. Вошева** – магистрант второго года обучения (51.04.03 – Социально-культурная деятельность; магистерская программа «Ивент-менеджмент и продюсирование в аудиовизуальной среде»).

#### Information about the authors

**Natalya B. Kirillova** – Doctor of Cultural Studies, Professor, Head of the Department of Cultural Studies and Social and Cultural Activities of the Ural Institute for the Humanities.

**Ekaterina A. Vosheva** – second-year master student (51.04.03 – Socio-cultural activities; master's program “Event Management and Producing in the Audiovisual Environment”).

Статья поступила в редакцию 11.06.2022; одобрена после рецензирования 10.07.2022;

принята к публикации 10.07.2022.

The article was submitted 11.06.2022; approved after reviewing 10.07.2022;

accepted for publication 10.07.2022.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare no conflicts of interests.

*Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 43–47.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

*Chelyabinskij Gumanitarij. 2022; 2 (59), 43–47.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

Научная статья

УДК 008.009

DOI 10.47475/1999-5407-2022-10207

## ТВОРЧЕСКИЕ КОЛЛЕКТИВЫ КАК КУЛЬТУРНЫЙ БРЕНД РЕГИОНА (НА ПРИМЕРЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО АНСАМБЛЯ ТАНЦА «УРАЛ»)

Алексей Николаевич Пельмский<sup>1</sup>, Сергей Борисович Синецкий<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Челябинская государственная филармония, Челябинск, Россия, Pelymskiy@mail.ru

<sup>2</sup> Челябинский государственный институт культуры, Челябинск, Россия, sbs62@mail.ru

**Аннотация.** В статье обосновывается роль художественно-творческих коллективов в системе региональной культурной политики и инструментах геобрендинга. Разрабатываются концептуальные позиции продвижения государственного ансамбля танца «Урал» как культурного бренда Челябинской области.

**Ключевые слова:** творческие коллективы, культурный бренд, региональная культура, ансамбль танца «Урал».

**Для цитирования:** Пельмский А. Н., Синецкий С. Б. Творческие коллективы как культурный бренд региона (на примере государственного ансамбля танца «Урал») // Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 43–47. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10207.

Original article

## CREATIVE TEAMS AS A CULTURAL BRAND OF THE REGION (ON THE EXAMPLE OF “URAL” STATE DANCE ENSEMBLE)

Alexey N. Pelymskiy<sup>1</sup>, Sergey B. Sinetskiy<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Chelyabinsk State Philharmonic, Chelyabinsk, Russia, Pelymskiy@mail.ru

<sup>2</sup> Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia, sbs62@mail.ru

**Abstract.** The article substantiates the role of artistic groups in the system of regional cultural policy and geo-branding tools. The conceptual positions for the promotion of the state dance ensemble “Ural” as a cultural brand of the Chelyabinsk region are developed.

**Key words:** creative teams, cultural brand, regional culture, dance ensemble “Ural”.

**For citation:** Pelymskiy A. N., Sinetskiy S. B. Creative teams as a cultural brand of the region (on the example of “Ural” state dance ensemble). *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (59), 43–47, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10207.

### Введение

В современном мире всё с большей остротой и напряженностью встают проблемы межнациональных конфликтов и цивилизационных противостояний, что, в свою очередь, актуализирует идеи укрепления культурного партнерства и содружества социальных групп, народов и держав.

Достижение этих ценностных приоритетов во многом определяется политикой «мягкой силы»: продвижением значимых художественно-творческих «продуктов» и масштабных проектов, подчеркивающих культурное своеобразие и уникальность каждого участника коммуникативного процесса в XXI веке [2].

На поддержание подобных контактов, их позитивное закрепление – всегда работали творческие силы любой страны: учреждения, коллективы, солисты, становящиеся «визитной карточкой» (узнаваемым культурным образом) и проводниками идей межкультурного диалога. Особая роль здесь отводится народному танцу как выразителю традиций и образов культурного наследия [5; 7; 11]. В утвержденной распоряжением Правительства РФ «Концепции развития концертной деятельности в области академической музыки в Российской Федерации на период до 2025 года» подчеркивается миссия выездных творческих коллективов (и, прежде всего, ансамблей танца), выступающих основой культурной идентификации регионов, трансляции его образа во внешней среде.

Культурная среда региона – основа для накопления и развития человеческого капитала, позиционирования территории как стабильной и инвестиционно-привлекательной как во внешней среде, так и среди самих жителей: «культура способна стать ресурсом развития территории, изменить отношение к своему родному поселку и городу благодаря личному участию жителей в создании общественных мест для социокультурных коммуникаций, организации и проведении праздничных событий, вовлекающих всех желающих в их подготовку. Уже сегодня успешные проекты изменили культурную среду многих российских поселений, потому что ее качество и параметры определяются талантами и творчеством проживающих в них людей» [1. С. 57].

Актуальны эти ориентиры и для Челябинской области. Сохранение культурного наследия и традиций, формирующих уникальность края, поиск средств и механизмов продвижения современного имиджа Южного Урала с помощью культурно-досуговых продуктов мирового и общероссийского уровней – видятся сегодня в качестве приоритетов «Стратегии социально-экономического развития Челябинской области на период до 2035 года» и Государственной программы Челябинской области «Развитие культуры в Челябинской области», утвержденной Постановлением Правительства Челябинской области.

В пространстве региональной культуры Южного Урала характерным примером актуализации культурного наследия (как в контексте укрепления культурной памяти внутри региона, так и за его пределами) можно рассматривать творчество государственного ансамбля танца «Урал».

Государственный ансамбль танца «Урал» (директор В. П. Карачинцев – заслуженный работник культуры РФ; художественный руководитель С. Б. Лукина – лауреат Государственной премии Челябинской области в сфере культуры и искусства; главный балетмейстер А. Н. Разин – заслуженный работник культуры Челябинской области) был создан в 1980 году как продолжение традиций народного танца, заложенных коллективом «Уральская скоморошина». В 1983 г. ансамбль «Урал» был включен в гастрольные планы Союзконцерта и Росконцерта и многократно представлял Советский Союз и Россию во многих странах мира. За годы своего существования ансамбль танца «Урал» неоднократно становился лауреатом всероссийских конкурсов и международных фестивалей, презентовал регион и страну на престижных международных фольклорных фестивалях Канады, США, Австралии, Финляндии, Швеции, Италии, Франции, Испании, Греции, Чехии, Китая, Болгарии, Румынии, Индии, Сицилии, Швейцарии и многих других; осуществлял ежегодные гастроли с сольными выступлениями на открытых площадках и в концертных залах различных стран мира и городов РФ. С 2008 года при Государственном ансамбле танца «Урал» действует детская хореографическая студия (руководители студии – Светлана Лукина и Алексей Разин), что позволяет обеспечивать систему воспроизводства кадрового ресурса, а также – долгосрочного простроенного резерва устойчивого функционирования для коллектива «Урал».

Творческая особенность «Урала» проявляется в содержательном наполнении актуализируемого им культурного наследия: продвижении традиций региональной уральской культуры, основанных на материалах фольклорных экспедиций (ритуалы и обычаи уральского казачества, сюжеты уральской истории, литературные произведения уральских писателей и пр.) и, одновременно с этим, – нацеленностью на обновления и инновационные решения (режиссура, новые технические элементы, аранжировка музыки, зрелищность и виртуозность исполнения), популяризацией и модернизацией хореографии, перекодировкой традиционного «языка» народного танца на понятную сегодняшнему зрителю лексику, актуальные темы и сюжеты (хореографическая притча «Аркаим», мюзикл «Кировка») [7].

Объем, масштаб и профессиональный уровень работы коллектива, специфика его функционирования (как во внутренней среде региональной культуры, так и в интенсивности осуществляемой гастрольной деятельности) требуют концептуальной проработки принципов и направлений поддержки, соотносимых с вкладом ансамбля танца «Урал» в культурную жизнь региона.

#### **Ансамбль танца «Урал»:**

##### **к концепции построения регионального бренда**

Государственный ансамбль танца «Урал», один из немногих хореографических коллективов Челябинской области, способный выполнять *миссию брендирования региона с максимально высоким коэффициентом эффективности*. Формирование регионального бренда – процесс принципиально незавершаемый, требующий, во-первых, текущей коррекции «базового образа», с учетом глобальных тенденций мирового развития; во-вторых, внутрирегионального консенсуса относительно транслируемых создаваемым образом смыслов [3; 4; 6; 12].

Известно, что один из наиболее ярко проявляемых глобальных трендов связан актуализацией над(-сверх) технологических смыслов жизни людей и социумов. Имеется в виду, что научно-техническая революция должна предоставить социальным группам и конкретным людям максимум новых возможностей для самореализации, творчества, вывести целые социумы из рутинных производственных и бытовых практик.

Уже в первой половине XXI века во многих развитых странах, включая Россию, ведутся дискуссии о сокращении нормативного рабочего времени (рабочего дня, рабочей недели) и, увеличения, таким образом, культурно-досуговой составляющей в структуре общего бюджета времени людей. В этом контексте, использование наиболее ярких символов художественной культуры региона в деле имиджмейкинга будет полностью вписываться в общую (принимаемую партнерами на интуитивном уровне) коммуникативную логику позиционирования и PR-продвижения в сфере культуры [9].

В современном образе Челябинской области доминируют смысловые коннотации, в своем сочетании рождающие монотонный (в чем-то депрессивный) образ региона: идея «индустриального центра» и «городов-заводов», идея «места экологического неблагополучия».

Данные особенности образа, безусловно, имеют объективные основания. Их негативное влияние на жизнь региона периодически обсуждается специалистами. Очевидно, что образ Челябинской области нуждается в ярком динамичном элементе, несущем противоположную смысловую нагрузку, позволяющем, хотя бы частично, изменить его восприятие как самими жителями, так и внешними целевыми аудиториями (потенциальными инвесторами, квалифицированными специалистами разных отраслей хозяйства и др.).

Внутренний региональный консенсус относительно транслируемых создаваемым образом смыслов основан на разнообразии репрезентаций, обеспечиваемых источником (объекта) трансляции. Чем больше социальных типажей будут ощущать свою позитивную причастность (прямую или гипотетическую) к транслируемому образу, тем шире будет прогнозируемый социальный консенсус.

Традиционно, конвенциональными типами, обеспечивающими позитивную причастность, являются: детство; молодость; здоровье; художественное творчество; спорт.

Интенциональное присутствие указанных смыслов в транслируемых образах с большой вероятностью будет позитивно воспринято основными региональными социумами.

Очевидно, что государственный ансамбль танца «Урал» отвечает всем перечисленным условиям эффективного брендинга. Во-первых, ансамбль воспринимается (и реально таковым является) как именно творческий коллектив, место самореализации, источник позитивного досуга как для участников, так и для публики. Это *ансамбль-событие, ансамбль-шоу, ансамбль-школа*, то есть ровно тот объект, который будет интуитивно приниматься в рамках тенденции человеко-центричности.

Во-вторых, ансамбль предельно яркий, динамичный и (по своему внешнему посылу) оптимистичный коллектив, образ которого радикально отличается от статичного и «серого» образа индустриальности и экологического неблагополучия.

В-третьих, ансамбль соответствует всем конвенциональным типам, обеспечивающим позитивную причастность:

- наличие детской студии (соответственно, подразумеваются родители и преподаватели);
- танцевальное мастерство вызывает ассоциации со здоровьем и молодостью;
- сложная танцевальная техника порождает ассоциации со спортивными элементами;
- принадлежность к сфере художественного творчества видна непосредственно.

Иными словами, потребуются минимальные теоретические обоснования и затраты для внедрения ансамбля в обновляемую имиджевую конструкцию Челябинской области.

Кроме приведенных, есть иные существенные причины рассмотрения ансамбля «Урал» как эффективного инструмента брендинга.

1. Актуализация идеи евразийства, концептуально обосновывающей роль и место России как особого цивилизационно-культурного пространства, соединяющего Европу и Азию.

2. Потребность региона в актуальных символах идентичности, объектах гордости, способствующих укреплению внутренних вертикальных и горизонтальных социальных связей. Идея евразийства, закрепляющая за Россией особый цивилизационный статус, предписывающая нашей стране быть «плавильным котлом» культур, местом встречи Европы и Азии, территорией диалога Востока и Запада, центром рождения новых смыслов сегодня оформляется в статусе государственной доктрины [10].

Крайне важная политико-географическая роль в реализации данной идеи объективно отводится Челябинской области как столице Южного Урала – пограничного региона, по территории которого проходит граница Европы и Азии. Именно Челябинская область сегодня имеет шанс стать центром всемирных коммуникаций, межкультурного диалога и культурных обменов. В этом смысле, собственный культурный ресурс становится ключевым фактором респектабельности региона, придает ему субъектность в выстраивании двусторонних и многосторонних отношений с другими регионами страны и зарубежья.

Уже существующий репертуар ансамбля отражает особенности танцевальных культур как народов Южного Урала (и шире – Уральского региона), так и стран, примыкающих непосредственно к евразийскому пространству, что позволяет формировать разные концертные программы, в зависимости от аудитории – объекта влияния. При наличии государственного задания творческая программа коллектива может быть скорректирована под выполнение конкретных презентационных задач. Модульный принцип построения

репертуара позволит оперативно создавать оригинальные концертных программы, исходя из текущих потребностей региона.

Именно динамичность, оперативность, свойственные коллективу, способность к быстрой трансформации от крупных сценических форм до ансамблевых, сочетание взрослых и детских танцевальных номеров делают ансамбль танца «Урал» одним из немногих сохранившихся на сегодняшний день в стране танцевальных коллективов, способных максимально эффективно выполнять задачи культурной политики в формате «мягкой силы» («soft power»), показывая цивилизационно-культурные достижения и России, и Челябинской области.

### **Заключение**

Челябинская область, как регион с доминирующей транзитной культурой, крайне нуждается в ярких, самобытных и понятных населению идентификационных символах. Такими символами реально в настоящее время являются спортивные хоккейные клубы «Трактор» (Челябинск) и «Металлург» (Магнитогорск). Однако для такого функционально нагруженного региона этого крайне недостаточно. Нужны такого же уровня идентифицирующие коллективы из других сфер. Что касается сферы культуры, таким идентификационным символом для Челябинской области можно рассматривать именно ансамбль танца «Урал».

Реализация данного стратегического направления позволит обеспечить: имиджевое позиционирование региона через продвижение локальных художественных брендов, уникальной танцевальной культуры в общероссийском и международном пространствах; совершенствование профессионального уровня коллектива (напрямую зависящего от кадровой укомплектованности), увеличение и разнообразие создаваемых концертных программ; приглашение и закрепление профессионалов, эффективную систему стимулирования набора талантливой молодежи и детей.

Представители ключевых социумов Челябинской области отчетливо понимают вновь оформляющуюся роль Челябинской области как главного драйвера евразийства. Это однозначно подтверждается, например, проведением в Челябинске Международного форума «Евразия-2022» под эгидой Правительства Челябинской области, Общественной палаты Челябинской области, Совета ректоров вузов Челябинской области, Регионального отделения Российского профессорского собрания, Челябинского регионального отделения Российского военно-исторического общества и др. В качестве миссии форума заявлено – «лидерство Южного Урала как территории, объединяющей Европу и Азию, создание в регионе международной коммуникационной площадки для расширения многостороннего сотрудничества в области образования, культуры, науки и технологий, с целью развития единого социально-гуманитарного и цифрового пространства Евразии». Цель форума – «Способствовать развитию новых социально-экономических связей между странами Европы и Азии на территории Южного Урала, организовать широкое культурное взаимодействие и взаимообмен между народами Востока и Запада».

Государственный ансамбль танца «Урал», будучи динамичным гастрольным коллективом, имеющий огромный опыт представления области и страны на самых разных сценах разных континентов рассматривается как один из наиболее приемлемых «проводников» этой идеологии как на территории области, так и за ее пределами.

Таким образом, государственный ансамбль танца «Урал» обладает к настоящему времени необходимыми внутренними качествами для реализации как внутренних задач региональной политики Челябинской области [8], так и глобальных задач культурной политики, стоящих перед страной.

### **Список источников**

1. Астафьева О. Н., Синецкий С. Б. Философские и прикладные аспекты культурной политики на поселенческом уровне // Вестник культуры и искусств. 2017. № 4 (52). С. 70–80.
2. Астафьева О. Н., Козловцева Н. А. Динамика социальных представлений о Русском мире: роль культурных событий как фактор изменений // Вестник культуры и искусств. 2018. № 4 (56). С. 31–40.
3. Ващуков А. А. Региональный брендинг: смыслы и образы // Этносоциум и межнациональная культура. 2018. № 7 (121). С. 57–63.
4. Загидуллина М. В. Брендинг в условиях медиатизации: социокультурные факторы // Челябинский гуманитарий. 2019. № 3 (48). С. 25–33.
5. Захарова Л. Н., Фомченко Е. В. Народный танец в традиционной культуре Руси // Культура и цивилизация. 2019. Том 9. № 1А. С. 118–126.
6. Кешева З. М., Гугова М. Х. К вопросу о формировании территориальных брендов (на примере г. Нальчика) // Социально-гуманитарные знания. 2021. № 4. С. 286–294.
7. Кособуцкая Н. Ю. Народный танец: социокультурные характеристики и функции // Вестник культуры и искусств. 2018. № 1 (53). С. 76–81.

8. Ориентиры культурной политики XXI века: актуальные исследовательские тренды: коллектив. моногр. / Л. Б. Зубанова, Н. Л. Зыховская, А. Ю. Павлова, С. Б. Синецкий, М. Л. Шуб. Челябинск: ЧГИК, 2019.
9. Патюкова Р. В. Специфика PR-сопровождения при продвижении учреждений культурно-досуговой сферы: коммуникативный аспект // Вестник Пятигорского университета. 2019. № 1. С. 115–118.
10. Пинюгина Е. В. Русское Евразийство: современное измерение // Политическая наука. 2022. № 1. С. 283–293.
11. Тимошенко Л. Г. Знаково-символический аспект русского народного танца // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2018. № 6 (195). С. 182–185.
12. Торгашев Р. Е., Серегин В. Н., Фидосевич А. П. Геомаркетинговый подход в управлении развитием территорий // Муниципальная академия. 2021. № 2. С. 128–135.

#### References

1. Astaf'eva O. N. & Sineczkij S. B. (2017). Filosofskie i prikladny'e aspekty kul'turnoj politiki na poselencheskom urovne [Philosophical and applied aspects of cultural policy at the settlement level]. *Vestnik kul'tury i iskusstv* [Culture and Arts Herald], 4 (52), 70-80. (In Russ.).
2. Astaf'eva O. N. & Kozlovceva N. A. (2018). Dinamika social'nyh predstavlenij o Russkom mire: rol' kul'turnyh sobytij kak faktor izmenenij [Dynamics of social representations of the Russian world: the role of cultural events as a factor of changes]. *Vestnik kul'tury i iskusstv* [Culture and Arts Herald], 4 (56), 31–40. (In Russ.).
3. Vashchukov A. A. (2018). Regional'nyj brending: smysly i obrazy [Regional branding: meanings and images]. *Etnosocium i mezhnacional'naya kul'tura* [Etnosocium (multinational society): This Is Politics, Economics and Law], 7 (121), 57–63. (In Russ.).
4. Zagidullina M. V. (2019). Brendirovanie v usloviyah mediatizacii: sociokul'turnye faktory [Branding in the era of mediatization: socio-cultural factors]. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 3 (48), 25–33. (In Russ.).
5. Zaharova L. N. & Fomchenko E. V. (2019). Narodnyj tanec v tradicijnoj kul'ture Rusi [Folk dance in the traditional culture of Russia]. *Kul'tura i civilizacija* [Culture and Civilization], 1A, 118–126. (In Russ.).
6. Kesheva Z. M. & Gugova M. H. (2021). K voprosu o formirovanii territorial'nyh brendov (na primere g. Nal'chika) [On the issue of the formation of territorial brands (on the example of the city of Nalchik)]. *Social'no-gumanitarnye znaniya* [Social and humanitarian knowledge], 4, 286–294. (In Russ.).
7. Kosobuckaya N. Yu. (2018). Narodnyj tanec: sociokul'turnye harakteristiki i funkcii [Folk dance: sociocultural characteristics and functions]. *Vestnik kul'tury i iskusstv* [Culture and Arts Herald], 1 (53), 76–81. (In Russ.).
8. *Orientiry kul'turnoj politiki XXI veka: aktual'nye issledovatel'skie trendy* (2019) [Cultural policy guidelines of the XXI century: current research trends]. Authors: L. Zubanov, N. Zyhovskaya, A. Pavlova, S. Sinetskiy, M. Shub. Chelyabinsk: ChGIK. (In Russ.).
9. Patyukova R. V. (2019). Speczifika PR-soprovozhdeniya pri prodvizhenii uchrezhdenij kul'turno-dosugovoj sfery: kommunikativnyj aspekt [The specifics of PR-support in the promotion of cultural and leisure facilities: a communicative aspect]. *Vestnik Pyatigorskogo universiteta* [Pyatigorsk State University Bulletin], 1, 115–118. (In Russ.).
10. Pinyugina E. V. (2022) Russkoe Evrazijstvo: sovremennoe izmerenie [Russian Eurasianism: a modern dimension]. *Politicheskaya nauka* [Political Science], 1, 283–293. (in Russ.).
11. Timoshenko L. G. (2018). Znakovo-simvolicheskiy aspekt russkogo narodnogo tanca [The sign-symbolic aspect of Russian folk dance]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Tomsk State Pedagogical University Bulletin], 6 (195), 182–185. (In Russ.).
12. Torgashev R. E., Seregin V. N. & Fidosevich A. P. (2021). Geomarketingovyj podhod v upravlenii razvitiem territorij [Geomarketing approach in managing the development of territories]. *Municipal'naya akademiya* [Municipal Academy], 2, 128–135. (In Russ.).

#### Информация об авторах

**А. Н. Пельмский** – генеральный директор ОГБУК «Челябинская государственная филармония».

**С. Б. Синецкий** – доктор культурологии, и.о. ректора Челябинского государственного института культуры.

#### Information about the authors

**Alexey N. Pelymsky** – General Director of the Chelyabinsk State Philharmonic Society.

**Sergey B. Sinetsky** – Doctor of Cultural Studies, Acting Rector of the Chelyabinsk State Institute of Culture.

Статья поступила в редакцию 17.06.2022; одобрена после рецензирования 10.08.2022;  
принята к публикации 10.08.2022.

The article was submitted 17.06.2022; approved after reviewing 10.08.2022;  
accepted for publication 10.08.2022.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.  
The authors declare no conflicts of interests.

*Челябинский гуманитарий*. 2022. № 2 (59). С. 48–55.

ISSN 1999-5407 (print).

*Chelyabinskij Gumanitarij*. 2022; 2 (59), 48–55.

ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья

УДК 008.001.14

DOI 10.47475/1999-5407-2022-10208

## ОБРАЗ ЖИВОТНОГО В КУЛЬТУРЕ: ДИНАМИКА ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В ИСТОРИИ ФИЛОСОФСКО-ГУМАНИТАРНОГО ПОЗНАНИЯ

**Анна Андреевна Ржавитина**

Челябинский государственный институт культуры, Челябинск, Россия, anutka\_\_@mail.ru

**Аннотация.** В статье представлена динамика подходов и представлений, сложившихся в истории философско-гуманитарной мысли в отношении образа и статуса животных. Выделяются три обобщенных периода осмысления: классическая философия, философия XX века и актуальные подходы к пониманию правового статуса животного в культуре XXI века.

**Ключевые слова:** животные, образ животного, зооморфизм, философия, культура.

**Для цитирования:** Ржавитина А. А. Образ животного в культуре: динамика представлений в истории философско-гуманитарного познания // Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 48–55. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10208.

Original article

## ANIMAL IMAGERY IN CULTURE: THE DYNAMICS OF REPRESENTATIONS IN THE HISTORY OF PHILOSOPHICAL AND HUMANISTIC KNOWLEDGE

**Anna A. Rzhavitina**

Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia, anutka\_\_@mail.ru

**Abstract.** The article reveals the dynamics of approaches and conceptions which have been formed in the history of philosophic-humanitarian thought to the image and status of animals. Three generalized periods of conceptualization are distinguished: classical philosophy, the twentieth century philosophy and the topical approaches to understanding of the legal status of animals in the XXI century culture.

**Key words:** animals, animal image, zoomorphism, philosophy, culture.

**For citation:** Rzhavitina A. A. Animal imagery in culture: the dynamics of representations in the history of philosophical and humanistic knowledge. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (59), 48–55, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10208.

### Введение

С древнейших времен животные сопровождали человека, помогали в хозяйственной деятельности, становились объектами размышления и эстетического наслаждения. На разных этапах развития культуры человек то наделял себя животными качествами (зооморфизм), то наоборот проецировал человеческие черты и характеристики на животных (антропоморфизм), отобразая, таким образом, свои представления об устройстве окружающего мира и собственном месте в нем. Анализ проблемы зооморфизма в истории гуманитарного научного познания позволяет расширить представления о системе взаимодействия человеческой цивилизации и природы, фиксировать ценностные ориентиры культуры, существовавшие на различных этапах ее развития и углублять понимание процессов смыслополагания и репрезентации (символов и образов) в культуре.

К проблеме зооморфизма обращались ученые разных направлений: от серьезных философов-классиков, до исследователей фольклора (В. Я. Пропп, С. А. Токарев, З. П. Соколова и другие). История развития животных культов находит отражение в трудах Э. Тайлора, Л. Леви-Брюля, К. Леви-Стросса.

Да и в современной гуманитаристике данный вопрос вряд ли может быть отнесен к периферии исследовательского внимания. По меткому замечанию американского философа Тома Ригана, развивающего теорию о правах животных, за последние четверть века «Оксбриджские аналитические нравственные

философы» написали о «животном вопросе» намного больше, чем все остальные философы за два последних тысячелетия [18].

В основном, современные исследователи изучают образы животных в отдельных сферах художественного творчества или в отдельных видах культурных текстов, но последнее два десятилетия начинают проводиться научные конференции посвященные «животной» тематике: «Братья наши меньшие», «Репрезентации животных в русской культуре», VIII Пирровы чтения: «Зверь как знак. Интерпретация культурных кодов», «Зооморфизм в культуре: метаморфозы ночного Петербурга», «Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве», «Философия зайца»: неожиданные перспективы гуманитарных исследований».

Повышенный интерес к изучению проблемы зооморфизма в последние десятилетия XXI века обусловлен сменой стратегии развития человеческой цивилизации с «антропоцентричной» на «экоцентричную», и, в связи с этим, с возникшей необходимостью переосмысления проблемы самоидентификации человека, новым осмыслением границ культуры в ее взаимосвязи с природой и формированием мировосприятия субъектов в современной культуре.

Цель данной статьи – в наиболее обобщенном виде отразить динамику представлений и содержательно-смысловых трактовок вопроса в истории гуманитарной мысли.

### **Представления о животном в классической философии**

Животное, его место в картине мира и его роль в жизни и самоопределении человека, являются предметом размышлений философов с античных времен. В истории философии, в целом, прослеживаются два подхода к пониманию животного, но оба они определяют животное относительно человека: первый – человек исключителен и радикально выделен из животного мира; второй – человек включен в животный мир, как одно из животных. Первого подхода придерживались Платон, средневековые философы; второго – Ф. Ницше, З. Фрейд, К. Г. Юнг и др. Питер Сингер [13] считает, что западные позиции отношения к животным исходят из двух корней – иудаизма и античной Греции, которые объединившись с христианством распространились по всей Европе. В «Книге Бытия» обосновывается идея уникальности человека и его право властвовать над каждым существом живущем на земле: «И благословил их [мужчину и женщину] Бог, и сказал им Бог: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю, и обладайте ею, и владычествуйте над рыбами морскими и над птицами небесными, и над всяким животным, пресмыкающимся по земле» [10, гл. 1, ст. 28]. А в античной философии оформляется идея антропоцентризма, широко известного по высказыванию Протагора: «Человек есть мера всех вещей» и животные тут, соответственно, ставятся на ступень ниже человека. Но в античности человек еще не отделяется от природы, не противопоставляется ей, он животное, правда, самое развитое. Платон усматривает в человеке наличие бессмертной души, стремящейся обрести «истину и разумение», «человеческая душа может получить и жизнь животного, а из того животного, что было когда-то человеком, душа может снова вселиться в человека; но душа, никогда не выдавшая истины, не примет такого образа, ведь человек должен постигать [ее] в соответствии с идеей» [9].

Аристотель в трактате «История животных» [1], оставшемся основой биологических знаний еще более тысячелетия, развивает идею что человек более сложное, более развитое животное, чем все остальные. А в трактате о «О душе» он выделяет три вида души: растительную, животную и разумную, присущую только человеку. Взяв идею об уникальности человека из иудейских традиций, христианское учение о душе во многом следует античному: человек – это соединение души и тела, душа – человека бессмертна, но Господь может покарать, лишив душу вечной жизни. Животные подчинены человеку, человек «превосходней» всех остальных животных, согласно мировому порядку, их души смертны.

Об отношениях христианства к животным можно составить представления по трудам учителя Церкви, Фомы Аквинского. Он доказывает в «Сумме теологии» почему человек должен господствовать над животными на основании природного порядка, порядка божественного Провидения и на основании свойств человека и других животных: «все животные подчинены человеку согласно природе ... на основании видимого порядка природы; «на основании порядка божественного Провидения, которое всегда управляет низшим через посредство высшего. И коль скоро сотворенный по образу Божию человек превосходит всех остальных животных, то последние по справедливости подчинены его господству»; «на основании свойств человека и других животных. В самом деле, если в последних мы видим некоторую причастность к рассудительности в отношении некоторых частных актов через посредство природного инстинкта, то человек наделен универсальной рассудительностью в отношении всех практических вопросов» [15, т. 3].

В эпоху Возрождения, когда мыслителей все больше интересуют творчество и красота человеческой личности, начинается отделение философии от теологии. В философских размышлениях Нового времени, все еще под влиянием христианской традиции, Рене Декарт в «Рассуждении о методе» [7] под влиянием новой науки механики, пользуясь «геометрическим анализом и алгеброй» выводит доказательство того что животное это машина, а также, что у животного нет души, разума и чувств.

Однако, широко распространившаяся практика экспериментирования на животных-машинах, не чувствующих боли пошатнула убедительность выводов Р. Декарта, так Дж. Локк в «Мыслях о воспитании» писал, что нельзя допускать проявления жестокости к животным у детей, потому что жестокое отношение к животным может сделать их и жестокими по отношению к людям. Жан-Жак Руссо считал, что, хотя животные не могут признавать закон, потому что лишены знаний и свободы, но «они одарены способностью чувствовать, то можно считать, что они также должны быть причастны естественному праву и что на человеке лежат по отношению к ним некоторого рода обязанности», обязанности не причинять зло, не причинять мучения существу чувствующему» [12. С. 68].

На протяжении многих веков мыслители размышляли о том, что такое человек, и животный мир стал тем образцом, на основании которого и происходило самоопределение человека. Человек самоопределялся относительно животного, а животное определялось в сравнении с человеком, тем самым устанавливались границы человеческого и животного, по тем или иным критериям. И. Кант указывает, что биологически человек уступает высокоорганизованному животному как минимум по трем важным показателям: (а) люди наделены куда более бедным набором инстинктов и не наследуют биологически никаких готовых знаний; (б) люди уступают животным по телесной орудийной оснащенности («у них нет ни рогов быка, ни когтей льва, ни зубов собаки»); (в) люди, в отличие от животных, не могут развить заложенных в них задатков в течение одной жизни (она для этого трагически краткосрочна) [14. С. 258]. Но, по И. Канту, человек смог решить эту задачу природы: дефицит инстинктов восполнил развитием разума, недостаток «телесной орудийной оснащенности» преодолел с помощью искусственных орудий, а краткосрочность существования – с помощью традиции. Человек стал единственным существом, которое, было вынуждено чтобы состояться, устанавливать себя в мире самостоятельно – самоопределяться [14. С. 259].

Животное в философии Г. В. Ф. Гегеля – это «существующая идея», «подлинная, для-себя-сущая самость, индивидуальность», оно обособляет себя от всеобщей субстанции земли, «животный организм есть микрокосм, приобретший бытие для себя, центр природы, в котором вся неорганическая природа объединилась и идеализовалась» [5. С. 467], и, чем выше ступень развития животного, тем оно красивее и одухотвореннее: «Тело животного служит чисто природным целям и зависит лишь от чувственной стороны, от корма, поэтому оно получает выражение, лишённое духовного начала. Поскольку человеческое лицо уже по своему телесному облику должно носить печать духовности, постольку те органы, которые у животного выступают как самые значительные, должны у человека отойти на задний план и уступить место органам, указывающим не на практическое, а на теоретическое, идеальное отношение» [6. С. 122]. В то же время душевная жизнь животного, в качестве того внутреннего содержания, которое выражается в ее телесном образе, «бедна, абстрактна, бессодержательна». Человек, считает Г. В. Ф. Гегель, – двойственен, в нем, с одной стороны, чувственное влечение, свидетельствует о его животности, с другой его мышление говорит о собственно человеческом. «Непосредственно природное свойство, природная сторона человека есть в сущности противочеловеческое, ибо не поддается объективированию и выражению в понятиях. Как таковая эта сторона есть источник зла». В своей классификации животных форм Гегель идет не от эмпирических наблюдений, как Аристотель, а от теории, то есть выводит всеобщие определения и с ними сравнивает естественные образования: все животные имеют в своей основе один, всеобщий, определённый понятием, тип животного, а разнообразие животного мира – это различные ступени развития этого всеобщего вида от простейших до совершеннейшей простейшей организации до совершеннейшей [5. С. 540]. Классификация животных Гегеля от наименее совершенных выглядит следующим образом: а) рыбы; б) пресмыкающиеся и амфибии, как промежуточные образования, принадлежащие сразу и к земле, и к воде; в) птицы; г) млекопитающие. «Кожа млекопитающих переходит в шерсть, волосы, щетину, колочки (у ежа), даже в чешую и панцирь (у броненосца). Человек, наоборот, обладает гладкой, чистой, гораздо более оживотненной кожей; его кожа лишена, далее, всего костевидного. Пышная волосная растительность свойственна женскому полу. Обилие волос на груди и в других местах у мужчины считается признаком силы; но оно свидетельствует лишь о сравнительно слабом развитии кожи» [5. С. 552].

В 1859 году вышла книга Чарльза Дарвина «Происхождение видов путем естественного отбора, или Сохранение благоприятных рас в борьбе за жизнь», в которой он объяснял устройство жизни, возникновение разнообразия растений и животных естественным отбором – движущей силой эволюции. Появление работ Чарльза Дарвина подвело научное основание под уже существующие идеи эволюционизма. Учение Ч. Дарвина преодолевает разрыв между человеком и животным и становится основанием для новых идей о сущности человека.

Интересовался работами Ч. Дарвина и Зигмунд Фрейд в поисках оснований, связывающих человека и животный мир. Таким связующим элементом у З. Фрейда являются инстинкты, которыми обладают как животные, так и люди.

К концу XIX века классическая философия не смогла дать человека, узнавшего себя в своей уникальности и индивидуальности, человек приравнивался к трансцендентальному «Я», которое, как гносеологический

субъект, не имеет отношения к жизни, к повседневности. Вслед за антропологическим поворотом конца XIX – начала XX веков, происходит поворот к «нечеловеческому», отделение от христианской метафизики приводит к изменению образа Другого, определяющего границы человеческого. Поэтому в философии появляются новые направления, стремящиеся к более полному, разностороннему философскому представлению о человеке, а вместе с этим и о животном: философия жизни, экзистенциализм, персонализм и др.

### **Границы «животного» и «человеческого» в философии XX века**

Философы XX века, такие как М. Хайдеггер, Ж. Батай, Ж. Делез, не только уделяют внимание животным в своих рассуждениях, но и посвящают им отдельные работы. Животные в их рассуждениях – это тот Другой, относительно которого определяются границы человеческого. Мартин Хайдеггер, один из основоположников немецкого экзистенциализма как философии существования, определяет различия между человеком и животным путем сравнительного рассмотрения: животное скудомирно – человек мирообразующ. Человек М. Хайдеггера осознает себя через сравнение себя в отношении животного, которым не является, а само животное определяется через нехватку того или другого, оно не имеет мира, языка, не умирают, не наделены руками.

Для такого сравнения и определения существа безмирности, скудомирия и мирообразования, мир М. Хайдеггер определяет, как «прежде всего совокупность доступного сущего (как для животного, так и для человека) изменчивого в объеме и глубине проникновения в него». Животное у Хайдеггера имеет мир и одновременное не имеет его, оно имеет доступ к сущему, но не способно его постичь, таким образом оно «скудомирно». Животное поведение это – «смотрение, слушание, хватание, охота, бегство, заглатывание, переваривание и все прочие органические процессы» [16. С. 364]. У животного нет мира, только мироокружение, оно объято инстинктивным «гоном», при удовлетворении одного инстинкта, «гон» перенаправляется на другой инстинкт. У животного есть ограниченный доступ к тому, в чем оно нуждается, но у него опыта владения этими вещами как они есть: «животному доступно разное, но не любое и не в любых границах. Его способ быть, который мы называем «жизнью», не закрыт для того, что есть рядом с ним и среди чего оно находится как сущее живое существо. Потому исходя из этой связи, говорят: у животного есть свое мироокружение, в котором оно вращается» [16. С. 306]. Все остальное не может проникнуть в кольцо мироокружения животного, оно находится в рамках своей возможной возбудимости, возможности высвобождения инстинктов. «Оцепенение», как отличительная черта животного бытия: «объятость отъятием (Benommenheit) – условие возможности того, что поведение животного всегда протекает в каком-либо окружении, но никогда – в мире». Животное не умирает, а «издыхает», умирает только человек. Человек у М. Хайдеггера определяется, как животное, наделенное определенными качествами, но сущность животных определяется в противопоставлении человеку. Человек и животное – это две разные формы бытия.

Идеи и определения М. Хайдеггера будут развиваться в дальнейшем другими философами и мыслителями современности. Опираясь на начатую М. Хайдеггером «деструкцию» метафизики, Жак Деррида осуществил оригинальную «деконструкцию», критическое преобразование метафизического мышления, привлекающую внимание к тому, что раньше считалось мало важным, маргинальным. Он считает, что не существует одной-единственной границы между человеком и животным, их множество, и что ни одно из свойств, через которые философы определяют человеческое, строгим образом человеку ни только не принадлежит, но и животные могут этими свойствами располагать в равной мере [8]. В своем семинаре «Животное, которым, таким образом, я являюсь» Деррида выделяет две формы рассмотрения животного, знания о животном, которые просматриваются текстах или тематике научного, или философского свойства: первые тексты написаны людьми, которые никогда не видели себя увиденными животным, эти люди не уяснили, что то, что они называют «животным», может на них смотреть и безмолвно обращаться к ним, «из совсем иного истока» – это все философы и теоретики «от Декарта до наших дней». Они сделали из животного «теорему, видимую, но не видящую вещь». Вторая форма рассмотрения животного – в текстах поэтов и пророков, признававших, что испытали обращение к ним животных. Далее Ж. Деррида рассуждает о том, как по «Книге бытия» Бог дает возможность человеку назвать животных, дарует возможность именовать их, и таким образом подчинить. При этом Бог наблюдает, «он привел их к человеку, чтобы видеть, как он их назовет», Ж. Деррида задается вопросом такое ощущение «могущественное и одновременно обделенное божье «чтобы видеть», первый миг до времени, божья открытость удивлению, событию, которое произойдет между человеком и животным, это время, предшествующее времени, от него у меня всегда кружилась голова. Как если бы кто-то сказал мне, то ли обещая, то ли угрожая: «ты увидишь то, что увидишь», не зная, чем все закончится» не то ли же самое ощущение как «когда я пускаюсь на утек, оказавшись перед животным, которое смотрит на меня голого»? и встретившись взглядом с котом слышит вопрос этого кота или же Бога, обращенный к

нему: «Позовет ли он? Обратится ли он ко мне?». Скорбь, печаль, «оцепенение» или «захваченность» (по М. Хайдеггеру) животного мира происходят по Ж. Деррида в равной степени из немоты и травмы получения имени: «Лишенность языка отнимает власть именовать, называть себя или даже отвечать от своего имени [répondre de son nom]. (Словно бы человек, как животное, не получал свое имя и свои имена!)» [8. С. 241].

Также Ж. Деррида считает, что такие критерии разграничения человека и животного как разум, и язык, и сложные способы коммуникации, и развитые модели общественного поведения, творческие способности и т.д. опровергаются наукой, что требует установления новых определений человека. Использование слова «животное» в единственном числе для обозначения всех животных кроме человека, уже является установление единственного, неделимого предела.

В основе философского творчества Ж. Батай лежит своеобразное преломление идей Гегеля [2]. Рассуждая о негативности Ж. Батай говорит, что у животных ее нет, и это отличает их от людей. Животность не знает отрицания и разрыва, она поддерживает себя в непрерывности как «вода в воде». Смерть открывает человеку его животное бытие, чтобы человек открыл себе самого себя, его животное бытие должно прекратиться, но в таком случае сразу прекращается и человеческое бытие, поддерживаемое животным. В жертвоприношении жертва умирает, видя собственное умирание. Именно в жертвоприношении Ж. Батай видит единственный метод «открытия живому нашествия смерти: этого завершения конечного бытия, которое одно осуществляет и одно может осуществить свою Негативность, которая убивает его, доканчивает и окончательно упраздняет». Жорж Батай проводил различие между человеком и животным по признаку свободы: «Я провозглашаю в качестве принципа неоспоримый факт, что человек есть животное, которое не принимает природную данность просто так, но отрицает ее. Тем самым, изменяя внешний природный мир, он извлекает из него орудия труда, изготовленные предметы, составляющие новый мир, мир человеческий. Параллельно человек отрицает сам себя, сам себя воспитывает, например, отказывается дать своим животным потребностям то свободное течение, в котором животные себя не сдерживают. Кроме того, необходимо признать, что оба отрицания – данного мира и собственной животности – человек связывает между собой» [2. С. 37].

В «Симулякрах и симуляциях» Жан Бодрийяр пишет о статусе животных: о статусе бесчеловечности, приобретенном в ходе прогресса рациональности и гуманизма, и об особом, сакрально-исключительном статусе божества, тотема, которого человек животное лишил: «Путь, который прошли животные от божественной жертвы к собачьему кладбищу, над которым льется тихая музыка, от сакрального вызова к экологической сентиментальности, многое говорит о вульгаризации статуса самого человека – и это еще раз подтверждает неожиданную взаимосвязь между нами и животными» [3. С. 179].

Он говорит о том, что судьбы животных и человека никогда не расходились, что сентиментальность – это бесконечно выродившаяся форма зверства, рассуждает о становлении человеком через смерть животного, о том, что «наше глубокое взаимопонимание с животными, даже с теми, которые исчезают, находится под объединяющим, хотя с виду будто противоположным, знаком метаморфозы и территории» [3. С. 185].

В рассуждениях XX века все больше проявляется интерес к повседневности и телесности, стремление пересмотреть границы человеческого и животного, это связано и с научными достижениями, и с активным движением за права животных, а также с осознанием необходимости выработать экологическое мышление.

Отношение к животным изменилось не за один день, но это был процесс длительный, единичные реплики продвинутых мыслителей, вроде Дж. Локка, Ф. М. Вольтера и др., которые, не могли в свое время сразу изменить антропоцентрическое мировоззрение, а ведь были времена, когда животное почитали, ему поклонялись. Эксперименты на животных показали удивительное сходство физиологии человека и других животных. Франсуа Мари Вольтер в «Философских письмах» пишет: «Животные обладают теми же органами, что и мы, теми же ощущениями, теми же восприятиями; у них есть память, они способны комбинировать некоторые идеи. Если бог не способен был одушевить материю и сообщить ей ощущение, то одно из двух: либо животные – просто механизмы, либо они обладают духовной душой. Мне представляется почти доказанным, что животные не могут быть простыми машинами, и вот мой довод: бог создал для них точно такие же органы чувств, что и для нас, а значит, если они ничего не чувствуют, он проделал бесполезную работу. Но бог, по вашему собственному признанию, ничего не делает зря, а значит, он не мог сотворить столько органов чувств во имя полного отсутствия ощущения; итак, животные вовсе не являются только машинами» [4. С. 114].

### **XXI век – на пути к правовому статусу животных**

Права животных, как самостоятельная категория в гуманитарном познании, также претерпевает значительные трансформации. Интересна практика судов над животными, включение их, таким образом в сферу юридического права, начавшаяся еще в Древней Греции и продолжавшаяся до XX века. Животное считалось вменяемым и способным нести ответственность за причиненный им вред. В книге «Уголовное

преследование и смертная казнь животных» Э. П. Эванс зафиксировал около двухсот случаев судебного преследования животных и отлучения их от церкви с IX по XX в. [17]. Животным, на таких процессах, предоставлялся официальный защитник, оплачиваемый за счет общины. со временем аргументы защиты сводились к обобщенному: судить животное нельзя, потому что оно не обладает разумом. Казалось бы, это проявление гуманизма, но впоследствии, такой гуманизм станет основой отношения к животному, в правовой сфере, как к вещи, и первые законы, защищающие животных от жестокого обращения, на самом деле больше защищают их владельцев от финансовых потерь или окружающую среду от вреда, который также может повлиять на благополучие человека.

В Англии, в 1822 году принимается первый закон, защищающий домашних животных от жестокости – «Закон Мартина», вслед за этим начинают появляться первые общества защиты животных. Первые идеи о наличии прав у животных появляются только в XIX веке. Генри Солт, основатель «Гуманитарной лиги», указывает на наличие общих принципов идей о правах животных и прав угнетенных групп людей. «Какая четкая параллель между этими животными, больными от прибавочной стоимости, и людьми, больными от промышленной концентрации, научной организации труда и конвейерных заводов!» напишет позднее Ж. Бодрийяр [3. С. 175]. В 1933 году, в Германии, был принят свод законов о защите животных запрещавший жестокое обращение и эксперименты над животными, операции без анестезии или наркоза, травлю собаками. Несмотря на это, эксплуатация животных после Второй мировой войны только увеличилась, к тому же расширились масштабы животноводства. В 1975 году П. Сингер публикует книгу «Освобождение животных» [13], где подробно описывает, что происходит в исследовательских лабораториях, на зверофермах и в других индустриях, использующих животных, он вводит термин «спесицизм», означающий превосходство одного вида живых существ над другими.

После публикации его книги эксплуатации животных стала все чаще обсуждаться не только в научном сообществе, но и в политике, литературе и в искусстве. Еще большее внимание общественности к проблеме бесправия и угнетения животных привлекли активисты «Фронта освобождения животных», акции которого в некоторых странах признаны экстремистскими, практикующие «прямые действия» для освобождения животных, например, поджог лабораторий.

Обострение экологических проблем, бурно развивающаяся экология и другие науки, изучающие биосферу и последствия воздействий на нее антропогенных факторов в конце XX века, приводит к осознанию губительности антропоцентричного взаимодействия с природой и появлению разнообразных междисциплинарных направлений исследований, в том числе биоэтика, биофилософия, Human-Animal Studies и пр.

Признание ценности всей биосферы и животного мира, как отдельного ее компонента потребовало изменить стратегию развития человечества с «антропоцентричной» на «экоцентричную», по-новому очертить границы культуры и ее взаимосвязи с природой, и не просто сохранять устойчивость биосферы для обеспечения деятельности человека, но и установить правовой статус ее компонентов.

В XXI веке животные впервые наделяются правами: в 2008 году в Испании были признаны права крупных человекообразных обезьян на жизнь и свободу, а в Швейцарии был принят закон регламентирующий обращение с домашними и дикими животными. Две существующих сегодня концепции прав животных и отличаются подходом к определению этичности поступка. Представители утилитарного подхода судят об этичности поступка по его результатам, а представители правового подхода считают, что поступок либо этичен, либо нет, не зависимо от его последствий.

Том Риган, американский философ, признает в качестве равноценных человеку личностей, «субъектов жизни», тех животных, которые, как и человек чувствуют удовольствие, боль, страх, одиночество. Использование «субъектов жизни» для исследования, развлечения, вкусового наслаждения, достижения выгоды, наносит им вред и недопустимо [11].

Питер Сингер считает, что животные должны быть наделены правами потому, что они могут испытывать боль, потребность избежать боли у людей и у животных ценны в равной степени. В своей книге П. Сингер пишет: «Существуют различия между людьми и другими животными, и эти различия должны вызывать некоторые различия в правах, которые они имеют. Признание этого очевидного факта, однако, не является препятствием к пониманию равенства животных. Различия, которые существуют между людьми, бесспорны, и борцы за освобождение женщин знают, что эти различия могут вызывать различные права. Многие феминистки считают, что женщины имеют право на аборт. Так как мужчина не может сделать аборт, бессмысленно утверждать, что он имеет право на это. Так как кот не может голосовать, бессмысленно говорить о его праве голосовать. ... Распространение принципа равенства от одной группы на другую не подразумевает, что мы должны относиться к обеим группам одинаково, или предоставлять им одинаковые права. Должны ли мы это делать, будет зависеть от природы членов этих двух групп. Основной принцип равенства не требует равного или идентичного отношения, он требует равного рассмотрения. Равное рассмотрение различных существ может стать основой разного отношения и различных прав» [13. С. 10]. Равенство, считает он, это моральная идея, а не доказуемый факт.

Из двух сложившихся подходов к вопросу о правах животных, утилитарная стратегия Питера Сингера, менее радикальная и менее болезненная для производителей, чем стратегия Тома Ригана, уже начала работать в Испании.

Несмотря на то, что споры по поводу определения морального и правового статуса животные не окончены, результаты уже видны. Во многих школах США и Канады уже изучают законодательство о животных. Появляются законы, регламентирующие обращение с животными, создаются фонды защиты животных: PETA (People for the Ethical Treatment of Animals), ALDF (Animal Legal Defense Fund), IDA (In Defense of Animals) и др., производители начинают отказываться от тестирования своей продукции на животных.

### Заключение

В XX–XIX веках животные становятся предметом серьезного переосмысления в философии и в гуманитарном знании, так как позиции отношения к животным, сформированные на положениях религии и метафизики, устарели, человек был свергнут с пьедестала «хозяина природы». Современные исследования животных можно разделить на теоретические и практические. Теоретические философские исследования современности направлены на пересмотр и критику антропоцентрических идей прошлого жесткого отделения человека от животного, поиск новых критериев взаимодействия.

Современные философы не стремятся уничтожить разрыв между человеком и животным, они стараются усложнить, делинеаризовать эту границу (Ж. Деррида). Они проводят аналогии между судьбами животных и людей, и их зависимостью от капитализма и индустрии (Ж. Бодрийяр). Практическая философия животных направлена на их защиту и этическое к ним отношение, определение их правового статуса.

Экологический кризис и активное движение за освобождение и права животных сделали необходимым включение их в сферу «подлинно человеческого». Нельзя сказать, что общество уже выработало новое экологическое мышление и перестроилось, но можно сказать, что проблема осознана и начинают предприниматься действия по ее решению, общественное сознание делает первые шаги в сторону выработки экологического мышления.

### Список источников

1. Аристотель. История животных. Москва : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1996. 528 с.
2. Батай Ж. История эротизма. Москва : Логос, Европейские издания, 2007. 200 с.
3. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. Москва : ПОСТУМ, 2015. 240 с.
4. Вольтер. Философские сочинения. Москва : Наука, 1988. 753 с.
5. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Философия природы. Москва : Мысль, 1975. 695 с.
6. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Москва : Искусство, 1971. 623 с.
7. Декарт Р. Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках // Гуманитарный портал. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/3698/> (дата обращения: 27.06.2021).
8. Деррида Ж. Животное, которым я следовательно, являюсь // Социология власти. 2019. Т. 31. № 3. С. 220–275.
9. Диалоги Платона // Библиотека Фонда содействия развитию психической культуры. URL: <https://classics.nsu.ru/bibliotheca/plato01/index.htm> (дата обращения: 27.06.2021).
10. Книга Бытия // Библия ОНЛАЙН. URL: <http://bibliya-online.ru/kniga-bytiyachitat-onlayn/> (дата обращения: 27.06.2021).
11. Риган Т. В защиту прав животных. URL: <http://www.vita.org.ru/library/philosophy/tom-regan-animal-rights-5.htm#10/> (дата обращения: 27.06.2021).
12. Руссо Ж. Ж. Об общественном договоре. Трактаты. Москва : «КАНОН-пресс», «Кучково поле», 1998. 416 с.
13. Сингер П. Освобождение животных. Киев : Киевский эколого-культурный центр, 2002. 84 с.
14. Соловьев Э. Ю. Категорический императив нравственности и права. Москва : Прогресс-Традиция, 2005. 416 с.
15. Фома Аквинский. Сумма теологии. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/konfessii/summa-teologii-tom-1/> (дата обращения: 27.06.2021).
16. Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2013. 592 с.
17. Evans E. P. The Criminal Prosecution and Capital Punishment of Animals. New York : Dutton, 1906. P. 406.
18. Regan T. Foreword. Animal Others: On Ethics, Ontology and Animal Lite. Ed.: H. P. Steeves. Albany : SUNY Press, 1999. P. xi-iii.

## References

1. Aristotel' (1996). *Istoriya zivotnyh* [Animal history]. Moscow: Rossijsk. gos. gumanit. un-t. (In Russ.).
2. Bataj Zh. (2007). *Istoriya erotizma* [History of eroticism]. Moscow: Logos, Evropejskie izdaniya. (In Russ.).
3. Bodriyar Zh. (2015). *Simulyakry i simulyacii* [Simulacra and simulations]. Moscow: POSTUM. (In Russ.).
4. Vol'ter (1988). *Filosofskie sochineniya* [Philosophical writings]. Moscow: Nauka. (In Russ.).
5. Gegel' G. V. F. (1975). *Enciklopediya filosofskih nauk. Filosofiya prirody* [Encyclopedia of Philosophical Sciences. Philosophy of nature]. Moscow: Mysl'. (In Russ.).
6. Gegel' G. V. F. (1971). *Estetika* [Aesthetics]. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.).
7. Dekart R. *Rassuzhdenie o metode, chtoby verno napravlyat' svoj razum i otyskivat' istinu v naukah* [Discussing the Method for Rightly Directing Your Mind and Seeking Truth in the Sciences], available at: <https://gtmarket.ru/library/basis/3698/>, accessed 27.06.2021. (In Russ.).
8. Derrida Zh. (2019). *Zhivotnoe, kotorym ya sledovatel'no, yavlyayus'* [The animal that I therefore am]. *Sociologiya vlasti* [Sociology of power], 3, 220–275. (In Russ.).
9. *Dialogi Platona* [Dialogues of Plato], available at: <https://classics.nsu.ru/bibliotheca/plato01/index.htm>, accessed 27.06.2021. (In Russ.).
10. *Kniga Bytiya* [Genesis], available at: <http://bibliya-online.ru/kniga-bytiyachitat-onlayn/>, accessed 27.06.2021. (In Russ.).
11. Rigan T. *V zashchitu prav zivotnyh* [In defense of animal rights], available at: <http://www.vita.org.ru/library/philosophy/tom-regan-animal-rights-5.htm#10/>, accessed 27.06.2021. (In Russ.).
12. Russo Zh. Zh. (1998). *Ob obshchestvennom dogovore. Traktaty* [About the social contract.]. Moscow: «KANON-press», «Kuchkovo pole». (In Russ.).
13. Singer P. (2002). *Osvobozhdenie zivotnyh* [Animal Liberation]. Kiev: Kievskij ekologo-kul'tupnyj center. (In Russ.).
14. Solov'ev E. YU. (2005). *Kategoricheskij imperativ npravstvennosti i prava* [The categorical imperative of morality and law]. Moscow: Progress-Tradicija. (In Russ.).
15. Foma Akvinskij. *Summa teologii* [Sum of theology], available at: <https://azbyka.ru/otechnik/konfessii/summa-teologii-tom-1/>, accessed 27.06.2021. (In Russ.).
16. Hajdegger M. (2013). *Osnovnye ponyatiya metafiziki* [Basic concepts of metaphysics]. Saint-Petersburg: Vladimir Dal'. (In Russ.).
17. Evans E.P. (1906). *The Criminal Prosecution and Capital Punishment of Animals*. New York: Dutton, p. 406.
18. Regan T. (1999). *Foreword. Animal Others: On Ethics, Ontology and Animal Lite*. Ed.: H.P. Steeves. Albany: SUNY Press, 11–13.

## Информация об авторе

**А.А. Ржавитина** – старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства; преподаватель первой категории Детской школы искусств; член союза художников РФ.

## Information about the author

**Anna A. Rzhavitina** – Senior Lecturer of the Department of Arts and Crafts; teacher of the first category of the Children's Art School; member of the Union of Artists of the Russian Federation.

Статья поступила в редакцию 17.06.2022; одобрена после рецензирования 10.08.2022;  
принята к публикации 10.08.2022.

The article was submitted 17.06.2022; approved after reviewing 10.08.2022;  
accepted for publication 10.08.2022.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares no conflicts of interests.

*Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 56–61.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

*Chelyabinskij Gumanitarij. 2022; 2 (59), 56–61.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

Научная статья

УДК 008.009 + 72.01

DOI 10.47475/1999-5407-2022-10209

## **ФАНТАРХИТЕКТУРА КАК РЕАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ПРОЕКТИВНЫХ ПЛАСТИЧЕСКИХ УТОПИЙ**

**Сергей Степанович Соковиков**

Челябинский государственный институт культуры, Челябинск, Россия, sokovik49@mail.ru

**Аннотация.** В статье рассматривается явление фантархитектуры, сочетающей свободную пластическую фантазию и ее визуальные проекции. Отмечается укорененность архитектурных фантазий в истории культуры. Выделена роль визуально-пластических паттернов, определяющих разнообразные вариации их воплощения в образах фантастической архитектуры. Приведен пример одного из наиболее значительных паттернов – образ Дома-Дворца как символического центра пространственного локуса, функционально синтезирующего значимые социокультурные интенции конкретной культуры. Проведено типологическое разделение архитектурных утопий и архитектурных фантазий как разных вариантов соотношения с реальной архитектурной средой. Показан процесс взаимной трансформации одного типа в другой и изменений их соотношения с реальной архитектурой в ходе развития креативных, технологических и технических возможностей культуры. В результате к XXI веку границы между утопическими проектами, произвольными фантазиями и реальными проектами оказываются зыбкими и проницаемыми. Это обстоятельство ставит под сомнение самостоятельное значение и ценность фантархитектуры, однако ее популярность и влияние не снижаются. Рассматриваются аспекты этой ситуации: утрата притягательного воздействия фантастической образности при практическом воплощении фантазийных артефактов; эффект оповседневивания архитектурного объекта, воспринимающегося как привычный элемент реальной архитектурной среды; изживание генетически заложенного в фантархитектуре принципа игрового, «театрализованного» создания «невозможного» архитектурного образа. В этом контексте фантархитектура выполняет уникальную «опережающую» функцию: выступает провокативным фактором, способствующим появлению непривычных, креативных решений в реальной архитектуре. В то же время она остается особой самодостаточной сферой «невозможных» фантазийных образов, удовлетворяющих потребность в восприятии несбыточного, но визуально убедительного, возбуждающего и провоцирующего воображение.

**Ключевые слова:** фантастическая архитектура, визуальные паттерны, архитектурная утопия, реальная архитектура, «опережающая» функция фантархитектуры.

**Для цитирования:** Соковиков С. С. Фантархитектура как реальное воплощение проективных пластических утопий // Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 56–61. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10209.

Original article

### **FANTARCHITECTURE AS A REAL IMPLEMENTATION OF PROJECTIVE PLASTIC UTOPIA**

**Sergey S. Sokovikov**

Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia, sokovik49@mail.ru

**Abstract.** The article examines the phenomenon of phantarchitecture, which combines free plastic fantasy and its visual projections. The rootedness of architectural fantasies in the history of culture is noted. The role of visual-plastic patterns is emphasized, which determine various options for their embodiment in the images of fantastic architecture. An example of one of the most significant patterns is given – the image of the House-Palace as a symbolic center of a spatial locus that functionally synthesizes significant socio-cultural intentions of a particular culture. The typological division of architectural utopias and architectural fantasies as different variants of correlation with the real architectural environment is carried out. The process of mutual transformation of one type into another and changes in their relationship with real architecture in the process of developing the creative, technological and technical capabilities of culture is shown. As result, by the 21st century, the boundaries between utopian projects, arbitrary fantasies and real

projects become unstable and permeable. This circumstance casts doubt on the independent significance and value of fantarchitecture, but its popularity and influence are not weakening. The article examines aspects of this situation: the loss of the attractive influence of fantastic imagery after the practical implementation of fantastic artifacts; the effect of addictiveness of an architectural object, which is perceived as a familiar element of a real architectural environment; elimination of the genetically inherent principle of playful, “theatrical” creation of an “impossible” architectural image inherent in fantarchitecture. In this context, fantarchitecture performs a unique “outstripping” function: it acts as a provocative factor contributing to the emergence of unusual, creative solutions in real architecture. At the same time, it remains a special self-sufficient sphere of “impossible” fantasy images that satisfy the need for perception of the unrealizable, but visually convincing, exciting and imaginative.

**Key words:** fantastic architecture, visual patterns, architectural utopia, real architecture, the “outstripping” function of fantasy architecture.

**For citation:** Sokovikov S. S. (2022). Fantarchitecture as a real implementation of projective plastic utopia. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (59), 56–61, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10209.

Термин «фантархитектура» не является общепринятым, поэтому следует объяснить целесообразность его использования в связи с особыми смысловыми аспектами предлагаемой темы. От образов принципиально произвольных архитектурных фантазий, сугубо условных и категорически несбыточных, артефакты фантархитектуры отличает внутренняя интенция к возможности осуществления их пластических решений в пространстве неких иных координат: в мифологическом прошлом, в мечтаемом будущем, в иных измерениях (светского или религиозного толка) и т. д. Вместе с тем невозможность реального воплощения подобных виртуальных конструкций в актуальном пространстве/времени определяет особую роль *фантастичности* как своего рода *социокультурной технологии*. Исходя из этого, под «фантархитектурой» предлагается понимать совокупность различных воплощений фантазийных архитектурных образов, включающую в том числе изображения строений, резко контрастирующих с принятыми в актуальном времени пластически-композиционными решениями; сооружений, «воздвигнутых» с помощью неизвестных в этот момент технологий; зданий, возникающих как воплощение неких идей в текстах различного рода (ветхозаветная Вавилонская башня, конструкция «Вавилонской библиотеки» Х. Борхеса, фантастический мир Дж. Пиранези и мн. др.). В этом смысле часть термина «*фант...*» отсылает к трем смысловым модусам, содержащимся в его значении. Во-первых, это указание на *функциональную роль фантазии* как основы свободной игры пространственно-пластического воображения в ходе создания архитектурного образа. Во-вторых, здесь обозначается *форма «фантазма» как способа осуществления визуальной проекции* воображаемого архитектурного объекта в предметно выраженном виде. Наконец, в данной терминологической конструкции высвечивается присущий фантархитектуре *феномен «фантомности»* - исторической устойчивости самой идеи фантазийного конструирования несбыточных казалось бы архитектурных творений, не существующих в буквально материальной форме, но реально переживаемых.

Репрезентации подобной «фантомной» архитектуры укоренены в истории в качестве принятых культурных практик. Так, например, известны самые разнообразные архитектурные фантазии, получившие интенсивное развитие во времена Возрождения. Причем на первых порах они представлены скорее как *архитектурный фон*, включаемый в визуальные тексты на мифологические, библейские и светские сюжеты, хотя такие фантазмы уже демонстрируют не только ассоциативную связь с основной фабулой, но и выступают пластически и смыслово значимыми «действующими лицами». С течением времени образная выразительность таких элементов все более осознается творцами, что приводит к возникновению *самостоятельных жанров живописи и графики*, в текстах которых фантазийные сооружения воплощают мифологемы «воображаемого» прошлого, проецируются в пространство актуального культурного сознания, дразнят воображение современников потрясающими картинами возможного будущего, опредмечивая метафорические образы и демонстрируя прихотливую игру пространственного воображения. Эта тенденция в разнообразных вариациях продолжилась и в последующие исторические этапы.

Парадоксальным образом фантомность подобных построений соотносилась с осязаемой предметностью и материальной овестьственностью реальных архитектурных объектов. К тому же следует отметить нередкое (явное или опосредованное) обращение творцов архитектурных фантазий к артефактам прошлых времен даже в тех случаях, когда создавались фантазийные конструкции, созвучные актуальным стилистическим мотивам или креативным представлениям о возникающем в мечтах облике небывало причудливого будущего. При этом в артефактах фантархитектуры доминирующим всякий раз неизменно выступают принципиальные отличия от исторических прототипов или современных пространственно-стилевых решений, когда именно такой контраст создает основу сильного эффекта при восприятии.

Однако при всем чрезвычайном разнообразии пестрого мира фантархитектуры, представленного в синхронной и диахронной временных проекциях, смыслово-стилевой анализ таких произведений культуры дает возможность обнаружить проявление в них устойчивых черт своеобразных социокультурных паттернов, на протяжении многовековой истории обуславливающих и стимулирующих жизнь подобного

архитектурного «утопизма». Фундаментальные основания этих паттернов, как представляется, определяет внутренне присущая культуре интенция к достижению завершеного совершенства, выраженная в стремлении кардинального преобразования существующего на пути к достижению гармонии смыслового и стиливого единства воплощенного образа. В контексте архитектурного творчества такая интенция находит концентрированное выражение в поисках того или иного варианта образа *Абсолютного Дома*. Этот образ, по сути, из века в век выступает одним из случаев конкретной локализации грезы об *Идеальном Месте*, воплощениями которого являются остров Утопия Томаса Мора, Город Солнца Томмазо Кампанеллы, Беловодье русских староверов и др. Следует отметить, что в содержательно-смысловых аспектах, во всяком случае — в своей матричной первооснове, образ Абсолютного дома сочленяет три функциональных посыла: он предстает *Домом Бога* (храмом), *Домом Духа* («башней из слоновой кости»), *Домом Человека* (обиталищем). Разумеется, соотношение и взаимодействие таких смысловых импульсов вариативно: любой конкретизированный архитектурный фантазм демонстрирует превалирование какой-либо из означенных ипостасей, однако другие при этом не устраняются, проявляясь опосредованно. Стоит обратить внимание: даже образы *анти-Дома* (Дом Греха, Дом Смерти и пр.) в ощутимой мере сохраняли связь с образом Абсолютного Дома, подчеркнуто дистанцируясь от него, а тем самым апофатически утверждая его совершенство. Данное обстоятельство принципиально важно для понимания смыслового диапазона фантархитектуры: ее содержание включает самые разнообразные проявления — от стремления к гармонически совершенным образам до гротескной демонстрации дисгармоничной «антиутопии». Отметим, что при всей широте спектра вариантов воплощения фантархитектуры, она тем или иным образом продуцирует визуальные образы наиболее значимых локусов культурного пространства, переосмысленные в причудливых формах. Свообразными «реперными точками» и одновременно эталонными образцами в сфере фантархитектуры выступают фундаментально значимые пространственные конструкторы, выполняющие роль «несущих» паттернов.

Среди них одним из наиболее устойчивых и весомых выступает визуально выраженный концепт *Храма-Дворца*. Значение этого образа в морфологии и динамике культурного пространства трудно переоценить. Он выполняет функцию смыслового центра пространственной архитектоники, определяя векторы ее динамики и наделяя особыми значениями отдельные части пространства. Действенная функциональность «храмового» артефакта заключается в том, что в его целостном пространственном локусе осуществляется слияние предметно-земного и образно-возвышенного, проекций реальных практик и трансцендентных истин, то есть, переплетение самых различных и сущностно важных функциональных значений. Подчеркнем, что действенные значения этого паттерна отнюдь не ограничены исключительно религиозной сферой, воплощаясь в архитектурных решениях, казалось бы, функционально полностью светских. В этом смысле масштабным и показательным примером может служить довоенный проект «Дворца Советов» Бориса Иофана, Владимира Щуко и Владимира Гельфрейха (1933), — одна из впечатляющих проекций архитектурно-утопических идей советской эпохи. В соответствии с замыслом архитекторов «Дворец Советов» должен был представлять циклопическое сооружение высотой в 415 метров с возвышающимся над ним гигантским стометровым изваянием Ленина. Культурность характера этого колоссального здания должна была определяться не только проведением в нем наиболее важных событий жизни советского общества — съездов и собраний, но и организацией массовых демонстраций и разнообразных театрализованных зрелищ и представлений. Храмоподобность архитектоники Дворца Съездов создавало использование принципа визуально-пластического коллажа, соединявшего различные элементы «архитектурных систем и ордеров, бесконечные ряды колонн, многоуровневые ярусы и платформы, широченные монументальные лестницы, длинные перспективные галереи-виадуки, высоченные входные порталы и триумфальные арки» [2. С. 14–15]. Такое масштабное и причудливое визуально-образное решение совершенно логично, поскольку исполненное здание Дворца Советов замысливалось как воплощение проективной визуализации квази-религиозного культа «победившего социализма и коммунизма» и место демонстративного поклонения ему.

По ряду причин этот грандиозный замысел не был реально воплощен, но монументальный образ «Дворца Советов» получил широчайшее распространение и популярность у массовой аудитории через проекции в различных текстах: марках, открытках, иллюстрациях, кинопроизведениях. Так, например, величественный вид Дворца Советов возникает в кадрах футуристической панорамы Москвы в научно-фантастическом фильме «Космический рейс» (1936), а позже — в анимационном варианте этого сюжета «Полет на Луну» 1953 года. Сюжет фильма Александра Медведкина «Новая Москва» (1938) включал в качестве смыслового важного эпизод, в котором грандиозное строение Дворца Советов будто прорастало на глазах у зрителей из привычного городского пейзажа, замещая и преображая его с весьма действенным по тем временам визуальным эффектом. В свою очередь, такая динамичная взаимосвязь реального ландшафта и фантазийных образов приводила к тому, что фантазматический архитектурный конструктор обретал иллюзорную, но визуально убедительную достоверность.

Особо следует обозначить существенный в рамках темы аспект: фантархитектура включает разные типы соотношения с реальностью: *архитектурные утопии и архитектурные фантазии*. Первые возникают как проекты, неосуществимые в некое данное время, но предполагаемые к реализации в будущем. Во вторых демонстрируется произвольная фантазийная игра с реальными или вымышленными архитектурными элементами и пластическими конфигурациями как самоценный и самодостаточный творческий процесс, не предполагающий какого-либо прикладного исхода. Вместе с тем, такое различие не сводится к императивному характеру. Выбор того или иного варианта определяется субъективным импульсом творцов, однако дальнейшая судьба фантазийных образов складывается по-разному, показывая возможность превращения утопии в фантазию и наоборот. Даже когда в архитектурной фантазии «невозможное» достигает уровня абсурда, то есть, видимой утраты функционального смысла, оно парадоксально сохраняет потенциал возможного осуществления в реальной архитектуре. Более того, в некоторых случаях подобные причудливые фантазии находят реальное «овеществленное» воплощение. В. В. Федоров и А. В. Левиков приводят примеры «перевернутого» дома в польском Шимбарке и расположенного в австрийском Лауфнитцдорфе «Дома фермера», архитектура которого, по их мнению, вдохновлена парадоксальными «невозможными» рисунками К. М. Эшера: «Мы видим обрывающиеся в пустоту лестничные марши, висящие в воздухе без видимой опоры объемы, вертикальные зеленые поверхности то ли газонов, то ли стен» [6. С. 23]. Разумеется, такие артефакты воспринимаются как экстравагантные архитектурные курьезы. Однако те из них, которые в определенный момент времени воспринимаются как абсурдные, могут нести в себе «некую “безумную” идею или функцию, недоступную в данный момент пониманию индивида или коллективного субъекта» [6. С. 26], но способную в дальнейшем обернуться вполне плодотворной тенденцией.

Подобное взаимопревращение утопического и фантастического прослеживается во всей истории фантархитектуры. Так, воображаемая архитектура в работах мастеров Возрождения передавала мечты о совершенном, гармоничном переустройстве визуального пространства и надежду на их воплощение. Суровая реальность превращала эти утопии в несбыточные грезы, однако парадоксальным образом, даже вне намерений авторов, некоторые фантазмы, вплоть до абсурдно-гротесковых, выступали спонтанными предвидениями архитектурных артефактов будущего. Так, А. О. Иванов обращает внимание на фантазмагорическую архитектуру образов триптиха И. Босха «Сад земных наслаждений», сочетающую мотивы бионики и готической архитектуры [1. С. 66]. Очевидно, что готические мотивы и сегодня занимают значительное место в различных фантазийных вариациях (например, в жанре фэнтези или субкультуре «готов»). А вот спектр невероятных «домов», представленных в том числе и на других полотнах Босха, предвосхищает самые «модерные» архитектурные тенденции: это биоморфные образы (дом-ягода, дом-яйцо, дом-дерево, дом-кувшин и пр.), химерические сооружения «нечитаемого» происхождения и облика. В современности это воплощается в постмодернистских зданиях самых причудливых форм, в биоархитектуре с ее стремлением к использованию естественных природных форм в конструктивных решениях.

Логика развития и совершенствования креативных, технологических и технических возможностей культуры неизбежно приводит к тому, что в XXI веке граница между утопическими проектами, произвольными фантазиями и реальной архитектурой оказывается практически размыта, а вместе с тем растет постмодернистская тенденция вариативного сочетания «отдельных знаков архитектурного словаря в едином фантастическом объекте» [3. С. 50]. Современное пространство все больше заполняется сооружениями совершенно непривычных очертаний. То архитектурно-фантазмическое, что предстает в виртуальных мирах Интернета, компьютерных игр или киноэкранов, завтра может воплотиться в реальных материалах, делая визуальную среду гораздо более разнообразной.

Однако, по мнению некоторых исследователей, такая ситуация имеет и оборотную сторону. Так, В. Н. Ткачев и Т. Н. Сарвут видят в подобных практиках тенденцию *дегуманизации культурного пространства*, приводящей в архитектуре к разбитию формы на отдельные части, уничтожению связей, симметрии, согласованности, образной целостности, возникновению хаотичного набора форм. По мнению этих авторов, «Психическое равновесие горожан спасает только то, что основное предметное окружение в социуме города – это тривиальная рядовая застройка, не претендующая на особый к ней интерес» [5]. Такое суждение представляется не совсем точным: тривиальная рядовая застройка вряд ли выступает основным условием «психического равновесия» в силу своей визуальной монотонности и невыразительности, что как раз требует включения в пространственную среду обитания выразительных пластических элементов и акцентов.

Скорее, оптимальный психологический баланс может возникнуть от вариативного сочетания «тривиального» и «экстравагантного» в архитектурном ландшафте. Игра контрастов и сочетаний того и другого стилистического начала образует динамичное, действенное пространство, своеобразную архитектурную драматургию, в перипетиях которой идущие именно от «экстравагантного» начала

артефакты играют наиболее действенные роли. Можно предположить, что в современных условиях для решения этой проблемы нет никаких препятствий: достижение разнообразия и выразительности архитектурной среды ставится обязательной задачей для творцов. Казалось бы, в таком контексте значение фантархитектуры как особого «фантомного» явления, отличного от овеществленной реальности, неизбежно должно идти на спад: современное архитектурное творчество не ограничено в самых дерзких поисках и новационных стилистических. То есть, границы между замыслами в духе фантазийных экспериментов и их реальными воплощениями почти размыты: возникающие образы – уже не фантазмы, а вполне рабочие проекты. Однако анализ ситуации показывает: фантархитектура отнюдь не теряет своей влияния: «популярность жанра фантазийной архитектуры среди молодых художников и просто пользователей Интернета доказывает, что это очень востребованное направление визуального искусства современности» [3. С. 55]. Объяснение этого парадоксального обстоятельства лежит в специфично текучей, метаморфозной природе фантархитектуры.

При материальном «овеществлении» архитектурного фантазма происходят неизбежные трансформации его значения и смысла. Как точно отмечает А. Скижали-Вейс, «архитектурная идея, одеваясь в камень, стекло и металл, начинает неумолимо трансформироваться под давлением интересов заказчиков, инвесторов, ограниченных возможностей строительства» [4. С. 56]. Уже в ходе этого процесса прагматические мотивы вытесняют фантазийное из образного облика сооружения. Далее в зрительском восприятии срабатывает эффект оповседневничания, и объект все больше начинает восприниматься как привычный элемент реальной архитектурной среды, а будоражащий вначале контраст с привычным контекстом начинает угасать. Иссякает генетически заложенный в фантархитектуре принцип игрового, «театрализованного» создания уникального архитектурного артефакта: реализация уничтожает фантазию.

Выше уже отмечалась проницаемость границ между произвольными фантазиями и реальной архитектурой в современности. Однако это обстоятельство не снимает сущностной самостоятельности фантархитектуры в ее постоянно «опережающих» реальность значениях. Главное в том, что артефакты фантархитектуры в принципе создаются не для практического воплощения. Их смысл – в конструировании именно вымышленного архитектурного образа, представляющего в свободном от практических нужд воображении автора. Возникающая в таком контексте фантазмагорическая игра с элементами и пластическими акцентами передает скорее метафорические переживания и представления о «текущем» пространстве/времени, чем некие проектные идеи. Не случайно чаще всего подобное фантазирование включает безгранично вариативные комбинации обращений к образцам прошлых времен и экстравагантных футуристических мотивов. Разумеется, совершенно не исключается возможность реального воплощения некоторых вариантов, родившихся в фантархитектуре. И все же ее основное значение видится в другом. Она, с одной стороны, выступает *провокативным фактором*, способствующим появлению непривычных, креативных решений в реальной архитектуре. С другой – остается особой *самодостаточной сферой* «невозможных» фантазийных образов, удовлетворяющих потребность в восприятии несбыточного, но визуально убедительного, возбуждающего и провоцирующего воображение.

А. Скижали-Вейс, называющий создателей таких образов архитекторами-фантастами, перечисляет черты, свойственные их творчеству: *новизна и необычность образа и формы; острота и красота идеи; временные допущения и временная условность; убедительность и «живучесть» пространства, материальное правдоподобие; доля иронии и эмоциональная насыщенность; экспериментальность; ассоциативность восприятия; иррациональность, недосказанность и таинственность; кинематографическое восприятие пространства* [4. С. 58–60], хотя последнее, на наш взгляд, стоит дополнить *театрализованно-игровым* аспектом. Даже это краткое перечисление показывает невозможность адекватного воспроизведения подобных образов в реальной архитектуре. Однако именно фантархитектура испокон веков служила мощным стимулом развития креативного воображения создателей реальных проектов, вплоть до прямого заимствования ими конструктивных решений. Но когда такое происходило, фантархитектура волшебным способом оказывалась на шаг впереди реальности, демонстрируя новые, небывалые фантазийные артефакты, субстанциально иллюзорные, но визуально убедительные и эстетически действенные.

Таким образом, функциональная сущность и, как показывает анализ, неиссякающая притягательность фантархитектуры заключается, с одной стороны, в неосуществимости синтеза (синкретизиса) идеальных образов и реальных артефактов и, вместе с тем, в неустранимости антропологически укорененного стремления к его воплощению, проявляющемуся на разных уровнях: мифологическом, фольклорном, рациональном. Архитектурные фантазмы в этом смысле воплощают действие универсального компенсаторного механизма культуры. Он снимает остроту переживания невозможности реального воплощения воображаемых артефактов «здесь и сейчас», продуцируя фантазийные образы, обладающие реальной действенностью и дающие возможность их переживания в силу их визуальной достоверности. При этом неосуществимость утопии не снимает значимости центрирующего для фантархитектуры образа Абсолютного Дома как стимула креативной активности, попыток реализации фантазмов. Постмодернистская

эстетика легитимировала произвольность архитектурного воображения. Множатся всё новые проективные версии концепта Дома. Тем самым существование архитектурной фантазии, порождающей феномен фантархитектуры, стимулирует развитие архитектурного мышления в креативном и плодотворном плане, находящем реальное воплощение в проектах и их осуществлении. Но главное свойство, делающее это явление неустранимым и самодостаточным феноменом культурно-пространственного бытия, состоит в опережающем образно-смысловом векторе фантархитектуры, своими артефактами удостоверяющей существование невозможного в реально переживаемом культурном пространстве.

#### Список источников

1. Иванов А. О. Архитектурные фантазии в изобразительном искусстве Возрождения // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). С. 64–67.
2. Лысенков А. Ю., Лысенкова Л. Ф. Влияние графических работ Д. Б. Пиранези на формирование концептуальной архитектуры и реального архитектурного пространства // Культура и искусство. 2020. № 2. С. 10–18.
3. Маевская М. Е. Язык архитектурной утопии XXI века // Современная архитектура мира. 2016. № 7. С. 41–61.
4. Скижали-Вейс А. В. Архитектурная фантастика – новая реальность // Архитектура. Строительство. Дизайн. 2007. № 3 (48). С. 56–63.
5. Ткачев В. Н., Сарвут Т. Н. Отторжение гармонии // Архитектон: известия вузов. 2020. № 3 (71). URL: [http://archvuz.ru/2020\\_3/1](http://archvuz.ru/2020_3/1) (дата обращения: 07.05.2022).
6. Федоров В. В., Левиков А. В. Архитектура абсурда (формы, положения, соположения) // Вестник МГСУ. 2014. № 4. С. 21–28.

#### References

1. Ivanov, A. (2017). Arhitekturnye fantazii v izobrazitel'nom iskusstve Vozrozhdeniya [Architectural fantasies in the visual arts of the Renaissance]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice], 12 (86), 64–67. (In Russ.).
2. Lysenkov, A. & Lysenkova, L. (2020). Vliyanie graficheskikh rabot D. B. Piranezi na formirovanie konceptual'noj arhitektury i real'nogo arhitekturnogo prostranstva [Influence of graphic works by D. B. Piranesi on the formation of conceptual architecture and real architectural space]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2, 10–18. (In Russ.).
3. Maevskaya, M. (2016). YAzyk arhitekturnoj utopii XXI veka [The language of the architectural utopia of the XXI century]. *Sovremennaya arhitektura mira* [Contemporary World's Architecture], 7, 41–61. (In Russ.).
4. Skizhali-Weis, A. (2007). Arhitekturnaya fantastika – novaya real'nost' [Architectural fiction – a new reality]. *Arhitektura. Stroitel'stvo. Dizajn* [Architecture of the USSR], 3 (48), 56–63. (In Russ.).
5. Tkachev, V. & Sarvut, T. (2020). Ottorzhenie garmonii [Rejection of harmony]. *Arhitekton: izvestiya vuzov* [Architecton: Proceedings of Higher Education], 3 (71), available at: [http://archvuz.ru/2020\\_3/1](http://archvuz.ru/2020_3/1), accessed: 07.05.2022. (In Russ.).
6. Fedorov V. & Levikov A. (2014). Arhitektura absurda (formy, polozheniya, sopolozheniya) [Architecture of the absurd (form, position, juxtaposition)]. *Vestnik MGSU*, 4, 21–28. (In Russ.).

#### Информация об авторе

**С. С. Сокоиков** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры философии и культурологии.

#### Information about the author

**Sergey S. Sokovikov** – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies.

Статья поступила в редакцию 09.06.2022; одобрена после рецензирования 18.07.2022;  
принята к публикации 10.07.2022.

The article was submitted 09.06.2022; approved after reviewing 18.07.2022;  
accepted for publication 18.07.2022.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares no conflicts of interests.

*Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 62–66.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

*Chelyabinskij Gumanitarij. 2022; 2 (59), 62–66.*

*ISSN 1999-5407 (print).*

Научная статья

УДК 930.85

DOI 10.47475/1999-5407-2022-10210

## **СТРАТЕГИИ АКТУАЛИЗАЦИИ ПРОШЛОГО: ОТ КУЛЬТУРЫ ПАМЯТИ К МЕМОРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ**

**Насруди Увайсович Ярычев**

Чеченский государственный университет имени А. А. Кадырова,

Грозный, Россия, nasrudiny@mail.ru

**Аннотация.** Статья посвящена осмыслению основных стратегий актуализации прошлого и соответствующих им понятийных «оболочек». Среди таких стратегий рассматриваются: 1) культура памяти (наименее разработанное понятие, включающее в себя в интерпретации различных исследователей как государственные, организованные усилия по сохранению и трансляции образа прошлого, так и стихийные формы мемориализации); 2) мемориальная политика (также довольно широкое по содержанию понятие, трактуемое разными учеными либо как система популяризации официального образа прошлого посредством создания мемориальных объектов, либо как универсальные инструмент мягкой силы, либо как синоним политики памяти); 3) политика памяти (официальная государственная политика в мемориальной сфере, связанная с определением желаемого образа прошлого и инструментов его популяризации); 4) историческая политика (комплекс форм обращения с прошлым – от его законодательно-правового освоения до использования его содержательного ресурса с целью укрепления позиций властных элит); 5) мемориальная культура (совокупность устойчивых, воспроизводимых способов познания, интерпретации, описания, сохранения, трансляции прошлого, репрезентируемых в различных формах мемориальной деятельности).

**Ключевые слова:** прошлое, память, культура памяти, мемориальная политика, политика памяти, мемориальная культура.

**Для цитирования:** Ярычев Н. У. Стратегии актуализации прошлого: от культуры памяти к мемориальной культуре // Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 62–66. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10210.

Original article

### **STRATEGIES OF ACTUALIZING THE PAST: FROM CULTURE OF MEMORY TO MEMORIAL CULTURE**

**Nasrudi U. Yarychev**

A. A. Kadyrov Chechen State University, Grozny, Russia, nasrudiny@mail.ru

**Abstract.** The article is devoted to comprehension of the main strategies of actualization of the past and their corresponding conceptual “shells”. Among such strategies are considered: 1) culture of memory (the least developed concept, which includes in the interpretation of various researchers both state, organized efforts to preserve and translate the image of the past, and spontaneous forms of memorialization); 2) memorial politics (also a rather broad concept, interpreted by various scholars either as a system of popularization of the official image of the past by creating memorial objects, or as a universal tool of soft power, or as a synonym of memory politics); 3) remembrance policy (official state policy in the field of remembrance, associated with the definition of the desired image of the past and instruments of its popularization); 4) historical policy (a set of forms of dealing with the past - from its legislative and legal development to the use of its substantial resource in order to strengthen the position of the power elites); 5) memorial culture (a set of stable, reproducible ways of knowing, interpreting, describing, conserving, transmitting the past, represented in various forms of memorial activity).

**Key words:** past, memory, culture of memory, memorial policy, politics of memory, memorial culture.

**For citation:** Yarychev N. U. (2022). Strategies of actualizing the past: from culture of memory to memorial culture. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (59), 62–66, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10210.

Политика прошлого, символическая политика, политическое использование прошлого, историческая политика, политика коммемораций, политика памяти, мемориальная политика – эти и многие другие термины характеризуют многообразие форм и способов осмысления, интерпретации, использования прошлого различными мемориальными акторами, прежде всего, политическими элитами, или государством. Но они также характеризуют и особое состояние современных мемориальных исследований, в которых пока отсутствует какой бы то ни было консенсус в отношении использования базовых категорий. В итоге мы имеем дело либо с терминологической избыточностью (когда одни и те же явления называются по-разному разными учеными), либо с терминологическим замещением (когда один и тот же термин обозначает у разных авторов разные явления). На наш взгляд, такая ситуация не является критичной, но в значительной степени затрудняет построение ясной и согласованной теоретико-методологической концепции мемориальной культуры.

В рамках данной статьи мы предлагаем рассмотреть основные понятия, которые описывают стратегии актуализации (интеграции прошлого, точнее его образа, в пространство современной культуры) прошлого. Перечень данных понятий в исследовательской реальности значительно более значителен, мы остановим наше внимание лишь на наиболее распространенных из них.

#### 1) Культура памяти.

Этот термин встречается и в зарубежных, и в отечественных исследованиях памяти. В первых он, как правило, используется в широком, почти метафорическом значении некоей социальной традиции, определяющей объем сохраняемых воспоминаний и воспоминаний, подлежащих забвению. Чаще всего (в работах А. Ассман, Й. Ганценмюллер, К. Шмид и др.) обращение к категории «культура памяти» происходит в контексте рассуждения о мемориальных государственных стратегиях мемориализации Холокоста и в целом – преступлений против человечества. Х. Вельцер к официально-государственному компоненту понятия «культура памяти» добавляет приватный компонент, связанный с практиками семейных воспоминаний [2].

В российской исследовательской практике данный термин не столь востребован, как близкие ему по смыслу (политика памяти, историческая политика и пр.). М. Л. Шуб под культурой памяти понимает «целенаправленную деятельность, совокупность мемориальных стратегий сохранения, поддержания, трансляции памяти, реализуемых как в институционально инициированном (официальные коммеморативные практики, деятельность СМИ), так и в спонтанно-инициативном (стихийная коммеморация, частные мемориальные инициативы) форматах [13. С. 57]. В ее научной логике культура памяти реализуется в рамках двух направлений: медийно-презентационном (презентация мемориальной проблематики в средствах массовой информации, социальных сетях и иных медиа) и событийно-проектном (организация различных коммеморативных мероприятий – от Парада Победы до присвоения мемориальных наименований улицам).

#### 2) Мемориальная политика.

М. Б. Гуров [3], Д. Н. Нечаев, О. В. Леонова [8], Н. А. Медушевский [6], О. Ч. Реут [9] и др. прибегают в научной риторике к термину «мемориальная политика». К сожалению, в работах указанных авторов четкое определение мемориальной политики или набор характерных для нее черт отсутствуют. Судя по контексту, мемориальная политика предстает либо системой шагов в сфере популяризации государственно одобренной картины прошлого путем открытия памятников (М. Б. Гуров, О. Ч. Реут), либо выступает в качестве синонима политики памяти (Д. Н. Нечаев, О. В. Леонова), либо определяется как инструмент «реализации общей государственной политики мягкой силы, реализуемой на внутривнутриполитическом пространстве» (Н. А. Медушевский) [6. С. 12].

#### 3) Политика памяти.

Этот термин чаще всего в современной, особенно российской, риторике используется в значении государственной политики в мемориальной сфере. Так, О. Ю. Малинова интерпретирует ее как «деятельность государства и других акторов, направленную на утверждение тех или иных представлений о коллективном прошлом и формирование поддерживающей их культурной инфраструктуры, образовательной политики, а в некоторых случаях – и законодательного регулирования» [4. С. 9].

По определению О. Ф. Русаковой, политика памяти «представляет собой продуманную систему форм и способов политизации прошлого в целях управления коллективной исторической памятью народа» [10. С. 70].

А. И. Миллер под политикой памяти понимает «сферу публичных стратегий в отношении прошлого, т.е. концептуализации, практик коммеморации и преподавания истории» [7. С. 210].

В аналогичном смысловом ключе трактует политику памяти Р. Траба: «Политика памяти – это любые намеренные и формально легитимные действия политиков и чиновников, которые направлены на укрепление, удаление или преодоление отдельных фрагментов общественной памяти» [11].

#### 4) Историческая политика.

Термин «историческая политика», возникший в европейском политическом дискурсе в 80-е годы прошлого столетия сначала в ФРГ, а спустя пару десятилетий в Польше, использовался для обозначения определенного типа политики, эксплуатирующей образы прошлого [4. С. 9].

Политологи К. Леггеви и К. Майер понятием исторической политики охватывают околосмемориальную проблематику (прежде всего, вопросы принятия политических решений в сфере политики памяти), которая редко попадает в поле зрения ученых-мемориалистов: «Историко-политические инициативы... не исчерпываются инсценированием “символической политики” и мероприятиями в системе политического образования; сюда же относятся нормативные акты административного и законодательного характера, а также мобилизационные кампании, проводимые государством и организациями гражданского общества и выходящие на уровень внешней политики и политики в области национальной безопасности» [Цит. по: 1. С. 118]. А. Ассман к исторической политике относит также историческую экономику, то есть все вопросы, связанные с финансированием мемориальной деятельности, выплатами жертвам, выделением земель под мемориалы и т.п.

А. И. Миллер и О. Ю. Малинова трактуют историческую политику как «особую конфигурацию методов, предполагающую использование государственных административных и финансовых ресурсов в сфере истории и политики памяти в интересах правящей элиты» [5. С. 15]. По словам А. И. Миллера, историческая политика, являющаяся частным проявлением политики памяти, характеризуется активным участием властных структур, конфронтационностью и преследованием партийных интересов [7. С. 215].

Методами исторической политики, позволяющими государству и иным мемориальным акторам осуществлять регулирование мемориально-интерпретационных процессов в обществе, по мысли А. В. Трофимова, являются: «создание специальных институтов, используемых для насаждения определенных трактовок прошлого, выгодных той или иной политической силе; политическое вмешательство в деятельность средств массовой информации; манипуляцию архивами; разработка и использование новых мер контроля за деятельностью историков; политическое вмешательство в содержание учебников и программ преподавания» [12. С. 362].

Таким образом, смысл исторической политики охватывает целый комплекс форм обращения с прошлым – от его законодательно-правового освоения, экономического обеспечения его функционирования в пространстве современной культуры до использования его содержательного ресурса с целью укрепления позиций властных элит. Но в каком бы ключе данный термин не трактовался исследователями, все они сходятся во мнении, что историческая политика является лишь одним из инструментов реализации мемориальной культуры.

Исключение составляет лишь, пожалуй, А. Ассман, которая мемориальную культуру отождествляет с независимой от государства, гражданской, «низовой» мемориальной деятельностью, а историческую политику – с директивной государственно инициируемой и контролируемой активностью в сфере интерпретации, сохранения и трансляции прошлого [1. С. 23].

Большинство проанализированных нами теоретико-методологических подходов апеллируют, прежде всего, к официальным усилиям в сфере «проработки прошлого», оставляя за пределами внимания частные формы мемориальной активности. Исключение, пожалуй, составляют лишь Д. Р. Кристенсен, С. Готведт Т. Вальтер Х. Эверетт А. Юдкина, А. Соколова, О. Ч. Реут, по словам которой «мемориальная политика рассматривает общество как объект усилий по строительству нации исключительно “сверху”, со стороны якобы единственно возможного субъекта этого процесса – центральной власти. И хотя довольно трудно оспорить тезис, заключающийся в том, что решающую роль в данном процессе играют политические элиты, было бы неверным исключать из него граждан и роль их ассоциаций, активно претендующих на представительство своих интересов как в структурах власти, так и вне их с целью формирования открытого доступа к дискуссиям о манифестациях идентичности» [9. С. 166]. Однако и она, говоря о мемориальной политике, имеет в виду систему организованных форм интерпретации прошлого.

Мы же полагаем, что актуализация прошлого подразумевает комплекс самых разнообразных форм мемориальной активности, как институционально-организованных, так и спонтанно-бытовых. В нашей исследовательской логике таким интегрирующим понятием (и соответствующим ему феноменом) является понятием мемориальной культуры. Под мемориальной культурой следует понимать совокупность устойчивых, воспроизводимых способов познания, интерпретации, описания, сохранения, трансляции прошлого, репрезентируемых в различных формах мемориальной деятельности. Ключевое отличие мемориальной культуры от, скажем, политики памяти, стоит в том, что она включает не только официальные, но и частные, бытовые формы мемориальной деятельности, которые, на наш взгляд, с одной стороны, являются самостоятельным, чрезвычайно эвристичным и пока еще достаточно слабо изученным исследовательским предметом. С другой же стороны, частная мемориальная деятельность, в меньшей степени связанная с проблемами исторической концептуализации и в большей степени ориентированная на повседневные формы обращения к прошлому, является конечным пунктом назначения государственных и общественных усилий в сфере политики памяти, которую можно считать эффективной лишь тогда, когда она выходит за пределы экспертных сообществ «в народ», становится частью убеждений «обычных людей», интегрируется в их мемориальные традиции и повседневные практики.

## Список источников

1. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. Москва : Новое литературное обозрение, 2018. 328 с.
2. Вельцер Х. История, память и современность прошлого // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3 (40–41). URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/istoriya-pamyat-i-sovremennost-proshlogo.html> (дата обращения: 09.04.2022).
3. Гуров М. Б. Государственная мемориальная культурная политика: к вопросу о сакральной коммеморации // Культурное наследие России. 2018. № 1. С. 54–60.
4. Малинова О. Ю. Коммеморация исторических событий как инструмент символической политики: возможности сравнительного анализа // Полития: Анализ. Хроника. Прогноз (Журнал политической философии и социологии политики). 2017. № 4 (87). С. 6–22.
5. Малинова О. Ю., Миллер А. И. Введение. Символическая политика и политика памяти // Символические аспекты политики памяти в современной России и Восточной Европе: сборник статей / под ред. В. В. Лапина и А. И. Миллера. Санкт-Петербург : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2021. С. 7–38.
6. Медушевский Н. А. Мемориальная политика как элемент российского политического дискурса: от кейсов к концепции // Теории и проблемы политических исследований. 2019. Том 8. № 2А. С. 5–14.
7. Миллер А. И. Политика памяти в России: роль экспертных сообществ // Символическая политика. 2015. № 3. С. 210–235.
8. Нечаев Д. Н., Леонова О. В. Мемориальная культура и политическая мифология: политика памяти в сфере государственного управления России и государств постсоветского пространства // Вестник Поволжского института управления. 2021. Том 21. № 1. С. 12–21.
9. Реут О. Ч. Противоречия современной российской мемориальной политики // Дневник алтайской школы политических исследований. 2019. № 35. С. 165–169.
10. Русакова О. Ф. Политика памяти в контексте современных реалий // Культура, личность, общество в современном мире: методология, опыт эмпирического исследования. XV Международная конференция памяти проф. Л. Н. Когана. Екатеринбург : Издательство «Уральский государственный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина», 2012. С. 70–75.
11. Траба Р. Польские споры об истории в XXI веке // Полит.ру. 3 февраля 2010. URL: <http://polit.ru/article/2010/02/03/traba/> (дата обращения: 12.04.2022).
12. Трофимов А. В. Революция 1917 г. в общественном сознании современной России: смена мифологем // Документ. Архив. История. Современность. 2018. № 18. С. 361–374.
13. Шуб М. Л. Культура памяти в структуре идентичности жителей индустриальных городов. Челябинск: ЧГИК, 2021. 283 с.

## References

1. Assman, A. (2018). *Dlinnaya ten' proshlogo. Memorial'naya kul'tura i istoricheskaya politika* [The long shadow of the Past. Memorial culture and historical politics]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 328 p. (In Russ.).
2. Vel'cer, H. (2005). *Istoriya, pamyat' i sovremennost' proshlogo* [History, memory and modernity of the past]. *Neprikosvennyj zapas* [Untouchable reserve], 2–3 (40–41), available at: <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/istoriya-pamyat-i-sovremennost-proshlogo.html>, accessed 09.04.2022. (In Russ.).
3. Gurov, M. B. (2018). *Gosudarstvennaya memorial'naya kul'turnaya politika: k voprosu o sakral'noj kommemoracii* [State memorial cultural policy: to the question of sacral commemoration]. *Kul'turnoe nasledie Rossii* [Cultural heritage of Russia], 1, 54–60. (In Russ.).
4. Malinova, O. YU. (2017). *Kommemoraciya istoricheskikh sobytij kak instrument simvolicheskoy politiki: vozmozhnosti sravnitel'nogo analiza* [Commemoration of historical events as a tool of symbolic politics: possibilities of comparative analysis]. *Politiya: Analiz. Hronika. Prognoz (Zhurnal politicheskoy filosofii i sociologii politiki)* [The Journal of Political Theory, Political Philosophy and Sociology of Politics Politeia], 4 (87), pp. 6–22. (In Russ.).
5. Malinova, O. YU., Miller, A. I. (2021). *Vvedenie. Simvolicheskaya politika i politika pamyati* [Introduction. Symbolic politics and politics of memory]. *Simvolicheskie aspekty politiki pamyati v sovremennoj Rossii i Vostochnoj Evrope* [Symbolic aspects of the memory policy in modern Russia and Eastern Europe]. Saint Petersburg, Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 7–38. (In Russ.).
6. Medushevskij, N. A. (2019). *Memorial'naya politika kak element rossijskogo politicheskogo diskursa: ot kejsov k koncepcii* [Memorial politics as an element of Russian political discourse: from cases to concept]. *Teorii i problemy politicheskikh issledovanij* [Theories and problems of political research], Vol. 8, 2A, 5–14. (In Russ.).
7. Miller, A. I. (2015). *Politika pamyati v Rossii: rol' ekspertnyh soobshchestv* [The politics of memory in Russia: the role of expert communities]. *Simvolicheskaya politika* [Symbolic Politics], 3, 210–235. (In Russ.).
8. Nechaev, D. N., Leonova, O. V. (2021). *Memorial'naya kul'tura i politicheskaya mifologiya: politika pamyati v sfere gosudarstvennogo upravleniya Rossii i gosudarstv postsovetskogo prostranstva* [Memorial culture and political mythology: politics of memory in public administration of Russia and Post-Soviet States]. *Vestnik Povolzhskogo instituta upravleniya* [The Bulletin of the Volga Region Institute of Administration], Vol. 21, 1, pp. 12–21. (In Russ.).
9. Reut, O. CH. (2019). *Protivorechiya sovremennoj rossijskoy memorial'noj politiki* [Contradictions of modern russian memorial policy]. *Dnevnik altajskoj shkoly politicheskikh issledovanij* [Diary of the Altai school of political research], 35, 165–169. (In Russ.).

10. Rusakova, O. F. (2012). Politika pamyati v kontekste sovremennyh realij [The politics of memory in the context of modern realities]. *Kul'tura, lichnost', obshchestvo v sovremenom mire: metodologiya, opyt empiricheskogo issledovaniya* [Culture, personality, society in the modern world: methodology, experience of empirical research]. Ekaterinburg: Ural'skij gosudarstvennyj universitet imeni pervogo Prezidenta Rossii B. N. El'cina Publ., 70–75. (In Russ.).
11. Traba, R. (2010). Pol'skie spory ob istorii v XXI veke [Polish disputes about history in the XXI century]. *Polit.ru*, available at: <http://polit.ru/article/2010/02/03/traba/>, accessed 12.04.2022. (In Russ.).
12. Trofimov, A. V. (2018). Revolyuciya 1917 g. v obshchestvennom soznanii sovremennoj Rossii: smena mifologem [The Revolution of 1917 in the public consciousness of modern Russia: the change of mythologies]. *Dokument. Arhiv. Istorija. Sovremennost'* [Document. Archive. History. Modernity], 18, 361–374. (In Russ.).
13. SHub, M. L. (2021). *Kul'tura pamyati v strukture identichnosti zhitelej in.dustrial'nyh gorodov* [The culture of memory in the identity structure of the inhabitants of industrial cities]. Chelyabinsk, CHGIK, 283 p. (In Russ.).

#### **Информация об авторе**

**Н. У. Ярычев** – доктор педагогических наук, доктор философских наук, профессор, проректор по учебной работе; член-корреспондент Российской академии образования.

#### **Information about the author**

**Nasrudi U. Yarychev** – Doctor of Pedagogical Sciences, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Vice-Rector for Academic Affairs; Corresponding Member of the Russian Academy of Education.

Статья поступила в редакцию 25.05.2022; одобрена после рецензирования 23.07.2022;  
принята к публикации 23.07.2022.  
The article was submitted 25.05.2022; approved after reviewing 23.07.2022;  
accepted for publication 23.07.2022.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares no conflicts of interests.

*Челябинский гуманитарий*. 2022. № 2 (59). С. 67–72.

ISSN 1999-5407 (print).

*Chelyabinskij Gumanitarij*. 2022; 2 (59), 67–72.

ISSN 1999-5407 (print).

Original article

DOI 10.47475/1999-5407-2022-10211

## THE RESEARCH OF DIFFERENT NATIONAL ARTISTIC SCHOOLS OF CINEMATOGROPHY IN CONTEXT OF WAR MOVIES

**Igor E. Mishchenko**

Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia, chvaush@mail.ru

**Abstract.** The article discuss the issue of cultural aspects of national security in relation to the context of contemporary art. The author examines American, European, and Russian war films of the 2010s. and reveals the typical features of the representation of images of the army, the soldiers, and the war in general in two different national cinematographic schools. The connection between the features of war cinema and the specifics of historical fate and the circumstances of current foreign policy is revealed. In conclusion, the author identifies some of the risks and threats to national cultural security associated with the broadcast into the Russian cultural space of the point of view expressed in American war cinema.

**Key words:** war cinema, cinema, national security, modern culture, Russian cinema, American cinema.

**For citation:** Mishchenko I. E. (2022). The research of different national artistic schools of cinematography in context of war movies. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (59), 67–72, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10211.

Научная статья

УДК 930.85

## ИССЛЕДОВАНИЕ РАЗЛИЧНЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ШКОЛ КИНЕМАТОГРАФИИ В КОНТЕКСТЕ ФИЛЬМОВ О ВОЙНЕ

**Игорь Евгеньевич Мищенко**

Челябинский государственный институт культуры, Челябинск, Россия, chvaush@mail.ru

**Аннотация.** В статье рассматривается вопрос о культурных аспектах национальной безопасности применительно к контексту современного искусства. Автор рассматривает американские, европейские и российские военные фильмы 2010-х гг. и выявляет типичные черты репрезентации образа армии, солдат и войны в целом в двух разных отечественных кинематографических школах. Выявляется связь особенностей военного кино со спецификой исторической судьбы и обстоятельствами современной внешней политики. В заключение автор выделяет некоторые риски и угрозы национальной культурной безопасности, связанные с трансляцией в российское культурное пространство точки зрения, выраженной в американском военном кино.

**Ключевые слова:** военное кино, кино, национальная безопасность, современная культура, российское кино, американское кино.

**Для цитирования:** Мищенко И. Е. Исследование различных национальных художественных школ кинематографии в контексте фильмов о войне // Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 67–72. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10211.

### Introduction

At the end of the 20th century, the world entered a «perfect storm» in terms of geopolitics and civilizational interactions. The expected global leadership of the US and geopolitical monopolarity never came. Instead, we have entered an era of chaotic multipolarity. There are many poles of power in the contemporary world, for example, Russia as a rebuilding superpower, Europe, China, and India as rising superpowers<sup>1</sup> [12], Japan – as an economic superpower<sup>2</sup>. In such conditions, national security has become a key priority of state policy. However, scientific

<sup>1</sup> India Rising // Newsweek. URL: <https://www.newsweek.com/india-rising-106259>.

Kitai – novaya sverkhderzhava? // BBC.News. URL: [http://news.bbc.co.uk/hi/russian/in\\_depth/newsid\\_4307000/4307933.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/russian/in_depth/newsid_4307000/4307933.stm).

<sup>2</sup> Japan From Superrich To Superpower // Time. URL: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,967823,00.html>

and technological leadership, economic power, and military potential are not enough to ensure national security. The external and internal political potential of «soft power» is an important aspect of ensuring national security [15; 16]. The cultural aspect of national security includes the preservation of historical memory, the ability of the state to create an attractive image of the future for the nation, the creation of significant products, and an attractive lifestyle.

Military cinema is the synergy point of cultural policy and national security strategy. It contributes to the preservation of historical memory and participates in national self-determination and the formation/preservation of identity. Authors of war films promote the values of a peaceful life and the importance of national security. As the object of our research, we have chosen the socio-cultural representation of the army and war by artistic means of cinematography.

The subject of the research was military films made in the last decade.

At present, the issues of the representation of the army in Soviet and Russian cinematography have been well studied. Researchers such as V.O. Chistyakova [4], O.S. Nagornova, and T. V. Raeva [14] carried out in-depth research on the history of Russian military cinema. A. M. Voronov [20], V. A. Dronova [5], A. V. Lyamzina [10], V. A. Khokhlov [7] specially devoted articles to cinematographic images of the Great Patriotic War. Many works are devoted to the pedagogical aspects of cinematography (for example, the article by E. S. Kulkin [9]). There are also publications on specific films on military topics, usually associated with individual personalities or key events in Russian military history (article by S. P. Bychkov about the film «Alexander Nevsky» [3]). A general analysis of soft power cinematography such forces as F.B. Akhmedov [1], O. A. Zhemchugova [22], O. Koine and V.A. Franz [8], A.V. Maslova [11], O. V. Ryabov [17].

However, the Russian military cinematography of the last two decades remains a poorly studied topic. At the same time, American cinematography is also underexamined in Russian science. We can note the isolated studies on the subject of American military cinema. These are, for example, the works of T.B. Ryabova and E.V. Pankratov [18], an article by I.V. Morozova on the genre of «biopics» in American cinema [13] (popular and in military service), an article by O.S. Yakusheva about the images of an Asian in Hollywood cinema (including military) [21].

For the cinema researcher, the question of the methodological grounds on which the sample of the films analyzed is made is important. Cinematography as an art form has a prolonged cumulative effect. Movies often gain popularity and cultural influence well after the time they were filmed and released. Classic World and Russian cinema should not be underestimated in terms of the degree of influence on contemporary culture. However, the author was interested in the image of the modern army and actual experiences of military culture. Therefore, the analysis of film premieres for the decade from 2010 to 2019 became a logical step. The author used the resources and genre identifier of the website kinopoisk.ru to compile the sample. The final sample included military films that were widely released in Russia during the specified period. We have limited the theme of the XX-XXI centuries, which corresponds to the short horizon of historical memory.

It is advisable to divide the identified films into categories according to the country of production. The United States, Europe, and Russia have rich and mature cinematic (and more broadly, artistic) traditions as well as unique historical traits. This influenced the content of the films. Different national schools of cinematography approach the construction of the plot, the images of the characters, the problems raised in different ways.

Within the framework of this article, an attempt was made to compare American, Russian, and European military cinema. First, American cinema has the greatest soft power potential. We understand by «soft power» the ability to seek from allies or even the population of adversary countries the necessary actions through an attractive lifestyle, culture, and diplomacy [15; 16]. High assessments of the potential of American cinema as an important component of the «soft power» of the United States, in particular – war cinema [19. P. 61] are given by many researchers [8; 17. P. 168; 22]. Secondly, Russia and the United States have similar claims to the status of the «main winner» in World War II. The events of the greatest war in history have become an important part of national identity and self-determination, political mythology, and the strategy of the historical memory of both countries. Therefore, it is especially interesting to trace how the practices of artistic cinematic reflection on the problems of armed defense of the Motherland and, more broadly, military violence, are changing. Thirdly, Russia and Europe became the main arena of the Second World War and then the Cold War, survived the Nazi occupation, liberation, and separation by the Iron Curtain. However, at the same time, Russia, unlike Europe, did not have the experience of surrender to the «Axis powers», state collaboration with the nazis, and complicity in crimes against humanity. Therefore, the perception of military events in Russia and Europe should be very different.

#### **Features of American military films of the 2010s.**

The United States released 9 war films of its own production in Russian distribution: «Brothers», «Restrepo», «The Lord of the Storm», «In the Land of Blood and Honey», «Law of Valor», «Young Hearts», «Survivor», «Unbroken», «Hacksaw Ridge».

Most of these films are devoted to the military conflicts of the second half of the 20th century: Afghanistan, Iraq, Yugoslavia, etc. We consider this an important feature of American military cinema – American society uses modern stories as a driver of American cultural policy in the world. Moreover, the features of current American history are 100% reflected in the plots of these films. So, 5 out of 9 listed films directly or indirectly tell about the «Global War on Terrorism», which is the focus of American foreign policy from 2001 to 2015.

An important feature is a meta-military plot and semantic nature of American cinema. In addition to war and its vicissitudes, they always have a history of peaceful life. This determines the transitive genre character – American war films are often melodramas at the same time.

A common feature of the films analyzed is the markedly personal heroism of a particular soldier. We can say that the general individualism of American culture is manifested in cinema. But this transformation took place in 1980-2000. [2; 18]. Until that time, American cinema showed not only the heroism of specific people but also collectivism in the form of a fighting brotherhood. Individualization and personalization are manifested with negative characters. For example, in Soviet and Russian films of the military genre, with rare, plot-based exceptions, opponents are a generalized, depersonalized evil. In American films, «evil» is personified and concretely [6]. This technique objectifies evil, makes it a tangible focus of a stronger emotional experience. Of course, the personalization of the goodies is just as striking. This creates positive feedback and ensures the growing popularity of the biopic genre in American cinema [13].

It would be wrong to think of American cinema as one-dimensional. We also trace the critical perception of militarism and the aggressive foreign policy of its government inherent in American society. A striking feature is the criticism of the self-confidence of the American military leadership in the context of the fact that this self-confidence is paid for by the lives of «good and ordinary guys». The basis of the plot of «Brothers», «The Lord of the Storm», «The Law of Valor», «The Survivor» is the incompetence or overestimation of one's military talents, a lack of understanding of the principles of interaction between people in a combat unit and their perception of each other's actions. The apotheosis of the American deconstruction of military violence in genre cinematography is «Hacksaw Ridge». This is a film about the fate of Desmond Doss, who became the first conscientious objector to military service, but received the highest US military honor for his heroism in the Battle of Leyte, the liberation of the Philippines and the Battle of Okinawa. «To be a military man and not to carry weapons, to save and not take away human lives is a military duty» – this is the idea of the film. Along with the deconstruction of the idea of military heroism, American films are characterized by the devaluation of the role of the soldier as a hero and protector of society. The heroes of «Brothers», «Young Hearts», «The Lord of the Storm», «The Survivor», and «The Law of Valor» are characterized by a lack of military discipline or its systematic violation, an excessive urge to violence.

#### **Features of Russian military films of the 2010s.**

Russian military cinema has features and similarities and differences from the American one. In the period from 2010 to 2019. Russia has released 11 war films: «A Life-Long Night», «Silent Outpost», «Burnt by the Sun 2. Citadel», «White Tiger», «Atonement», «August. Eighth», «Catharsis», «Hospital», «Stalingrad», «Brest Fortress», «Link of Times».

Russian cinematography is focused not so much on the subject of modern conflicts, as on World War II, in contrast to the American one. Naturally, first of all, directors shoot films about events on the Eastern European front. 8 out of 11 films are dedicated to the Great Patriotic War. Three other films («Silent Outpost», «Catharsis», «August. Eighth») show the history of peripheral military conflicts of modern Russia.

There is no talk of any deliberate deconstruction or devaluation of the images of servicemen in Russian movies. The military man is a hero defending the Motherland and his loved ones. The slogans of the films also speak about this: «I am dying, but I do not give up», «Not a step back!» The only exception is the film «Hospital», which depicts war in a more multidimensional way. The war in it is not just a «stage» for the accomplishment of the feat, but the difficult story of Inna Kuznetsova, a graduate of the Moscow Medical Institute. In 1946 she was admitted to a hospital for German prisoners of war.

The young woman heals and saves the lives of yesterday's enemies. The film explores not so much war and violence, but more such concepts as «mercy» and «medical duty» against the backdrop of the horror of the war years.

Most of the Russian films are associated with the landmark events of the Great Patriotic War: the doomed defense of the Brest Fortress, the battle of Stalingrad, a turning point for the course of the war. Regardless of the outcome of the plot, Russian films demonstrate that heroism and heroism are different things, there is a place for a feat in war, but there is no place for the search for personal glory. Although the image of the military in Russian cinema is unambiguously positive, we are forced to note that it is matched to the Soviet past.

### Features of European war films of the 2010s.

European cinema has released 7 films: «Lebanon», «Roundup», «Special Forces», «Coriolanus», «La mer à l'aube», «Into the White», «Cure: The Life of Another»

We cannot identify one dominant theme other than World War II. But for Russians and Americans, World War II was a tragic and heroic act of victory and saving the world from the Nazis' terror. This is the absolute focus of the recent history for the two allied countries. For Europeans, World War II was a story of defeat (Norway, Denmark, France, Holland, Belgium), defense alone (Great Britain), or guilt (Germany, Italy, Austria). It evokes a very complex set of historical experiences that can be traced in cinematography. Reflection of complicity in Nazi crimes against humanity becomes the central idea of European cinema. Often we are talking about the direct deconstruction of the image of the military as a defender and savior. European cinema seems to be trying to convey the idea that the soldier is a potential criminal and murderer. This can be seen in the films that are associated with the Second World War, and it is seen in the movie «Healing. The Life of Another», which is dedicated to the events in Bosnia and Herzegovina in 1993.

Contemporary European cinema deliberately avoids themes of iconic battles and military operations. And even if he refers to her, it is very original, as in the film «Dunkirk» of the American-European production. The plot of the film tells about Operation Dynamo, i.e. the evacuation of British, French, and Belgian military units from the European coast after being defeated by the Nazis. This is the story of an escape, which is presented as ... a triumph of the British army and navy. The servicemen and society in this film change places: it is the soldiers who need to be saved, and civilians who come to aid while the naval department refuses to participate in the doomed operation.

An important question is how the Russian viewers perceive these features of American, European and Russian movies? Do the viewers understand the features that are indicated in the article? We have analyzed reviews of users of the site kinopoisk.ru to answer this question.

It can be noted that audience set the general message of American, European and Russian films correctly. The reviews highlight the heroic image of the Russian / Soviet soldier in Russian films, draw attention to the great importance of the soldier as a defender of the Motherland and civilians. At the same time, the resentment of users is caused by the interpretation of the image of the soldier as a superhero who seeks personal glory in American films. Users notice that the nature of experiences in American cinema is biased towards the personal side.

An important issue of viewers' perception is the problem of reflection of war crimes against humanity in European cinema. We consider it appropriate to quote from the audience's review of the film «La mer à l'aube»: «"Repression is the business of the German army" - the head of the French administration tries to refuse to carry out the order, but finds himself drawn into it. And now the same person gives written permission to shoot at the hostages of the camp when they violate the order <...> The film clearly shows how easy it is to involve anyone in actions with which you deeply disagree. The film demonstrates how our familiar hierarchical system can easily turn into a death machine. It is only necessary for each of us to sacrifice our heart and give up our own thoughts and beliefs. How easy and dangerous it is to think that you can stay on the sidelines, and your inaction frees you from responsibility».

### Conclusions

The American war film genre has undergone dramatic changes over the past 10 years. Film companies have reacted to current political events, which has always been a hallmark of American cinema. Films about the Second World War and the Vietnam War are increasingly being replaced by films about the global war on terrorism.

The American national school is characterized by the glorification of the individual heroism of the soldier and the personification of the enemy. This allows the audience to concentrate their experiences and give them a distinctly personal character, to strengthen them. Russian films retain a generalized, partly depersonalized image of the enemy.

However, in American films, the image of the soldier is often devoid of unambiguity (it is not necessarily positive). Many military heroes are portrayed as narrow-minded or professionally unprepared for the protection of civilians and the fulfillment of the assigned task. We can talk about the devaluation of the role of the military as a defender and savior. Russian films are more unambiguous. The military man is almost a mythological hero, a defender who fulfills his duty rather than fulfilling a contract. The level of professional training of the Russian film soldier does not matter, since he is ready metaphysically, he was prepared by the whole of Russian history and culture.

Europe was created in the 2010s. fewer war films than Russia and the United States. World War II remains the focus of the directors' attention. But the way Europeans address these topics is different. European cinema is characterized by the theme of shared responsibility for crimes against humanity committed by the Nazis. In European cinema, the image of the military as a defender and savior is deconstructed. The soldier is either an accomplice in war crimes, or he needs to be saved. Based on this comparison, we can say that modern European cinema, getting into the Russian film distribution, broadcasts, if not directly harmful, then at least alien to the Russian traditions and historical experiences.

## References

1. Akhmedov F. B. (2020). «Myagkaya sila» kinematografa SShA [“Soft power” in US cinema]. *Alleya nauki* [Alley Science], 2 (41), 117–119. (In Russ.).
2. Belmonte L. A. *Selling the American Way: U. S. Propaganda and the Cold War*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 272 p.
3. Bychkov S. P. (2004). Aleksandr Nevskii: istoricheskii prototip i ekranni obraz [Alexander Nevsky: historical prototype and screen image]. *Vestnik OmGU* [Herald of Omsk University], 1, 60–63. (In Russ.).
4. Chistyakova V. O. (2012). Otechestvennoe voennoe kino 1911-2011 godov: mediatizatsiya pamyati [Domestic military cinema of 1911-2011: mediatization of memory]. *Kul'turologicheskii zhurnal* [Journal of culture research], 3 (9), available at: <https://publications.hse.ru/articles/73614999>. (In Russ.).
5. Dronov V. A. (2013). Istoricheskaya i atributivnaya dostovernost' izobrazheniya vraga v sovremennykh fil'makh o Velikoi Otechestvennoi voine [Historical and Attributive Reliability of the Image of the Enemy in Modern Films about the Great Patriotic War]. *Vlast'* [The Authority], 4, 182–186. (In Russ.).
6. Karusheva Yu. M. (2018). Aktual'nye fil'my kholodnoi voiny: komparativnyi analiz [Actual films of cold war: comparative analysis]. *Sotsial'naya kompetentnost'* [Social competence], 4 (10), 79–83. (In Russ.).
7. Khokhlov V. A. (2010). Velikaya Otechestvennaya voina v sovremennom rossiiskom kino: prodolzhenie v fentezi-budushchem [The Great Patriotic War in modern Russian cinema: continuation in the fantasy future]. *Novyi istoricheskii vestnik* [The New Historical Bulletin], 23, available at: [http://www.nivestnik.ru/2010\\_1/3.shtml](http://www.nivestnik.ru/2010_1/3.shtml). (In Russ.).
8. Koine O., Frants V. A. (2017). Kinematograf kak element sistemy «Myagkoi sily» gosudarstva [Cinema as an element of the “soft power” system of the state]. *Diskurs-Pi*, 2, 154–162. (In Russ.).
9. Kul'kin E. S. (2013). Iskustvo kak instrument patrioticheskogo vospitaniya molodezhi: opyt SSSR 60-70-kh godov [Art as a tool for the patriotic education of youth: the experience of the USSR in the 60-70s]. *Sotsial'no-gumanitarnye znaniya* [Social and humanitarian knowledge], 9, 1–9. (In Russ.).
10. Lyamzin A. V. (2019). Bazovye obrazy Velikoi Otechestvennoi voiny v sovetskom i postsovetskom kinematografe kak elementy natsional'noi rossiiskoi identichnosti [Basic Images of the Great Patriotic War in Soviet and Post-Soviet Cinema as Elements of Russian National Identity]. *Istoriya i sovremennoe mirovozzrenie* [History and Modern Perspectives], 1, 73–80. (In Russ.).
11. Maslova A. V. (2017) Kul'turnye i politicheskie mekhanizmy formirovaniya «Myagkoi sily» Indii [Cultural and Political Mechanisms of India's “Soft Power” Formation]. *Gosudarstvennoe upravlenie. Elektronnyi vestnik* [Public Administration. E-journal], 61, 287–297. (In Russ.).
12. McCormick J. (2006). *The European Superpower*. New York: Red Globe Press, 256 p.
13. Morozova I. V. (2016). Amerikanskii fil'm-biografiya v sisteme sovremennoi kinokul'tury [American film-biography in the system of modern film culture]. *Vestnik VGIK* [Bulletin of Film Art], 1 (27), 105–114. (In Russ.).
14. Nagornaya O. S., Raeva T. V. (2012). Obrazy Pervoi mirovoi voiny na ekranakh mezhdvoennoi Rossii i Germanii: memorial'naya politika i kollektivnaya pamyat' [Images of the First World War on the Screens of Interwar Russia and Germany: Memorial Politics and Collective Memory]. *Vestnik YuUrGU. Seriya: Sotsial'no-gumanitarnye nauki* [South Ural State University Bulletin. Series “Social Sciences and the Humanities”], 32, 45–48. (In Russ.).
15. Nye J. S. (2005). *Soft Power: The Means To Success In World Politics*. New York: PublicAffairs, 191 p.
16. Nye J. S. (2011). *The Future of Power*. New York: PublicAffairs, 320 p.
17. Ryabov O. V. (2013). “From Russia with love”: Obraz SSSR v gendernom diskurse amerikanskogo kinematografa (1946–1963 gg.) [“From Russia with love”: the image of the USSR in the gender discourse of American cinema (1946–1963)]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'* [Social Sciences and Contemporary World], 5, 166–176. (In Russ.).
18. Ryabova T. B., Pankratova E. V. (2021). «Cold warriors» glazami sovremennykh rossiyan: retseptsiya kinoobrazov maskulinnosti amerikanskikh voennykh perioda kholodnoi voiny [“Cold Warriors” Through the Eyes of Modern Russians: Reception of Movie Images of Masculinity in the American Military during the Cold War]. *ZHenshchina v rossijskom obshchestve* [Woman in Russian Society], 4, 29–40. (In Russ.).
19. Shaw T., Youngblood D. J. (2014). *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*. Lawrence: University Press of Kansas, 312 p.
20. Voronov A. M. (2010). Problema pravdopodobiya i pravdy v sovetskikh i rossiiskikh khudozhestvennykh fil'makh, posvyashchennykh Velikoi Otechestvennoi voine [The Problem of Plausibility and Truth in Soviet and Russian Feature Films Dedicated to the Great Patriotic War]. *Vestnik LGU im. A. S. Pushkina* [Pushkin Leningrad State University Journal], 2, 222–231. (In Russ.).
21. Yakushenkova O. S. (2016). Aziat kak chuzhoi: neskol'ko keisov amerikanskoi istorii [Asian as a stranger: several cases of American history]. *Manuskript*, 12-1 (74), 210–213. (In Russ.).

22. Zhemchugova O. A. (2014). Instrumenty manipulirovaniya massovym soznaniem na primere kinematografa SShA [Tools for manipulating mass consciousness on the example of US cinema]. *Vestnik MGIMO* [MGIMO Review of International Relations], 2 (35), 267–270. (In Russ.)

**Информация об авторе**

**И. Е. Мищенко** – кандидат педагогических наук, докторант кафедры философии и культурологии.

**Information about the author**

**Igor E. Mishchenko** – Candidate of Pedagogical Sciences, Doctoral Candidate of the Department of Philosophy and Cultural Studies.

Статья поступила в редакцию 13.05.2022; одобрена после рецензирования 10.07.2022;  
принята к публикации 10.07.2022.

The article was submitted 13.05.2022; approved after reviewing 10.07.2022;  
accepted for publication 10.07.2022.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares no conflicts of interests.

Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 73–77.

ISSN 1999-5407 (print).

Chelyabinskij Gumanitarij. 2022; 2 (59), 73–77.

ISSN 1999-5407 (print).

Original article

DOI 10.47475/1999-5407-2022-10212

**THE IMAGE OF THE CLOSED NUCLEAR ENERGY CITY  
AS REFLECTED IN THE USER-GENERATED ONLINE CONTENT:  
THE CULTURAL ANALYSIS OF THE OZERSK'S «VKONTAKTE»  
SOCIAL NETWORK INTEREST GROUPS**

**Maria L. Shub**

Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia, shubka\_83@mail.ru

**Abstract.** The article's primary focus is the user's content analysis (social media posts and comments) of the social network «VKontakte». In particular, we center on interest groups of the closed nuclear energy city of Ozersk (groups «Overheard in Ozersk,» «The daily Ozersk,» «Ozersk Broadcasting»). We used narrative and content analysis as our research methods. The analyzed content has several specific features: the scale of communication (users' activity in generating messages), its thematic consistency (narrative sticking to 5-6 main topics), empathy level (emotional reaction to network content, partial perception of published information), privacy (posting of the personal content) and activity of audience response (user's active participation in discussion of important aspects of city life). Based on the analysis of the user content, it is possible to conclude that empathetic communication is dominant in a discussion. It involves active, partial, emotional, comprehensive involvement of the inhabitants in all aspects of their birthplace life.

**Key words:** network communication, closed nuclear energy city, urban identity.

**For citation:** Shub M. L. (2022). The image of the closed nuclear energy city as reflected in the user-generated online content: the cultural analysis of the Ozersk's «VKontakte» social network interest groups. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 2 (59), 73–77, doi: 10.47475/1999-5407-2022-10212.

Научная статья

УДК 930.85

**ОБРАЗ ЗАКРЫТОГО АТОМНОГО ГОРОДА В ЗЕРКАЛЕ ПОЛЬЗОВАТЕЛЬСКОГО КОНТЕНТА:  
ОПЫТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ТЕМАТИЧЕСКИХ ГРУПП Г. ОЗЕРСКА  
В СОЦИАЛЬНОЙ СЕТИ «VKONTAKTE»**

**Мария Л. Шуб**

Челябинский государственный институт культуры, Челябинск, Россия, shubka\_83@mail.ru

**Аннотация.** Статья посвящена анализу пользовательского контента (постов и комментариев к ним) социальной сети «VKontakte», в частности тематических групп закрытого атомного города Озерска (группы «Подслушано в Озерске», «Озерск каждый день», «Говорит Озерск»). В качестве исследовательских методов использовались методы нарративного и контент-анализа. Проанализированный сетевой контент обладает рядом специфических черт: интенсивность коммуникации (высокая активность пользователей в генерировании сообщений), ее тематическое однообразие (сведение информационной повести к 5-6 основным темам), эмпатийность (наличие эмоциональной реакции на сетевой контент, равнодушно восприятие публикуемой информации), приватность (публикация контента личного характера) и активность аудиторного отклика (активное участие пользователей в обсуждении важных аспектов жизни города, выраженное в большом числе комментариев, сопровождающих посты). На основе проделанного анализа пользовательского контента социальной сети можно сделать вывод о доминировании стратегии эмпатийной коммуникации, основанной на активной, равнодушно, эмоциональной, всесторонней включенности жителей во все стороны жизни своей малой Родины.

**Ключевые слова:** сетевая коммуникация, закрытый атомный город, городская идентичность.

**Для цитирования:** Шуб М. Л. Образ закрытого атомного города в зеркале пользовательского контента: опыт культурологического анализа тематических групп г. Озерска в социальной сети «VKontakte» // Челябинский гуманитарий. 2022. № 2 (59). С. 73–77. doi: 10.47475/1999-5407-2022-10212.

### Introduction

Inherently, closed nuclear cities were and still are shut off not only territory-wise but also informationally. Restrictions apply to both internal and external communications. Only after the USSR collapsed, a massive, almost total control of any forms of communication of ZATO (zakrytye administrativno-territorial'nye obrazovaniya – a closed administrative and territorial entity) residents has become known to the public. This control included correspondence, telephone, and in-person conversations: «The authorities were keen to know people's views on the regime, ongoing political and economic events, life in the USSR in comparison with the pre-revolutionary period and with other countries (especially with the USA), and on life and work in the closed city in general. The authorities paid particular attention to the issues of the people's trust with the official mass media information» [4. P. 80]. Until the late 1980s, no mass edition and circulation newspapers were published in closed cities because they were considered a potential source of classified information leaks. The only available local «publications» were bulletin-board newspapers (large-sized handwritten/handmade local news posters). It was the people's internal news source, warnings about violations of security rules, etc.

Thus, in the Soviet years, on the one hand, the closed cities informational environment was strictly regulated, determined by the regime of secrecy, on the other hand, primarily due to the centralized media, it still allowed the residents of such settlements, although formally, to overcome communication isolation and to maintain informational connections with the external environment. In any case, this environment played an essential role in the functioning of the socio-cultural domain of the closed city, which «was an information-centered system starting from the importance of the data coming from abroad through counterintelligence channels, ending with the nuclear community hierarchy based on the classified information access level» [4. P. 78].

Precisely because of the informational component's significant role in the closed city functioning, we propose to include it in the structure of the ZATO's socio-cultural environment. Such inclusion was offered by V.S. Tolstikov, along with the culture of production, everyday life culture, educational systems, artistic creativity, and physical culture [6].

### Main content: findings and discussion

The information space (the totality of various information flows or the information itself, and communication channels, or the ways of its dissemination) of the modern closed city maintains a connection with the Soviet past (through the strictly regulated content and a reasonably high level of uniformity and predictability of the information plan), but at the same time significantly distances itself from the Soviet legacy by increasing individualization of media consumption, the emergence of new types of mass communication, by moving of the informational exchange focus into the web.

Among the new features of the information space, we would like to highlight the public involvement in generating and evaluating information, that is, the emergence of what is now commonly referred to as user-generated content. As a consequence of the immediate response of the city's population to the events and, in general, to the ongoing societal matters, the user-generated content is an effective tool for the public sentiment surveying (loyalty to the authorities, a measure of social aggression, potential for creative activity, etc.).

This paper will examine one type of user-generated content – the interest groups' online content (posts and comments) of one of the Southern Urals closed nuclear cities of Ozersk. The research was carried out by the methods of content and narrative analysis as part of large-scale cultural research of the local identity of residents of the industrial cities of the Southern Urals.

We based our research on the interest groups' content analysis in the social network «VKontakte». The interest groups were initiated and moderated by the residents of Ozersk city district – «Overheard in Ozersk», «The daily Ozersk», «Ozersk broadcasting». The master sample (total number of analyzed posts for six months in 2021) consists of 28762 posts.

In general, the online user-generated content of a closed nuclear city is characterized by the following features:

1. The volume of communication. In all three groups analyzed, users are remarkably active in creating their posts and writing comments on other users' posts. For example, the «Overheard in Ozersk» group on its own made public twice as many posts (15224) in six months of 2021 than «The Typical Chelyabinsk» group in the entire year of 2020 (7014). At the same time, the Chelyabinsk group boasted 302859 subscribers, while the Ozersk group registered 55030 users only. Thus, online content generating per user in a small closed city is twice as high as in the over a million populated Chelyabinsk.

There are several reasons for this kind of virtual communication volume level. The first one is the informational isolation of closed nuclear cities. It is a Soviet times' legacy and an obligatory condition for a municipality created around secret production. The absence of a free and extensive information exchange with the external environment inevitably leads to the escalation of this kind of exchange within a closed society. Nowadays, when the closed city bans on local means of communication have been lifted, social networks play the role of the central platform for communal dialogue. An active part in the collective discussion of one's native city issues helps to overcome a

feeling of informational vacuum, of a life «behind barbed wire». It creates a sense of eventful life and knowledge of what is happening on the news.

The second reason is distinctive, acquired back in the Soviet era, attitude of the residents of «forbidden cities» toward their home. According to N.V. Melnikova, «identifying themselves with a closed city, the citizens were imbued with a sense of their significance and exclusivity. <...> Furthermore, one can say that its residents did not perceive a closed city as provincial (in this case, the traditional «capital-region-province» model does not apply). We encounter a pronounced locodicy of the inhabitants of closed cities - a desire to comprehend their place of living as the «center of the world,» as a place connected to the center of being» [5. P. 59]. Hence, the communication volume and intensity, the desire to participate in the discussion of significant and everyday events, expose rules' violators, thank compassionate people, share one's joy, and experience sympathy. All this is nothing but a manifestation of resident's characteristic, emotional attitude towards their hometown as an exceptional, unique place among other cities.

2. A thematic uniformity. On the whole, despite the impressive volume of online content, it appears very monotonous thematically (especially considering the number of posts per number of topics). It is also linked with the closed status of nuclear cities, the ban on coverage of a whole range of issues, and the impenetrable nature of this kind of settlement's life. L.G. Krotova characterizes the specifics of local TV newscasts of the closed city of Zheleznogorsk as follows: «This is the content of the general newscasts of Zheleznogorsk TV networks, and all TV editorial boards – life's trivia, and occasional cultural and sports event and the local administration political events, and, on a good day, a major event (emergency or an official important visit)» [1, P. 24].

The same could be stated about the content of the groups in Ozersk in the social network «VKontakte». The post titles range from «Help! My cat is missing», «Invitation to a bike trip», «Shoplifting in Ozersk» to «I like a tall brunette guy who works at the DNS computer store». The newsworthy events of different groups duplicate each other, and it is not unusual to see posts about the same event by three or more users within the same group (major traffic accidents, city festivals, etc.).

In general, the most popular posts include the following themes:

- a variety of classifieds (buying, selling, lost and found items, the opening of various businesses, cultural events previews, etc.);
- exposure of violations and crimes (shoplifting, local authorities negligence, road rage, inappropriate behavior in public);
- animal-related and other kinds of volunteering (search for the owners of missing animals, sharing various volunteering tips, invitations to a neighborhood clean-up);
- private posts (searching for people, mourning events, various congratulations);
- various expressions of gratitude and appeals for help.

It is quite natural that the professional realm is not reflected in the posts and their comments. Occasionally, there are reports about changes in the passing of the checkpoint procedures or scanning of the passes, etc.

The posts of Ozersk's citizens rarely contain «a closed city dweller's subcultural rhetoric», which was quite widespread back in the Soviet times: «The Soviet nuclear program information realm was permeated with the various coded information, aliases, and decoy terms. The special information coding was created, some of which were used in the top-secret data protection (we would call those codes «official»). And then there were other terms spontaneously emerging in the everyday narrative. People adapted to life in this coded information space, using the official codes, coming up with their own ones, overcoming and ignoring semantic obstacles» [5. P. 29].

In broad terms, not only the social groups of the closed city online content thematic uniformity should be noted, but its mundane character and the prevalence of everyday issues. For instance, among tens of thousands of different posts in the groups mentioned above, only 72 posts on the arts and 15 posts on the «spiritual issues» (moral choices, modern culture's Soviet past nostalgia, the need for social tolerance) went public.

3. The empathetic character of communication. This feature is primarily connected to the previous one and the particular attitude of the closed city dwellers towards their hometown. It is precisely because of perceiving their city as a unique one, essentially different from the others: as a place not as much limiting their freedom, but enabling special conditions for living, the situation where a people's partiality for their hometown, for its people and for all the everyday dealings which happen behind the closed doors is made possible. This personal involvement is expressed chiefly in the social narrative prevalence of online communication. The most significant number of posts is centered on the help to people or animals, environmental volunteering, calls for social justice, attempts to influence authorities' inaction, exposing of the law violations, willingness to return lost items sans a finder's fee, etc. There are often photos of locked cars with their lights on posted, followed by something like: «Bro, turn the lights off. You are killing your battery»<sup>1</sup>. There are many posts with users looking for someone they liked («I'm looking for a girl I saw applying lipstick in her car at Lenina and Kuznetsova streets») or with planned memorials and funerals.

<sup>1</sup> Henceforward the spelling, punctuation, and style of the user's comments are preserved.

Regardless of the mundane content, its humanistic nature is quite apparent: the city is perceived as a living space filled with people, their problems and concerns, desires and aspirations, involving every citizen and leaving no one indifferent.

4. A high level of the user's response. One of the manifestations of empathetic communication is the user's activity in generating online content and responding to it with comments. The presence of user response (not just moderator's activity) to the posted information turns a social networking group from a traditional data bank into a space of live communication and opinions exchange. Each post (even of the most private and local nature) is accompanied by dozens of entries – except only 24 instances of all the posts analyzed in all three interest groups.

Aside from the comments on quantitative indicators, their qualitative parameters are worth mentioning as well. As a rule, they are emotional, analytic, evaluative in terms of content, expressive in terms of the linguistic means used, expressing a shaped opinion of their author on a particular issue. Even of the most mundane nature, every message is considered an occasion for a reasoned, substantive discussion based on facts and/or the user's personal experience.

The most active Ozersk's interest groups commentators could be broadly divided into few categories and corresponding roles:

1. «An expert» (the most common type of a commenter). A user exhibiting the utmost competence in all matters - not only those that he/she initiated but also in the discussions created by others. The «experts» are often intolerant of their «colleagues» in communication, sneering at others' ignorance or errors: («The whole Ozersk already knows about it, only you are so <...>, you just missed everything», «Everything is clear anyway. The contest is already completed, with six winners picked instead of three, and photos were deleted at once. There were some people who viewed the contest as extremist», «There's no need to trim the poplars. Did you know that their fluff absorbs toxins in the air, thus making it pure for breathing?»).

2. «A truthseeker». A user whose communicative objective is to reveal the truth (often in the urgent social issues discussion), restore social justice, fight against law offenders, etc. As a rule, their comments contain such semantic constructions as «To be honest...», «I have nothing to fear so I will state that...», «There're many people who won't like what I'm going to say ...».

3. «A peacemaker». A user who is focused on leveling the intensity of debates, aimed at reconciling the disputing parties. As a rule, he/she does not speak out about the actual cause of the dispute (the information agenda) but calls for civility and tolerance of others' opinions («... if one thinks about it, you are both right...», «Why fight? Everyone has a right for their interpretation!» etc.).

4. «A pandit». A critical observer, a skeptic about the ways of urban life. Their most frequent objects of criticism are:

- the city authorities' actions («Who are you addressing? No one wants to listen. Nothing good's been done in the city for a long time. All 'those people' just don't give a damn»);
- various businesses («The security have gone too far. They save parking space for each other, on top of that they bang on the car when you back up»);
- drivers («So, everyone parked here against the rules»);
- general public («They have gone off the rails! They damaged two bikes as they couldn't steal them!»).

5. «A daydreamer» The user posting aesthetically pleasing content with characteristic comments (photos of the sunset, flowers, kittens, etc.). The representatives of this category are not interested in life's minutiae - they do not comment on such posts, giving preference to the content about nature, animals, beautiful things, etc.

6. «An informer». A user who posts information only and does not enter into a discussion of pressing issues, leaving, as a rule, one comment reflecting his/her point of view: «This accident occurred between the buildings 54 and 57 on Pobeda Ave. (you can see the school №32 fence in the background)», «Foxes are especially aggressive at this time of the year», «This parking is prohibited by law. The driver is liable to pay 2,000 rubles fine», etc.

5. The personal (private) nature of communication. We must also mention that users consider urban social media as a forum for comprehensive communication, not ignoring even the most personal issues (the moderator does not ban those). It indicates the thematic universality of the researched social networks, the open nature of dialogue, a kind of «community» of networks, with the underlying rule «Life is an easier experience in the company of the others» at their base. The most common online content private issues are:

- memorial posts (funerals and upcoming mourning events);
- recreational posts (past or upcoming vacations, search for fellow travelers);
- daily life posts (menus, shopping, homegrown plants, etc.);
- search posts (missing people, looking for a person one likes, former classmates, etc.).

## Conclusion

Based on Ozersk's «VKontakte» interest groups analysis, we conclude that the strategy of empathetic communication is dominating this social network's interactions. It is centered on the people's active, emotional,

informal, comprehensive involvement in all areas of city life, their desire to make public statements about themselves, their hobbies, opinions, to indicate their concern about their hometown issues and their neighbors. This strategy could be identified as an outlet of sorts, an alternative to a formal, strictly regulated, and content-limited communication of the top-secret industry environment. This strategy involves most social network users: employees of the city's backbone enterprise and its infrastructure.

The researched network communication's hallmark features represent a particular case of a special type of local identity, especially characteristic of the closed cities. Due to various circumstances (territorial isolation, population's intellectual elitism, high level of social well-being, etc.) residents of «forbidden cities» perceive their cities as unique and exceptional, and themselves - as their chosen residents [5]. Thus, it essentially explains a high level of communicative activity of Ozersk's residents and its content and emotional involvement.

#### References

1. Krotova, L. (2010). SMI zakrytogo administrativno-territorial'nogo obrazovaniya [Mass media of a closed city]. *Intellektual'nyj potencial XXI veka: stupeni poznaniya* [The intellectual potential of the XXI century: stages of cognition], 3, 22–24 (In Russ).
2. Melnikova, N. (2008). Zakrytyj atomnyj gorod kak subkul'tura [The closed nuclear city as a subculture]. *Ural'skij istoricheskij vestnik* [Ural Historical Journal], 1 (18), 54–61. (In Russ).
3. Melnikova, N. (2016). Kanaly svyazi i informacii v sovetskom atomnom proekte [Communication and information channels in the Soviet atomic project]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istorija. Politologiya. Sociologiya* [Proceedings of Voronezh State University. Series: History. Political science. Sociology], 3, 78–81. (In Russ).
4. Melnikova, N. (2016). Informacionnye kody sovetskogo atomnogo proekta [Information codes of the Soviet atomic project]. *Vospitanie i obuchenie istorii v shkole i vuze: istoricheskij opyt, sovremennoe sostoyanie i perspektivy razvitiya. Ezhegodnik. XX Vserossijskie istoriko-pedagogicheskie chteniya* [Upbringing and History Education at School and University: Historical Experience, Current State and Development Prospects. Yearbook. XX All-Russian historical and pedagogical readings]. Yekaterinburg, 29–36. (In Russ).
5. Tolstikov, V. (2012). Sociokul'turnaya sreda zakrytyh gorodov Urala [The social and cultural environment of the closed cities of the Urals]. *Vestnik YUzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the South Ural State University], 10 (269), 119–123. (In Russ).

#### Информация об авторе

**М. Л. Шуб** – доктор культурологии, доцент, доцент кафедры философии и культурологи культурологического факультета.

#### Information about the author

**Maria L. Shub** – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies of the Cultural Faculty.

Статья поступила в редакцию 13.06.2022; одобрена после рецензирования 21.07.2022;  
принята к публикации 21.07.2022.

The article was submitted 13.06.2022; approved after reviewing 21.07.2022;  
accepted for publication 21.07.2022.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares no conflicts of interests.

## ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

Журнал «Челябинский гуманитарий» издавался с 2006 года под эгидой Челябинского научного центра РАН; с 2020 года издается Челябинским государственным университетом; в настоящее время выходит по следующим специальностям в соответствии с действующей номенклатурой:

культурология (5.10.1. Теория и история культуры, искусства);

филологические науки (5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации; 5.9.9. Медиакоммуникации и журналистика);

педагогические науки (5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)).

Входит в РИНЦ.

ISSN 1999-5407.

Объем статьи: от 16000 до 40000 символов (включая заголовочный комплекс и перевод на английский язык). Оформление статьи производится в соответствии с ГОСТ Р 7.0.7–2021. Статьи в журналах и сборниках.

### Обязательные элементы статьи:

Тип статьи (научная, рецензия)

УДК статьи;

ФИО автора (полностью, формат: Имя Отчество Фамилия);

вуз (полностью, но без ведомственной принадлежности, например: Челябинский государственный университет), город, страна, e-mail;

название статьи;

аннотация на русском языке: объем аннотации от 200 до 250 слов; аннотация представляет собой краткое описание содержания статьи: четкий ответ на вопрос, какова цель статьи и каков вклад предлагаемого материала в соответствующую отрасль науки; краткое указание на ключевые теоретические основания проведенного исследования и методы исследования; на каком материале выполнено исследование (конкретное описание материала с указанием количества единиц исследования, если это релевантно содержанию статьи); какие результаты получены (краткий обзор); к каким основным выводам пришли авторы; в аннотацию не включаются ни ссылки на источники, ни цитаты;

ключевые слова / словосочетания (не более 10);

текст статьи (текст следует разделить на смысловые части: введение, в котором кратко очерчивается поле исследования, его современное состояние и ставится исследовательский вопрос, описание теоретико-методологических оснований исследования; подробное объяснение хода исследования – методов, процедур, выборок с обоснованием их валидности; результаты проведенного исследования; интерпретация полученных результатов в сопоставлении с трудами других авторов; выводы, содержащие описание наиболее значимых итогов исследования, его перспектив);

список источников (не менее 15 позиций), в списке приводятся исключительно научные источники; все ссылки на официальные документы, законы, художественную литературу, интернет-публикации (за исключением научных статей в сетевых изданиях), статьи в прессе, посты в сетях располагаются прямо в тексте статьи, в том числе простой ссылкой на интернет-страницу; в случае публикаций в прессе ссылка дается по образцу: (Виноградова Е., Деготькова И., Тадтаев Г. Мягкими по крепкому // РБК. 2022. 29 июня, <https://www.rbc.ru/newspaper/2022/06/30/62bc12339a79470004d250bc>). В случае цитирования художественных текстов допускается сокращенное описание источника (первый раз источник приводится полностью, далее указывается только фамилия автора, том и страница или страница, например: при первом цитировании (Чехов А. П. Письмо к ученому соседу // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 1. Москва : Наука, 1974. С. 11); при повторном цитировании того же произведения: (Чехов А. П. Указ. соч. С. 14). Если приводятся цитаты из разных произведений одного автора, то вместо «Указ. соч.» даются первые одно-три слова названия произведения, например: (Чехов А. П. Письмо... С. 16). Для облегчения оформления цитирования в случае анализа одного произведения можно ограничиваться простым указанием номера страницы в скобках, например: (с. 14).

References (список источников на латинице с частичным переводом на английский язык, оформление списка см. ниже). Для транслитерации русских слов латинскими буквами автор может воспользоваться помощью сайта [www.translit.ru](http://www.translit.ru), выбрав стандарт транслитерации – BGN. Вся библиография транслитерируется, при этом названия статей и места их размещения (журналы, сборники) переводятся на английский язык и меняется порядок элементов библиографического описания (см. ниже);

информация об авторе на русском языке: полностью ФИО (порядок: Фамилия Имя Отчество), ученая степень, ученое звание и должность (указываются полностью, без сокращений).

сведения об отсутствии или наличии конфликта интересов и детализация такого конфликта в случае его наличия.

### **Оформление списка литературы (на русском языке)**

Список литературы должен быть выстроен по алфавиту, в текстовых ссылках в квадратных скобках указывается номер источника по списку и номер страницы, на которую ссылается автор (пример: [8. С. 97]). В самом списке указывается либо общее количество страниц источника, либо, если это статья из сборника, номера страниц, на которых напечатана эта статья. Иноязычные источники приводятся по алфавиту после русскоязычных.

Если автору необходимо в одной текстовой ссылке перечислить несколько источников из Списка литературы, необходимо сделать следующее: «... неоднократно становилось предметом исследования (см., например: [1; 2; 6])».

На все источники, указанные в списке, должны быть ссылки в тексте. Рекомендуется включать не менее половины источников не более чем пятилетней давности.

Уважаемые авторы! Не забывайте о том, что алфавитный порядок определяется по первой букве в фамилии автора, а не его имени. Если автор отсутствует, по первой букве названия книги. Необходимо также указывать вид издания: монография, коллективная монография, сборник статей, сборник тезисов докладов, учебник, учебное пособие.

**ВНИМАНИЕ!** С 15.11.2022 года журнал переходит на оксфордскую модель оформления ссылок на источники в тексте статьи с указанием фамилии автора и года, а также страниц в скобках после цитаты, например: (Загидуллина 2018), (Simakova 2018: 84). В случае, если в списке литературы два и более источников одного автора, датированных одним и тем же годом, к году добавляются буквы английского алфавита, например: (Simakova 2018a), (Simakova 2018b), (Топчий 2020a), (Топчий 2020b), (Топчий 2020c). В списке литературы (и русскоязычном, и References) тоже ставятся буквы в соответствующих случаях.

### **Требования к оформлению списка литературы на русском языке**

Источники располагаются строго в алфавитном порядке (сначала источники на русском языке, потом – на иностранном). Выделения курсивом или кавычками не используются.

Список литературы оформляется в соответствии с ГОСТ Р 7.0.7–2021.

Иностранные источники оформляются в русскоязычном списке литературы по требованиям российского ГОСТ.

#### *Примеры:*

Гарбовский Н. К. Теория перевода : учебник. Москва : Изд-во Московского университета, 2004. 544 с.  
Дмитриев А. В., Воронов В. В. Россия в контексте пространственного развития: взгляд с периферии Ближнего Севера // Мир России : социология, этнология. 2017. Т. 26, № 4. С. 169–181.

Казакова О. В. Особенности художественного перевода: практикум-хрестоматия. Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. 160 с.

Литвин Ф. А. Многозначность слова в языке и речи. Изд. 2-е, стереотипное. Москва : КомКнига, 2005. 120 с.

Мир бессмыслиц. Лимерики, старые и новые : сборник (на англ. и русск. яз.) / сост. К. Н. Атарова. Москва : Радуга, 2003. 272 с.

Можейко, М. А. Нонсенс // Новейший философский словарь. 3-е изд., испр. Минск : Книжный Дом, 2003. С. 702–703.

Скрипник К. Д. Лингвистический поворот и философия языка Дж. Локка: интерпретации, комментарии, теоретические источники // Вестник Удмуртского университета. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2017. Т. 27, вып. 2. С. 139–146.

Топсы-Turvy W. English Humour in Verse. Moscow : Progress Publishers, 1978. 319 p.

### **Оформление списка литературы на английском языке**

В англоязычном списке литературы источники располагаются в том же порядке, что и в русскоязычном.

#### *Примеры:*

Zagidullina, M. V. (2018). Tipologiya polikodovykh yedinstv v aspekte medialogiki [Typology of policode unities in the aspect of medialogics]. *Mediascope* [Mediascope], available at: <http://www.mediascope.ru/2464>. DOI: 10.30547/mediascope.3.2018.2 (accessed: 25.02.2019). (In Russ.).

Raspopova, S. S. & Bogdan, E. N. (2018). *Feykovyye novosti: Informatsionnaya mistifikatsiya: uchebnoye posobiye* [Fake news: Information hoax: study guide]. Moscow : The Aspect of Press, 112 p. (In Russ.).

Simakova, S. I. (2018). Vizual'nyy obraz v SMI – formirovaniye mediaestetiki potrebitelya massovoy informatsii [Visual images in the media – formation of media esthetics of the consumer of mass information]. *Znak: problemnoye pole mediaobrazovaniya* [Sign: problematic field of media education], 3 (29), 83–92. (In Russ.).

Simakova, S. I. (2017). Vizual'nyy povorot v massovykh kommunikatsiyakh [A visual turn in mass communications]. *Vizual'nyy povorot i mediareal'nost'* [The Visual Turn and Media Reality]. Chelyabinsk : Chelyabinsk State University Publ., 21–29. (In Russ.).

DePaulo, B. M. & Rosenthal, R. (1979). The structure of nonverbal decoding skills. *Journal of Personality*, 3 (47), 506–517.

Статьи принимаются только в электронном виде через сайт журнала <http://journals.csu.ru/index.php/chelgum> с обязательным дублированием статьи по адресу электронной почты [chelgum@yandex.ru](mailto:chelgum@yandex.ru). При загрузке через сайт следуйте предлагаемой форме загрузки, при отправке электронной почтой файл со статьей озаглавляется указанием научного направления и фамилией автора (пример: педагогика\_Иванова.doc). В случае несоответствия статьи требованиям автору высылается мотивированный отказ. Отправка статьи для публикации в журнале одновременно означает согласие автора с ее размещением в открытых интернет-источниках. Вопросы можно задавать по электронной почте [chelgum@yandex.ru](mailto:chelgum@yandex.ru).

Публикация в журнале бесплатная.



χελῶαθνηρκθιγσμύνθςϋπθιχελῶαθνηρ



2(59)/2022

χελῶαθνηρκθιγσμύνθςϋπθιχελῶαθνηρ