

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина»
(ФГБОУ ВО «СГУ им. Питирима Сорокина»)
Ministry of Science and Higher Education
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education
“Pitirim Sorokin Syktyvkar State University”
(FSBEI of Higher Education Pitirim Sorokin SyktSU)

Научно-образовательный и методический журнал
Research and Instruction Journal

Человек. Культура. Образование **Human. Culture. Education**

*Входит в перечень ведущих рецензируемых изданий ВАК
Минобрнауки РФ (Перечень ВАК)*

*On the list of leading peer-reviewed publications
of the Higher Attestation Commission
under the Ministry of Education and Science of the Russian Federation
(Higher Attestation Commission List)*

№ 2 (56) 2025

Научно-образовательный и методический журнал «Человек. Культура. Образование»
Учредитель и издатель — федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина»
(167001, Республика Коми, г. Сыктывкар, Октябрьский просп., д. 55)

12+

*Свидетельство о регистрации СМИ ПИ
№ ФС 77-68795 от 17.02.2017 г.
выдано Федеральной службой
по надзору в сфере связи,
информационных технологий
и массовых коммуникаций.
Журнал зарегистрирован в РИИЦ
(регистрационный номер
261-06 от 02.07.2012 г.)
Выходит с 2011 г.*

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Ардашкин Игорь Борисович, доктор философских наук, профессор Национального исследовательского Томского политехнического университета (Томск, Россия);

Бразговская Елена Евгеньевна, доктор филологических наук, профессор Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета; профессор факультета мировых языков и культур Российской государственной христианской академии (Санкт-Петербург, Россия);

Бурлыкина Майя Ивановна, доктор культурологии, доцент, Председатель Ученого совета Национальной галереи Республики Коми (Сыктывкар, Россия);

Винокурова Ульяна Алексеевна, доктор социологических наук, профессор Арктического государственного института культуры и искусств (Якутск, Россия);

Дагбаева Нина Жамсуевна, доктор педагогических наук, профессор, директор педагогического института Бурятского государственного университета им. Доржи Банзарова (Улан-Удэ, Россия);

Дружинина Мария Вячеславовна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры перевода и прикладной лингвистики Северного (Арктического) федерального университета (Архангельск, Россия);

Жеребцов Игорь Любомирович, доктор исторических наук, ст. научный сотрудник, директор Института языка, литературы и истории Коми научного центра Уральского отделения РАН (Сыктывкар, Россия);

Забулионите Аудра Кристина Иосифовна, доктор философских наук, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, доцент Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия);

Йонкус Далюс, доктор философских наук, профессор Университета Витовта Великого, департамента философии и социальной критики (Каунас, Литва);

Казакова Галина Михайловна, доктор культурологии, профессор, Министерство социальных отношений, замминистра (Челябинск, Россия);

Леонов Иван Владимирович, доктор культурологии, профессор кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург, Россия);

Лю Лэй, профессор, Шаньдунский университет (Китай);

Мангоне Эмилиана, доктор социологии, профессор социологии, культуры и коммуникации университета Салерно (Салерно, Италия);

Мартысюк Павел Григорьевич, доктор культурологии, доктор философских наук, доцент, профессор Экономического университета им. Г. В. Плеханова (Минск, Республика Беларусь);

Мосолова Любовь Михайловна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия);

Новикова Наталья Николаевна, доктор педагогических наук, доцент, профессор Сыктывкарского государственного университета им. Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия);

Сапанжа Ольга Сергеевна, доктор культурологии, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, директор Института художественного образования (Санкт-Петербург, Россия);

Скотт Тое, доктор философии, профессор Северного университета г. Бодо, член Союза художников Норвегии (Норвегия);

Сотникова Ольга Александровна, доктор педагогических наук, доцент, ректор Сыктывкарского государственного университета им. Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия);

Тульчинский Григорий Львович, доктор философских наук, профессор департамента прикладной политологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург (Санкт-Петербург, Россия);

Туманян Тигран Гургенович, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии и культурологии Востока Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия);

Шабает Юрий Петрович, доктор исторических наук, ст. научный сотрудник, заведующий сектором этнографии Института языка, литературы и истории Коми научного центра Уральского отделения РАН (Сыктывкар, Россия);

Шадрин Ирина Михайловна, доктор педагогических наук, доцент, ректор Мурманского арктического государственного университета (Россия, Мурманск);

Шалинская Екатерина Николаевна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры рекламы, связей с общественностью и социально-гуманитарных проблем Российского государственного университета физической культуры, спорта, молодежи и туризма (Москва, Россия);

Эрдынеева Клавдия Гомбожаповна, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой педагогики Забайкальского государственного университета; заместитель директора по науке Школы педагогики, профессор Департамента педагогики и психологии развития Дальневосточного федерального университета (Чита, Россия).

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Гурленова Людмила Викторовна, доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой культурологии и педагогической антропологии
Сыктывкарского государственного университета имени Питирима
Сорокина (Россия, Сыктывкар)

ТЕХНИЧЕСКАЯ РЕДАКЦИЯ

Мазур Виктория Васильевна, кандидат географических наук,
начальник отдела планирования и организации
научно-исследовательской деятельности Сыктывкарского государственного
университета имени Питирима Сорокина

Пашкова Марина Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры английского языка Института иностранных языков
Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина

Руденко Людмила Николаевна, начальник редакционно-издательского
отдела Сыктывкарского государственного университета
имени Питирима Сорокина

Адрес редакции: 167001, Республика Коми,
г. Сыктывкар, Октябрьский пр-т, д. 55а.

E-mail: *pce@syktsu.ru*

Периодическое издание

**Научно-образовательный и методический журнал
“Человек. Культура. Образование”**

№ 2 (56) 2025

Редактор *О. В. Габова*
Корректор *Е. М. Насирова*
Верстка и компьютерный макет *А. А. Ергаковой*
Выпускающий редактор *Л. Н. Руденко*

Подписано в печать 10.06.2025. Дата выхода в свет 27.06.2025.
Гарнитура Cambria. Формат 60×84/16.
Усл. п. л. 10,9. Уч.-изд. л. 11,0. Тираж 100 экз.

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в Коми республиканской типографии
167982, Республика Коми, г. Сыктывкар,
ул. Савина, 81
Сайт: *komitip.ru*

Peer-reviewed research and instruction journal
Founder and publisher — Federal State Budget Educational Institution of Higher
Professional Education "Pitirim Sorokin Syktyvkar State University"
(167001, Komi Republic, Syktyvkar, Oktyabrsky prosp., 55)

12+

PI Media Registration Certificate
No. FS 77-68795 dated 02.17.2017
issued by The Federal Service For
Supervision
Of Communications, Information
Technology, and Mass Media
Journal is registered in the Russian Science
Citation Index
(Registration No. 261-06 of July 7, 2012)
Published since 2011.

EDITORIAL BOARD

Igor B. Ardashkin, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Tomsk Polytechnic University (Russia, Tomsk);

Elena E. Brazgovskaya, Doctor of Philological Sciences, Professor, Perm State Humanitarian Pedagogical University; Russian Christian Humanitarian Academy (Russia, St. Petersburg);

Maiya I. Burlykina, Doctor of Culture-study, Associate Professor, Chair-person of Scientific Board of the National Gallery of the Komi Republic (Russia, Syktyvkar);

Nina Z. Dagbaeva, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Director of the Pedagogical Institute, Banzarov Buryat State University (Russia, Ulan-Ude);

Maria V. Druzhinina, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Translation and Applied Linguistics Department of Northern (Arctic) Federal University (Arkhangelsk, Russia);

Ulyana A. Vinokurova, Doctor of Sociological Sciences, Professor, Arctic State Institute of Culture and Arts (Russia, Yakutsk);

Igor L. Zhrebtsov, Doctor of Historical Sciences, Senior Research Worker, Director of the Institute of Language, Literature and History, Komi Research Center, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences (Russia, Syktyvkar);

Audra-Kristina I. Zabulionite, Doctor of Philosophical Sciences, Professor of St. Petersburg University; Professor of Herzen State Pedagogical University of Russia (Russia, Saint Petersburg);

Dalius Jonkus, Doctor of Philosophical Sciences, Professor of the Department of Philosophy and Social Critique, Vytautas Magnus University (Lithuania, Kaunas);

Galina M. Kazakova, Doctor of Culture-study, Professor, Ministry of Social Affairs, Deputy Minister (Russia, Chelyabinsk);

Ivan V. Leonov, Doctor of Culture-study, Professor Professor of the Department of Theory and History of Culture of St-Petersburg State Institute of Culture (Russia, Saint Petersburg);

- Liu Leyi**, Professor, Shandong University (China);
- Emiliana Mangone**, Doctor of Sociology, Associate Professor, University of Salerno (Italy, Salerno);
- Pavel G. Martysyuk**, Doctor of Culture-study, Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor, Professor of Economics University named after G. V. Plekhanov (the Republic of Belarus, Minsk);
- Liubov M. Mosolova**, Doctor of Art History, Professor of the Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia (Russia, Saint Petersburg);
- Natalia N. Novikova**, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of Pitirim Sorokin Syktyvkar State University (Russia, Syktyvkar);
- Olga S. Sapanzha**, Doctor of Culture-study, Professor of Herzen State Pedagogical University, Director of the Institute of Fine Arts Education (Russia, Saint Petersburg);
- Thoe Scott**, Ph. D, Professor, Nord University; Member of Association of Norwegian Artists (Norway);
- Olga A. Sotnikova**, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, President of Pitirim Sorokin Syktyvkar State University (Russia, Syktyvkar);
- Grigory L. Tulchinsky**, Doctor of Philosophical Sciences, Professor of the Department of Public Administration, Saint Petersburg School of Social Sciences and Area Studies, Higher School of Economics (Russia, Saint Petersburg);
- Tigran G. Tumanian**, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Head of the Department of Oriental Philosophy and Cultural Studies, Saint Petersburg State University (Russia, Saint Petersburg);
- Yury P. Shabaev**, Doctor of Historical Sciences, Senior Research Worker, Head of the Department of Ethnography, Institute of Language, Literature and History, Komi Research Center, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences (Russia, Syktyvkar);
- Irina M. Shadrina**, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, President of Murmansk Arctic State University (Russia, Murmansk);
- Ekaterina N. Shapinskaia**, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Professor of the Department of Advertising, Public Relations and Social and Humanitarian Problems of the Russian State University of Physical Culture, Sports, Youth and Tourism (Moscow, Russia);
- Klavdiia G. Erdyneeva**, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Pedagogy Department, Transbaikal State University; Deputy Director for Science of the School of Pedagogy, Professor of the Department of Pedagogy and Developmental Psychology, Far Eastern Federal University (Russia, Chita).

CHIEF EDITOR

Liudmila V. Gurlenova, Doctor of Philology, Professor,
Head of the Department of Cultural Science and Anthropology of Education,
Pitirim Sorokin Syktyvkar State University (Russia, Syktyvkar)

TECHNICAL SUPPORT

Viktoriya V. Mazur, Candidate of Geographical Sciences
Head of the Research Organization Planning Office
of Pitirim Sorokin Syktyvkar State University

Marina M. Pashkova, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
of the English Language Department of the Institute of Foreign Languages,
Pitirim Sorokin Syktyvkar State University

Liudmila N. Rudenko, Head of the Publishing House
of Pitirim Sorokin Syktyvkar State University.

167001, Komi Republic,
Syktyvkar, Oktyabrsky prosp., 55a
E-mail: pce@syktsu.ru

Подписной индекс журнала в интернет-каталоге "Пресса России" — 34110.

Свободная цена

© ФГБОУ ВО «Сыктывкарский государственный
университет имени Питирима Сорокина», 2025.

Subscription reference of the journal in the catalogue "Press of Russia" is 34110.

Flexible pricing

© FSBEI of Higher Education
«Pitirim Sorokin Syktyvkar State University», 2025.

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА

Бознак О. А. Визуальная поэтика в эссе Иосифа Бродского о поэзии Осипа Мандельштама.....	10
Баринов В. И. Доминирующие векторы смартизации современной культуры.....	31
Гонцова В. В. Архетипические основания индустрии моды в контексте теории К. Пирсон.....	48
Еремеева М. С. Бренды и постмодернизм: игра знаков в эпоху симулякров.....	68
Казакова Г. М., Соколова Ю. П. Влияние программы «Пушкинская карта» на формирование культурно-символического капитала молодежи Республики Коми.....	84
Эберт Е. Н. Мифо-символический культурный код Неаполя в фильме «Партенопа» Паоло Соррентино.....	103
Яковлева Е. Л. А. Н. Фешина и ее амбивалентная роль натурщицы: экзистенциально-феноменологический анализ.....	121

ФИЛОСОФИЯ РЕЛИГИИ И РЕЛИГИОВЕДЕНИЕ

Большаков С. Н. Аврелий Августин о социальном и политическом порядке «Града земного» и «Града божьего».....	150
--	-----

ОБЩАЯ ПЕДАГОГИКА, ИСТОРИЯ ПЕДАГОГИКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

Дагбаева Н. Ж., Шоучжоу Цзянь Развитие социальных компетенций студентов в процессе преподавания современных танцев в китайских университетах.....	167
--	-----

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

Федуленкова Т. Н. Жанр сказки как многоуровневого культурно-го феномена. Рецензия на книгу: А. Е. Наговицын: Сказочный мир: Культурологические и психологические аспекты / А. Е. Наговицын, В. И. Пономарева. 2-е изд., испр. и доп. М.: Академический проспект, 2024, 283 с.....	183
--	-----

CONTENT

THEORY AND HISTORY OF CULTURE, FINE ARTS

Boznak O. A. Visual Poetics in Joseph Brodsky's Essay on the Poetry of Osip Mandelstam.....	10
Barinov V. I. Dominant Vectors of the Smartisation of Contemporary Culture.....	31
Gontsova V. V. Archetypal Foundations of the Fashion Industry in the Context of K. Pearson's Theory.....	48
Eremeeva M. S. Brands and Postmodernism: the Game of Signs in the Era of Simulacras.....	68
Kazakova G. M., Sokolova Yu. P. The Impact of the «Pushkin Card» Program on the Formation of Cultural and Symbolic Capital of the Young People of the Komi Republic.....	84
Ebert E. N. The Mytho-Symbolic Cultural Code of Naples in the film «Parthenope» by Paolo Sorrentino.....	103
Iakovleva E. L. A. N. Feshina and her Ambivalent Role as a Model: an Existential-Phenomenological Analysis.....	121

PHILOSOPHY OF RELIGION AND RELIGION STUDIES

Bolshakov S. N. Aurelius Augustine on the Social and Political Order of the "Earthly City" and the "City of God"	150
---	-----

GENERAL EDUCATION SCIENCE, HISTORY OF PEDAGOGY AND EDUCATION

Dagbaeva N. Zh., Jiang Shouzhou. Development of students' social competencies in the Process of Teaching Modern Dance at Chinese Universities.....	167
---	-----

CHRONICLE OF SCIENTIFIC LIFE

Fedulenkova T. N. The Genre of Fairy Tales as a Multilevel Cultural Phenomenon. Book review: A. E. Nagovitsyn: The Fairy-tale world: Cultural and psychological aspects / A. E. Nagovitsyn, V. I. Ponomareva. 2nd ed., rev. and exp. Moscow: Akademicheskii Prospekt, 2024, 283 p.	183
--	-----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА

Научная статья / Article

УДК 821.161.1

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-10>

Визуальная поэтика в эссе Иосифа Бродского о поэзии Осипа Мандельштама

Ольга Анатольевна Бознак

Сыктывкарский государственный университет
имени Питирима Сорокина, Сыктывкар, Россия,

olgaboznak@rambler.ru, <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2023-2-70>

Аннотация. *Статья посвящена анализу визуальной поэтики прозаических метатекстов Иосифа Бродского. Исследование проведено на материале эссе Бродского о поэзии Осипа Мандельштама. Выбор материала определен наличием визуальной образности в анализируемых Бродским стихотворениях Мандельштама и доминированием визуального компонента в интерпретации этих текстов автором эссе.*

Исследование визуальной поэтики осуществляется в статье в аспекте проблемы экфрасиса, его поэтики и функции в контексте индивидуально-авторской художественной картины мира. В статье рассмотрены особенности интерпретации Бродским стихотворения Мандельштама «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1931) в его интертекстуальной соотнесенности с более ранним сти-

хотворением «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (1917), проанализированы специфика, функция и культурные контексты визуальной образности названных произведений. Рассмотрен такой аспект построения эссе, как использование кино- и фотооптики в организации точки зрения, отмечена роль семантики фототекста.

Проведенный анализ позволяет увидеть существенное отличие субъективно-поэтической трактовки стихотворений Мандельштама Бродским от аналитических наблюдений, нашедших отражение в современном мандельштамоведении. Показано, что трактовка Бродского демонстрирует следующие принципы создания автором метатекста о поэзии: интуитивное, основанное на ощущении глубинного родства судьбы и творчества, понимание произведения; проекция механизмов собственной творческой лаборатории на творческий процесс другого поэта (Мандельштама); использование метафорического экфрасиса как способа понимания смысла анализируемого стихотворения.

Эссе рассматривается как метатекст, нацеленный на понимание глубинных смыслов анализируемых стихотворений Мандельштама, и одновременно как факт творческой саморефлексии автора.

Ключевые слова: И. Бродский, О. Мандельштам, эссе о поэзии, интерпретация, визуальная поэтика, экфрасис, фотография, авторефлексия

Для цитирования: Бознак О. А. Визуальная поэтика в эссе Иосифа Бродского о поэзии Осипа Мандельштама // Человек. Культура. Образование. 2025. № 2. С. 10–30. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-10>

Visual poetics in Joseph Brodsky's essay on the poetry of Osip Mandelstam

Olga A. Boznak

Pitirim Sorokin Syktyvkar State University, Syktyvkar, Russia
olgaboznak@rambler.ru, <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2023-2-70>

Abstract. This article examines the visual poetics of Joseph Brodsky's prose metatexts, focusing on his essay about Osip Mandelstam's poetry. The selection of material is driven by the prevalence of visual imagery in Mandelstam's poems, as analyzed by Brodsky, and the dominance of the visual component in Brodsky's interpretation.

The study of visual poetics is conducted through the lens of ekphrasis, exploring its poetics and function within the context of the author's artistic worldview. Specifically, the article analyzes Brodsky's interpretation of Mandelstam's poem "Tied to the high world in only a child-like manner..." (1931)

in its intertextual relationship with the earlier poem "The golden honey stream flowed from the bottle..." (1917). The specificity, function, and cultural contexts of the visual imagery in these works are scrutinized.

Furthermore, the essay's structural aspects, such as the use of film and photographic optics in organizing the point of view, are examined, highlighting the role of phototext semantics. The analysis reveals a significant distinction between Brodsky's subjective and poetic interpretation of his own poems and the analytical observations found in contemporary Mandelstam studies.

Brodsky's interpretation is shown to embody several principles in creating a metatext about poetry: an intuitive understanding based on a deep sense of kinship between fate and creativity; projecting his own creative mechanisms onto Mandelstam's process; and employing metaphorical ekphrasis to grasp the poem's meaning. The essay is regarded as a metatext aimed at uncovering the profound meanings of Mandelstam's poems while serving as a reflection of Brodsky's own creative self-awareness.

Keywords: Joseph Brodsky, Osip Mandelstam, essay on poetry, interpretation, visual poetics, ekphrasis, photography, autoreflexion

For citation: Boznak O. A. Visual poetics in Joseph Brodsky's essay on the poetry of Osip Mandelstam. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie = Human. Culture. Education*, 2025; 2: 10–30. (In Russ.) <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-10>

Введение. Известно, что Осип Мандельштам принадлежал к числу наиболее значимых для Иосифа Бродского поэтов. Ему посвящены два эссе Бродского: «Сын цивилизации» (1977) — предисловие к английскому сборнику стихов Мандельштама, и «С миром державным...» (1991) — доклад на симпозиуме, посвященном столетию поэта. По замечанию Т. Венцловы, Мандельштам и Бродского многое сближало: родство судеб, близость творческих принципов («культ памяти, приверженность к классическим мотивам, стилям и размерам, монументальность, своеобразный рационализм, интерес к вещи, склонность смещать границу между поэзией и прозой» [1, с. 223]). Общность проявляется и в том, что Мандельштам и Бродский были поэтами, создававшими прозу (как автобиографическую, так и посвященную проблемам творчества). Т. Венцлова отмечал, что Бродский в своих эссе ориентируется именно на прозу Мандельштама, «развивая философскую и стилистическую линию, намеченную в таких <...> манифестах и статьях, как "Утро акмеизма", "Слово и культура", "О природе слова"» [1, с. 224].

Эссе Бродского о поэзии представляют собой сложно организованные тексты, являющиеся образцом художественной метапрозы. Это «проза поэта», отличающаяся смысловым и стилизованным единством и конструирующая индивидуальный образ мира поэта, которая вместе с тем является метатекстом, так как главным предметом внимания автора становится литературное произведение и механизм его создания. Литературные эссе Бродского — это не только высказывание о другом (писателе, произведении), но и выражение своих собственных взглядов на природу творчества и творца, философию языка. В этом смысле эссе становятся «сферой самопознания их автора» [2, с. 123]. К эссе о Мандельштаме это относится в очень значительной степени.

Одно из самых емких и известных определений, данных акмеизму Мандельштамом, — «тоска по мировой культуре» — было едва ли не любимейшей цитатой Бродского из Мандельштама [1, с. 223]. Этим не в последнюю очередь объясняется присутствие экфрасиса в стихотворениях обоих авторов. Экфрасис как изображение в литературе произведений других видов искусства, прежде всего визуальных, присутствует во многих произведениях Мандельштама. Диапазон визуальных источников экфрасисов широк, а предпочтения меняются в разные периоды (от архитектурных и скульптурных образов, преобладающих в раннем творчестве, до живописных в позднем). Экфрасистический компонент поэтики Мандельштама многократно становился предметом внимания исследователей. Об этом свидетельствуют как классические работы, посвященные в целом поэтике автора (С. С. Аверинцев [3], М. Л. Гаспаров [4], Л. Я. Гинзбург [5]), так и специальные, содержащие указания на произведения архитектуры и изобразительного искусства, отразившиеся в творчестве поэта (статьи «Архитектура», «Живопись» из «Мандельштамовской энциклопедии» [6]). Подробный анализ восприятия Мандельштамом тех или иных эпох, авторов, произведений, а также принципов включения поэтом реминисценций и прямых отсылок к визуальным претекстам представлен в исследованиях Е. Кантор [7], О. Лекманова¹ [8], И. Сурат [9; 10] и других ученых.

¹ Признан в РФ иностранным агентом.

Визуальность является важнейшей чертой и поэтики Бродского. Л. Геллер назвал Бродского «самым экфрастичным» поэтом XX века [11, с. 17]. Поэтике визуальности Бродского, в частности экфрасису, посвящен ряд исследований последнего десятилетия. О принципиальной значимости визуального восприятия мира для Бродского свидетельствует лингвистический анализ картины мира поэта [12]; живописным предпочтениям Бродского, отражению в его стихах конкретных произведений живописи и восприятию поэтом творчества того или иного художника в целом посвящены исследования Ю. Левинга [13], Т. Автухович [14]. Статьи Ю. Левинга содержат атрибуцию отдельных экфрасисов Бродского и наблюдения над особенностями творческой рецепции поэтом произведений, а также целых эпох и направлений живописи. В монографии Т. Автухович отражены динамика и типология экфрасиса Бродского, предложена методология его анализа в текстах поэта, представлена интерпретация отдельных экфрасисов. О важности данного аспекта поэтики Бродского говорит включенность исследований, посвященных проблеме «Бродский и живопись», в антологию «И. А. Бродский: pro et contra», вышедшую в 2022 году [15]. Другому аспекту визуальности Бродского — фотографичности — посвящены статьи И. Мадлох [16], Е. Твердисловы [17], где проводится мысль о влиянии языка фотоискусства на его поэтику и продуктивности анализа его произведений в категориях фототехники.

Главным объектом внимания исследователей в русле изучения поэтики визуальности Бродского становится его поэзия. Проза в этом ключе привлекается, как правило, в качестве комментария в ходе интерпретации стихотворений, практически не являясь самостоятельным объектом анализа. Вместе с тем проза Бродского заслуживает отдельного внимания не только с точки зрения ее разнообразного содержания, но и в аспекте анализа ее поэтики. На это не единожды указывали ученые, отмечая как недостаточную ее изученность, так и существенное родство поэзии и прозы Бродского (А. Ранчин [18], В. Полухина [19]). Подчеркивая близость прозы Бродского с поэзией, исследователи, помимо общности тем и мотивов, отмечают присутствие в прозе метафорической образности и других элементов, характерных для поэтической стилистики и стиховой организа-

ции художественной речи этого автора. Однако проявления поэтического мышления Бродского в прозе разнообразны и полифункциональны. Учитывая присущий прозаическим метатекстам Бродского авторефлексивный характер, можно предположить, что использование в них визуальной поэтики, в частности экфрасиса, типологически и функционально близко к поэтическому. В анализе специфики и функции использования визуального компонента в метапрозе Бродского на примере эссе о Мандельштаме и заключается цель нашего исследования.

Методы исследования, теоретическая база. Главным объектом исследования в данной статье является эссе Бродского о Мандельштаме «С миром державным...» (1991). Оно показательное как яркий пример использования Бродским визуальной поэтики, и в частности экфрасиса, в метатекстовой прозе. Кроме того, эссе демонстрирует особенности взаимодействия творческих систем двух поэтов — Бродского и Мандельштама. Специфика выбранного для анализа произведения состоит в том, что оно представляет собой анализ одного стихотворения в его интертекстуальной соотнесенности с другим стихотворением Мандельштама, что позволяет автору расширить горизонты заданного жанра (анализ одного стихотворения) и представить личность автора в его отношениях со временем, его судьбу и творческую лабораторию. Бродским анализируются присутствующие в текстах Мандельштама реминисценции к визуальным воспринимаемым образам мировой художественной культуры и предлагается собственная интерпретация данных текстов как *метафорического экфрасиса* (термин Т. Автухович), что позволяет дополнить представления о принципах визуальной поэтики Бродского.

Анализ поэтики визуальности в эссе Бродского осуществляется в рамках структурно-семиотического метода, использование которого обусловлено объектом и предметом данного исследования. Являясь междисциплинарным феноменом, экфрасис переводит язык одного вида искусства в другой, создавая новые смыслы и открывая новые возможности интерпретации. В работе использованы теоретические положения и аналитические наблюдения Т. Автухович о специфике модернистского экфрасиса как метафорического текста и его реализации в поэзии Бродского [14, с. 37–56].

С опорой на положения Ю. М. Лотмана, трактовавшего художественный текст как «многократно закодированный» [20, с. 78], выявляются соотношение и функция семиотических кодов, связанных как с разными видами и жанрами искусства (литература, живопись, фотография и др.), так и с семиотической насыщенностью самого исследуемого текста. Анализ композиции и визуальных образов в произведениях Мандельштама осуществляется с опорой на положения исследований М. Л. Гаспарова [4], О. А. Лекманова [8], а также на работы, посвященные феномену экфрасиса в русской литературе [21].

Результаты исследования и их обсуждение. В эссе Бродского «С миром державным...» предметом анализа является одноименное стихотворение Мандельштама, написанное в 1931 году. Эссе выдержано в излюбленной Бродским форме — анализе одного стихотворения, однако в ходе интерпретации главного произведения автор устанавливает его интертекстуальную связь с другим, более ранним стихотворением Мандельштама. Это написанное в августе 1917 года стихотворение «Золотистого меда струя из бутылки текла...», воспоминание о котором является, согласно Бродскому, лирическим центром стихотворения 1931 года. Обратимся к данной в эссе интерпретации Бродским этих стихотворений.

Анализируя композицию «С миром державным...» Мандельштама, Бродский выделяет в нем два временных пласта: современность и прошлое. Современность предстает в двух первых четверостишиях, звучащих как заполнение советской анкеты, подтверждающей «право на существование <...> в новом обществе», «если не <...> лояльности по отношению к новому режиму, то в незначительной <...> причастности к старому» [22, с. 171]. В этих же строфах присутствует указание на прошлое лирического героя, связанное с дореволюционным «державным» миром только тем, что он родился в 1891 году. Но сама эта связь, подчеркивает Бродский, названа автором стихотворения «ребяческой», что интерпретируется как «снятие с себя вины за случайность судьбы» [22, с. 171], тем более что герой с детства ощущает «державный» мир как чуждый себе.

В стихотворении 1931 года поэт с точки зрения «взрослого», сорокалетнего, создает образ себя в молодости (в год революции ему было 26 лет), что вызывает воспоминание о жизни

в Крыму в 1917 году и влюбленности в актрису Веру Судейкину. Воспоминание об этом эпизоде своей биографии, а точнее о стихотворении, в котором он нашел отражение, и определяет глубинное лирическое содержание («лирический взрыв») всего стихотворения, выходящее на поверхность в третьей и пятой строфах.

Стихотворение «Золотистого меда...», трактуемое Бродским как главный претекст «С миром державным...», входит в сборник Мандельштама «*Tristia*», в так называемый крымско-эллинский цикл [23]. Оно было создано в августе 1917 года, когда Мандельштам во время отдыха в «профессорском уголке» в Алуште посетил дачу Сергея и Веры Судейкиных. Его автограф с посвящением «Вере Артуровне и Сергею Юрьевичу С[удейкиным]», датированный 11 августа 1917 года, находится в альбоме В. Судейкиной [6, с. 460].

Предположение, что в стихотворении «С миром державным...» содержится аллюзия именно на «Золотистого меда...», мотивируется Бродским схожестью ритмической организации текстов («пятистопный дактиль первого и пятистопный же анапест второго, по сути, являются нашим доморощенным вариантом рифмованного гекзаметра, о чем свидетельствует их массивная цезура» [22, с. 177]), использованием слова «нереиды» («Я убежал к нереидам на Черное море»), что вызывает ассоциацию с греческой мифологией и отсылает читателя к традиционному для русской поэтической культуры толкованию Крыма как субститута античности [24, с. 120]. В строках «И от красавиц тогдашних — от тех европейнок нежных — / Сколько я принял смущенья, надсады и горя!» [25, с. 169] Бродский видит зашифрованное воспоминание лирического героя о своей влюбленности в Веру Судейкину — одну из первых красавиц Петербурга, звезду восходящего российского кинематографа, во время написания стихотворения «С миром державным...» пребывающую в эмиграции (отсюда «европейнок»).

Бродский подчеркнуто заостряет внимание на объяснении «темных мест» стихотворения, указывает на возможность разного толкования временного аспекта приведенных выше строк («Европейнки нежные» означает «европейнок» не тогдашних, но нынешних: к моменту написания стихотворения пребывающих в Европе» [22, с. 176]). Отмечает сознательную дезори-

ентацию читателей поэтом: воспоминания об одной «красавице», «нереиде», ныне «европейнке» Вере Судейкиной даны вместо единственного во множественном числе. Это зашифровывает адресат, а стихотворение от этого выигрывает, ибо благодаря множественности в нем создается образ не только возлюбленной, но целого «вспоминаемого мира — не столько серебряного, сколько — индивидуально для автора — золотого века» [22, с. 176].

Данная в эссе интерпретация стихотворения и толкование «темных мест» наглядно демонстрируют характерные особенности поэтики позднего Мандельштама, которую М. Л. Гаспаров определил поэтику реминисценций с пропущенными «связующими звеньями между опорными образами», со временем трансформировавшуюся в поэтику «метафорического шифра» [4, с. 337, 358]. Именно для восстановления «пропущенных звеньев» Бродский обращается к более раннему стихотворению Мандельштама и его биографическому контексту. На необходимость этого для адекватного понимания также указывает М. Л. Гаспаров: «...чтобы понимать Мандельштама, все важнее становится знать не только подтекст его реминисценций из прежней поэзии, но и контекст его переключек с собственными стихами и даже собственной жизнью» [4, с. 358]. Именно так поступает Бродский, исходя из отсылки Мандельштама к факту своей биографии 1917 года («бегство» в Крым). Слово «нереиды», как было отмечено выше, трактуется автором эссе как автореминисценция на образ Крыма-Тавриды, создающий в «крымско-эллинических стихах», и особенно в «Золотистого меда...», где Мандельштам прямо назвал Крым Тавридой.

Само стихотворение «Золотистого меда...», многократно прокомментированное исследователями, насыщено античными ассоциациями, поскольку античность предстает в это время в сознании поэта некой «вневременной точкой» равновесия и гармонии, «последней опорой против хаоса Смутного времени» [4, с. 343]. Важную роль в «эллинизации» современной дачной жизни в Крыму играет обращение к образам античного искусства. Наряду с античной мифологией и литературой (Бахус, золотое руно, Одиссей, Пенелопа, Елена) в стихотворении присутствуют образы, которые интерпретируются как реминисценции на визуально воспринимаемые античные памятники: скульпту-

ра, вазапись, архитектура. Строка «Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград» вызывает ассоциации с храмовой архитектурой; поза женщины в первой строфе («через плечо поглядела») может напомнить о греческой скульптуре (например, «Артемиды с ланью» из Лувра) или вазописи [23, с. 81]; строки «Я сказал: виноград, как старинная битва, живет, / Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке» [25, с. 116] тоже отсылают не к реальной битве, а ее изображению: росписи или скульптуре на фронтоне античного храма. Данные ассоциации не являются произвольными, так как античный колорит стихотворения отсылает именно к искусству этой эпохи. Даже если не к конкретным произведениям, то к искусству в целом, воссоздавая по принципу ассоциации образ античности, дошедший до современности через произведения искусства. Так, дважды использующийся эпитет «белый» («мимо белых колонн» и «ну а в комнате белой») ассоциируется с мрамором античной скульптуры и архитектуры, а взгляд через плечо предполагает лицо, увиденное в профиль (греческий профиль — важная составляющая греческого канона красоты).

Интерпретируя это стихотворение Мандельштама, Бродский тоже обращается к визуальным образам искусства, но не к античности, а живописи итальянского кватроченто: «я думаю, что “курчавые всадники”, бьющиеся в “кудрявом порядке”, — это замечательное описание виноградной лозы, вызывающее в сознании итальянскую живопись раннего Ренессанса...» [22, с. 178]. Ренессансная и проторенессансная живопись — одно из важнейших живописных предпочтений Бродского. Вместе с тем этот живописный контекст для автора не первостепенен. Интерпретируя данное стихотворение, он на первый план выдвигает произведение современного искусства — фотографию. «Вместе с автографом “Золотистого меда...”, находящимся до сих пор в ее альбоме, она (В. Судейкина. — О. Б.) показала мне также свою фотографию 1914 года, где она снята именно вполоборота, глядящей через плечо. Одной этой фотографии было бы достаточно, чтобы написать “Золотистого меда...”» [22, с. 177]. Для Бродского это главный визуальный источник образов произведения, поэтому он вводит в эссе ее описание: «На фотографии, вполоборота, через обнаженное плечо на вас и мимо вас глядит женщина с распущенными каштановыми, с оттенком

бронзы, волосами, которым суждено было стать сначала золотым руном, потом распущенной рыжею гривой. Более того, я думаю, что “курчавые всадники”, бьющиеся в “кудрявом порядке”, <...> равно как и самая первая строка о золотистом меде, в подсознательном своем варианте, — были бронзовыми прядями Веры Судейкиной. То же самое можно сказать о пряже, которую тклет тишина в белом доме, то же самое можно добавить о Пенелопе, распускающей на ночь то, что ей удалось соткать днем. В конечном счете все стихотворение превращается в портрет “любимой всеми жены”, поджидающей мужа в доме с опущенными, как ресницы, тяжелыми шторами. “Золотых десятин благородные ржавые грядки” — часть того же портрета» [22, с. 178].

Собственно описание в приведенном фрагменте почти сразу становится инструментом интерпретации отдельных образов и стихотворения в целом. Все стихотворение Мандельштама Бродский трактует как женский портрет. Исходя из контекста это портрет Пенелопы, не названной ни в стихотворении, ни в эссе, но присутствующей в подтексте. Неназванность дает основание Бродскому трактовать его через экфрасис фотографии и как портрет Веры Судейкиной. Женский образ складывается из немногочисленных деталей, главная из которых — бронзового оттенка волосы. Примечательно, что волосы в стихотворении ни разу не упомянуты, есть только слова, произнесенные хозяйкой, ее поза и взгляд. Но именно воспоминание о них, по мнению автора эссе, рождает ассоциации с золотым руном, золотистым медом, виноградной лозой, пряжей Пенелопы. Все стихотворение интерпретируется автором эссе как метафорический экфрасис фотографического портрета. Заметим, что Бродский будто передает автору стихотворения собственные визуальные впечатления: «...и в глубокой старости, когда мне довелось с ней (В. Судейкиной. — О. Б.) столкнуться, выглядела она ошеломляюще» [22, с. 177], благодаря чему в эссе создается особая, объединяющая точки зрения двух поэтов оптика.

Говоря о специфике точки зрения или оптике, нельзя не учесть ее связь с ориентацией поэзии Бродского на искусство фотографии. Это проявляется в особой роли света и светотеневого контраста, фрагментарности в изображении пространства и вещей, сближающих изображение с набором фотокадров, предельной точности воспроизведения предметов и конкретных

моментов и ряде других особенностей, позволяющих говорить об использовании Бродским приемов фототехники [16; 17]. Поэт использует и семантический потенциал фотографии. Это «априорная элегичность» фотографии, акцентирующей мимолетность и необратимость бытия и связанность с ней контрастных категорий «памяти — забвения, смерти — бессмертия, хода времени — его остановки» [16, с. 247–248].

Интерпретация стихотворения «Золотистого меда...» через призму фотографии как бы подготавливается в эссе своеобразной настройкой фотографической оптики. Это проявляется в разборе автором двух первых строф заглавного стихотворения, что будет показано ниже, и авторским размышлением-переходом к анализу третьей строфы — лирическому центру произведения: «написано оно [стихотворение] ради этой третьей и ради последней строфы: ради воспоминания. <...> Воспоминание всегда почти элегия: ключ его, грубо говоря, минорен; ибо тема его и повод к нему — утрата. Распространенность этого ключа, т. е. жанра элегии в изящной словесности, объясняется тем, что и воспоминание, и стихотворение суть формы реорганизации времени: психологически и ритмически» [22, с. 175]. Данное размышление автора касается категорий, составляющих семантический центр феномена фотографии: время, память, элегизм. В их свете трактуются третья и пятая строфы в их интертекстуальной связи с «Золотистого меда...», что усиливает в эссе эффект правомерности приведения фотографии в качестве визуального ключа к интерпретации.

Мы видим, что в эссе визуальная образность становится первостепенной для интерпретации стихотворения «Золотистого меда...». При этом необходимо отметить некоторые особенности данного истолкования. Во-первых, Бродский выводит на поверхность интимно-биографический семантический план стихотворения, так как фотография В. Судейкиной не относится к тем визуальным источникам, которые общеизвестны и входят в культурный кругозор читателей (античное искусство, живопись раннего Ренессанса). Во-вторых, автор эссе не только максимально сближает свою точку зрения с точкой зрения Мандельштама (они оба видели фотографию, ставшую источником образности стихотворения), но и воссоздает сам механизм художественной рецепции визуального источника Мандельштамом

через призму собственной творческой лаборатории. Последний тезис подтверждается характером использования экфрасиса в поэзии самого Бродского. В исследовании Т. Автухович, посвященной проблеме экфрасиса в творчестве Бродского, убедительно показано, что цель поэтического экфрасиса у поэта не в описании или интерпретации артефакта, а в экспликации его метафизического и экзистенциального содержания, передаче авторского представления о мире и о себе. Его экфрасическая поэтика выступает в качестве механизма самопознания и самоописания [14, с. 30–50]. Наши наблюдения показали, что интерпретируя стихотворения Мандельштама, Бродский использует свои принципы работы с экфрасисом в метатексте о другом поэте и таким образом в какой-то степени наделяет его творческий процесс чертами собственного. Это, по-видимому, объясняется осознаваемой автором эссе близостью их творческих принципов и взглядов на природу поэзии.

Интерпретация визуальных образов становится определяющей и в трактовке заглавного для эссе стихотворения. Стихотворение «С миром державным...» осмысливается Бродским как элегическое переживание невозвратимости состояния внутренней гармонии, но открывается оно близкой автору эссе темой поэта и империи, причем осмысленной в двух временных планах: поэт — дореволюционный «державный» мир и поэт — советское государство.

В созданном Мандельштамом образе «державного» Петербурга Бродский подчеркивает его визуальную выразительность. Предметом подробного анализа становится вторая строфа:

С важностью глупой, насупившись, в митре бобровой

Я не стоял под египетским портиком банка,

И над лимонной Невою под хруст сторублевый

Мне никогда, никогда не плясала цыганка [25, с. 169].

Автор эссе видит в ней сразу несколько визуальных контекстов.

Петербургская топография и архитектура. В эссе указано место действия («дело происходит где-то между Большой Морской и Дворцовой набережной», «два моста, и мы уже где-то на Островах», Нева) и отмечено характерное для этого времени увлечение египетским стилем («последний крик петербургской архитектуры конца века — египетский портик» [22, с. 173–174]).

Русское изобразительное искусство рубежа веков. Появляющийся в изображении Невы эпитет «лимонной» трактуется через отсылку к произведениям художников «Мира искусства» («зимний закат может придать этот колер речной поверхности в городе, где происходит действие и где эффект этот зафиксирован всеми мирискусниками до единого» [22, с. 174]).

Плакат, фотография, кинематограф начала XX века. Образ нувориша увиден Бродским через призму социально-политической карикатуры в технике рисованного плаката и фотомонтажа («тут наш поэт немного перебарщивает в карикатуре — помесь фотомонтажа а` la Джон Гартфилд и “Окон РОСТА”») и кинематографа («хруст сторублевый — замечательный отдельный кадр»). Вся строфа комментируется Бродским как ряд визуальных образов: автором акцентируется внимание на «замечательном визуальном контрасте <...> пляшущей черноволосой фигуры на фоне статичной, лимонного цвета, зимней реки», используется терминологическая лексика (контраст, фон, фигура, цвет, динамика, статика), подчеркивающая ориентацию на произведения изобразительного искусства. Соотношение визуального образного ряда с фотографией и кинематографом достигается не только за счет прямого указания («замечательный отдельный кадр»), но и благодаря имитации движения кадров: «два моста, и мы уже где-то на Островах» [22, с. 173–174].

Очевидно, что визуальные источники, привлекаемые к интерпретации, создают атмосферу начала XX века — времени, в которое переносится в воспоминании лирический герой стихотворения. Но помимо этой функции важным является создание своеобразной фото- и кинематографической оптики, подготавливающей экспликацию скрытого в подтексте образа возлюбленной (Вера Судейкина — звезда российского кинематографа) и трактовки стихотворения «Золотистого меда...» как экфрасиса фотографии.

Фигура танцующей цыганки трактуется Бродским как точка перехода к воспоминаниям: «...черноволосый силуэт пляшущей цыганки на фоне лимонного цвета реки вызвал в памяти “золотое руно”» [22, с. 178]. Заметим, что у Мандельштама не сказано о волосах пляшущей цыганки; Бродский же, описывая этот образ, дважды повторяет: «черноволосая фигура», «черноволосый силуэт». По-видимому, речь здесь не только о достра-

ивании образа воспринимающим сознанием, механизм которого очевиден и основан на визуализации словесного образа (цыганка — черноволосая), но и о влиянии другого, возникающего в последней строфе стихотворения женского образа — леди Годивы:

Не потому ль, что я видел на детской картинке
Лэди Годиву с распущенной рыжею гривой,
Я повторяю еще про себя, под сурдинку:
— Лэди Годива, прощай... Я не помню, Годива... [25, с. 169].

Волосы — «распущенная рыжая грива» — единственная деталь внешности, которая наряду с именем создает этот образ. Остальное достраивается в воображении читателя благодаря культурному контексту. Согласно легенде, леди Годива проехала обнажённой по улицам города Ковентри в Англии ради того, чтобы её супруг снизил непомерные налоги для своих подданных. Ее наготу прикрывали только распущенные волосы. Эта легенда нашла отражение во многих произведениях искусства (наиболее известная литературная интерпретация — поэма А. Теннисона «Годива»), в том числе в живописи. У Мандельштама это визуально воспринимаемый образ («видел на детской картинке»). Бродский также, по-видимому, учитывает его визуальность, так как на основе этой ассоциации вкупе с упоминанием нереид в третьей строфе делает предположение, что Мандельштам видел В. Судейкину во время купания в море.

М. Л. Гаспаров так трактует появление этого образа в конце стихотворения: поэт, подобно героине поэмы А. Теннисона, отдает себя в жертву за людей, к которым он не принадлежит [4, с. 355]. Это, а также другие, близкие по времени создания стихотворения (например, «Сохрани мою речь...») свидетельствуют, по мнению ученого, о позиции, которую занимает Мандельштам к началу 1930-х гг.: разрыв с официальной культурой и утверждение личной ответственности за судьбу своей страны и народа, но при этом и трагическое осознание своего выбора как не нужной ни народу, ни времени жертвы.

Бродский же, как показано выше, смещает акценты в сторону глубоко личных и даже интимных впечатлений и переживаний, эксплицируя через толкование визуальной образности стихотворения любовную тему и образ возлюбленной поэта. При этом Бродский-критик не отрицает возможности раз-

ных уровней прочтения стихотворения Мандельштама, о чем свидетельствует блестящий разбор поэтики начальных строк «С миром державным...», где проанализирована тема «Поэт и империя». Однако в интерпретации стихотворения Бродский акцентирует сугубо личный план, скрытый в глубине текста и как бы помимо воли автора прорывающийся на поверхность. Именно он, по мысли Бродского, является главным содержанием анализируемого текста, что подтверждается важнейшим для автора тезисом о подчинении поэта власти языка: «Цель забывается, остается только динамика самих средств. Средства обретают свободу и сами находят подлинную цель стихотворения» [22, с. 174]. О правомерности такого подхода он заявляет в самом начале эссе, размышляя о том, что «объяснять произведение искусства историческим контекстом, стихотворение тем более, вообще говоря, бессмысленно. Бытие определяет сознание любого человека, поэта в том числе, только до того момента, когда сознание формируется. Впоследствии именно сформировавшееся сознание начинает определять бытие, поэта — в особенности. Мало что иллюстрирует эту истину более детально, чем данное стихотворение» [22, с. 171].

Такая интерпретация объясняется, по-видимому, глубинными импульсами творческого процесса Бродского-поэта. Биографы и исследователи неоднократно указывали на особую значимость для его судьбы и творчества истории любви к Марине Басмановой (М. Б.). По замечанию Т. Автухович, эта история стала не только сюжетообразующей для текста его жизни и творчества, но и преломилась в экфрасисах поэта, обусловила выбор визуальных источников и способы их репрезентации. Глубоко пережитая личная катастрофа стала для Бродского толчком к созданию «уникальной поэтической вселенной», отнюдь не исчерпывающейся изживанием этой любви, а вбирающей в себя многообразную философскую, эстетическую, нравственную и историософскую проблематику [14, с. 8]. В трактовке Бродским стихотворения Мандельштама прослеживается своего рода проекция личного опыта на реконструкцию творческого процесса другого поэта. Таким образом, рассматриваемый метатекст становится не только постижением творчества другого автора, но и формой авторефлексии. Подобно тому как в поэтических текстах Бродского экфрасис становится «автопортретом,

в котором он видит и осознает себя как Другого» [14, с. 242], метатекст, основанный на принципах визуальной поэтики, позволяет увидеть в другом себя. И это становится как формой самопознания, так и способом понимания смысла.

Заключение. Проанализировав эссе «С миром державным...», мы можем сделать ряд выводов о причинах, характере и функции обращения Бродского к приемам визуальной поэтики в ходе интерпретации стихотворений Мандельштама.

Характер интерпретации поэзии Мандельштама определяется тем, что Бродский осознает свое родство с поэтом не только на уровне судьбы, но и на уровне философии и психологии творческого процесса. Понимание произведения осуществляется автором эссе через проекцию механизмов собственного творчества на творческий процесс другого. Определяя специфику своего подхода, Бродский называет его «бессознательным анализом», «интуитивным синтезом» [22, с. 170], тем самым подчеркивая в нем как внерациональное, родственное творческому акту, так и рационально-аналитическое начала.

Осознавая визуальность как доминанту собственного творчества, Бродский интерпретирует стихотворения Мандельштама через призму визуальной поэтики. Это реализуется в анализе образного строя стихотворений через выявление визуально воспринимаемых претекстов: элементов петербургского ландшафта, архитектуры, живописи, фотографии; в подчеркивании приемов кино- и фототехники в композиции текстов. Важной составляющей анализа визуальности стихотворений становится использование экфрасиса.

Рассматривая стихотворение «Золотистого меда струя из бутылки текла...», Бродский интерпретирует его как экфрасис фотографии актрисы Веры Судейкиной, воспринятой автором стихотворения через призму образов мировой культуры, прежде всего античности. Стихотворение трактуется как метафорический экфрасис, функция которого состоит не в описании артефакта (фотографии), а в экспликации авторского сознания (в данном случае глубинных импульсов к созданию произведения). Интерпретация стихотворения как метафорического экфрасиса демонстрирует перенесение Бродским собственных принципов создания поэтического текста в сферу рецепции: экфрасис становится ключом к пониманию имплицитного смысла

текста другого автора. В анализе стихотворения «С миром державным...» экфрасис функционирует как прием, задающий рецептивную установку на восприятие подтекста.

Экфрасисы в метатексте о Мандельштаме могут быть также определены как факт творческой саморефлексии Бродского. Проекция на творческий процесс другого, но родственного поэта, механизмов собственного творчества становится для Бродского актом самопонимания.

Список источников

1. Венцлова Т. Собеседники на пиру. Литературоведческие работы. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 623 с.
2. Ничипоров И. Б. О духе и стиле эссеистской прозы И. Бродского о М. Цветаевой // Эйхенбаумовские чтения — 5 : материалы международной конференции по гуманитарным наукам. Вып. 5. Ч. II: Художественный текст: история, теория, поэтика. Воронеж: Изд-во ВГПУ, 2004. С. 123–128.
3. Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Э. Сочинения : в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. С. 5–64.
4. Гаспаров М. Л. Поэт и культура (три поэтики Осипа Мандельштама) // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 327–370.
5. Гинзбург Л. Я. Поэтика ассоциаций // Гинзбург Л. Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. С. 331–371.
6. Мандельштамовская энциклопедия : в 2 т. / гл. ред.: П. М. Нерлер, О. А. Лекманов. М.: Политическая энциклопедия, 2017. Т. 1. 574 с.
7. Кантор Е. В толпокрылатом воздухе картин. Искусство и архитектура в творчестве О. Э. Мандельштама // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 59–68.
8. Лекманов О. А. Европейская живопись глазами Мандельштама (Статья 1: Италия, Россия) // *Toronto Slavic Quarterly*. 2009. № 28. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/28/lekhmanov28.shtml> (дата обращения: 10.03.2025).
9. Сурат И. Автопортрет, кувшин и мученик Рембрандт. Три экфрасиса Осипа Мандельштама // Новый мир. 2017. № 10. С. 178–190.
10. Сурат И. Осип Мандельштам: два экфрасиса // Звезда. 2018. № 10. С. 243–249.
11. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 5–22.
12. Самойлова И. Ю. Индивидуальная картина мира поэта: зрительное восприятие // Иосиф Бродский: проблемы поэтики : сб. науч. трудов и материалов / ред.: А. Г. Степанов, И. В. Фоменко, С. Ю. Артёмова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 84–96.

13. Левинг Ю. Бродский и живопись. Пять этюдов // Звезда. 2015. № 5. С. 731–747.
14. Автухович Т. «Шаг в сторону от собственного тела...»: Экфрасисы Иосифа Бродского // Siedlce. 2016. Т. X. 268 с.
15. И. А. Бродский: pro et contra, антология / сост. О. В. Богдановой, А. Г. Степанова; предисл. А. Г. Степанова. СПб.: РХГА, 2022. 878 с. (Русский Путь).
16. Мадлох И. Как прочитывать фотографию. Анализ стихотворения «Мы жили в городе цвета окаменевшей водки...» / «A photograph» // Иосиф Бродский: проблемы поэтики : сб. науч. трудов и материалов / ред.: А. Г. Степанов, И. В. Фоменко, С. Ю. Артёмова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 244–254.
17. Твердислова Е. Свет — тьма — звезда... Коды фотографичности в поэзии Бродского // Дружба народов. 2020. № 12. С. 211–228.
18. Ранчин А. На пиру Мнемозины: Интертексты Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 462 с.
19. Полухина В. П. Проза Иосифа Бродского, или Продолжение поэзии другими средствами // Полухина В. П. Больше самого себя. О Бродском. Томск: ИД СК-С, 2009. С. 133–150.
20. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 378 с.
21. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. 216 с.
22. Бродский И. «С миром державным...» // Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. VII. С. 170–178.
23. Левин Ю. И. Заметки о «крымско-эллинских» стихах О. Мандельштама // Мандельштам и античность : сб. статей / под ред. О. А. Лекманова. М.: Мандельштамовское общество, 1995. С. 77–103.
24. Аверинцев С. С. «Золотистого меда струя из бутылки текла...» // Аверинцев и Мандельштам : статьи и материалы / ред.-сост.: П. Нерлер, Д. Мамедова. М.: РГГУ, 2011. С. 120–122.
25. Мандельштам О. Э. Сочинения : в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. 638 с.

References

1. Venclova T. *Sobesedniki na piru. Literaturovedcheskie raboty* [The interlocutors at the feast. Literary works]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. 623 p. (In Russ.)
2. Nichiporov I. B. About the spirit and style of I. Brodsky's essayistic prose about M. Tsvetaeva. *Ejhenbaumovskie chteniya-5 : materialy mezhdunarodnoj konferencii po gumanitarnym naukam. Vyp. 5. CH. II: Hudozhestvennyj tekst: istoriya, teoriya, poetika* [Eichenbaum Readings-5 : proceedings of the International Conference on the Humanities. Issue 5. Part II: Literary text: history, theory, poetics]. Voronezh: VGPU Press, 2004. Pp. 123–128. (In Russ.)

3. Averincev S. S. The Fate and Message of Osip Mandelstam. *Mandel'shtam O. E. Sochineniya : v 2 t.* [Mandelstam O. E. Essays: in 2 volumes]. Moscow: Hudozh. lit., 1990. Vol. 1. Pp. 5–64. (In Russ.)

4. Gasparov M. L. Poet and Culture (three Poetics by Osip Mandelstam). *Gasparov M. L. Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 1995. Pp. 327–370. (In Russ.)

5. Ginzburg L. Ya. The poetics of associations. *Ginzburg L. Ya. O lirike* [About the lyrics]. Moscow: Intrada, 1997. Pp. 331–371. (In Russ.)

6. *Mandel'shtamovskaya enciklopediya : v 2 t.* [The Mandelstam Encyclopedia : in 2 vol.]. Chief editors P. M. Nerler, O. A. Lekmanov. Moscow: Politicheskaya enciklopediya, 2017. Vol. 1. 574 p. (In Russ.)

7. Kantor E. In the crowded air of paintings. Art and architecture in the works of O. E. Mandelstam. *Literaturnoe obozrenie* [Literary Review]. 1991. No 1. Pp. 59–68. (In Russ.)

8. Lekmanov O. A. European painting through the eyes of Mandelstam (Article 1: Italy, Russia). *Toronto Slavic Quarterly*. 2009. No 28. Available at: <http://sites.utoronto.ca/tsq/28/lekhmanov28.shtml> (accessed: 10.03.2025). (In Russ.)

9. Surat I. Self-portrait, jug and martyr Rembrandt. Three ekphrasis of Osip Mandelstam. *Novyj mir* [A new world]. 2017. No 10. Pp. 178–190. (In Russ.)

10. Surat I. Osip Mandelstam: two ecphrasies. *Zvezda* [Star]. 2018. No 10. Pp. 243–249. (In Russ.)

11. Geller L. The Resurrection of the concept, or a Word about ecphrasis. *Ekfrasis v russkoj literature: trudy Lozannskogo simpoziuma* [Ecphrasis in Russian Literature: Proceedings of the Lausanne Symposium]. Ed. by L. Geller. Moscow: «MIK», 2002. Pp. 5–22. (In Russ.)

12. Samojlova I. Yu. The poet's individual worldview: visual perception. *Iosif Brodskij: problemy poetiki : sb. nauch. trudov i materialov* [Joseph Brodsky: Problems of poetics: Collection of scientific works and materials]. Ed. by A. G. Stepanov, I. V. Fomenko, S. Y. Artemova. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. Pp. 84–96. (In Russ.)

13. Leving Yu. Brodsky and painting. Five sketches. *Zvezda* [Star]. 2015. No 5. Pp. 731–747. (In Russ.)

14. Avtuhovich T. "Step away from your own body...": The ecphrasies of Joseph Brodsky. *Siedlce*. 2016. Vol. X. 268 p. (In Russ.)

15. *I. A. Brodskij: pro et contra, antologiya* [I. A. Brodsky: pro et contra, anthology]. Comp. O. V. Bogdanova, A. G. Stepanova; preface by A. G. Stepanov. St. Petersburg: RHGA, 2022. 878 p. (In Russ.)

16. Madloh I. How to read a photo. Analysis of the poem "We live in a city the color of petrified vodka..." / "A photograph". *Iosif Brodskij: problemy poetiki : sb. nauch. trudov i materialov* [Joseph Brodsky: Problems of poetics : collection of scientific works and materials]. Ed. by A. G. Stepanov, I. V. Fomenko, S. Y. Artemova. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. Pp. 244–254. (In Russ.)

17. Tverdislova E. Light — Dark — star... Codes of photographicity in Brodsky's Poetry. *Druzhba narodov* [Friendship of peoples]. 2020. No 12. Pp. 211–228. (In Russ.)
18. Ranchin A. *Na piru Mnemoziny: Interteksty Brodskogo* [At the Feast of Mnemosyne: Brodsky's Intertexts]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2001. 462 p. (In Russ.)
19. Poluhina V. P. The prose of Joseph Brodsky, or the Continuation of Poetry by other Means. *Poluhina V. P. Bol'she samogo sebya. O Brodskom* [Is bigger than himself. About Brodsky]. Tomsk: ID SK-S, 2009. Pp. 133–150. (In Russ.)
20. Lotman Yu. M. *Struktura hudozhestvennogo teksta* [The structure of a literary text]. Moscow: Iskuststvo, 1970. 378 p. (In Russ.)
21. *Ekfrasis v russkoj literature: trudy Lozanskogo simpoziuma* [Ecphrasis in Russian Literature: Proceedings of the Lausanne Symposium]. Ed. by L. Geller. Moscow: «MIK», 2002. 216 p. (In Russ.)
22. Brodskij I. "With the peace of the sovereign..." *Sochineniya Iosifa Brodskogo* [The writings of Joseph Brodsky]. St. Petersburg: Pushkinskij fond, 2001. Vol. VII. Pp. 170–178. (In Russ.)
23. Levin Yu. I. Notes on the "Crimean-Hellenic" poems by O. Mandelstam. *Mandel'shtam i antichnost': sb. statej* [Mandelstam and antiquity: collection of articles]. Ed. by O. A. Lekmanov]. Moscow: Mandel'shtamovskoe obshchestvo, 1995. Pp. 77–103. (In Russ.)
24. Averincev S. S. "«Golden honey stream from a bottle of text..." *Averincev i Mandel'shtam : stat'i i materialy* [Averintsev and Mandelstam : articles and materials]. Ed.-comp.: P. Nerler, D. Mammadova. Moscow: RGGU, 2011. Pp. 120–122. (In Russ.)
25. Mandel'shtam O. E. *Sochineniya : v 2 t.* [Essays : in 2 vol. Moscow: Hudozh. lit., 1990. Vol. 1. 638 p. (In Russ.)

Сведения об авторе

Бознак Ольга Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии, Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина (Россия, 167001, г. Сыктывкар, Октябрьский пр., 55)

Information about the author

Olga A. Boznak, Associate Professor of the Department of Russian Philology, Pitirim Sorokin Syktyvkar State University (55, Oktyabrsky Av., Syktyvkar, 167001, Russia)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted	20.03.2025
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing	22.04.2025
Принята к публикации / Accepted for publication	25.04.2025

Научная статья / Article

УДК 130.2

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-31>

**Доминирующие векторы смартизации
современной культуры**

Владимир Иванович Баринов

МОУ «Рязжская СШ № 4», Рязжск, Россия,

sedriksakson@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0006-3734-5960>

Аннотация. Эволюционные процессы в политике, экономике, промышленности, вне всякого сомнения, на каждом этапе технореволюции запускают процессы трансформации ценностей, норм и культурных смыслов бытия человечества. В данной статье автором проводится исследование истоков, условий и факторов формирования «смарт-культуры». Предложен анализ понятий «традиционная культура», «технологическая культура», «компьютерная культура», «информационная культура», «техногенная культура», а также того трансформационного воздействия техногенного характера на человека, которое привело к изменению онтологических оснований культуры и ее субъектов. Автором дано определение сущности новой формы культуры. Четвертая технореволюция, смарт-устройства и смарт-технологии рассматриваются в качестве факторов, приводящих к генезису «смарт-культуры», а также формированию новых культурных паттернов, выраженных в смарт-человеке, составляющем смарт-общество.

Ключевые слова: техногенная культура, смарт-культура, смартизация, смарт-устройства, смарт-технологии, искусственный интеллект, IT-технологии, смарт-образование, технореволюция

Для цитирования: Баринов В. И. Доминирующие векторы смартизации современной культуры // Человек. Культура. Образование. 2025. № 2. С. 31–47. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-31>

**Dominant vectors of the smartisation
of contemporary culture**

Vladimir I. Barinov

MEO «Ryazhsk School No 4», Ryazhsk, Russia,

sedriksakson@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0006-3734-5960>

Abstract. *Evolutionary processes in politics, economics, industry, without any doubt, at each stage of techno-revolution trigger the processes of transformation of values, norms and cultural meanings of humanity's existence. In this article the author conducts a study of the origins, conditions and factors of the formation of 'smart-culture'. An analysis of the concepts of 'traditional culture', 'technological culture', 'computer culture', 'information culture', 'technogenic culture', as well as the transformational impact of technogenic nature on human beings, which led to a change in the ontological foundations of culture and its subjects, is proposed. The author defines the essence of the new form of culture. The fourth techno-revolution, smart tech and smart technologies are seen as factors leading to the genesis of 'smart culture' as well as the formation of new cultural patterns expressed in the smart person who constitutes the smart society.*

Keywords: *technogenic culture, smart culture, smartisation, smart technology, smart technologies, artificial intelligence, IT-technologies, smart education, techno-revolution*

For citation: Barinov V. I. Dominant vectors of the smartisation of contemporary culture. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie = Human. Culture. Education*, 2025; 2: 31–47. (In Russ.) <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-31>

Введение. Новое тысячелетие, запустив трансформацию информационного поля общества, ведет человечество к следующему, «эволюционному» этапу — формированию смарт-общества. Глобализационные процессы, происходящие в IT-технологиях, становятся неотъемлемой частью жизни человека, повсеместно сопровождая его. Большинство из нас стали частью процессов цифровизации и смартизации основных сфер жизнедеятельности человека и не видят свою жизнь без участия в ней смарт-устройств и смарт-технологий. Данные процессы оказывают воздействие на повседневную жизнь людей, способы коммуникации друг с другом и окружающим миром, изменяя не только методы, но и темп, а также основные базисные отрасли культуры и систему формирования культурных ценностей. Возникающие при этом новые культурные паттерны и феномены, встраиваясь в общественную жизнь, становятся катализатором еще одного трансформационного процесса в культуре, приводящего ее к «смарт-культуре».

Развитие и активное внедрение парадигмы «смарт» в повседневность, желание социума улучшить зону комфорта фор-

мируют фундаментальную основу для трансформаций, происходящих в культурном ядре. На данный момент академическим сообществом и в научной литературе не в полной мере отражены происходящие процессы. Это требует проведения специального анализа, поскольку культура, являясь результатом деятельности общества, превращается в метрику его состояния. Применение культурологического подхода и эволюционной концепции при рассмотрении формирования «смарт-культуры» представляется наиболее эвристичным и позволяет выявить существенные характеристики, а также дать оценку возможных перспектив дальнейшего развития.

Особое значение в рамках изучения процессов историко-культурной динамики приобретает систематический подход к проведению компаративистского анализа различных культурных феноменов, включая цивилизации, государства и прочие исторические реалии. Несмотря на кажущуюся простоту поставленной задачи, её реализация сопряжена с множеством методологических трудностей и когнитивных диссонансов. Настоящая работа представляет собой аналитическое обобщение имеющегося научного корпуса публикаций, посвящённых исследованию культурных аспектов в условиях технологического прогресса и цифровой трансформации общества. Подробно рассматриваются ключевые концептуальные модели — «традиционная культура», «техногенная культура», «технологическая культура», «информационная культура», «компьютерная культура», «смарт-культура», раскрываемые последовательно через призму технологической эволюции и стадийного формирования указанных явлений. Это позволяет сформулировать чёткое представление о научной значимости проводимого исследования.

Научная новизна исследования заключается в том, что термин «смарт-культура», несмотря на относительно недавнюю интеграцию в научно-исследовательский дискурс, уже представляет значительный интерес для научного сообщества вследствие уникальности своей природы и потенциальных возможностей для дальнейшей концептуализации. Указанный концепт пребывает на начальных этапах своего формирования, ввиду чего целый ряд вопросов касательно его генетического аспекта, фундаментальных факторов эволюции, стадийного развития

требует углубленного теоретико-методологического анализа и строгого научного обоснования.

Таким образом, насущная необходимость детализированного изучения категориальной структуры и характерных проявлений смарт-культуры существенно повышает научную ценность настоящего исследования. Основной вектор представленной работы состоит в определении базовых атрибутивных свойств и конструктивных компонентов, позволяющих придать указанному термину содержательную определенность и разработать соответствующую систему методологии последующих научных изысканий.

Методы исследования, теоретическая база. В процессе эволюционного развития общества трансформационные процессы, которые касаются экономических, а также промышленных аспектов жизнедеятельности человечества, вне всякого сомнения, отражаются как на общественной жизни в целом, так и на ценностных ориентирах, затрагивающих культуру, что предполагает рефлексию подобных процессов. Длящаяся десятилетиями техноразработка, ее внедрение в промышленный процесс и полученная в результате инновация трансформируют технологии производства, предоставляя социуму новые товары и услуги, которые в конечном счете запускают процесс многозадачной трансформации жизнедеятельности общества в глобальном поле. Данные изменения получили название «промышленная революция», которая становится разделительной полосой, определяющей социально-экономические трансформационные процессы в обществе [1, с. 584].

Эволюционные представления о развитии человечества, предложенные в работах Ф. Энгельса, И. Кулишера и У. Росту, позволяют уточнить понятие «промышленной революции» как новой стадии технологического развития, означающей его кардинальную перестройку, затрагивающую социально-экономический уклад [2]. При этом все без исключения промышленные революции происходили ввиду определенных оснований и в итоге определенных запросов общества, а также воздействия специфических актуальных факторов. В. И. Ленин, анализируя концепт «промышленной революции», считал ее фактором, приводящим к радикальной трансформации «всех

взаимоотношений общественной жизни, происходящих под влиянием машин» [3].

Результаты исследования и их обсуждение. Настоящее исследование посвящено рассмотрению четырех последовательных промышленных революций, каждая из которых представляет собой самостоятельную фазу формирования современной научной парадигмы смарт-культуры, основанной на инновациях и технологическом прогрессе.

Первая промышленная революция, начавшаяся в 1760-е годы и продлившаяся до 1840-х годов, может быть ассоциирована с идеей К. Маркса и Ф. Энгельса, характеризующей процесс перехода от аграрной экономики, спецификой которой является ручная трудовая деятельность и ремесленное дело, к индустриальному обществу с преимущественным механизированным производством [4]. Замена технологии изготовления товаров за счет внедрения фабрично-мануфактурного выпуска продукции, а также изменение способа предоставления услуг, например транспортных, благодаря изобретению Дж. Уаттом парового двигателя, без всяких сомнений, оказало воздействие на жизнь человека.

Ценностные основания в качестве культурного «ядра» общества выражают модели взаимоотношений людей, определяют векторы совершенствования как отдельного индивида, так и социума в целом, претерпевают трансформацию под влиянием промышленных инноваций. Соответственно, смена парадигмы транспортной логистики, ставшая возможной с внедрением парового двигателя, изменила как скорость, так и способы перемещения человека и грузов в мире, а внушительное увеличение производительной мощности благодаря формированию значительной машинной индустрии способствовало утверждению капитализма. Это, в частности, стало толчком к развитию образования и определило переосмысление ценностных ориентиров и позиционирования человеком себя в обществе, запустив трансформацию «традиционной культуры».

Вторая промышленная революция, которая началась в 1870-е годы и продлилась до 1914 года, осуществила кардинальную трансформацию в отрасли энергетики, а также в области материальной и ресурсной сфер индустриальной экономики [5]. Появление электричества, формирование целостных

транспортных логистических цепочек, в частности железных дорог, и начало автомобилизации, а также внедрение Г. Фордом конвейера стали ключевым драйвером развития многих критически важных областей общественной жизни. Так, развитие телеграфа и телефонной связи осуществили конструктивные изменения, предоставив человеку новые средства «скоростной» связи. Электрификация фабрик и заводов сопровождалась развитием поточного производственного процесса, что увеличило объемы и скорость выпуска продукции. Данные события, ставшие метрикой второй промышленной революции, существенным образом ускорили модификацию «традиционной культуры», различную трактовку которой мы находим в социологической, исторической и философской литературе.

В философии смысл традиции раскрывают в свете социальной коммуникации на определенном этапе развития общества, когда общение основано на обычаях, этнических поведенческих нормах и т. д. Направление социологии, в свою очередь, рассматривает традицию в качестве способа репродуцирования социальных институтов, основанного на привычных правилах и образцах поведения [6, с. 253]. В работе Э. С. Маркаряна, использующего междисциплинарный подход при изучении этого понятия, отмечено, что традиция, являясь социально-групповым опытом, становится фактором, позволяющим осуществлять взаимосвязь в социуме, а инновации жизненно необходимы для его эволюции [7]. В работах этнографов К. В. Чистова, А. С. Каргина и Н. А. Хренова определение «традиционная» чаще всего является синонимичным «народной» и «аграрной», которым противопоставляется культура, возникающая вследствие промышленной революции. Ее характеристиками, в свою очередь, являются элитарность, массовость, субкультура.

К особенностям «традиционной культуры» относятся ее устойчивость и отсутствие динамики развития, что сказывается на инновациях, которые спустя время также становятся традициями.

Третья промышленная революция, начавшаяся в 1960-е годы и продлившаяся до 2016 года, привнесла внедрение в большинство сфер человеческой жизни электронно-вычислительных машин (компьютеры) и, соответственно, дала толчок к развитию эры информационно-коммуникационных технологий [8].

В сравнении с предыдущими промышленными революциями, третья, передавая машинам решение большинства рутинных задач, не только увеличила скорость обновления «традиционной культуры» — она образовала новейшие запросы человечества, выраженные в обособленных традициях молодой «техногенной культуры».

Анализируя концепцию «техногенной культуры» третьей промышленной революции, следует отметить, что передовые IT-технологии предоставляют человеку вновь возникшие варианты решения задач, в связи с которыми происходит существенное расширение поля культуры. Его возможно рассмотреть в качестве некоторых векторов развития человеческой цивилизации.

Раскрывая смысл «технологической культуры», следует отметить тесную взаимосвязь понятия «технология» как с техническими решениями, так и с достижениями общества в целом. Так, новые научные и технические отрасли ставят перед системой образования задачу по подготовке квалифицированных специалистов, что, с одной стороны, трансформирует само образование и рождает новые образовательные технологии, а с другой — становится фактором для развития самой «технологической культуры». Рассматривая разные определения «технологической культуры», предложенные А. Барцелем, М. М. Левиной, И. Ф. Исаевым, следует отметить, что она, превращаясь в главную составляющую всей культуры данного периода, определяет мировоззрение, ценностные ориентиры и способ саморефлексии человека. А это означает, что в базисе «технологической культуры» помещены основы человеческой деятельности, проявляющие запас знаний, опыта и творческого мастерства.

Становление информационного общества в связи с запуском глобальной коммуникационной сети Интернет, массовое проникновение компьютерной техники и технологий, ставшее точкой отсчета в процессах информатизации большинства социальных институтов, открывают человеку новые способы общения и коммуникации, что сказывается на формировании концепции информационной культуры. Соответственно, академическая наука, изучая феномен информационной культуры, раскрывает ее различные аспекты в области культурологии, философии, социологии, педагогики по-разному.

Зарубежные ученые Д. Белл, М. Кастельс, М. Маклюэн, Э. Тоффлер, а также отечественные — Р. Ф. Абдеев, Б. С. Иноземцев, А. И. Ракитов, являясь исследователями концепции информационного общества, к вопросам «информационной культуры» относят изучение фундаментальных философско-методологических аспектов, рассматриваемых в качестве необходимого механизма, обеспечивающего формирование информационной цивилизации.

Возникновение и совершенствование научной сферы «информатика» стало следствием появления работ, где информационную культуру в рамках дисциплины раскрывают в качестве суммы познаний и подходов, позволяющих производить разные действия с информацией, необходимые при взаимодействии с персональным компьютером [9].

Фундаментальной составляющей, закладывающей основу определения «информационная культура», по мнению научного сообщества, является «социальная информация». Так, аналитическое исследование диссертационных работ по педагогическим и психологическим наукам позволило выявить тот факт, что в подавляющем большинстве случаев «информационная культура» изучается по отношению к личности, допустим, обучающегося и педагога [10].

В социологических исследованиях, анализирующих понятие «информационная культура», учеными выбрана IT-культура, которая формируется в социальных сетях [11].

А. Д. Урсул, К. К. Колин, И. М. Гуревич в трудах по направлению «Информационная культурология» соединяют социально-философский, культурологический и информационный методы, образующие современный научный прием, позволяющий анализировать характерные черты «информационной культуры» в качестве социально-культурологического феномена человеческой цивилизации, которая была подвержена информатизации [12].

В результате обзора возможно выделить три основополагающие направленности изучения понятия «информационная культура» как феномена:

- социально-философская. Позволяет увидеть неразрывную трансдисциплинарную связь за счет исследования обще-

ства, подвергшегося процессу информатизации, в границах методологии социальной философии;

- информационная. В качестве основополагающего компонента выступает информационная составляющая культуры;
- культурологическая. С целью аналитики IT-культуры в качестве вида культуры используется базовая научная методология культурологии.

В результате аналитического обзора основополагающих подходов, исследующих суть термина «информационная культура», отмечаем, что он трактуется в его социализирующем, информационном и социокультурном проявлениях. С позиции «информационной культурологии» основой является формулировка понятий «культура» (в конкретном случае, определяя как конгломерат, можно раскрыть в качестве всего синтетического, которое генерируется человечеством) и «социальная информация» (подсистема культуры, появившаяся благодаря информатизации общества и содержащая итоги от работы человека в IT-отрасли).

Изучение развития «информационной культуры» позволило выявить еще одно синонимичное определение — «компьютерная культура», которое включено в научную область «информатика». Становление и развитие отрасли «информатика», по мнению основателей советской школы преподавания информационно-коммуникационных технологий А. П. Ершова, Ю. А. Первина, Г. А. Звенигородского и профильных специалистов Ю. С. Брановского, М. П. Лапчика, связано с активизацией процесса внедрения электронно-вычислительных машин в образовательный процесс, что породило процесс информатизации образовательной среды.

Активное проникновение компьютерной техники в образование впоследствии расширило парадигму «компьютерной культуры» такими понятиями, как «компьютерная грамотность», «сетевая компетентность», «сетевая среда» и др. Под влиянием появления в поле человека персональных компьютеров и ИКТ, вне всякого сомнения, у него формируется компьютерная осведомленность, которая выражается в привычке информационного обмена посредством глобальной информационной сети Интернет. Так, появление IT-технологий и расширение его функционала сделало для человечества обычной при-

вычкой получение новостной информации, общение в чатах, применение голосовых помощников для надиктовки текста, а также поиска требуемой информации на сетевых просторах, что, без всякого сомнения, является аспектами компьютерной грамотности.

Сегодня в рамках национальной стратегии развития образовательной отрасли Российской Федерации формирование компьютерной грамотности берет свое начало в контексте курсов внеурочной деятельности, которые проводятся в школах со 2-го класса, что позволяет освоить начальные знания в области ИКТ.

Среднее звено благодаря реализации федерального государственного общеобразовательного стандарта, за счет обучения в рамках урочной деятельности по предметной области «информатика» формирует у обучающихся с 5-го по 9-й класс необходимые базисные компетенции, раскрывающие потенциал применения вычислительной техники в разных отраслях человеческой деятельности.

Реализация курса информатики в старшей школе дополняется различными профильными курсами («Урок цифры», «Билет в Будущее», «Код будущего»), а также потенциалом технического оснащения центров образования естественно-научной и технологической направленностей «Точка роста». Это позволяет закрыть многочисленные аспекты не только по вопросам, связанным с защитой информации и информационной безопасностью, но и определить роль и место IT-технологий в современной жизни. Таким образом, трехступенчатый курс информатики позволяет сформировать концепцию «информационной культуры» у выпускников 11-го класса.

Университетское образование благодаря реализации модульного обучения позволяет студентам изучать и посещать специализированные IT-курсы, посвященные вопросам применения персональных компьютеров, гаджетов и IT-решений. Это предоставляет возможность сформировать профессиональный компонент «компьютерной культуры», необходимый для осуществления дальнейшей трудовой деятельности.

Таким образом, термин «компьютерная культура» определяется как совокупность знаний, умений и навыков, появляющихся и необходимых при работе с компьютером, а также обра-

ботки данных, применяемых и в работе, и в обыденной жизни человека, что потенциально приводит к формированию ранее неизвестных компонентов культуры.

Появление и развитие обновленных формаций культурного бытия человечества, методических техник коммуникации не только между людьми, но и между человеком и техническими устройствами, становится некоторым характерным субстанциональным свойством «компьютерной культуры», что требует пристального внимания и изучения представителями академического сообщества.

Четвертая промышленная революция. Очередной виток технического прогресса, связанный с достижениями в области смарт-устройств и смарт-технологий, робототехники, нанотехнологий, по мнению К. Шваба, представляет обществу новую промышленную революцию, кардинально модифицирующую жизнедеятельность человечества, трудовую деятельность и производственные процессы, а также коммуникацию и культуру [13, с. 208]. Это выступило ключевым фактором интенсификации процессов трансформационного перехода к возобновляемым источникам энергии экологического типа, а также стимулировало разработку инновационных технологий производства промышленной продукции посредством аддитивных методов трёхмерной послойной печати. Необходимость рефлексии происходящих процессов человеческой цивилизации и культурного поля очевидна.

Человечество эпохи третьего тысячелетия, связанное прежде всего с парадигмой постиндустриальной и технологической коммуникации, а также угрозами, идущими от техники и технологий в результате исследовательской деятельности, описывается учеными как «техногенная цивилизация», в которой на данном этапе наблюдается развитие «смарт-культуры». Основой для генезиса этих трансформационных процессов, безусловно, можно считать влияние смарт-устройств и смарт-технологий, которые, по сути, отсутствовали в цивилизациях традиционного устоя.

Проведение анализа воздействия факторов техногенного характера на генезис культуры позволяет определить те трансформации, которым подвергается социум, формируя «техногенное общество» — общество, созданное по социально-техни-

ческому, техногенно-экономическому, научному и культурному принципам на постиндустриальном этапе эволюции [14]. Процессы фундаментальных изменений, протекающие в обществе и способствующие становлению «техногенного общества», затрагивают, в свою очередь, мирозерцание, что в конечном счете приводит к обновлению ценностей, входящих в состав «техногенной культуры». «Техногенная культура» — культура, зарождающаяся в техногенном постиндустриальном информационном социуме вследствие воздействия либерально-экономической цивилизации.

Характерной чертой четвертой промышленной революции следует считать быстрый темп обновления и постоянное развитие ИКТ, гаджетов, смарт-устройств и смарт-систем, которые, как мы ежеминутно наблюдаем, образуют технические продукты с парадигмой «смарт». Попадая в поле деятельности человечества и одновременно осуществляя смартизацию, эти продукты приводят к становлению новых культурных паттернов, выраженных в смарт-человеке, формирующем смарт-общество и вместе с тем «смарт-культуру».

Сегодня, раскрывая терминологическую парадигму концепта «смарт», следует отметить широкую гибкость различных значений термина. Рассматривая его в сферах жизнедеятельности и культуры человечества в качестве некоторых проникающих векторов в разных областях и сферах, можно выделить следующие:

- устройства: смартфон, смарт-телевизор, смарт-приставка, смарт-камера, смарт-панель, смарт-робот и т. д.;
- технологии: смарт-технологии, работающие на основе искусственного интеллекта — BigData, IoT, нейросетевые компоненты (написание текстов, картин) и т. д.;
- образование: концепция парадигмы смарт-образования, смарт-обучение;
- менеджмент и производство: формирование смарт-предприятия, в котором с целью его управления и для выпуска продукции используется совокупность, состоящая из смарт-техники и смарт-технологий;
- организация жизни: концепция смарт-дома, смарт-автомобиля, смарт-города.

Анализируя литературу европейских авторов, посвященную вопросам, характеризующим тенденции формирования

концепции смарт-общества, одними из первых были Ч. Леви и Д. Вонг, которые в работе «На пути к смарт-обществу» предложили следующую трактовку: «смарт-общество — это общество, повышающее уровень своего благосостояния и благополучия благодаря использованию технологий ИИ и девайсов, объединенных сетью Интернет» [15, р. 34]. При этом авторы в своем обзоре учитывают применение парадигмы смарт-технологий не только в бытовой жизни, но и различных производственных процессов.

В коллективном труде под руководством М. Хартсвуда «На пути к этичному управлению умным обществом» осуществлена попытка понимания концепта смарт-общества и вместе с ним смарт-культуры. В этой связи авторы выявляют потенциальные возможности и эффекты, которые могут быть получены обществом во время использования смарт-техники и смарт-технологий. В пример приводятся «удачные» путешествия с применением программы-навигатора, которые с точки зрения дорожной логистики используют маршруты с кратчайшим расстоянием и минимальным количеством пробок, а с точки зрения проживания — отели с хорошей рейтинговой репутацией [16].

Отечественные авторы Н. В. Днепровская, В. П. Тихомиров и Н. В. Тихомирова «смарт-культуру» и вместе с ней смарт-общество позиционируют как следующий этап развития человеческой цивилизации, характеризующийся возможностью коллективного использования смарт-устройств и смарт-технологий, связанных посредством Интернета, что способно приносить пользу человечеству [17].

Обобщая предложенные концепты, возможно подчеркнуть, что человеческая цивилизация, создав смарт-технику и смарт-технологии, автоматически вместе с последними формирует «смарт-культуру», членами которой является смарт-человек, составляющий смарт-общество.

«Смарт-культура» нами определяется как новый, следующий за информационным этап развития человечества, в котором смарт-устройства и смарт-технологии не только повышают качество жизни людей, но и генерируют новые культурные паттерны, выраженные в формировании смарт-человека, и вместе с ним смарт-общества [18, с. 21].

«Смарт-культура» (в узком смысле) — совокупность компетенций человека, характеризующих способность использования смарт-устройств и смарт-технологий для обеспечения комфортной жизни в среде, которая подвержена смартизации [19, с. 37].

Заключение. Таким образом, анализируя преобладающие векторы смартизации современной культурной парадигмы, можно говорить о том, что общество, последовательно проходя через технореволюции, эволюционировало до современного состояния смарт-культуры, которое характеризуется тотальным внедрением прогрессивных смарт-устройств и смарт-технологий фактически во все аспекты жизнедеятельности.

Каждое очередное преобразование техногенного характера вызывало радикальные социокультурные трансформации, детерминируя смену культурологических типов. Результатом вышеуказанных революционных технических изменений явилось постепенное вытеснение традиционных культурных доминант, где ведущую роль стала играть формируемая техногенная культура, определяющая мировоззрение и ментальность человечества.

Переход человечества к третьему технологическому укладу и прохождение через третью технореволюцию обусловило не просто распространение вычислительной техники среди населения, но также формирование качественно новой конфигурации техногенной культуры, в которой процесс информатизации привёл к возникновению самостоятельного культурного направления — информационной культуры. Общество, став информационным, получило новые возможности и новую картину мира, с другими жизненными ценностями и смыслами.

Вместе с тем наступление четвертой технореволюции, сопровождающейся появлением смарт-устройств и смарт-технологий и их постоянным обновлением, способствовало не только зарождению смарт-культуры как ведущего вектора дальнейшей эволюции техногенной культуры, но и запуску ее генезиса. Человек, будучи активным участником происходящих трансформаций, осуществляет модернизацию повседневности, коммуникационного поведения и профессиональной активности, что, безусловно, заслуживает дополнительного научного осмысления и систематического исследования.

Список источников

1. Мэддисон Э. Контуры мировой экономики в 1–2030 гг. Очерки по макроэкономической истории. М.: Изд-во Института Гайдара, 2012. 584 с.
2. Жданов К. М. Промышленная революция как фактор социально-экономической трансформации современных условий // Актуальные проблемы и перспективы развития экономики: российский и зарубежный опыт. 2018. № 18. С. 34–40.
3. Ленин В. И. К характеристике экономического романтизма // Полное собрание сочинений. М.: Госполитиздат, 1958. С. 119–262.
4. Маркс К., Энгельс Ф. Собрание сочинений. М., 1955. Т. 2. 652 с.
5. Зубков К. И. Вторая промышленная революция и происхождение Первой мировой войны. Урал индустриальный: Бакунинские чтения // Индустриальная модернизация Урала в XVIII–XXI вв. Екатеринбург: УМЦ-УПИ, 2014. Т. 1. С. 66–74.
6. Левада Ю. А. Традиция // Философская энциклопедия. М., 1970. Т. 5. С. 253.
7. Маркарян Э. С. Теория культуры и современная наука: (Логико-методол. анализ). М.: Мысль, 1983. 284 с.
8. Малинина Т. Б. Человек в цифровую эпоху // Проблемы деятельности ученого и научных коллективов. 2018. № 4. С. 146–156.
9. Воробьев Г. Г. Твоя информационная культура. М.: Мол. гвардия, 1988. 303 с.
10. Абитова Г. Т. Формирование основ информационной культуры детей старшего дошкольного возраста средствами социально-культурной деятельности : автореф. дис. ... канд. пед. наук. СПб., 2015. 26 с.
11. Бондаренко С. В. Социальная структура виртуальных сетевых сообществ. Ростов: Изд-во Рост. ун-та, 2004. 319 с.
12. Колин К. К. Информация и культура. Введение в информационную культурологию. М.: Стратегические приоритеты, 2015. 300 с.
13. Шваб К. Четвертая промышленная революция. М.: Эксмо, 2016. 138 с.
14. Дергачева Е. А. Техногенное общество и противоречивая природа его рациональности. Брянск: Изд-во Брянск. гос. техн. ун-та, 2005. 218 с.
15. Levy C., Wong D. Towards a smart society // Big Innovation Centre. 2014. P. 34. URL: https://biginnovationcentre.com/wpcontent/uploads/2023/05/BIC_TOWARDS-A-SMART-SOCIETY_03.06.2014.pdf (дата обращения: 20.02.2025).
16. Hartswood M., Grimpe B., Jirotko, M., Anderson, S. Towards the Ethical Governance of Smart Society // Miorandi D., Maltese V., Rovatsos M., Nijholt A., Stewart, J. (eds) Social Collective Intelligence. Computational Social Sciences. Springer, Cham. 2014. DOI: 10.1007/978-3-319-08681-1_1.
17. Тихомиров В. П., Тихомирова Н. В., Днепровская Н. В. Россия на пути к Smart-обществу : монография. М.: Центр развития современных образовательных технологий, 2012. 280 с.

18. Баринов В. И. Смарт-культура — новая эпоха или новая болезнь человечества // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. № 4 (51). С. 17–25.

19. Баринов В. И. Смарт-образование в контексте современной смарт-культуры: дис. ... канд. культурологии. Рязань, 2023. 186 с.

References

1. Maddison E. *Kontury mirovoj ekonomiki v 1-2030 gg. Ocherki po makroekonomicheskoy istorii* [The contours of the world economy in 1–2030. Essays on Macroeconomic History]. Moscow: Izd. Gaidar Institute, 2012. 584 p. (In Russ.)
2. Zhdanov K. M. Industrial revolution as a factor of socio-economic transformation of modern conditions. *Aktual'nye problemy i perspektivy razvitiya ekonomiki: rossijskij i zarubezhnyj opyt* [Actual problems and prospects of economic development: Russian and foreign experience]. 2018. No 18. Pp. 34–40. (In Russ.)
3. Lenin V. I. To characterise economic romanticism. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete Works]. Moscow: Gospolitizdat, 1958. Pp. 119–262. (In Russ.)
4. Marx K., Engels F. *Sobranie sochinenij* [Collected Works]. Moscow, 1955. Vol. 2. 652 p. (In Russ.)
5. Zubkov K. I. The Second Industrial Revolution and the Origin of the First World War Ural Industrial: Bakunin Readings. *Industrial'naya modernizatsiya Urala v XVIII–XXI vv.* [Industrial Modernisation of the Urals in the XVIII–XXI centuries]. Ekaterinburg: UMC-UIP, 2014. Vol. 1. Pp. 66–74. (In Russ.)
6. Levada Yu. A. Tradition. *Filosofskaya enciklopedia* [Philosophical Encyclopedia]. Moscow, 1970. Vol. 5. 253 p. (In Russ.)
7. Markarian E. S. *Teoriya kul'tury i sovremennaya nauka: (Logiko-metodol. analiz)* [Theory of Culture and Modern Science: (Logical and Methodological Analysis)]. Moscow: Mysl, 1983. 284 p. (In Russ.)
8. Malinina T. B. Man in the digital age. *Problemy deyatel'nosti uchenogo i nauchnykh kollektivov* [Problems of the scientist's activity and scientific teams]. 2018. No 4. Pp. 146–156. (In Russ.)
9. Vorobyev G. G. *Tvoya informacionnaya kul'tura* [Your information culture]. Moscow: Mol. Gvardiya, 1988. 303 p. (In Russ.)
10. Abitova G. T. *Formirovanie osnov informacionnoj kul'tury detej starshego doshkol'nogo vozrasta sredstvami social'no-kul'turnoj deyatel'nosti : avtoref. dis. ... kand. pedagogich. nauk.* [Formation of the bases of information culture of children of senior preschool age by means of socio-cultural activity : autoref. dis. ... cand. of pedagogical sciences. St. Petersburg, 2015. 26 p. (In Russ.)
11. Bondarenko S. V. *Social'naya struktura virtual'nyh setevykh soobshchestv* [Social structure of virtual network communities]. Rostov: Izd-vo Rost. un-ta, 2004. 319 p. (In Russ.)

12. Colin K. K. *Informaciya i kul'tura. Vvedenie v informacionnuyu kul'turologiyu* [Information and Culture. Introduction to Information Culturology]. Moscow: Strategic Priorities, 2015. 300 p. (In Russ.)
13. Schwab K. *Chetvertaya promyshlennaya revolyuciya* [The Fourth Industrial Revolution]. Moscow: Eksmo, 2016. 208 p. (In Russ.)
14. Dergacheva E. A. *Tekhnogennoe obshchestvo i protivorechivaya priroda ego racional'nosti* [Technogenic society and the contradictory nature of its rationality]. Bryansk: Izd-vo Bryansk. gos. tekhn. un-ta, 2005. 218 p. (In Russ.)
15. Levy C., Wong D. Towards a smart society. *Big Innovation Centre*. 2014. P. 34. Available at: https://biginnovationcentre.com/wpcontent/uploads/2023/05/BIC_TOWARDS-A-SMART-SOCIETY_03.06.2014.pdf (accessed: 20.02.2025).
16. Hartswood M., Grimpe B., Jirotko M., Anderson S. Towards the Ethical Governance of Smart Society. In: Miorandi, D., Maltese, V., Rovatsos, M., Nijholt, A., Stewart, J. (eds) Social Collective Intelligence. *Computational Social Sciences*. Springer, Cham. 2014. DOI: 10.1007/978-3-319-08681-1_1
17. Tikhomirov V. P., Tikhomirova N. V., Dneprovskaya N. V. *Rossiya na puti k Smart obshchestvu : monografiya* [Russia on the way to Smart society : monograph]. Moscow: NP 'Centre for the Development of Modern Educational Technologies', 2012. 280 p. (In Russ.)
18. Barinov V. I. Smart-culture — a new era or a new disease of mankind. *Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informacionnyj zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv* [Culture and Education: scientific and informational journal of universities of culture and arts]. 2023. No 4 (51). Pp. 17–25. (In Russ.)
19. Barinov V. I. *Smart-obrazovanie v kontekste sovremennoj smart-kul'tury : dis. ... cand. of Culturologii* [Smart-education in the context of modern smart-culture]. *Cand. of Cultural Studies*. Ryazan, 2023. 186 p. (In Russ.)

Информация об авторе

Баринов Владимир Иванович, кандидат культурологии, учитель информатики МОУ «Рязская СШ № 4» (Россия, 391962, г. Рязск, ул. Новорязская, д. 31)

Information about the author

Vladimir I. Barinov, Sc in Cultural Studies, teacher of informatics "Ryazhsk School No 4 " (31, Novoryazhskaya st., Ryazhsk, 391962, Russia)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted	27.02.2025
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing	09.04.2025
Принята к публикации / Accepted for publication	15.05.2025

Научная статья / Article

УДК 7.012.185:687.1(470.23)
<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-48>

**Архетипические основания индустрии моды
в контексте теории К. Пирсон**

Вера Владиславовна Гонцова

Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
Санкт-Петербург, Россия,
Verusya18@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9603-3787>

Аннотация. Современная культура общества потребления середины XX–XXI в. характеризуется высоким статусом моды. Сегодня мода понимается как социальный феномен современной культуры, она транслирует определенные ценности, стереотипы и метафорические смыслы, предлагает человеку целостный образ как готовый типаж: практики поведения и маркеры повседневной жизни. мода может быть обусловлена различными факторами, такими как социальные нормы, культурные традиции, экономические условия и технологические инновации, она прогнозирует актуальные тенденции и направления в культуре и искусстве.

Так, мода выступает проводником между социальными культурными идеями и повседневностью, транслятором и преобразователем эстетических идеалов некой конкретной эпохи, реализуемых в том числе и в костюме. Кроме того, мода может предсказывать появление новых технологий, материалов и стилей, которые будут популярны в будущем.

В исследовании осуществлен культурологический анализ проблемы. Семиотический подход позволяет интерпретировать знаково-символические аспекты архетипов в сфере моды, расшифровывая визуальные и символические коды в коллекциях и стилях. Историко-контекстуальный подход исследует влияние культурного и исторического контекста на формирование модных архетипов. Системный подход позволил раскрыть роль архетипов в системе массовой культуры и моды.

Анализируются социально-психологические характеристики современной моды. Осуществляется теоретическое и практическое осмысление обращения моды к культурным кодам. Одной из функций моды является направленность на формирование определенных аспек-

тов идентичности, поскольку в мире моды присутствуют своеобразные знаково-смысловые целостности, задающие ее особые формы. Данные феномены с опорой на теорию К. Пирсон уместно отнести к своеобразным архетипам. Этот вопрос изучается представителями гуманитарных наук, в частности теории современной моды, однако в отечественной культурологии по-прежнему эта тема исследована не полностью. Так вызывает интерес воплощение архетипических образов в современной моде, что было показано на примере модных тенденций Санкт-Петербурга.

Ключевые слова: фэшн-индустрия, модный архетип, мода, идентичность, социология моды, семиотика моды

Для цитирования: Гонцова В. В. Архетипические основания индустрии моды в контексте теории К. Пирсон // Человек. Культура. Образование. 2025. № 2. С. 48–67. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-10>

Archetypal Foundations of the Fashion Industry in the Context of K. Pearson's Theory

Vera V. Gontsova

Saint Petersburg State Institute of Culture, Saint Petersburg, Russia,
Verusa18@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9603-3787>

Abstract. *The modern culture of the consumer society of the mid-20th — 21st centuries is characterized by the high status of fashion. Today, fashion is understood as a social phenomenon of modern culture, it transmits certain values, stereotypes and metaphorical meanings, offers a holistic image to a person as a ready-made type: behavioral practices and markers of everyday life. Fashion can be determined by various factors, such as social norms, cultural traditions, economic conditions and technological innovations, it predicts current trends and directions in culture and art. Thus, fashion acts as a conductor between social and cultural ideas and everyday life, a translator and transformer of aesthetic ideals of a certain era, realized, among other things, in a suit. In addition, fashion can predict the emergence of new technologies, materials and styles that will be popular in the future. The study carried out a cultural analysis of the problem. The semiotic approach allows us to interpret the sign-symbolic aspects of archetypes in the field of fashion, deciphering visual and symbolic codes in collections and styles. The historical-contextual approach examines the influence of the cultural and historical context on the formation of fashion archetypes. The systemic approach allowed us to reveal the role of archetypes in the system of mass culture and fashion. The socio-psychological characteristics of modern fashion are*

analyzed. The theoretical and practical understanding of fashion's appeal to cultural codes is carried out. One of the functions of fashion is its focus on the formation of certain aspects of identity, since in the world of fashion there are peculiar sign-semantic integrity that define its special forms. These phenomena, based on K. Pearson's theory, can be appropriately attributed to peculiar archetypes. This issue is studied by representatives of the humanities, in particular the theory of modern fashion, however, in Russian cultural studies this topic has still not been fully explored. Thus, the embodiment of archetypal images in modern fashion is of interest, which was shown using the example of fashion trends in St. Petersburg.

Keywords: *fashion industry, fashion archetype, fashion, identity, sociology of fashion, semiotics of fashion*

For citation: Gontsova V. V. Archetypal Foundations of the Fashion Industry in the Context of K. Pearson's Theory. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie = Human. Culture. Education*, 2025; 2: 48–67. (In Russ.) <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-48>

Введение. С момента возникновения эпохи общества потребления и по сей день мода захватывает широкие массы. Феномен моды в смежных гуманитарных науках определяется как тенденция массовой культуры, основанная на потребностях человека одновременно к подражанию и выражению индивидуальности [1, с. 395]. Теория моды берет в качестве отправной точки термин «мода» как культурное конструирование воплощенной идентичности [2, с. 293–294].

В современной модной индустрии находит яркое проявление «эра товара» и массмаркет-потребление. Для этой цели важна рекламная коммуникация с потребителем модных товаров. Потребителя можно исследовать, интерпретировать и привлекать через «спектр архетипов», выступающих своеобразными социальными стереотипами.

В рамках рассмотрения модной индустрии Санкт-Петербурга, ее устойчивых тенденций и стиля уместно выделить и охарактеризовать ключевые архетипы и их общие черты.

Цель исследования заключается в анализе архетипических оснований индустрии моды через призму теории К. Пирсон [3], включая характеристику указанных архетипов, их генезис и отражение в современной культуре.

Научная новизна работы заключается в применении теории К. Пирсона к анализу модных тенденций. Хотя архетипы, зафиксированные К. Пирсон, широко используются в психологии, маркетинге и литературе, их применение к индустрии моды, особенно в контексте локальных трендов (в частности, на примере Санкт-Петербурга), может быть новым подходом. Это позволяет раскрыть глубинные культурные основы моды, которые недостаточно исследовались в таком ключе.

Степень разработанности темы. За последние годы исследования в области моды и архетипов развивались в нескольких ключевых направлениях, но тема архетипических оснований моды, особенно в региональном контексте, остается малоизученной. Исследователи чаще фокусируются на применении архетипов в брендинге и маркетинге (например, в анализе использования архетипов в продвижении известных брендов) [4], на анализе влияния цифровизации на моду [5; 6], на раскрытии общих модных тенденций [7]. Однако анализ модных трендов через архетипы, особенно в локальном контексте, встречается редко.

Основная часть. Мода — это «аттрактор», привлекательность, привлечение внимания для других членов общества, т. е. мода является неким визуальным ресурсом для коммуникации. Для арт-практик модной индустрии проблемы рекламной или художественной коммуникации являются одними из ключевых. Она отвечает смене духовных образцов культуры и массового поведения и главным образом выражается через костюм как форма и инструмент демонстрации моды [8]. Художественная коммуникация моды *формирует современные эстетические идеалы. В системе моды значимый аспект, который изучается исследователями, — способ, «механика» формирования данных идеалов.*

Основным регуляционным механизмом западноевропейской модной индустрии XX–XXI вв. является так называемый Синдикат высокой моды или *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne* как часть организации Французской федерации высокой моды, линии прет-а-порте и модных дизайнеров. Именно он определяет, какие коллекции брендов можно отнести к категории *Haute couture* (от фр. *haute couture* — «высокое шитье»). Вещи от-кутюр, как правило, шьются вручную из дорогих натуральных материалов, и такие изделия, имеющие самую высо-

кую стоимость, являются предметами роскоши. Знаковые модели зачастую становятся объектами коллекционирования. Тогда как линии от-кутюр имеют всего лишь некоторые дома моды, входящие в Синдикат моды, что входит в основу системы моды [9]. Не зарегистрированные в Париже бренды так называться не могут. В частности, итальянские дома мод могут называться только «couture» по причине отсутствия регистрации в Париже. На протяжении XX–XXI вв. сфера влияния Синдиката расширялась за рамки Европы, охватив многие регионы мира.

В современной ситуации (1980–2020-е гг.) в индустрии моды производства от-кутюр сменяет эпоха прет-а-порте и массмаркет-производство. Понятие «прет-а-порте» (от фр. *prêt-à-porter* — готовое платье) выступает в качестве альтернативы высокой моды. Это массовый выпуск швейной продукции модной индустрии — больших партий моделей готовой одежды в ходовой сетке размеров. Авторами моделей прет-а-порте выступают также ведущие модельеры известных домов моды, именно они по причине массового выпуска продукции являются основным источником прибыли для домов моды. В Париже остаётся немногочисленное количество модных домов, которые выпускают изделия линии от-кутюр по причине банкротства и критической финансовой ситуации многих других известных домов мод, которые вынуждены переходить на производство массмаркета. Например, последние обанкротившиеся дома в 2019 г. *Sonia Rykiel* и *Escada* подтверждают этот факт. Политика многих известных модных домов сегодня не раскрывает свои финансовые показатели.

Таким образом, в современных европейских трендах высокая мода влияет на прет-а-порте, соответственно, уличная мода своим вдохновением, творческой свободой к выражению и покупательским спросом влияет на развитие высокой моды. Однако высокая мода — это уходящая и умирающая натура. Всего осталось не более трех десятков действующих домов высокой моды, входящих в членство Синдиката высокой моды, по причине финансового кризиса в современной модной индустрии. Ввиду более активного образа жизни мода вынуждена предлагать быструю сменяемость трендов, что означает частый выпуск большого количества недорогой одежды, т. е. большую ориентированность на массовую моду.

С другой стороны, ещё с конца 1980-х спровоцированный экономикой бума и спада на первый план в модной индустрии вышел прет-а-порте-сегмент. Это время расцвета творчества Jean-Paul Gaultier, Thierry Mugler и Kenzo. В то же время Карл Лагерфельд был назначен художественным директором дома Chanel, который находился в финансовом упадке, и также начал с 1983 г. работу над созданием коллекций прет-а-порте в рамках восстановления статуса модного дома [10, р. 17–22].

Своё яркое проявление мода нашла и в культуре России Новейшего времени. При этом отечественная мода, отражая многие общемировые тенденции, сформировала свой собственный мир, колорит, свои течения и волны, точки пересечения с модными трендами прошлого и настоящего. Все это происходило и происходит с учётом национальной специфики отечественной культуры, её своеобразия, знаково-символических и эстетических аспектов, исторического пути, особенностей мировоззрения и других факторов.

Генезис российской моды неразрывно связан с историко-культурным контекстом XX–XXI вв. Можно выделить несколько этапов в истории отечественной моды данного периода, когда она достаточно сильно трансформировалась. Начало XX в. характеризуется тем, что мода была ориентирована на основные тенденции и стили Парижа. Значимый рубеж моды связан с революционными событиями 1917 г. В рамках становления советской культуры и общества стали оформляться соответствующие тенденции и формы советской моды от дефицита заграничных товаров с 1917 г. до создания новых форм одежды с помощью российских художников и модельеров [11, с. 25–26].

В контексте советской культуры мода стала инструментом создания нового человека, нового быта, нового образа жизни, значимым средством передачи советских ценностей и идеологии. При этом многие прежние формы моды, особенно с её индивидуальной направленностью, стали восприниматься как буржуазный пережиток прошлого. Мода стала эффективным средством наглядной агитации в СССР. Государство через печатные издания, а также через кинематограф транслировало образы нового человека, существенно меняя привычный уклад жизни, где одежда играла не последнюю роль. Мода существенно зависела от того, какой идеологической линии придерживалось го-

сударство, а также какая политика устанавливалась в отношении Запада. Все, что происходило в этих сферах, находило отражение и в костюме.

С первых лет возникновения СССР лёгкая промышленность сосредоточилась на выпуске специальной рабочей одежды прямого кроя, одинаково подходящей мужчинам и женщинам. В создании советской моды приняли участие многие деятели искусства, стремясь создать красивую одежду из простых тканей, отвечавшей новому времени.

Дадаизм, возникший в Европе в начале XX в., отразился на советской моде как символ отрицания эстетики прошлого. Например, в женской моде своеобразным революционным символом времени стала красная косынка, белая блузка, чёрная юбка в складку и кожаная куртка. При этом тенденции западной моды обнаруживали себя и в раннесоветский период, сохранялась связь с европейской культурной средой, на которую ориентировались художники. В костюме отмечался крой платья с заниженной талией, как это было на Западе. Стало актуальным шить по выкройкам из журналов, которые предлагали варианты переделки одежды из старых форм в более практичные.

Конструктивизм в 1920–1930-е гг. как логическое продолжение идей авангардизма рубежа XIX–XX вв. предложил отказ от ярких декоративных деталей и сконцентрировался в пользу конструкций и функционализма, что нашло большой отклик в моде того времени. К началу 1920-х художники В. Степанова, Н. Ламанова, В. Мухина, Л. Попова приступили к поиску нового языка и новых способов выражения образа нового человека в новой реальности, создавая эскизы и костюмы для прозодежды, спорта, театральной сцены и пр. С другой стороны, новаторские идеи и творчество ведущих художников В. Кандинского, К. Малевича, А. Родченко, В. Татлина главным образом повлияли на мир моды не только отечественный, но и западный (модели С. Делоне, К. Шанель, Э. Скиапарелли).

К 1930-м гг. окрепла, сформировалась советская культура, Советский Союз получил признание на международной арене, образ советского человека, получивший выражение в монументе «Рабочий и колхозница» авторства В. И. Мухиной, стал известен на весь мир. В указанный период, когда на Западе были популярны арт-деко и сюрреализм, в нашей стране созвучным и

ярким феноменом стал художественный агитационный текстиль, посвященный индустриализации, коллективизации, газификации, электризации и планам пятилетки, который напрямую отражал советские политико-идеологические ценности. В 1932 г. прошёл первый парад физкультурников, направленный на популяризацию спорта и привитие патриотических идей, что также нашло отражение в массовой моде. Примечательно, что в повседневной моде произошло обращение к русскому народному костюму и его деталям, что было вызвано переездом в города жителей деревень в ходе индустриализации.

В период Великой Отечественной войны развитие моды в нашей стране приостановилось. Все делалось для фронта и для Победы. Основные мощности лёгкой промышленности были переведены на обеспечение армии. После Победы интерес к моде начал постепенно возвращаться. Люди стремились забыть ужасы и лишения войны и вернуться к мирной жизни. Одним из источников моды вновь стали образы кино и печатные издания. Вновь распространялась практика домашнего шитья, переделка старой одежды, иногда с использованием подручных средств.

Следующим периодом развития моды стала «хрущевская оттепель». Всемирный фестиваль молодёжи в 1957 г. повлиял на отечественную моду, способствуя обогащению творческого мышления отечественных модельеров, а также их возможностей. В данный период активно развивались специальные модные дома, среди которых Общесоюзный дом моделей на Кузнецком мосту, Ленинградский дом моделей одежды, важной задачей которых было разрабатывать одежду и лекала для промышленного производства, а также пропагандировать коллективное творчество советских модельеров на Западе. В 1965 г. к ОДМО присоединился талантливый кутюрье В. Зайцев, которого западная пресса называла «красным Диором».

С середины 1960-х вопрос с массовой модой меняется, порой она начинает позиционироваться как нерациональное явление и символ излишества, а с 1970-х государственная плановая экономика ориентировала граждан на «разумное потребление» [11, с. 425–429]. В этот период с середины 1960-х и до середины 1980-х в отечественной моде отмечается зазор между продукцией модных домов и производством массовой одежды. Предложенные модели по лекалам домов моделей на практи-

ке сильно упрощались, адаптируясь к современным реалиям. К тому же развивалось такое явление, как дефицит.

Значительные трансформации в моде случились в период перестройки, возобновилось сотрудничество Министерства лёгкой промышленности с западными модельерами и брендами, появились конкурсы молодёжной моды, которые открыли новые имена советского модного андеграунда. Эпоха направления диско и популярность исполнителей западной и отечественной поп-музыки повлияла на развитие моды на креативные причёски и яркий макияж как у молодёжи, так и среди взрослого населения. Вместе с тем западные дизайнеры В. Вествуд, Т. Мюглер, П. Рабан, Готье создавали коллекции с советской символикой, вдохновляясь событиями в Советском Союзе.

С начала 1990-х, после распада СССР влияние западной моды оставалось довольно существенным. Одним из самых популярных журналов с выкройками для самостоятельного шитья оставался журнал «Burda Moden» как источник приобщения к европейским модным тенденциям. Стали открываться первые именные модные дома российских дизайнеров с мировым признанием. Бум популярности клубной тематики, различных музыкальных направлений и мирового кино возвратил множество стилевых решений в массовую моду.

На фоне политических процессов и реформ в России обозначились собственные тренды на переосмысление понимания русской моды как инструмента для популяризации идеальных моделей и стандартов. С начала 2000-х в России начались поиски собственной модной идентичности в массовой моде, отмечалось увеличение количества российских брендов. С середины 2000-х в России проявилась мода на экспорт — поиск новых конструкций одежды с ориентацией на возвращение к национальным традициям привёл к распространению и популярности «русского стиля» на Западе.

В современном мире мода влияет и транслирует определённые образы с помощью механизмов доступного популярно-массового медиа, тем самым задаёт информационную повестку. Модный идеальный образ транслируется и актуализируется посредством рекламы в журналах мод, модными показами, современными фото- и киноискусством, СМИ, телевидением и социальными сетями, через витрины магазинов модных брендов,

тренд-сеттерами, модными персонажами. Образы, рассчитанные на модного потребителя, как правило, конструируются командами профессионалов и легко копируются.

Глянцевые журналы — это один из наиболее простых и доступных способов рекламной коммуникации моды с потребителем, универсализированных путей перехода модных тенденций в массы. В эпоху становления глянцевых журналов появился символизм, выраженный посредством яркой иллюстрации. Большой интерес представляет её рассмотрение с семантико-семиотических позиций. Сейчас иллюстрации и фотоматериал в глянцевом журнале играют особую роль, это набор визуальных кодов, который выстраивает систему символических ценностей: моральных, эстетических, социальных, гендерных и других. Глянцевый журнал визуально преподносит потребителю общепризнанную версию моды, социального мира и взаимоотношений в нем, то есть направляет читателя на определённые действия в разных жизненных ситуациях.

Одни из первых глянцевых журналов по сегодняшний день так же имеют большой спрос на книгоиздательских рынках. Так же в современной ситуации глянец трансформируется в целые сообщества в популярных социальных сетях, где транслирует свой контент для иллюзорного превращения предметов моды в актуализированный язык, доступный потребителю.

Реклама — основной материал таких журналов. Большая часть визуальной информации является рекламным материалом. Рекламируются модные товары в зависимости от уровня и направленности издания. Как правило, рекламу размещают в начале издания, на обратной стороне обложки, а также после каждой рубрики, таким образом происходит смысловое отвлечение от одного материала к другому.

Соответственно, в журналах, которые освещают моду, не фотографии сопровождают текст, а текст сопровождает фотографии. Фото само по себе должно нести читателю определённый посыл, оно должно вызывать эмоции (отрицания, восхищения, удивления), желание что-то изменить или, наоборот, утвердиться в своих жизненных принципах. Визуальная составляющая фэшн-фотографии с идеальными фигурами и лицами моделей, безукоризненной кожей и причёской всегда отображает самые последние тренды и устойчивые тенденции моды.

Модная реклама находит особый набор знаков и совокупность образов, для визуального сообщения своему покупателю, той публике, на которую она ориентируется. Потребители в поисках своей индивидуальности обращаются к мотивации покупать модные товары, а модные бренды, в свою очередь, обращаются к психологии потребления масс. Идентичность бренда складывается из многих факторов и маркетинговых приёмов и коммуницирует с потребителем множеством способов. Современные тенденции замены материальных источников информации на интернет-сообщества и социальные сети влияют на формирование мнений широкой аудитории через инфлюенсеров и блогеров, которые все больше становятся лидерами среди молодежи.

Мода как важный феномен современной культуры обеспечивает круговорот смыслов и образов [12]. Одним из аспектов воздействия массовой моды на человека помимо поведенческих правил и стереотипов является формирование «модной идентичности». Для осознания определённой формы самоидентификации человека с каким-то персонажем или ролью эти образы кодируются преимущественно через архетипические изображения в кино и модной фотографии, тем самым задают некий готовый смысловой нарратив визуального образа и способа поведения. Следовательно, в рекламных коммуникациях моды большой популярностью пользуется изучение психологии потребительского рынка. Модные бренды отличаются историей и посланием, апеллирующими к сознанию своей целевой аудитории. *Весьма эффективным способом воздействия рекламы на зрителя является использование «архетипичных образов»* [13].

М. Марк и К. Пирсон сформулировали теорию создания бренда с помощью системы 12 архетипов, базовых систем и «хрестоматийных» образов человеческого воображения, описанных в ранее опубликованной научной работе К. Пирсон на основе теории К. Юнга [14]. Согласно этой теории, все бренды формируют некие идентичности, ориентируясь на глубинные жизненные ориентации и мотиваций потребителей, т. е. архетипические образы. Каждый отдельный архетип в модной рекламе имеет свой визуальный образ и описание некой общей читаемой истории благодаря костюму, настроению, цветовой палитре, динамике движения тела и жестов, локации, сюжета и пр.

Таким образом, авторы выделяют четыре триады архетипов, которые определяют мотивацию и выбор поведения потребителей: «тоска по раю и поиск» у «простодушного», «искателя» и «мудреца»; «креативность» у архетипов «героя», «бунтаря» и «мага»; «принадлежность» у «славного малого», «любящего» и «шута»; «структурирование мира» у «заботливого», «творца» («креативщика») и «управленца» («делового»). Соответственно, любой модный бренд, который выражает собой социальное понятие телесности, может получить «ключ к успеху», многоходовую стратегию по привлечению нужной целевой аудитории.

Первый архетип — «простодушный» — служит хорошей основой для индивидуальности продуктов моды, связанных с простотой, ностальгией. Это тот, кто не имеет опыта и знаний в определённой области. Он может быть доверчивым и мечтательным.

Следующий архетип — «искатель» — в своей жизненной мотивации любит исследовать новые места и культуры. Он обладает любознательностью, умением адаптироваться к новым условиям и готовностью к приключениям. Путешественники часто имеют страсть к новому и могут быть открытыми и дружелюбными.

Когда путь от райской ностальгии через поиск свободы пройден до познания истины, в этом состоянии считается кредо архетипа «мудреца». «Мудрец» в визуальном изображении несколько похож на предыдущий архетип «искателя». «Мудрец», он же старец или учёный, имеет большой жизненный опыт и знания. Он отличается спокойствием, рассудительностью и мудростью, умея принимать верные решения и давать полезные советы. В моде образ «мудреца» выражается благородным стилем, особенно подчёркивается элитарная принадлежность продуктов моды для потребителя.

Триаду мотивации «креативности» начинает архетип «герой», который способен на великие поступки и жертвы ради других. Он может быть отважным, сильным и бесстрашным. Герои часто становятся примером для других и вдохновляют людей на подвиги.

Архетип «бунтарь» — это романтический образ героя, обнаружившего, что его отличительная индивидуальность выходит за пределы существующей социальной структуры; порой он

предан ценностям, которые могут носить нишевый характер и не доминировать в обществе. «Бунтарь» стремится к свободе и индивидуальности, часто выражая свои чувства и мысли через творчество. Как правило, в рекламной коммуникации, обращаясь к архетипу «бунтаря», читается ирония над дорогими материалами, но это вовсе не означает, что фактически они такими являются. «Бунтарь» демонстрирует неухоженность и небрежность своего облика, ему близко направление гранж, т. е. он выбирает способ заявить о себе через преодоление традиционного представления о красоте. Образность архетипа порой балансирует на грани того, что позволяют общественные нормы приличия, революционные послылы.

Архетип «новатор» («маг») выступает как таинственная фигура с неограниченной силой воплощения собственных идей в реальность. Его образность всегда апеллирует к историческому опыту через футуристическое и инновационное переосмысление.

Архетипу «славного малого» присуще соотнесение себя с группой людей со схожим кругом интересов, он начинает следующую триаду «принадлежности». «Славный малый» демонстрирует добродетели существования в качестве обычного человека, такого, как все. В этом архетипе нет никаких хитростей, в нем проявляется тенденция к выравниванию. Для реализации архетипа «славный малый» в рекламной коммуникации моды используется обращение к слоганам, понятным для целых групп людей в смысловом ключе унификации. Для него хорошо работает идея массмаркета вообще: быть модным здесь и сейчас, но не выделяться сверхэкстравагантно.

Архетип «любящий» продолжает тему принадлежности, но тяготеет больше к ценностям удовольствия, он сопричастен многим формам человеческой любви, от родительской любви до дружбы и духовной любви, но сильнее всего это проявляется в романтической любви. «Любящий» узнается в сюжетах древнеримской мифологии о Купидоне и Венере. Архетип «любящего» постоянно занят разнообразной деятельностью по самосовершенствованию, направленной на то, чтобы повысить собственную привлекательность в глазах окружения, вследствие чего он пробуждает понимание ценности эстетики и красоты у людей. «Любящий» — это многообещающий образ, если он по-

могает людям приобрести любовь или дружбу; он призван поощрять красоту, общение и близость между людьми или ассоциируется с сексуальностью или романтикой. Все визуальные средства выражения архетипа «любящего» будут стремиться передать природу привлекательности, он провозглашает ценности красоты через чувственное начало.

Архетип «шут» — персонаж, который часто встречается в литературе и искусстве. Он является символом веселья и беззаботности, а также может быть использован для критики общества или власти. «Шуты» могут быть как положительными, так и отрицательными героями, но всегда привлекают внимание своей оригинальностью и остроумием. «Шут» учит лёгкому отношению к жизни, умению жить сегодняшним днём и получать удовольствие от общения с окружающими. Своей «анархичной» манерой в коммуникации образ «шута» схож с архетипом «бунтаря».

Завершающая триада «стабильности» начинается с архетипа «заботливый» — это альтруист, которым движет сочувствие, щедрость и желание помогать окружающим. На протяжении длительного времени символы «заботливого» выражаются главным образом через материнский и отцовский образы. Это тот, кто всегда думает о благополучии своих детей, готов помочь им в любой ситуации, поддерживать их во всех начинаниях и защищать от любых опасностей. Заботливые родители часто ставят интересы своих детей выше своих собственных и стремятся создать для них наилучшие условия для развития.

Глубинным мотивом архетипа «креативщик» будет всегда создание чего-либо нового и уникального. Это личность, обладающая оригинальным мышлением и способностью, потребностью реализовывать эстетический идеал. Такие люди часто имеют яркое воображение и эмоциональную чувствительность, которые помогают им в процессе творчества. Они могут быть интровертами и иметь сложности в общении с другими людьми, но их талант и умение видеть мир под другим углом делают их незаменимыми в различных сферах деятельности.

Завершающий представленную теорию архетип «правитель» — это человек, который отличается организованностью, дисциплиной и умением планировать своё время. Он всегда стремится к достижению своих целей и ориентирован на ре-

зультат. Деловой человек обычно одет в строгий костюм, белую рубашку и галстук. Женщины могут носить костюмы или платья, но они также должны быть строгими и консервативными. Важно, чтобы одежда была чистой, аккуратной и соответствовала деловому стилю.

Поскольку архетипы «славный малый», «любящий», «шут» являются выражением и подтверждением важного чувства привлекательности, популярности и связи с другими людьми, то обращение к их образам представляет наибольший интерес для потребителей продуктов моды, вместе с тем они являются аттрактивными в рекламной визуализации как художественной коммуникации моды.

Соответственно, любой модный бренд, который выражает собой социальное понятие телесности, может получить «ключ к успеху», многоходовую стратегию по привлечению нужной целевой аудитории. Анализ этой теории показывает, что её можно отслеживать также на примере отечественной моды, правда с некоторыми оговорками, связанными с названием архетипов и с доминантой тех или иных архетипов, потому что некоторые архетипы в нашей культуре не копируются буквально, а проявляются в рамках определенной социокультурной обусловленности. Стоит отметить, что в российском контексте при условии формирования современных социальных, политических, экономических, культурных реалий уместно определить и интерпретировать некоторые архетипы иначе, чем в оригинальной теории на английском языке.

Как уже было отмечено выше, исследования концепции модных архетипов практически не распространяются на локальные тренды. Соответственно, в рамках указанной статьи вполне уместно уделить внимание данной проблематике, взяв за основу анализа региональные аспекты Санкт-Петербургской моды. Санкт-Петербург играет особую роль на модной арене России. Петербургская мода складывалась под влиянием школы Ленинградского дома моделей и его наследия. Сегодня в Петербурге представлено большое количество специализированных высших и средних учебных заведений, выпускающих дизайнеров и художников. Известные и молодые дизайнеры достаточно знамениты на международной арене, а культурная интеграция Востока и Запада обогащает потенциал Петербурга как пер-

спективной «модной столицы» России. Санкт-Петербург как яркое сосредоточение тенденций современной моды России представляет особый интерес для анализа наиболее выраженных архетипов.

Ряд исследователей [7, с. 46] выделяет такие особенности развития современной петербургской моды, как уход сегмента прет-а-порте в систему частных ателье, активное развитие отечественного массмаркет-сегмента, который заменяет бывшие площадки западных брендов одежды. В связи с этим сейчас наблюдается активная реклама на привлечение покупателей к отечественной продукции. В современных условиях развития российской индустрии моды глянцево-журнальные социальные сети и другие альтернативные источники рекламы (билборды, реклама через блогеров, нативная полезная реклама и пр.). Наиболее лояльны к такой рекламе молодое поколение, творческая социальная среда и потребители с активной жизненной позицией.

Обращение петербургских брендов и дизайнеров к названным выше «архетипам» позволяет прочесть особые, узнаваемые для потребителя сюжеты, коды и маркеры, которые используют для художественной выразительности каждого из архетипов как модных типажей. Поведенческая стратегия, характеризующая триаду архетипов «простодушного», «искателя» и «мудреца», направлена на персональный подход, расширение кругозора. Бренды, использующие данную стратегию, общаются с пользователями без лишней официальности. Им важен лёгкий настрой покупателя и дружелюбная репутация, такие бренды, как правило, обладают низкой или средней ценовой категорией с устойчивым положительным статусом на рынке моды. Пример: «Уста к устам», бренд лаконичной и функциональной одежды, использует в рекламе пастельные мягкие оттенки и сюжеты, связанные с природой и умиротворенностью.

Для следующей триады архетипов — «героя», «бунтаря» и «мага» — характерна поведенческая стратегия на преобразование реальности. Бренды, специализирующиеся на защитной и удобной одежде, для такой целевой аудитории актуализируются через образ спасателя, наставника, героя в защитной одежде. Пример — локальные и дизайнерские монобренды Pirogmani, Rate of Hate, которые обращаются к рекламе через модные пока-

зы или амбассадоров модного сообщества, что гарантирует покупателю принадлежность к нему.

«Славный малый», «любящий» и «шут» образуют стратегию принадлежности. Используя черты данных трёх архетипов, бренды воздействуют на покупателя с помощью эмоций. Это стратегия проповедует жизненный реализм, ориентацию на социум и отношения с людьми, уверенность в собственной привлекательности. Подобную тактику, направленную в первую очередь на чувственную составляющую покупателя и экспертную ценность своего продукта, используют в рекламе как нишевые, так и массмаркет-бренды, например House of Leo, IRNBY, Gloria Jeans.

Завершающая триада оперирует стратегией стабильности и контроля, куда относятся «заботливый», «креативщик» и «деловой». Стратегию стабильности избирают те, кто испытывает потребность в безопасности и устойчивости, что подразумевает как равноценный материальный обмен, так и ориентацию на порядок и власть. Такие бренды относятся к более дорогому сегменту товаров, проверенных временем и с безупречной репутацией для своего потребителя. С другой стороны, концептуальность и особая идея костюма как воплощение индивидуальности сегодня популярна у модных бутиков, в ассортимент которых входят как коллекции известных домов моды, так и уникальная продукция уже известных и начинающих дизайнеров, например Модный дом «Татьяна Парфенова», Ianis Chamalidy, мультибутики DAYNIGHT, «Дом мод», «Петербургский дизайн».

Отличительными особенностями коллекций петербургских дизайнеров и авторских брендов являются принципы интерпретации (цитирование, заимствование, стилизация) и актуализации художественного наследия [15], что определяется рядом авторов главной чертой «петербургского стиля». Понятие петербургского стиля, соответственно, ставит важный вопрос о формировании особой петербургской модной идентичности.

Принимая во внимание совокупность черт модных образов в рассматриваемой индустрии Петербурга, можно охарактеризовать ведущие и наиболее популярные архетипы: «простодушный» в большинстве массмаркет-брендов, «мудрец», «креативщик», «маг» и «шут» — в авторских коллекциях дизайнеров, «бунтарь» — у молодых аутентичных брендов одежды, ориен-

тированных на узкую аудиторию, «деловой» — у дизайнеров с заявкой на индивидуальный пошив. Этим архетипам присущи общие условные черты и тенденции, которые складывались на протяжении последних 20–30 лет и до сих пор являются актуальными: монохромные цвета костюма, консерватизм и классика, минимализм и многослойность, деконструкция силуэта, смешение стилей, авторская стилизация и отсылки к историческому костюму. Отметим, что вопрос об устойчивых тенденциях и едином стиле петербургской моды сохраняет свою актуальность, что бесспорно требует продолжения его изучения. В свою очередь, различные теоретические основания, в частности представленная в статье теория «модных архетипов», позволяют подойти к этой проблеме с новой стороны.

Заключение. Таким образом, теория К. Пирсон обладает эвристическим потенциалом, который позволяет охарактеризовать многие специфические черты и тенденции развития модной индустрии. Посредством фиксации различных форм идентичности, укорененных в историко-культурном процессе, возникает возможность упорядочивания и ранжирования богатой феноменологии современной моды. При этом в рассмотрении указанной проблематики необходим взвешенный подход и учет специфики различных культур, где проявляются и бытуют соответствующие архетипы.

Список источников

1. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
2. Ильин В. И. Потребление как дискурс. СПб.: Интерсоцис, 2008. 446 с.
3. Pearson C. Awakening the heroes within: Twelve archetypes to help us find ourselves and transform our world. New York: HarperOne, 1991. 352 p.
4. Иващенко А. И. Метод Голливуда: секрет успешных брендов на службе малого бизнеса // Бренд-менеджмент. 2022. № 4. С. 256–267.
5. Кафтан В. В. Цифровизация как явление современного общества. М.: Русайнс, 2024. 214 с.
6. Норсоян Л. Суперпозиция индустрии моды России. SelfPub, 2021. 240 с.
7. Васильева Е. Петербургская школа моды: от минимализма к деконструкции // Трансформация старого и поиск нового в культуре и искусстве 90-х годов XX века. СПб.: Музей искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков, 2020. С. 46–53.

8. Ятина Л. И. Мода глазами социолога. Результаты эмпирического исследования // Журнал социологии и социальной антропологии. 1998. Т. 1. № 2. С. 121–133.
9. Fédération de la Haute Couture et de la Mode. URL: <https://www.fhcm.paris/en/federation-de-la-haute-couture-et-de-la-mode> (дата обращения: 05.10.2023).
10. Tungate M. Fashion brands: branding style from Armani to Zara. London: Kogan Page Limited, 2005. 243 p.
11. Виртанен М. Советская мода. 1917–1991 : иллюстрированный альбом. М.: Яуза; Дримбук, 2021. 560 с.
12. Конева А. В. Сочинители сказок: о перспективах архетипического маркетинга в сфере фэшн // Труды СПбГИК. Мода в контексте культуры. СПб.: Турусел, 2007. Т. 175. № 2. С. 102–108.
13. Марк М., Пирсон К. Герой и бунтарь: Создание бренда с помощью архетипов. СПб.: Питер, 2005. 336 с.
14. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного. М.: Ренессанс, 1991. 297 с.
15. Демшина А. Ю. Проблема взаимодействия искусств в эпоху постмодернизма: российская художественная практика : дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. М.: РГБ, 2003. 166 с.

References

1. Bart R. *Sistema Mody. Stat'i po semiotike kul'tury* [System of Fashion. Articles on the semiotics of culture]. Translated from French. Moscow: Akademicheskij proekt Press, 2022. 429 p. (In Russ.)
2. Il'in V. I. *Potreblenie kak diskurs* [Consumption as discourse]. Saint Petersburg: Intersocis Publ., 2008. 446 p. (In Russ.)
3. Pearson C. *Awakening the heroes within: Twelve archetypes to help us find ourselves and transform our world*. New York: HarperOne Press, 1991. 352 p.
4. Ivashchenko, A. I. The Hollywood Method: the secret of successful brands in the service of small business. *Brend-menedzhment* [Brand management]. 2022. No 4. Pp. 256–267. (In Russ.)
5. Kaftan V.V. *Cifrovizaciya kak yavlenie sovremennogo obshchestva* [Digitalization as a phenomenon of modern society]. Moscow: Rusajns Press, 2024. 214 p. (In Russ.)
6. Norsoyan L. *Superpoziciya industrii mody Rossii* [Superposition of the Russian fashion industry]. SelfPub, 2021. 240 p. (In Russ.)
7. Vasil'eva E. St. Petersburg school of fashion: from minimalism to deconstruction. *Transformaciya starogo i poisk novogo v kul'ture i iskusstve 90-h godov XX veka* [Transformation of the old and the search for the new in culture and art

of the 90s of the twentieth century]. Saint Petersburg: Muzej iskusstva Sankt-Peterburga XX–XXI vekov Publ., 2020. Pp. 46–53. (In Russ.)

8. Yatina L. I. Fashion through the eyes of a sociologist. Empirical research results. *Zhurnal sociologii i social'noj antropologii* [Journal of Sociology and Social Anthropology]. 1998. Vol. 1. No 2. Pp. 121–123. (In Russ.)

9. *Fédération de la Haute Couture et de la Mode*. Available at: <https://www.fhcm.paris/en/federation-de-la-haute-couture-et-de-la-mode> (accessed: 05.10.2023). (In Russ.)

10. Tungate M. *Fashion brands: branding style from Armani to Zara*. London: Kogan Page Limited, 2005. 243 p.

11. Virtanen M. *Sovetskaya moda. 1917–1991. Illyustrirovannyj al'bom* [Soviet fashion. 1917–1991. Illustrated album]. Moscow: Yauza, Drimbuk Publ., 2021. 560 p. (In Russ.)

12. Koneva A. V. Writers of fairy tales: on the prospects of archetypal marketing in the fashion industry. *Trudy SPbGIK. Moda v kontekste kul'tury* [Proceedings of SPbGIK. Fashion in the context of culture]. Saint Petersburg: Turusel Publ., 2007. Vol. 175. No 2. Pp. 102–108. (In Russ.)

13. Mark M., Pirson K. *Geroj i buntar': Sozdanie brenda s pomoshch'yu arhetipov* [The Hero and the Rebel: Building a Brand with archetypes]. Saint Petersburg: Piter Publ., 2005. 336 p. (In Russ.)

14. Yung K.G. *Ob arhetipah kollektivnogo bessoznatel'nogo* [About the archetypes of the collective unconscious]. Moscow: Renessans, 1991, 297 p. (In Russ.)

15. Demshina A. Yu. *Problema vzaimodejstviya iskusstv v epohu postmodernizma: rossijskaya hudozhestvennaya praktika : dis. ... cand. kulturologii: 24.00.01* [The problem of interaction of arts in the era of postmodernism: Russian artistic practice : dis. ... cand. cultural. studies: 24.00.01]. Moscow: RGB, 2003, 166 p. (In Russ.)

Сведения об авторе

Гонцова Вера Владиславовна, аспирант кафедры теории и истории культуры; Санкт-Петербургский государственный институт культуры (Россия, 191186, Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, д. 2)

Научный руководитель: Леонов Иван Владимирович, доктор культурологии, профессор кафедры теории и истории культуры СПбГИК.

Information about the author

Vera V. Gontsova, Postgraduate student of the Department of Theory and History of Culture; St. Petersburg State Institute of Culture (2, Palace Embankment, Saint-Petersburg, 191186, Russia)

Scientific supervisor: Leonov Ivan Vladimirovich, Doctor of Cultural Studies, Professor of the Department of Theory and History of Culture at St. Petersburg State University.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted	19.03.2025
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing	21.04.2025
Принята к публикации / Accepted for publication	26.04.2025

Научная статья / Article

УДК 130.2

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-68>

Бренды и постмодернизм: игра знаков в эпоху симулякров

Мария Станиславовна Еремеева

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург,
Россия, electoral.politic@gmail.com

Аннотация. В условиях цифровизации и глобализации брендинг трансформируется в сложный социокультурный феномен, где границы между реальностью и симуляцией стираются. Современные бренды, такие как Apple, Nike и Starbucks, перестают быть просто маркерами товаров, становясь медиаторами смыслов, формирующими гиперреальность. Актуальность исследования обусловлена необходимостью осмысления роли симулякров в эпоху доминирования социальных сетей, алгоритмов и метавселенных, где образы замещают материальную реальность, а национальные бренды превращаются в инструменты мягкой силы и капиталистической эксплуатации.

Статья направлена на анализ постмодернистских стратегий брендинга, включая использование симулякров, иронии и деконструкции смыслов, для создания альтернативных реальностей. Автором исследуется, как бренды конструируют идентичность через символические системы, заменяющие объективные характеристики продуктов, и как эти процессы связаны с глобальными экономическими и медийными трансформациями.

В основу работы положены методы семиотического анализа (Р. Барт) для декодирования мифов, создаваемых брендами, концепту-

альные подходы теории симулякров Ж. Бодрийяра, объясняющие переход от репрезентации к гиперреальности, методы «марксистской критики» (Э. Верник, А. Арвидссон), раскрывающие материальные механизмы эксплуатации в медиаиндустрии. Методы case-study (Nike, Balenciaga, Diesel, национальные кампании Японии и Саудовской Аравии) позволили продемонстрировать взаимодействие символической власти и экономических интересов. По результатам исследований сделаны выводы, что гиперреальность может рассматриваться как основа брендинга. Бренды (например, Louis Vuitton, Supreme) создают нарративы, где статус и стиль жизни заменяют функциональность товаров. Симулякры формируют «медиаанации», например Колумбия в сериале «Нарко», Дубай в туристической рекламе существуют как коллекции медиазнаков, оторванных от географической и культурной реальности. Констатируется факт экономической эксплуатации, когда прибыль от национального брендинга (кампания Cool Japan) присваивается частными корпорациями (Crunchyroll, Meta), а не государствами. Используются постмодернистские инструменты иронии (Diesel, Old Spice) и метакоммуникации, что становится способом вовлечения аудитории, критикующей традиционный потребительский культ. Унификация брендов (McDonald's, IKEA) нивелирует культурные особенности, несмотря на попытки адаптации (вегетарианские бургеры в Индии).

Бренды в постмодернистской парадигме эволюционируют в медиаторов, формирующих не только потребительские предпочтения, но и социальную реальность. Их сила заключается в способности создавать самореферентные знаки, функционирующие в логике капитализма и цифровых технологий. Перспективы исследования связаны с анализом NFT, метавселенных и ИИ, которые расширяют границы бренд-коммуникаций, углубляя разрыв между симуляцией и материальным миром.

Ключевые слова: брендинг, постмодернизм, гиперреальность, симулякры, культурные идентичности, глобализация, локализация

Для цитирования: Еремеева М. С. Бренды и постмодернизм: игра знаков в эпоху симулякров // Человек. Культура. Образование. 2025. № 2. С. 68–83. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-68>

Brands and Postmodernism: the Game of Signs in the Era of Simulacras

Maria S. Eremeeva

Saint Petersburg State University, St. Petersburg, Russia,
electoral.politic@gmail.com

Abstract. *In the context of digitalization and globalization, branding is transforming into a complex socio-cultural phenomenon, where the boundaries between reality and simulation are erased. Modern brands such as Apple, Nike and Starbucks are no longer just markers of goods, becoming mediators of meanings that form hyperreality. The relevance of the study is conditioned by the need for understanding the role of simulacra in the era of the dominance of social networks, algorithms and metauniverses, where images replace material reality, and national brands are turning into instruments of soft power and capitalist exploitation.*

The article is aimed at analyzing postmodern branding strategies, including the use of simulacra, irony and deconstruction of meanings, to create alternative realities. The author studies how brands construct identity through symbolic systems that replace objective characteristics of products, and how these processes are related to global economic and media transformations.

The work is based on the methods of semiotic analysis (R. Barthes) for decoding myths created by brands, conceptual approaches of J. Baudrillard's theory of simulacra, explaining the transition from representation to hyperreality, methods of "Marxist criticism" (E. Wernick, A. Arvidsson), revealing the material mechanisms of exploitation in the media industry. Case-study methods (Nike, Balenciaga, Diesel, national campaigns of Japan and Saudi Arabia) made it possible to demonstrate the interaction of symbolic power and economic interests.

Based on the research results, it is concluded that hyperreality can be considered as the basis of branding, brands (for example, Louis Vuitton, Supreme) create narratives where status and lifestyle replace the functionality of goods. Simulacra form "medianations", for example, Columbia in the TV series "Narcos", Dubai in tourist advertising exist as collections of media signs, divorced from geographical and cultural reality. The fact of economic exploitation is stated, when the profit from national branding (the "Cool Japan" campaign) is appropriated by private corporations (Crunchyroll, Meta), not by states. Postmodernist tools of irony (Diesel, Old Spice) and meta-communication are used, which becomes a way to involve the audience, criticizing the traditional consumer cult. Unification of brands (McDonald's, IKEA) levels out cultural features, despite attempts at adaptation (vegetarian burgers in India).

Brands in the postmodern paradigm evolve into mediators, shaping not only consumer preferences, but also social reality. Their strength lies in the ability to create self-referential signs that function within the logic of capitalism and digital technologies. The research prospects are related to the analysis of NFT, metaverses and AI, which expand the boundaries of brand communications, deepening the gap between simulation and the material world.

Keywords: *branding, postmodernism, hyperreality, simulacra, cultural identities, globalization, localization*

For citation: Eremeeva M. S. Brands and Postmodernism: the Game of Signs in the Era of Simulacras. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie = Human. Culture. Education*, 2025; 2: 68–83. (In Russ.) <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-68>

Введение. Современный брендинг представляет собой сложный феномен, в котором переплетаются элементы культуры, экономики и философии. В условиях постмодерна границы между реальностью и симуляцией размываются, а бренды становятся не просто товарными знаками, а медиаторами смыслов, формирующими новую социальную реальность. Центральное место в анализе этого процесса занимает концепция симулякров, разработанная французским философом Жаном Бодрийяром. По его мнению, в современном обществе знаки теряют связь с реальными объектами и приобретают автономное существование в рамках гиперреальности [1–4].

Одним из ключевых аспектов постмодернистского брендинга является способность создавать альтернативные реальности, в которых товар или услуга не столько обладают объективными характеристиками, сколько репрезентируют определенный стиль жизни, ценности и культурные коды [5, p. 6]. Бренды, такие как Apple, Nike и Starbucks, используют сложные нарративные конструкции, в которых продукт становится частью индивидуальной и коллективной идентичности [6]. Данный процесс можно рассматривать через призму семиотического анализа, предложенного Роланом Бартом, согласно которому бренды функционируют как мифы, конструирующие символические смыслы [6].

Жан Бодрийяр утверждает, что в современном мире симулякры (искусственные образы) заменяют реальность. Например, карта (образ) начинает определять территорию (реальность), а не наоборот. Это называется «прецессия симулякров» [2]. Например, бренд «Чистая Новая Зеландия» создаёт образ экологически чистой страны. Этот образ становится настолько влиятельным, что формирует реальность — туризм, экономику, политику страны, хотя сама реальность может отличаться

ся [3]. Страны создают бренды, которые не отражают их «сущность», а конструируют новую реальность через медиа. Медиа обладают агентностью — они активно формируют реальность. Соцсети (TikTok, Instagram) не просто показывают образ страны, но и создают новые смыслы. Виральные ролики о Южной Корее («K-wave») влияют на её экономику, культуру и даже политику, превращаясь в самостоятельную силу. Бренд отражает реальные черты нации (например, «Германия — страна инженеров»). Бренд как самореферентный знак существует независимо от реальности [7]. Бренд Дубая как «эмирата будущего» создаёт гиперреальность (небоскрёбы, роскошь), которая становится важнее реальных социальных или экологических проблем. Репрезентация стремится к правдивости, а симулякры живут по своим правилам в медиапространстве.

Национальные бренды функционируют в системе, где капитализм требует конкуренции за внимание, инвестиции, туристов, новые идеи, креативный капитал; медиатехнологии (цифровые платформы, алгоритмы) распространяют бренды, превращая их в товары [8]. Кампания Incredible India продвигается через платформы и социальные сети Netflix, YouTube, что не только рекламирует туризм, но и меняет восприятие Индии в глобальном сознании, стимулируя инвестиции [9].

Исследователи выделяют проблему «ловушки представлений». Это эссенциалистский подход, где брендинг сводится к извлечению «истинной сущности» нации [10]. Не учитывается роль медиа как активного участника, а не нейтрального канала. Исследователями предлагается переосмыслить национальный брендинг через призму Бодрийяра: бренды — это не зеркало нации, а симулякры, которые создают новую реальность через медиа и капитализм [11–13]. Это требует анализа не только образов, но и их экономических, технологических и политических последствий. Новые коммуникационные технологии являются фундаментальной инфраструктурой экономики, а Интернет стал бесценным инструментом для производства и потребления культуры [14]. Профессор М. Эйнштейн пишет, что механизм скрытых предложений в цифровой среде и социальных сетях в форме нативной рекламы и контент-маркетинга настолько размыл границы между редакционным контентом и маркетинговым сообщением, что пользователю практически невоз-

можно отличить реальность от вымысла [15]. М. Тангат отмечает, что стратегии брендинга направлены на растущую тенденцию поиска потребителями эмоциональных отношений с брендом. Несмотря на то что технические детали бренда могут быть незапоминающимися, потребители не забывают, какие чувства вызывает у них бренд. В отличие от такой информации, как атрибуты продукта, характеристики и факты, личные чувства и опыт лучше формируют оценки потребителей бренда [16].

Эволюция концепции Ж. Бодрийяра прослеживается от конструкционизма к симуляции. Идея о том, что знаки условны и не отражают объективную реальность, уходит корнями в постструктурализм и культурные исследования. Ж. Бодрийяр начинает с марксистского анализа потребления как манипуляции знаками («Система объектов», 1968) [2], где потребление рассматривается как систематическое управление символами, а не удовлетворение потребностей. Позже происходит концептуальный сдвиг к симуляции, Бодрийяр выходит за рамки анализа знаков и конструирования смысла, сосредоточиваясь на симуляции — процессе, где копии (симулякры) заменяют реальность, а медиа становятся главным инструментом этой замены. Например, социальные сети создают гиперреальность, где «лайки» и «сторис» заменяют реальное общение.

В «Реквиеме по медиа» [17] Бодрийяр утверждает, что масс-медиа исключают диалог и антагонизм, навязывая одностороннюю коммуникацию. Это форма социального контроля, где медиа не передают информацию, а производят симулякры. В эпоху симуляции идеология (по Марксу) теряет смысл, потому что реальность растворяется в знаках. Задача медиа — не исказить реальность, а скрывать, что реального больше нет. Например, Диснейленд выступает как гиперреальность, где фантазия становится «реальнее» повседневности.

Национальный брендинг — это не поиск «сущности» нации, а симуляция реальности. Элиты и консультанты создают образ нации, который затем воспринимается как ее истинная суть. Кампания Cool Japan продвигает аниме и самураев, хотя реальная Япония — это и активное старение населения, и технологические противоречия. Бодрийяр называет это «спасением принципа реальности» попыткой убедить общество, что нация, экономика и производство остаются «реальными», хотя они уже

стали симулякрами. Туристические ролики Дубая с небоскребами и роскошью маскируют реальные проблемы трудовых мигрантов.

Исследователи фиксируют крен в сторону «медианаций», т. е. наций как симулякров [18; 19]. Нации существуют не как географические или культурные сущности, а как коллекции медиазнаков, циркулирующих в глобальных сетях. Брендинг — лишь часть этого процесса. Не только официальный брендинг, но и журналистика, кино, искусство, соцсети формируют симулякры. Сериал «Нарко» создал образ Колумбии как «страны наркокартелей», хотя реальная Колумбия существенно изменилась.

Симулякр — это знак, у которого нет оригинала (например, национальный флаг как абстрактный символ, не связанный с реальной историей). Бодрийяр считает, что современные нации — это симулякры, созданные медиа. Бренд «Сделано в Германии» ассоциируется с качеством, но не отражает реальные условия производства. Марксистская критика (разоблачение «ложного сознания») бессильна, потому что в симуляционном режиме нет «правды» для разоблачения, есть только знаки, живущие по своим законам.

Бодрийяр предлагает радикальный взгляд на национальный брендинг: бренды — не зеркала наций, а симулякры, создающие новую реальность; медиа — не каналы массовой коммуникации, а активные участники, формирующие «нации» через знаки; капитализм использует симулякры, чтобы поддерживать иллюзию реальности экономики и производства. Так, кампания Visit Saudi Arabia продвигает образ прогрессивной страны с мегапроектами вроде NEOM, но игнорирует проблемы с правами человека. Этот бренд существует как симулякр, замещающий реальность в медиaprостранстве. Такой подход требует пересмотра не только брендинга, но и методов анализа медиа, власти и глобализации.

Э. Верник расширяет критику Бодрийяра, предлагая анализ национальных брендов как объектов с двойной функцией, где символическая функция — это создание смыслов и образов (как у Бодрийяра), а экономическая функция — это превращение в товар, генерирующий прибыль через медиаконтент [20]. Национальные бренды, по Вернику, — это «единицы медиаконтента», которые формируются государственными инвестиция-

ми, но монетизируются частными медиакомпаниями (рекламные агентства, платформы вроде Google или Meta) [20].

Бодрийяр фокусируется на симулякрах (знаках без реальности), но игнорирует материальную основу медиа: технологические инфраструктуры (серверы, алгоритмы), экономические механизмы (прибыль, экспроприация данных), политические интересы (контроль медиаконтента и манипулирование массовой аудиторией). Даже симулякры (например, логотип Apple) эксплуатируют человеческие желания (социальный статус, принадлежность) для извлечения прибыли [21]. Бренд Google монетизирует поисковые запросы и данные, превращая информацию в капитал. Бренд Cool Japan использует аниме и традиции для привлечения туристов, но прибыль от мерча и стриминга получают компании вроде Crunchyroll, а не японское государство [22]. Meta и Google — основные бенефициары цифровой рекламы национальных кампаний. Национальные символы (фольклор, история) превращаются в товар [21].

Капитал извлекается из нематериальных активов (эмоций, культурных кодов). Пользователи соцсетей бесплатно генерируют контент для брендов (например, туристы, публикующие хештег #VisitSpain). Национальные бренды становятся инструментом мягкой силы в глобальной конкуренции (Китай vs США в борьбе за культурное влияние) [18].

Синтез концепций Ж. Бодрийяра, Э. Верника и марксистской критики позволяет увидеть национальный брендинг как гибридную символическую власть и материальную эксплуатацию [23].

Цель статьи — рассмотреть, каким образом бренды используют постмодернистские стратегии, играя со знаками и симулякрами для создания гиперреальности. Проанализируем ключевые аспекты взаимодействия брендов и постмодернистской культуры, включая симулякры, игру смыслов, иронию, а также влияние глобализации на идентичность брендов.

1. Симулякры в брендинге.

Современные бренды редко продают исключительно продукт — они создают целые смысловые конструкции, играя с символическими значениями, восприятием и культурными кодами. Например, Starbucks не просто предлагает кофе, а формирует вокруг себя имидж места, способствующего комфортному

временипровождению, социальному взаимодействию и ощущению принадлежности к глобальной культуре потребления [24]. Эта концепция «третьего места» [13] активно используется в маркетинговых стратегиях, создавая ощущение уникального жизненного опыта.

В рамках постмодернистского подхода брендинг функционирует как система знаков, отделенных от их материального содержания [4]. Продукт становится частью сложного семиотического ландшафта, где его ценность определяется не столько его утилитарными характеристиками, сколько символическими значениями, ассоциируемыми с ним. Так, например, логотип Nike или фирменная упаковка Apple трансформируются в знаковые системы, которые потребители интерпретируют через призму социальных и культурных контекстов [6]. Таким образом, бренды перестают быть просто маркерами товаров и становятся медианосителями, формирующими глобальные нарративы и стилевые идентичности.

2. Гиперреальность и бренды.

Гиперреальность возникает там, где бренды создают образ жизни, который невозможно реализовать, заменяя реальность симуляцией, в которой знаки и символы становятся важнее самих объектов [4]. В современном маркетинге бренды активно используют стратегию гиперреальности, формируя у потребителей иллюзорное восприятие продукта, основанное не на его объективных характеристиках, а на созданном вокруг него нарративе. Например, рекламные кампании Nike пропагандируют философию бесконечного самосовершенствования и спортивного превосходства, однако реальный потребитель обуви или одежды этого бренда далеко не всегда является профессиональным спортсменом [25]. Тем не менее обладание продукцией Nike ассоциируется с целеустремленностью, дисциплиной и динамичным образом жизни [26]. В случае Louis Vuitton бренд продает не просто аксессуары и одежду, а символ элитарности и эксклюзивности, в то время как сами товары производятся серийно и доступны в разных частях мира, что снижает их фактическую уникальность [27]. Apple, в свою очередь, культивирует образ технологического превосходства и минималистичной эстетики, представляя свою продукцию как нечто револю-

ционное, хотя многие технологические инновации в реальности заимствованы у конкурентов [21]. Таким образом, бренды создают гиперреальность, в которой потребители приобретают не столько сами товары, сколько их символическую ценность, связанную с социальным статусом, стилем жизни и культурной идентичностью. Этот феномен становится особенно заметным в эпоху цифровой коммуникации, где визуальные образы и маркетинговые нарративы усиливают разрыв между материальной сущностью продукта и его воспринимаемым значением.

3. Игра знаков и смыслов.

Постмодернистская культура играет с деконструкцией смыслов, разрушая традиционные представления о брендинге и потреблении. В этом контексте логотипы и слоганы теряют свою однозначность, превращаясь в самостоятельные культурные знаки. Например, бренд Supreme использует минималистичный шрифт Futura Heavy Oblique, который сам по себе стал символом элитарности и дефицита, превращая обычную уличную одежду в объект желания [4, p. 6]. В свою очередь, Balenciaga экспериментирует с границами массовой и элитарной культуры, создавая одежду, которая одновременно пародирует люксовую моду и эксплуатирует её статусность. Коллекции бренда часто включают элементы, напоминающие униформу рабочих или бюджетные товары, но при этом продаются по высоким ценам, что подчеркивает игру со знаками и симулякрами [28; 29].

Некоторые бренды используют метакоммуникацию, осознавая ироничность собственных маркетинговых стратегий. Например, Diesel в кампании Go With the Flaw нарочито высмеивает идею идеального образа жизни, создаваемого брендами [30]. Такой подход демонстрирует осознание культурных кодов и критическое отношение к традиционным рекламным нарративам, делая брендинг не просто средством продвижения товара, а инструментом культурной рефлексии.

4. Ирония и метабрендинг.

Постмодернистская ирония становится инструментом брендинга, позволяя компаниям осознанно играть с культурными кодами и маркетинговыми клише. Кампания Old Spice, построенная на гипертрофированных мужских образах, демонстрирует не только осознание рекламных стереотипов, но и их пародию.

дйное переосмысление, что делает бренд более привлекательным для молодой аудитории, знакомой с постмодернистской культурой мемов и самоиронии [6]. Diesel, в свою очередь, продвигает концепцию «отрицательного брендинга», осознанно высмеивая потребительскую гонку за статусом. Например, компания Be Stupid бросает вызов традиционным представлениям о разумном потреблении, превращая иррациональность в желаемый элемент идентичности [31]. Такие стратегии демонстрируют не только осведомленность брендов о культурных контекстах, но и их способность использовать постмодернистские инструменты для повышения вовлеченности аудитории [26].

5. Глобализация и исчезновение локальности.

Глобальные бренды становятся универсальными знаками, утратившими связь с местной культурой, превращаясь в символы глобализации и стандартизации потребления [24]. McDonald's, IKEA и Zara предлагают унифицированный опыт, который легко интегрируется в различные культурные контексты, нивелируя локальные особенности [32]. В то же время некоторые бренды осознают необходимость адаптации: например, McDonald's предлагает в Индии вегетарианские бургеры, а IKEA разрабатывает продукцию с учетом размеров типичных японских квартир [33].

Однако в условиях современной экономической нестабильности бренды сталкиваются с новыми вызовами. Рост цен, цепочки поставок и инфляция приводят к изменениям в восприятии брендов: потребители начинают переосмысливать важность статусного потребления и переходить к более осознанному выбору, что заставляет компании искать баланс между глобализацией и локальными запросами [9].

Заключение. Постмодернистские стратегии в брендинге демонстрируют способность современных компаний не только продавать товары, но и создавать новые культурные нарративы, влияющие на восприятие реальности. Бренды больше не являются простыми товарными знаками; они превращаются в самостоятельные медиаторы смыслов, функционирующие в рамках гиперреальности, где границы между оригиналом и симулякрom практически исчезают [6]. Использование метаиронии, деконструкции смыслов и гиперреалистических стратегий по-

зволяет брендам вовлекать аудиторию на более глубоком уровне, формируя не просто потребительские предпочтения, а стиль жизни и идентичность [8; 34].

Одним из важнейших аспектов постмодернистского брендинга является способность компаний адаптироваться к изменяющимся социальным и экономическим условиям. Современный кризис потребления, вызванный глобальными экономическими потрясениями, инфляцией и изменением моделей потребительского поведения, заставляет бренды искать новые способы коммуникации с аудиторией. Например, рост популярности устойчивого потребления и осознанного выбора вынуждает компании пересматривать свои маркетинговые стратегии, балансируя между статусным позиционированием и социальной ответственностью [27].

Перспективы дальнейшего изучения темы заключаются в анализе трансформации брендов в условиях цифровой экономики и развития метавселенных. Виртуальные товары, NFT и цифровые аватары становятся новыми элементами бренд-коммуникаций, расширяя традиционные границы взаимодействия с потребителем [13]. Дальнейшие исследования могут быть посвящены изучению влияния искусственного интеллекта на брендинг и анализу того, как алгоритмы формируют восприятие брендов в цифровых средах [22].

Таким образом, бренды в постмодернистскую эпоху продолжают развиваться, используя сложные системы знаков и символов, создавая гиперреальности, которые формируют восприятие как самих товаров, так и культурных, социальных и экономических процессов в глобальном масштабе.

Список литературы

1. Baudrillard J. The implosion of meaning in the media // Audrillard J (ed.) *Simulacra and Simulation* (trans. SF Glaser). Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1994. Pp. 79–86.
2. Baudrillard J. *The System of Objects*. London: Verso Books, [1968]. 1996. 206 p.
3. Baudrillard J. Total duplicity of this war // *Discourse*. 2000. No 22 (1). Pp. 3–6.
4. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. М.: Университет Мичигана, 1981. 241 с.

5. Anholt S. Beyond the nation brand: The role of image and identity in international relations. Exchange // The Journal of Public Diplomacy. 2012. No 2 (1). Pp. 6–12.
6. Барт Р. Мифологии. М.: Сюэль, 1957. 351 с.
7. Baudrillard J. Simulacra and simulation // Baudrillard J (ed.) Selected Writings (trans. P Foss, P Patton and P Beitchman Mark Poster). Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2001. Pp. 166–184.
8. Ankersmit F.R. History and Tropology: The Rise and Fall of Metaphor. Berkeley, CA: University of California Press. 1994. URL: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/kt9k4016d3> (дата обращения: 12.03.2025)
9. Bardan A., Imre A. Vampire branding: Romania's dark destinations // Kaneva N. (ed.) Branding Post-communist Nations: Marketizing National Identities in the 'New' Europe. New York: Routledge, 2011. Pp. 168–192.
10. Callinicos A. Against Postmodernism: A Marxist Critique. Cambridge: Polity Press, 1989. 224 p.
11. Aronczyk M. Living the brand': Nationality, globality, and the identity strategies of nation branding consultants // International Journal of Communication 2008. No 2. Pp. 41–65. URL: <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/218> (дата обращения: 12.03.2025).
12. Aronczyk M. Branding the Nation: The Global Business of National Identity. Oxford and New York: Oxford University Press. 2013. 256 с.
13. Frank T. The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism. University of Chicago, 1997. 322 p.
14. Castells M. The Rise of the Network Society: The Information Age: Economy, Society and Culture. Cambridge, MA: Blackwell, 1996. Vol. 1. 621 p.
15. Einstein M. Black Ops Advertising: Native Ads, Content Marketing, and the Covert World of the Digital Sell. New York: OR Books, 2016. 250 p.
16. Tungate M. Fashion Brands: Branding Style from Armani to Zara. Kogan Page, 2012. 243 p.
17. Baudrillard J. Requiem for the media // Wardrip-Fruin N and Montfort N (eds) The New Media Reader. Cambridge, MA: The MIT Press, 2003. Pp. 277–288.
18. Christensen C. @Sweden: Curating a nation on Twitter. Popular Communication // The International Journal of Media and Culture 2013. No 11 (1). Pp. 30–46.
19. Kaneva N. Simulation nations: Nation brands and Baudrillard's theory of media // European Journal of Cultural Studies. 2018. No 1 (21). Pp. 631–638. DOI 10.1177/1367549417751149.
20. Wernick A. Promotional Culture: Advertising, Ideology and Symbolic Expression. London: SAGE, 1991. 208 p.
21. Galloway S. The Four: The Hidden DNA of Amazon, Apple, Facebook, and Google. Portfolio, 2017. 448 p.

22. Ritzer G. *The McDonaldisation of Society: Into the Digital Age*. SAGE Publications, 2019. 232 p.
23. Bolin G. and Ståhlberg P. Mediating the nation-state: Agency and the media in nation-branding campaigns // *International Journal of Communication*. 2015. No 9. Pp. 3065–3083. URL: <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/3557> (дата обращения: 12.03.2025).
24. Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University, 1984. 632 c.
25. Binkley S. Branding Postmodernism: Nike and the Other Globalization // *Cultural Studies*. 2007. No 21 (1). Pp. 85–106.
26. Friedman T. *The Lexus and the Olive Tree: Understanding Globalization*. Anchor, 2000. 512 p.
27. Galloway S. *Post Corona: From Crisis to Opportunity*. Penguin Random House, 2022. 256 p.
28. Heath J., Potter A. *The Rebel Sell: Why the Culture Can't Be Jammed*. HarperCollins, 2005. 384 p.
29. Holt D. *How Brands Become Icons: The Principles of Cultural Branding*. Harvard Business Review Press, 2004. 288 p.
30. Klein N. *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*. Picador, 2000. 321 p.
31. Oldenburg R. *The Great Good Place*. Marlowe & Company, 1999. 384 p.
32. Aronczyk M. and Powers D (eds) *Blowing Up the Brand: Critical Perspectives on Promotional Culture*. New York: Peter Land, 2010. 338 p.
33. Zuboff S. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. New York: Public Affairs, 2019. 704 p.
34. Arvidsson A. Brands: A critical perspective // *Journal of Consumer Culture*. 2005. No 5 (2). Pp. 235–258.

References

1. Baudrillard J. The implosion of meaning in the media. *Audrillard J (ed.) Simulacra and Simulation (trans. SF Glaser)*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1994. Pp. 79–86.
2. Baudrillard J. *The System of Objects*. London: Verso Books, [1968]. 1996. 206 p.
3. Baudrillard J. Total duplicity of this war. *Discourse*. 2000. No 22 (1). Pp. 3–6.
4. Baudrillard J. *Simulyakry i simulyatsiya* [Simulacra and Simulation]. Moscow: University of Michigan, 1981. 241 p. (In Russ.)
5. Anholt S. Beyond the nation brand: The role of image and identity in international relations. Exchange. *The Journal of Public Diplomacy*. 2012. No 2 (1). Pp. 6–12.
6. Bart R. *Mifologii* [Mythologies]. Moscow: Suel, 1957. 351 p. (In Russ.)

7. Baudrillard J. Simulacra and simulation. In: Baudrillard J (ed.) *Selected Writings* (trans. P Foss, P Patton and P Beitchman Mark Poster). Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2001. Pp. 166–184.

8. Ankersmit F. R. History and Tropology: The Rise and Fall of Metaphor. Berkeley, CA: University of California Press. 1994. Available at: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/kt9k4016d3> (accessed: 12.03.2025).

9. Bardan A., Imre A. Vampire branding: Romania's dark destinations. Kaneva N. (ed.) *Branding Post-communist Nations: Marketizing National Identities in the 'New' Europe*. New York: Routledge, 2011. Pp. 168–192.

10. Callinicos A. *Against Postmodernism: A Marxist Critique*. Cambridge: Polity Press, 1989. 224 p.

11. Aronczyk M. Living the brand': Nationality, globality, and the identity strategies of nation branding consultants. *International Journal of Communication*. 2008. No 2. Pp. 41–65. Available at: <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/218> (accessed: 12.03.2025).

12. Aronczyk M. *Branding the Nation: The Global Business of National Identity*. Oxford and New York: Oxford University Press. 2013. 256 p.

13. Frank T. *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*. University of Chicago, 1997. 322 p.

14. Castells M. *The Rise of the Network Society: The Information Age: Economy, Society and Culture*. Cambridge, MA: Blackwell. 1996. Vol. 1. 621 p.

15. Einstein M. *Black Ops Advertising: Native Ads, Content Marketing, and the Covert World of the Digital Sell*. New York: OR Books. 2016. 250 p.

16. Tungate M. *Fashion Brands: Branding Style from Armani to Zara*. Kogan Page, 2012. 243 p.

17. Baudrillard J. Requiem for the media. Wardrip-Fruin N and Montfort N (eds) *The New Media Reader*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2003. Pp. 277–288.

18. Christensen C. @Sweden: Curating a nation on Twitter. Popular Communication. *The International Journal of Media and Culture*. 2013. No 11 (1). Pp. 30–46.

19. Kaneva N. Simulation nations: Nation brands and Baudrillard's theory of media. *European Journal of Cultural Studies*. 2018. No 1 (21). Pp. 631–638. DOI: 10.1177/1367549417751149.

20. Wernick A. *Promotional Culture: Advertising, Ideology and Symbolic Expression*. London: SAGE, 1991. 208 p.

21. Galloway S. *The Four: The Hidden DNA of Amazon, Apple, Facebook, and Google*. Portfolio, 2017. 448 p.

22. Ritzer G. *The McDonaldization of Society: Into the Digital Age*. SAGE Publications, 2019. 232 p.

23. Bolin G. and Ståhlberg P. Mediating the nation-state: Agency and the media in nation-branding campaigns. *International Journal of Communication*.

2015. No 9. Pp. 3065–3083. Available at: <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/3557> (accessed: 12.03.2025).

24. Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University, 1984. 632 c.

25. Binkley S. Branding Postmodernism: Nike and the Other Globalization. *Cultural Studies*. 2007. No 21 (1). Pp. 85–106.

26. Friedman T. *The Lexus and the Olive Tree: Understanding Globalization*. Anchor, 2000. 512 p.

27. Galloway S. *Post Corona: From Crisis to Opportunity*. Penguin Random House, 2022. 256 p.

28. Heath J., Potter A. *The Rebel Sell: Why the Culture Can't Be Jammed*. HarperCollins, 2005. 384 p.

29. Holt D. *How Brands Become Icons: The Principles of Cultural Branding*. Harvard Business Review Press, 2004. 288 p.

30. Klein N. *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*. Picador, 2000. 321 p.

31. Oldenburg R. *The Great Good Place*. Marlowe & Company, 1999. 384 p.

32. Aronczyk M. and Powers D (eds.). *Blowing Up the Brand: Critical Perspectives on Promotional Culture*. New York: Peter Land, 2010. 338 p.

33. Zuboff S. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. New York: Public Affairs, 2019. 704 p.

34. Arvidsson A. Brands: A critical perspective. *Journal of Consumer Culture*. 2005. No 5 (2). Pp. 235–258.

Сведения об авторе

Еремеева Мария Станиславовна, магистр факультета философии, Санкт-Петербургский государственный университет (Россия, 199034, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9)

Information about the author

Maria S. Eremeeva, Master of Philosophy, Saint Petersburg State University (7–9, University Embankment, St. Petersburg, 199034, Russia)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted	20.03.2025
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing	26.04.2025
Принята к публикации / Accepted for publication	10.05.2025

Научная статья / Article

УДК 008

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-84>

**Влияние программы «Пушкинская карта»
на формирование культурно-символического капитала
молодежи Республики Коми**

Галина Михайловна Казакова¹, Юлия Петровна Соколова²

¹ Сыктывкарский государственный университет
имени Питирима Сорокина, Сыктывкар, Россия, kazakovagm@mail.ru

² Министерство культуры и архивного дела Республики Коми,
Сыктывкар, Россия, mak_yuliya@mail.ru

***Аннотация.** Статья посвящена анализу воздействия программы «Пушкинская карта» на рост культурного капитала молодых людей в возрасте от 14 до 22 лет на примере Республики Коми. Она направлена на изучение динамики посещаемости учреждений культуры с начала реализации проекта «Пушкинская карта», механизмов поддержки молодежной аудитории и мер, предпринимаемых для расширения спектра культурно-досуговых мероприятий, с точки зрения их влияния на активное включение граждан в культурную жизнь региона. Акцент сделан на важности расширения функций программы и необходимости дальнейшего изучения факторов эффективности государственной политики в области культуры, ее влияния на создание и развитие культурного и символического потенциала территорий.*

В работе приводятся количественные и качественные показатели роста интереса к культуре среди молодежи Республики Коми. Особое внимание уделено вопросам повышения доступности культурных ресурсов для целевой аудитории и роли государства в поддержке регионов, направленной на создание устойчивого культурного пространства.

Полученные результаты обладают практической значимостью для формирования эффективных стратегий увеличения участия населения в культурной деятельности, совершенствования взаимодействия между государственными структурами и учреждениями культуры, а также достижения оптимального развития социокультурного капитала регионов.

До настоящего времени не проводилось масштабных научных исследований, охватывающих весь спектр вопросов, связанных с внедре-

нием программы «Пушкинская карта» в конкретном субъекте Российской Федерации, что подчеркивает актуальность настоящего исследования. Результаты исследования подтверждают высокую значимость программы «Пушкинская карта» для развития культурного сектора в Республике Коми и подчеркивают необходимость продолжения поддержки подобных инициатив на федеральном уровне.

Ключевые слова: культурный капитал, символический капитал, культурная политика, Пушкинская карта, учреждения культуры, молодежь

Для цитирования: Казакова Г. М., Соколова Ю. П. Влияние программы «Пушкинская карта» на формирование культурно-символического капитала молодежи Республики Коми // Человек. Культура. Образование. 2025. № 2. С. 84–102. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-84>

The Impact of the «Pushkin Card» Program on the Formation of Cultural and Symbolic Capital of the Young People of the Komi Republic

Galina M. Kazakova¹, Yulia P. Sokolova²

¹ Pitirim Sorokin Syktyvkar State University, Syktyvkar, Russia,

¹ kazakovagm@mail.ru

² Ministry of Culture and Archival Affairs of the Komi Republic, Syktyvkar, Russia,

² mak_yuliya@mail.ru

Abstract. *The article analyzes the impact of the Pushkin Card program on the growth of cultural capital of young people aged 14 to 22 using the Komi Republic as an example. It is aimed at studying the dynamics of attendance at cultural institutions since the beginning of the Pushkin Card project, mechanisms for supporting the youth audience and measures taken to expand the range of cultural and leisure activities, from the point of view of their impact on the active inclusion of citizens in the cultural life of the region. The emphasis is placed on the importance of expanding the functions of the program and the need for further study of the factors of the effectiveness of state policy in the field of culture, its impact on the creation and development of the cultural and symbolic potential of territories.*

The work presents quantitative and qualitative indicators of the growth of interest in culture among the youth of the Komi Republic. Particular attention is paid to the issues of increasing the availability of cultural resources for the target audience and the role of the state in supporting the regions aimed at creating a sustainable cultural space.

The results obtained are of practical importance for the formation of effective strategies for increasing population participation in cultural activities, improving interaction between government agencies and cultural institutions, as well as achieving optimal development of the socio-cultural capital of the regions. To date, no large-scale scientific research has been conducted covering the entire spectrum of issues related to the implementation of the Pushkin Card program in a specific subject of the Russian Federation, which emphasizes the relevance of this study. The results of the study confirm the high significance of the Pushkin Card program for the development of the cultural sector in the Komi Republic and emphasize the need to continue supporting such initiatives at the federal level.

Keywords: *cultural capital, symbolic capital, cultural policy, Pushkin Card, cultural institutions, youth*

For citation: Kazakova G. M., Sokolova Yu. P. The Impact of the «Pushkin Card» Program on the Formation of Cultural and Symbolic Capital of the Young People of the Komi Republic. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie = Human. Culture. Education*, 2025; 2: 84–102. (In Russ.) <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-84>

Введение. В современных научных публикациях, посвященных анализу роли культуры в развитии общественных отношений, широко применяется термин «культурный капитал», рассматриваемый с позиций культурологической, исторической, социологической, философской, экономической науки. По мнению Д. Тросби, «предмет культурной экономики прочно укоренен в экономике и может считаться отдельной легитимной отраслью специализации с собственными международными ассоциациями, конгрессами и академическими журналами» [1, с. 31]. Очевидно, что на формирование и воспроизводство культурного капитала в значительной степени оказывают влияние условия жизнедеятельности в границах определенной территории. Культурный капитал региона является территориально ограниченным проявлением общегосударственного культурного капитала, имеющим региональные особенности. Учитывая важную роль культурного капитала в региональном развитии, необходимо придать его составляющим количественную определенность [2, с. 3].

Мировой опыт свидетельствует о том, что культурный потенциал региона (от музеев, архитектурных комплексов до уни-

кальных культурных мест, мифов, преданий, фестивалей) может быть использован не только в целях воспитания и приобщения к духовному наследию. Культура выступает как мощный региональный ресурс, способный переломить кризисную ситуацию и дать новый импульс провинциальной территории, стать фундаментом ее интенсивного развития [3, с. 18]. В этом случае он способствует развитию символического капитала территории и населения. Если культурный капитал относится к знанию, навыкам, образованию, вкусам и культурным практикам, которыми обладает индивид, то символический капитал представляет собой форму капитала, основанную на признании и уважении, которое индивид или группа получают в обществе за свои достижения и статус. Это может быть связано с репутацией, престижем и авторитетом.

По мнению М. А. Троянской, Е. В. Шараповой, культурный капитал региона — это активы материального и нематериального характера, трансформирующиеся в ходе повышения образовательного, научного, производственного (профессионального) уровня в определенные позитивные улучшения (рост производительности, качества товаров (услуг), расширение инновационной активности и т.д.), что в итоге ведет к устойчивому экономическому росту и высокому качеству жизни в конкретном регионе [4, с. 260].

Современные программы, подобные «Пушкинской карте», предоставляют молодежи возможность получать уникальный культурный опыт, который формирует ценностные ориентиры, стимулирует творческий потенциал и улучшает способность воспринимать новое, создавая таким образом предпосылки для личного и социального развития. В условиях активного обсуждения вопросов культурного суверенитета России особое внимание уделяется сохранению культурного наследия и повышению уровня культурного просвещения населения. Проект «Пушкинская карта» становится действенным механизмом решения этих задач.

Целью настоящего исследования является изучение влияния программы «Пушкинская карта» на формирование культурного капитала Республики Коми и определение мер повышения ее эффективности. Новизна работы состоит в региональном анализе воздействия программы на молодежь субъекта. Те-

оретическая значимость обеспечивается разработкой моделей стимулирования культурного капитала и раскрытием взаимосвязи с символическим капиталом. Практическая ценность состоит в возможности оценить реальные эффекты программы и предложить рекомендации для совершенствования региональной культурной политики.

Методы исследования, теоретическая база. В исследовании с помощью системно-культурологического подхода и компаративистского метода проводится оценка эффективности программы в контексте социокультурного развития региона и формирования его культурного капитала. Теоретической базой исследования являются: широкая источниковая база государственных нормативно-правовых документов (положений, постановлений и пр.), а также научные труды по данной проблематике таких авторов как Д. Тросби, Л. Харрисон и др. Эмпирической базой – наблюдение за реализацией федеральной инициативы на территории Республики Коми. Представленные выводы эффективности региональной культуры подтверждаются данными статистики Министерства культуры и архивного дела Республики Коми, социологических опросов, научного анализа.

Результаты исследования и их обсуждение. В современной социоэкономической теории толкование понятия «культурный капитал» сводится к пониманию его как одной из разновидностей прочих капиталов — человеческого / социального / символического, физического / метафизического, природного / общественного. В научный оборот это понятие ввел Пьер Бурдьё, который использовал его в 70-х гг. в совместной с Ж.-К. Пассероном статье «Культурное воспроизводство и социальное воспроизводство». Культурный капитал — это духовно-эстетическое и интеллектуальное коллективное и персональное культурное наследие, обладающее ресурсом создания уникального продукта [5, с. 14].

Согласно теории Л. Харрисона, культурный капитал есть совокупность ценностей, верований и установок, определяющих экономическое, социальное и политическое развитие общества. Следовательно, рост уровня культурного капитала стимулирует повышение уровня жизни общества в целом. На сегодняшний день причиной экономического и социального успеха какого-либо общества в большинстве случаев принято считать

наличие ресурсов разного рода, географическое положение и т. п. Но в современных исследованиях оптика все чаще смещается в сторону исследований культуры и ее влияния на развитие общества, так как существует множество примеров, подтверждающих особую роль в развитии общества факторов культурного капитала [6, с. 28].

Культурный капитал включает в себя региональную культуру, региональную идентичность и региональный бренд, а также их реализацию в форме человекоориентированной парадигмы регионального развития [7, с. 174].

Современная культурная политика играет ключевую роль в формировании культурного и символического капитала территории, национальной и региональной идентичности общества, сохранении исторического наследия и развитии творческого потенциала жителей региона. В последние годы государство активно реализует различные программы, направленные на повышение доступности культурных мероприятий для широких слоев населения, особенно среди молодежи. Одной из таких инициатив стала программа популяризации культурных мероприятий среди молодежи «Пушкинская карта», запущенная в 2021 году по инициативе Президента Российской Федерации В. В. Путина¹. Она предполагает федеральное финансирование посещений детьми и молодежью от 14 до 22 лет театров, музеев, выставок и других культурных событий. Программа названа в честь великого русского поэта Александра Сергеевича Пушкина, что символизирует связь с богатым культурным наследием России, отсылает к глубинным архетипам российской культуры. Проект имеет особое значение в работе по идеологическому воспитанию российской молодежи, созданию патристично настроенной и гармонично сформированной личности на основе традиций русского народа и его культуры.

Программа «Пушкинская карта» (далее — Пушкинская карта) успешно решает два ключевых направления. Первое связано с вовлечением молодой части населения в богатейшее наследие русской культуры и искусства. Правительство страны ста-

¹ О социальной поддержке молодежи в возрасте от 14 до 22 лет для повышения доступности организаций культуры : постановление Правительства РФ от 08.09.2021 № 1521 // Гарант. URL: <https://base.garant.ru/402777404/> (дата обращения 24.04.2025).

вит цель воспитывать юное поколение согласно традиционным российским нравственно-духовным идеалам, повышать общий уровень образованности подростков и молодежи в области истории и культуры, способствовать развитию эстетического чувства, прививать знание о музыкальной, театральной, изобразительной сферах искусства и народных ремеслах. Инициатива призвана поддержать молодежь и обеспечить ей большую доступность к миру культуры и, прежде всего, академическому искусству.

Второе важное направление касается дополнительного финансирования и оживления инфраструктуры и содержания культурной отрасли. В этом случае эффект программы «Пушкинская карта» проявляется сразу в нескольких плоскостях: увеличивается поток зрителей на спектакли, выставки и концерты, что обеспечивает дополнительный доход организациям культуры и улучшение их финансового положения; наполняется внебюджетная часть финансирования учреждений культуры, что позволяет им решать вопросы обновления материально-технической базы учреждений, кадровые вопросы, вопросы репертуарной политики, обновления экспозиции, проведения реставрационных работ, внедрения новых форматов мероприятий. Помимо этого, «Пушкинская карта» ведет к общему росту популярности культурных мероприятий, что в длительной перспективе способно сделать более привлекательным вложение частных инвестиций в отрасль и повысить качество предлагаемых услуг.

Стоит отметить, что в мировой практике также имеются программы и инициативы, направленные на развитие культурно-символического капитала граждан и молодежи. Например, французская программа Pass Culture, запущенная в 2018 году в виде виртуальной карты с определенной суммой денег, предоставляется молодым людям для покупки билетов в театр, кино, музеи и концерты¹. Итальянская программа Carta del Docente предназначена для учителей, она также включает возможность посещения культурных мероприятий. Учителя полу-

¹ Во Франции выпустили «культурный абонемент» для 18-летних. Зачем это нужно. URL: <https://www.mn.ru/smart/vo-franczii-vypustili-kulturnyj-abonement-dlya-vosemnadczatiletnih-zachem-eto-nuzhno> (дата обращения: 02.05.2025).

чают денежные средства, которые могут использовать для покупки книг, посещения музеев и других культурных активностей¹. Программа Великобритании Arts Council England's Creative People and Places Program направлена на увеличение участия общественности в культурной жизни регионов страны. Она поддерживает проекты, которые делают искусство доступным для широких слоев населения, особенно в районах с низким уровнем участия в культурной жизни². В некоторых немецких землях действует программа Kulturpass, которая предоставляет учащимся возможность бесплатно или со скидкой посещать музеи, театры и другие культурные учреждения. Эта программа больше ориентирована на школьное образование и интеграцию учащихся в культурную жизнь³. Все перечисленные программы в долгосрочной перспективе направлены на формирование культурного и символического капитала жителей той или иной территории, граждан страны.

Республика Коми, обладая уникальным культурным ландшафтом и богатой историей, становится интересным локальным субъектом для изучения процессов мирового и российского опыта. Регион характеризуется значительной удаленностью от центра, суровыми климатическими условиями и специфической этнической состава населения, социально-экономического уклада и т. д., что накладывает отпечаток на реализацию культурных инициатив. Государственная культурная политика Республики Коми направлена на развитие культуры как духовно-нравственного основания для формирования гармонично развитой личности, укрепление единства российского общества

¹ Как подать заявку на участие в «Carta del Docente» — Руководство для учителей. URL: <https://www.neuralword.com/en/education-history-science-general-culture-society/education/how-to-apply-for-the-carta-del-docente-a-guide-for-teachers> (дата обращения: 02.05.2025).

² Программа ACE «Творческие люди и места» продлена на год. URL: <https://www.thestage.co.uk/news/ace-creative-people-and-places-programme-extends-by-a-year-arts-council-england> (дата обращения: 02.05.2025).

³ Kulturpass, Pass Culture и «Пушкинская карта»: как во всем мире пытаются вытащить молодежь из дома и приобщить к прекрасному. URL: <https://www.mn.ru/smart/kulturpass-pass-culture-i-pushkinskaya-karta-kak-vo-vsem-mire-pytayutsya-vytashhit-molodezh-iz-doma-i-priobshhit-k-prekrasnomu> (дата обращения: 02.05.2025).

и российской гражданской идентичности, увеличение количества граждан, вовлеченных в культурную деятельность, и повышение востребованности цифровых ресурсов в сфере культуры.

Включение культуры в состав национальных проектов оказало заметное влияние на состояние отрасли в регионе — посещаемость мероприятий организаций культуры в 2024 году возросла по сравнению с уровнем 2019 года более чем в 3 раза и составила 15,7 млн посещений. Число посещений организаций культуры в расчете на одного человека в 2024 году составило в среднем 22 посещения против 11,6 в 2019 году. К 2030 году в условиях прогнозируемого устойчивого роста экономики и ожидаемого повышения уровня востребованности культуры ожидается увеличение числа посещений организаций культуры на 35% к 2030 году по отношению к 2023 году¹.

Вместе с тем многие проблемы в сфере культуры остаются нерешенными, в их числе:

- недостаточный уровень обеспеченности населения организациями культуры, высокий уровень региональных и муниципальных диспропорций;
- недостаточные темпы модернизации и развития инфраструктуры культуры, высокая степень изношенности зданий муниципальных учреждений, а также недостаточная ресурсная обеспеченность учреждений и организаций культуры, в том числе современным технологическим оборудованием;
- низкий уровень доступности культурных форм досуга для жителей сельской местности и небольших городских поселений;
- неудовлетворительное состояние значительного количества памятников истории и культуры;
- недостаток квалифицированных кадров в сфере культуры².

Одним из способов устранения обозначенных трудностей выступает Пушкинская карта. Согласно комплексной оценке реализации проекта Республика Коми находится на 24-м месте из 87 субъектов Российской Федерации, участвующих в програм-

¹ Об утверждении государственной программы Республики Коми «Развитие культуры»: постановление Правительства Республики Коми от 31.10.2019 № 524 // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов. URL: <https://docs.cntd.ru/document/561611811?ysclid=m9vs71hduu89275458> (дата обращения 24.04.2025).

² Там же.

ме, и 4-е место в Северо-Западном федеральном округе из 11 регионов¹.

Министерством культуры Российской Федерации определены показатели эффективности программы. Среди них: доля жителей региона возраста 14–22 лет, оформивших Пушкинскую карту; доля учреждений культуры, имеющих право работать в программе и присоединившихся к программе; число проданных билетов на 1000 человек в регионе; количество актуальных мероприятий на 1000 человек в регионе.

Доля жителей Республики Коми, оформивших Пушкинскую карту, составляет 96,3 % при среднем показателе в стране — 85 %. Так, в общеобразовательных учреждениях Республики Коми к программе «Пушкинская карта» подключено 18 254 молодых людей, что составляет 60,2 % от общего количества обучающихся. В средних профессиональных образовательных учреждениях к программе подключено 89 % от общего количества подключенных (12 139 человек). Среди профессиональных образовательных организаций в сфере культуры — Коми республиканского колледжа культуры им. В. Т. Чисталева и Колледжа искусств Республики Коми — к проекту подключено 100 % обучающихся от 14 до 22 лет. Среди организаций высшего профессионального образования Республики Коми в программе 66 % обучающихся.

Проект «Пушкинская карта» способствует росту культурного капитала общества несколькими способами.

Расширение аудиторий. Программа позволяет молодым людям посещать театры, музеи, выставки и другие культурные мероприятия, расширяя кругозор и формируя интерес к искусству и культуре. Посещение различных видов культурных объектов (театры, музеи, выставки), обеспечиваемое программой, создает условия для приобретения молодежью необходимых компетенций восприятия и понимания произведений искусства.

Поддержка локальных инициатив. Активное участие молодежи стимулирует развитие региональных культурных проектов, повышает востребованность творческих коллективов и учреждений культуры.

¹ Здесь и далее данные Министерства культуры и архивного дела Республики Коми.

Формирование новых привычек. Регулярное посещение музеев и театров помогает формировать устойчивые привычки потребления искусства, воспитывая поколение зрителей и слушателей, понимающих ценность культурного наследия.

Развитие критического мышления. Через знакомство с различными видами искусства молодые люди учатся анализировать произведения, высказывать свое мнение и уважительно относиться к чужим взглядам.

Таким образом, высокий уровень участия в программе «Пушкинская карта» играет важную роль в формировании культурно образованного поколения, способствующего процветанию общества и укреплению национальной идентичности.

В Республике Коми отмечается устойчивый рост *доли учреждений культуры, имеющих право работать по программе*. В регионе 127 потенциальных участников программы — организаций, соответствующих ее требованиям. На начало 2025 года из них подключено 108 учреждений культуры (государственные, муниципальные и частные), что составляет 83 % потенциально возможных. Среди них: государственные и муниципальные библиотеки (24 ед.), государственные и муниципальные музеи (22), государственные театры (6), 47 дворцов культуры и клубов, 5 кинотеатров, среди которых 2 частных кинотеатра, 1 концертная площадка — государственное автономное учреждение «Коми республиканская академическая филармония», 1 образовательное учреждение — муниципальное автономное учреждение дополнительного образования «Детская школа искусств г. Печора».

К программе «Пушкинская карта» подключены все шесть государственных театральных учреждений региона: Академический театр оперы и балета Республики Коми, Государственный ордена Дружбы народов Академический театр драмы им. В. Савина, Государственный театр кукол Республики Коми, Воркутинский драматический театр им. Б. А. Мордвинова, Национальный музыкально-драматический театр, Молодежный театр Республики Коми. Театральные учреждения на протяжении всего периода реализации программы показывают устойчивую положительную динамику реализации проекта. В Республике Коми к программе «Пушкинская карта» подключены также все

государственные и муниципальные музеи и галереи, государственные и муниципальные библиотеки (табл. 1).

Таблица 1

**Подключение участников к проекту «Пушкинская карта»
на территории Республики Коми**

Год	2021	2022	2023	2024	2025
Количество учреждений (с нарастающим итогом)	23	65	92	106	108

Доля учреждений культуры, участвующих в программе «Пушкинская карта», оказывает значительное влияние на расширение культурного капитала территории, так как участие большего числа организаций культуры в программе существенно увеличивает доступность культурных мероприятий для населения, что в свою очередь, повышает общий культурный уровень жителей региона. Благодаря участию учреждений культуры в программе, увеличивается число образовательных мероприятий, направленных на повышение культурного уровня жителей региона. Например, экскурсии, лекции, мастер-классы и творческие встречи становятся регулярными формами досуга, что способствует передаче культурных ценностей от одного поколения другому. Так, в 2023 году Коми региональный фонд поддержки культуры и искусства совместно с учреждениями культуры и науки региона осуществил проект «Культурно-образовательная лаборатория “Вселенная Жакова”» по созданию образовательной и творческой площадки, на которой участники получили знания о выдающемся деятеле науки, крупнейшем писателе Коми края — Каллистрате Фалалеевиче Жакове [14, с. 3]. В рамках проекта для владельцев «Пушкинской карты» были проведены лекции, спектакли, экскурсии, мастер-классы и выставки — всего 74 мероприятия, доступных по программе, которые посетили 5 004 человека. К проекту были привлечены ученые, художники, артисты, режиссеры, экскурсоводы и другие представители сферы науки и искусства, деятельность которых была направлена на знакомство молодой аудитории с творчеством выдающегося писателя и ученого К. Ф. Жакова.

Кроме того, рост популярности учреждений культуры привлекает дополнительное инвестирование от частных спонсоров

и государственных грантов, что положительно сказывается на развитии инфраструктуры региона. В свою очередь, открытие новых площадок, модернизация существующих залов и студий позволяют привлечь больше посетителей и повысить экономическую эффективность предприятий сферы культуры.

И наконец, увеличение доли учреждений культуры, использующих Пушкинскую карту, способствует улучшению репутации региона как места, где ценятся культура и искусство. Территория становится привлекательной для туристов, заинтересованных в познании уникальных исторических памятников и современных художественных достижений.

По показателю *количества приобретенных билетов и вырученной суммы* ежегодно среди организаций культуры Республики Коми также наблюдается рост. За весь период реализации программы «Пушкинская карта» на территории Республики Коми с 2021 по 2024 годы реализовано 279 868 билетов на общую сумму более 104 млн рублей. Средняя стоимость одного билета составила около 372 руб. (104 млн / 279 868). Если предположить равномерное распределение покупок между всеми владельцами карт, каждый из них приобрел в среднем около 5 билетов (279 868 / 54 391 (пользователей карт) $\approx$ 5). При этом показатели региона как по проданным билетам, так и полученной финансовой прибыли демонстрируют стабильно положительную динамику.

Практически половина полученной прибыли принадлежит кинотеатрам, в том числе частным, — 49 % билетов и 43 % прибыли приходится на кинотеатры, при условии, что владельцы Пушкинской карты с февраля 2022 года могут потратить до двух тысяч рублей на билеты в кино из пяти тысяч на карте, что подчеркивает экономическую значимость этой категории мероприятий для программы. Остальные 51 % билетов и 57 % прибыли приходятся на другие учреждения культуры, такие как театры, музеи, концертные залы, дома культуры, галереи (табл. 2).

В 2024 году Академический театр оперы и балета Республики Коми продемонстрировал самые высокие показатели среди театральных учреждений по количеству проданных билетов и финансовой прибыли — 7 662 билета и более 6 млн руб. Всего в указанном году театрально-зрелищными учреждениями было реализовано 17 204 билета, значит, каждый второй билет был

куплен именно в Академический театр оперы и балета Республики Коми. Учреждение лидирует по этим показателям с первого дня реализации проекта. Таким образом, программа «Пушкинская карта» способствовала привлечению молодого поколения к академическому, оперному и балетному искусству. Молодежь Республики Коми получила дополнительные возможности доступа к классическим произведениям, что помогает сохранить и передать культурное наследие будущим поколениям.

Таблица 2

**Количество реализованных билетов и вырученная сумма
от продаж в разрезе категорий учреждений
за весь период реализации проекта**

<i>Категория учреждений</i>	<i>Количество билетов, шт.</i>	<i>Вырученная сумма, руб.</i>
Кинотеатры	136 342	44 904 160
Театры	52 081	31 273 412
Дворцы культуры и клубы	32 680	9 986 470
Образовательные учреждения	14 974	9 808 450
Музеи и галереи	29 094	4 178 120
Концертные площадки	7 507	3 278 915
Библиотеки	7 190	1 152 962
Всего	279 868	104 582 489

Самым посещаемым музейным мероприятием 2024 года стала экскурсия «Жила-была пара» Национального музея Республики Коми, во время которой можно было узнать, как жили столетия назад коми крестьяне, увидеть коми баню, традиционный крестьянский дом, охотничью избу, а также познакомиться с основными ценностями крестьянской семьи, праздниками, обрядами, верованиями. Это свидетельствует о растущем интересе молодежи к изучению исторического наследия и традиционной культуры родного края. Данный факт подтверждает, что современные молодежные слои проявляют искренний интерес к прошлому, народным обычаям и жизненным устоям предков. Этот опыт помогает молодым людям осознать уникальность и значимость собственного культурного достояния, воспитывая уважение к традициям прошлого, что способствует преемствен-

ности поколений и формирует устойчивое общество, основанное на уважении к своему народу и стране.

Среди муниципальных учреждений культуры Республики Коми по итогам 2024 года лидируют художественная галерея «Пейзажи Севера» города Сыктывкара, Воркутинский музейно-выставочный центр и Интинский краеведческий музей. Лидирующие позиции муниципальные учреждения культуры удерживают за счет активного предложения разнообразных мероприятий, взаимодействия с учреждениями образования на местах. Так, в городе Воркута все подключенные к проекту учреждения показывают стабильную положительную динамику как по реализованным билетам, так и по финансовой прибыли. Самым посещаемым мероприятием 2024 года в арктическом городе стала экскурсия «Неслучайные случайности: по следам затерянных экспедиций» по передвижной выставке Российского государственного музея Арктики и Антарктики. В Инте самым посещаемым событием 2024 года стал мастер-класс «Бабушкин сундучок» Интинского краеведческого музея. Специально для целевой аудитории в музее были разработаны программы тематических мастер-классов, во время которых участники изучали музейные предметы народного искусства.

Таким образом, посещение различных культурных объектов и мероприятий, обеспечиваемое программой «Пушкинская карта», создает условия для формирования символического капитала, приобретения молодежью необходимых компетенций восприятия и понимания произведений искусства, освоения эстетических категорий, развития способности интерпретировать художественные образы, воспитания вкуса и критического подхода к произведениям искусства. Эти компетенции формируют основу личного культурного опыта каждого молодого человека, делая общество более восприимчивым к новым идеям и инновациям. Творческая активность, поддержанная подобным опытом, ведет к появлению инновационных идей и решений, важных для дальнейшего социально-экономического роста государства.

Регулярные посещения театров, музеев и иных культурных пространств способствуют формированию позитивного отношения молодых людей к историческому и культурному наследию своей страны. Такие события помогают осознать значимость национальных традиций и символов, укрепляя чувство

патриотизма и гражданской ответственности. Знакомство с разнообразием форм искусства, доступное благодаря программе, активизирует творческое мышление и развивает воображение. Творческая активность, поддержанная подобным опытом, ведет к появлению инновационных идей и решений, важных для дальнейшего социально-экономического роста государства.

Ежегодно в регионе растет количество актуальных событий по программе «Пушкинская карта». Проект не только увеличил потребление культурных услуг, но и стал катализатором их производства. В рамках программы учреждения культуры Республики Коми провели свыше 3 тысяч разнообразных мероприятий. При этом учреждения культуры Республики Коми, включая крупные театральные организации, скорректировали свою репертуарную политику, ориентируясь на целевую аудиторию Пушкинской карты. Специально для проекта музеи, библиотеки, дома культуры разработали образовательные программы и мастер-классы для детей и молодежи, такие как лектории, семинары и практические занятия в области искусства и культуры.

Среди лучших практик можно отметить проведение республиканской акции «Ме радейта коми кыв» (Я люблю коми язык) Национального музыкально-драматического театра Республики Коми, которая была приурочена к Международному дню родного языка и направлена на привлечение жителей и гостей региона к знакомству с творчеством коми авторов, популяризацию и сохранение коми языка. В рамках акции театром показано 25 спектаклей и концертных программ, в которых приняло участие 13 лицеев и общеобразовательных организаций, 2 учреждения дополнительного образования, 8 учреждений профессионального образования и 1 высшее учебное заведение. Всего к акции удалось привлечь 3 281 чел., из них по Пушкинской карте — 1 710 чел.

20 сентября 2024 года в Академическом театре оперы и балета Республики Коми состоялся запуск проекта «Театр, молодость, творчество — поколение будущего» в содружестве с Сыктывкарским государственным университетом имени Питирима Сорокина. В проекте представлены спектакли и специальные концертные программы, цель которых — увлечь молодых людей театром, сформировать в них потребность и необходимость ходить в театр. Среди выбранных для проекта жанров — рус-

ская и западноевропейская опера, классический балет, современный балет, концерт классической музыки. Для студенческой аудитории уже представлены вечер-дивертисмент «Видеть музыку, слышать танец», премьера оперы «Евгений Онегин» и мюзикла «Мертвые души». Благодаря проекту только за три спектакля удалось привлечь более 1,5 тысяч зрителей. Коллективное посещение культурных мероприятий формирует социальную сеть среди сверстников, создавая пространство для общения и обмена мнениями. Это укрепляет социальные связи между молодыми людьми, способствует интеграции представителей разных социальных групп и поколений, что делает общество более сплоченным и устойчивым.

Заключение и дальнейшие перспективы исследования. Культурный капитал региона через реализацию программы «Пушкинская карта» становится основой для приобретения символического капитала молодежи. Высокий уровень образованности и внутренней культуры приводит к новым перспективам участия населения в социальной жизни региона. У молодежи **расширяются социальные возможности**, что помогает ей лучше выявлять и использовать свои внутренние ресурсы для достижения социального признания. Например, активное участие в культурных или образовательных инициативах может привести к повышению статуса среди сверстников и общества в целом.

Эффективность формирования культурного капитала региона через реализацию проекта «Пушкинская карта» проявляется в следующем. Прежде всего, это — **формирование национальной и региональной идентичности**. Способности, связанные с культурным капиталом (например, музыкальные таланты, художественные навыки), могут стать частью самовосприятия и самосознания. Обновление интереса к местным культурным событиям и практикам актуализирует национальную и региональную идентичности молодежи.

Культурные инициативы **становятся источником прогрессивных изменений в обществе**. Молодые люди, вовлеченные в программы, имеющие поддержку и доступ к качественному искусству, могут стать не только потребителями, но и создателями культурного контента, таким образом обретая символический капитал, меняя и созидая новые культурные формы и тренды.

Программа «Пушкинская карта» способствует **выравниванию возможностей доступа** к явлениям культуры разных слоев населения, в первую очередь малообеспеченных. Повышается доступность культурных ресурсов, равные возможности жителям всех населенных пунктов предоставляются независимо от географического положения, увеличивая охват населения и уменьшая культурное неравенство.

Важно отметить **социальную инклюзивность** проекта: он объединяет разные группы населения, улучшая социальное взаимодействие и солидарность, снижая риск маргинализации отдельных слоев общества; укрепляет культурный обмен и уменьшает социальные барьеры.

Значимым результатом программы является **поколенческое восприятие культуры**: укрепляется интерес молодых людей к традиционными культурным формам, формируется потребность у молодежи в преемственности и сохранении культурного наследия, интерес к своим «корням» и духовным основаниям. Понимание диалектики встречных процессов помогает молодежи ориентироваться в социокультурной и общественной структуре, а также развивать свои способности и таланты с целью достижения более высокого социального статуса и осуществления амбиций.

В свою очередь, для учреждений культуры создается дополнительный стимул развивать качественные проекты и мероприятия, повышать привлекательность и востребованность культурного контента среди населения. Все это поднимает уровень культурного капитала региона, качество жизни его населения, делает регион привлекательным местом для жизни и туризма.

Список источников

1. Тросби Д. Экономика и культура / пер. с англ. И. Кушнеревой. М.: Изд. дом ВШЭ, 2018. 256 с.
2. Кажаяева Т. И. Теоретические положения статистического исследования культурного капитала региона // Наукоедение. 2015. Т. 7. № 2. URL: <http://naukovedenie.ru/PDF/123EVN215.pdf> (дата обращения: 02.05.2025).
3. Федотова Н. Г. Векторы региональной культурной политики в сфере капитализации культуры // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 199. С. 17–32.

4. Троянская М. А., Шарапова Е. В. К вопросу о культуре и культурном капитале // Естественно-гуманитарные исследования. 2023. № 5 (49). С. 257–261.
5. Казакова Г. М. Культурный капитал, культурные индустрии и индустрии культуры: понятийные поиски // Вестник Томского государственного университета. 2020. № 37. С. 14–20.
6. Перминова Ю. В. Теория культурного капитала // Человек. Культура. Образование. 2023. № 4. С. 26–40.
7. Коровникова Н. А. Аксиологические факторы регионального развития современной России // Россия и современный мир. 2019. № 3. С. 171–180.
8. Соколова Ю. П. Павел Микушев: «Моя Биармия»: каталог графических работ П. Г. Микусева из серии «Моя Биармия» в собрании Национального музея Республики Коми. Сыктывкар: Телесемь Коми, 2023. 32 с.

References

1. Trosby D. *Ekonomika i kul'tura* [Economy and Culture]. Transl. from English. I. Kushnereva. Moscow: Publishing House of the Higher School of Economics, 2018. 256 p. (In Russ.)
2. Kazhaeva T. I. Theoretical Provisions of a Statistical Study of a Region's Cultural Capital. *Naukovedenie* [Internet Journal «Science Study»]. 2015. Vol. 7. No 2. Available at: <http://naukovedenie.ru/PDF/123EVN215.pdf> (accessed: 02.05.2025). (In Russ.)
3. Fedotova N. G. Vectors of regional cultural policy in the sphere of capitalization of culture. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Works of the St. Petersburg State University of Culture and Arts]. 2013. No. 199. Pp. 17–32. (In Russ.)
4. Troianskaya M. A., Sharapova E. V. On the issue of culture and cultural capital. *Estestvenno-gumanitarnye issledovaniya* [Natural Sciences and Humanities]. 2023. No. 5 (49). Pp. 257–261. (In Russ.)
5. Kazakova G. M. Cultural capital, cultural industries and cultural industries: conceptual searches. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University]. 2020. No 37. Pp. 14–20. (In Russ.)
6. Perminova Yu. V. Theory of cultural capital. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie* [Human. Culture. Education]. 2023. No. 4 (50). Pp. 26–40. (In Russ.)
7. Korovnikova N. A. Korovnikova N. A. Axiological factors of regional development of modern Russia. *Rossiya i sovremennyyj mir* [Russia and the modern world]. 2019. No 3. Pp. 171–180. (In Russ.)
8. Sokolova Yu. P. *Pavel Mikushev: «Moya Biarmiya»: katalog graficheskikh rabot P. G. Mikusheva iz serii «Moya Biarmiya» v sobranii Nacional'nogo muzeya Respubliki Komi* [Mikushev Pavel: “My Biarmia”: a catalog of graphic works by P. G. Mikushev from the series “My Biarmia” in the collection of the National Museum of the Komi Republic]. Syktyvkar: Telesem Komi, 2023. 32 p. (In Russ.)

Сведения об авторах

Казакова Галина Михайловна, доктор культурологии, профессор, Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина (Россия, 167001, г. Сыктывкар, Октябрьский пр., 55)

Соколова Юлия Петровна, начальник отдела, Министерство культуры и архивного дела Республики Коми (167000, Россия, г. Сыктывкар, ул. Ленина, 73).

Information about the authors

Galina M. Kazakova, Doctor of Cultural Studies, Professor, Pitirim Sorokin Syktyvkar State University (55, Oktyabrsky Av., Syktyvkar, 167001, Russia)

Yuliya P. Sokolova, Head of Department, Ministry of Culture and Archival Affairs of the Komi Republic (73, Lenin St., Syktyvkar, 167000, Russia)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted	07.05.2025
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing	22.05.2025
Принята к публикации / Accepted for publication	25.05.2025

Научная статья / Article

УДК 316.722

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-103>

**Мифо-символический культурный код Неаполя
в фильме «Партенопа» Паоло Соррентино**

Елена Николаевна Эберт

Сыктывкарский государственный университет
имени Питирима Сорокина, Сыктывкар, Россия,
ebertelena@yandex.ru

Аннотация. Предметом данного исследования является культурный код Неаполя в фильме итальянского режиссера Паоло Соррентино «Партенопа». Выход фильма в прокат получил противоречивые оценки критиков. Одни исследователи, сравнивая кинокартину с предыдущими работами режиссера, отмечают отсутствие четкого сюжета и эстетическую избыточность без глубокого смысла, другие видят в нем фильм о красоте во всех её проявлениях, своеобразный гимн Неаполю, его истории и культуре.

Кинокартина «Партенопа», представляющая собой одно из самых сложных и многогранных произведений в фильмографии Паоло Соррентино благодаря нелинейности повествования, мифологической глубине, символизму, философско-культурологическому подходу, требует тщательного исследования, актуальность которого подчеркивается необходимостью изучения культурных кодов в эпоху глобализации и межкультурного взаимодействия, особенно в контексте современного кинематографа, отражающего культурные трансформации. Уникальная история и культурное многообразие Неаполя, представленное в фильме, делают его идеальным объектом для детального анализа, способствующего пониманию и развитию межкультурных отношений.

Цель настоящей статьи: исследование мифологической проекции в современном кинематографе: анализ и интерпретация символического воспроизведения неаполитанского культурного кода в фильме «Партенопа» режиссёра Паоло Соррентино.

При анализе мифов, архетипов и символов в контексте культурного кода города в кинофильме применены следующие методы исследования: метод структурного анализа, семиотический метод, метод психоанализа, метод герменевтики.

Основные результаты исследования включают выявление ключевых мифологических, архетипических и символических элементов неаполитанского культурного кода в фильме «Партенопа», демонстрирующих глубокую связь с историей, религией, традициями и идентичностью города, а также анализ способов их художественной репрезентации и функционирования в контексте современного киноискусства.

Ключевые слова: фильм «Партенопа», Паоло Соррентино, Неаполь, культурный код, городская идентичность, миф, архетип, символ

Для цитирования: Эберт Е. Н. Мифо-символический культурный код Неаполя в фильме «Партенопа» Паоло Соррентино // Человек. Культура. Образование. 2025. № 2. С. 103–120. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-103>

The mytho-symbolic cultural code of Naples in the film «Parthenope» by Paolo Sorrentino

Elena N. Ebert

Pitirim Sorokin Syktyvkar State University, Syktyvkar, Russia,
ebertelena@yandex.ru

Abstract. The subject of this study is the cultural code of Naples in the film «Parthenope» by Italian director Paolo Sorrentino. The film's release at the box office was marked by conflicting reviews from critics. Some research-

ers, comparing the film with the director's previous works, note the lack of a clear plot and aesthetic redundancy without deep meaning, others see it as a film about beauty in all its manifestations, a kind of anthem to Naples, its history and culture.

The film «Parthenope», which is one of the most complex and multifaceted works in the filmography of Paolo Sorrentino, due to the non-linearity of the narrative, mythological depth, symbolism, philosophical and cultural approach, requires careful research, the relevance of which is emphasized by the need to study cultural codes in the era of globalization and intercultural interaction, especially in the context of modern cinema, reflecting cultural transformations. The unique history and cultural diversity of Naples presented in the film make it an ideal object for detailed analysis, contributing to the understanding and development of intercultural relations.

The purpose of this article is to study mythological projection in modern cinema: the analysis and interpretation of the symbolic reproduction of the Neapolitan cultural code in the film «Parthenope» directed by Paolo Sorrentino.

When analyzing myths, archetypes and symbols in the context of the cultural code of the city in the film, the following research methods were used: the method of structural analysis, the semiotic method, the method of psychoanalysis, the method of hermeneutics.

The main results of the research include the identification of key mythological, archetypal and symbolic elements of the Neapolitan cultural code in the film «Parthenope», demonstrating a deep connection with the history, religion, traditions and identity of the city, as well as the analysis of ways of their artistic representation and functioning in the context of modern cinema.

Keywords: *the film «Parthenope», Paolo Sorrentino, Naples, cultural code, urban identity, myth, archetype, symbol*

For citation: Ebert E. N. The mytho-symbolic cultural code of Naples in the film «Parthenope» by Paolo Sorrentino. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie = Human. Culture. Education*, 2025; 2: 103–120. (In Russ.) <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-103>

Введение. В последнее время наблюдается рост интереса к изучению культурных кодов в различных гуманитарных науках, таких как семиотика, культурология, антропология, лингвистика, социология и др., что обусловлено повышенным вниманием научного сообщества к символическим средствам познания реальности.

Новизна данного исследования напрямую связана с этим запросом и заключается в выявлении и интерпретации символических средств, включая мифологические образы и мотивы,

пронизывающие киносюжет нового фильма «Партенопа», а также определении их взаимосвязи с культурным кодом города и глубинными аспектами неаполитанской идентичности.

Для достижения цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- раскрыть глубинные связи между мифологическими структурами и образом Неаполя в фильме;
- исследовать специфику неаполитанского культурного кода, отражающего городскую идентичность, через призму архетипов и символов, представленных в фильме.

Следует отметить, что в своем исследовании мы основываемся на трактовке мифа А. Ф. Лосевым как максимально широко трактуемой универсалии культуры. Под современным мифом он понимает в образно символической форме отражённую реальность. В своей формуле мифа он выделяет четыре составляющих: 1) личность, 2) историю, 3) чудо, 4) слово [1].

Понятие «архетип» нашло отражение в теории Карла Юнга. По его мнению, архетипы являются неотъемлемой частью культурного кода, так как «они представляют собой универсальные структуры человеческого бессознательного, формирующие мифы, религии и культурные символы» [2, с. 39].

Н. И. Пашкова, осмысливая феномен культурного кода, делает акцент на его символической природе: «...культурный код — информативная система знаков культуры (ее символов, артефактов)» [3, с. 2].

Н. Г. Меркулова, уточняя культурный код как категорию гуманитарного дискурса, определяет его как «набор основных понятий, установок, ценностей и норм, служащих для прочтения текстов культуры» [4, с. 83].

Данный феномен основан на опыте какой-либо группы людей (этнос, город, субкультура, регион), разнообразие культурных кодов различных сообществ отражает их социальную и культурную идентификацию.

Д. В. Лосев в результате обзора современных концепций культурного кода сформировал теоретическое ядро понимания данного феномена: «...культурный код — это система коллективно-значимых, взаимодействующих друг с другом знаков-символов и ценностей, специфическая для каждого народа и вбирающая в себя его культурно-исторический опыт... Объединяя знаки в сим-

волическую систему, культурный код также отражает ценности своего народа и влияет на его восприятие явлений как “своих” и “чужих”, создавая у народа систему оценочных критериев и требований в отношении мира» [5, с. 138].

Сегодня особый интерес вызывает изучение городских культурных кодов, поскольку их структура отличается сложностью и многослойностью. Ю. М. Лотман описывает город как «котел кодов, разноустроенных и разноуровневых, сопологающих прошлое и настоящее» [6, с. 282].

Исследователь городских культурных кодов Н. Г. Федотова подчеркивает, что «...каждый конкретный город обладает собственным, индивидуальным культурным кодом, благодаря которому мы его читаем, идентифицируем и отличаем его от других» [7, с. 14].

«Культурный код города обладает смыслами, приобретающими свою значимость благодаря отличимости, уникальности, аутентичности городских практик (событий, практик, артефактов и пр.), на его основе конструируется городская идентичность. Культурный код города функционирует на основе действия совокупности уникальных знаковых средств города, вызывающих идентификационную связь между горожанином и городом («я — город»). Маркерами такого кода становятся различные символы, статусы, значения, образы, которые формируют символическую матрицу и выражают исключительную индивидуальность города, его отличие от других городов» [8, с. 4].

Городская идентичность и его культурный код оказывают взаимное влияние друг на друга. С одной стороны, культурный код формирует идентичность: уникальные культурные особенности города определяют, как жители воспринимают и идентифицируют себя, а также как они взаимодействуют с городским пространством. С другой стороны, городская идентичность, формируясь в процессе социальной жизни, может модифицировать культурный код, привнося новые элементы, связанные с изменениями в общественном сознании и поведении горожан.

Современный кинематограф является одним из основных источников знания о других культурах, в том числе представляет собой мощный инструмент отражения, интерпретации и трансляции уникальных городских особенностей. Индивидуальный культурный код города раскрывается в кинематогра-

фии через природно-климатические, исторические, пространственные характеристики, социальные отношения, традиции и др. Зритель получает возможность понимать город через ряд визуальных элементов, наполненных культурными смыслами.

Паоло Соррентино — современный режиссер Италии, выдающийся талант которого поставил его в один ряд с величайшими итальянскими режиссерами. С. Н. Шенгелия, оценивая вклад режиссера в развитие кино, пишет: «Сублимируя в своём творчестве опыт предшественников, после периода застоя он возвращает отечественное кино на мировую кинематографическую арену, вдыхая в него новую жизнь, становясь полноценным продолжателем именитых итальянских режиссёров прошлого» [9, с. 159].

«Перфекционист и формалист с идеальным чутьем, виртуоз монтажа и саундтрека, он способен превратить в произведение визуального искусства любой мусор», — пишет кинокритик Антон Долин¹ [10]. Паоло Соррентино мастерски изучает красоту, исследуя её в различных аспектах и ракурсах, что придает его работам неповторимую уникальность и легко узнаваемый стиль.

В фильмографии режиссера кинокартины на различные темы, одной из них одной из центральных является тема города. Город (Рим, Ватикан, Неаполь и др.) становится у него не просто фоном для рассказанных историй, но символом, через который он исследует философские вопросы, культурные коды и самого человека.

Неаполь, родной город П. Соррентино, является самостоятельным персонажем в его последней артхаусной работе «Партенопа» (2024 год), вышедшей в российском прокате. В данном фильме Паоло Соррентино не ограничивается лишь режиссёрской работой, выступая также в роли сценариста и продюсера.

Основная часть. Продолжительность фильма «Партенопа» в российском прокате — 127 минут, жанр — фэнтези, драма. Структура фильма включает серию хронологически разобщенных частей, каждая из которых фокусируется на определенном этапе жизни главной героини, образуя шесть ключевых эпизодов её биографии с 1950 по 2023 год.

Художественный мир фильма строится на мифо-символическом культурном коде города, репрезентативными сред-

¹ Включен в реестр СМИ-иноагентов.

ствами которого являются миф, символы, архетипические образы и сюжеты. Рассмотрим подробно некоторые из них.

Основой культурного кода Неаполя, символически воплощенного П. Соррентино в фильме, является архаический **миф о Партенопе**.

В древнегреческой мифологической традиции Партенопы («девичий голос») являлась одной из двух сирен-соблазнительниц, чьи песни не смогли остановить Одиссея и его спутников. Потерпев неудачу, сирены бросились в море и утонули, тело одной из них было выброшено на берег, на котором в VIII веке до н. э. возник греческий город, получивший название Партенопея. В соответствии с историческими источниками, после разрушения Партенопеи италиками в IV веке до н. э., город был переименован греками в Неаполь (др.-греч. Νέα Πόλις — «новый город»)¹.

В мифологической традиции сирены характеризуются двойственной природой. Существа неотразимой красоты обладают демоническими чертами, проявляющимися в способности к обольщению, приносящему смерть путникам, являются символом опасного искушения, воплощенного женщинами.

Миф о сирене Партенопе становится в фильме основой для разворачивания образно-смысловых мифологических противоположностей: Хаос — Космос, Эрос — Логос, а также понятия, связанные с ними: рождение — смерть, молодость — старость, красота — уродство, красота — смерть, богатство — нищета и др.

Наблюдение за миром «глазами героини» подразумевает переход от объективного к субъективному восприятию, что позволяет глубже понять законы мифологического сознания. Это сходно с тем, как А. Ф. Лосев предлагал изучать мифологические тексты, погружаясь в их внутреннюю логику и символику. Восприятие героини становится отражением архетипов и структур мироздания, а миф приобретает статус глубинного способа познания реальности.

В начале фильма главная героиня, как и сирена, рождается в море и получает ее имя.

В неаполитанской культуре **рождение в воде** выступает как архетипический сюжет, символически представляющий не-

¹ Большая русская энциклопедия. URL: <https://www.russgeroi.ru/Naples#> (дата обращения: 19.05.2025).

сколько ключевых идентичностных характеристик горожан через различные контексты.

Природный контекст: А. А. Аверинцев отмечает, что вода — одна из фундаментальных стихий мироздания. В самых различных мифологиях вода — первоначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного Хаоса [11, с. 147]. Вода в фильме становится не просто элементом пейзажа, но символом, выражающим глубокую связь жителей морского побережья с природой и уникальным географическим положением города.

Религиозный контекст: сюжет рождения в воде отражает религиозность неаполитанцев, пронизывающую все аспекты их жизни, напоминает о христианском крещении — акте духовного возрождения и очищения, а также о многочисленных святых и чудотворных источниках, которые играют значимую роль в местной духовности.

Социальный контекст: рождение в воде связано с эмоциональностью и чувственностью неаполитанцев, что является неотъемлемой частью городской идентичности, проявляющейся в музыке, литературе и повседневных отношениях. Вода в контексте рождения символизирует глубину чувств, страсти и открытость внутреннему миру. Эрос живет в морской бездне, море олицетворяет сферу первородного материнского лона бытия — Хаоса. Г. Д. Гачев отмечает: «... Эрос прежде водян: в нем ощущается и потопление, растворение, слияние, погружение, ... и в то же время Эрос швыряет частицы друг другу в страстном напоре» [12, с. 31].

Знакомство зрителя с Партенопой происходит через визуальный образ: полуобнаженная девушка медленно выходит из воды, позволяя любоваться собой, воплощая в себе сам Неаполь с его необыкновенной красотой.

Образ юной красавицы активизирует глубокие архетипические пласты, отсылающие к античной мифологии. В неаполитанской культуре красота женщины символически отсылает к богиням красоты и любви — Афродите и Венере, чьи образы остаются определяющими для местного восприятия женственности.

Через открытое и искреннее восхищение, которое окружающие демонстрируют главной героине, проявляется античная традиция воспевания красоты. Подобное восхищение героини ис-

пытывают и к родному городу: «Поехали смотреть, как раздеваются Неаполь, ты видишь — пришла весна» [13].

Специфические для фильмографии Соррентино замедленные кадры, на которых красивые молодые девушки раздеваются на фоне античных площадей и зданий, а любующиеся ими юноши напоминают античные статуи, создают атмосферу почти священного восхищения красотой.

Фильм полон сочных контрастов, которые подчёркиваются точными и выверенными движениями камеры, стремящейся к завораживающей панораме. Почти религиозное внимание Паоло Соррентино к деталям превращает каждый кадр в произведение искусства.

Неаполь предстает как вневременное пространство античной красоты и очарования, его природная и архитектурная прелесть остаётся неизменной и восхитительной, словно миф, существующий вне контекста исторических событий.

Оппозиция «Хаос — Космос» (Хаос как первичное состояние вселенной, а Космос как упорядоченное, единое целое), присущая для европейского культурного сознания, воплощается в антитезе Эроса и Логоса как двух противоположных энергий в образе главной героини. В облике Партенопы детализированы черты, порожденные энергиями Эроса — одного из элементов первоначал царства Хаоса — ей присущи легкость, обаяние, эмоциональность, чувственность, игривая кокетливость. Ее блуждающая улыбка, некая отстраненность взгляда создают ощущение тайны. «О чем ты думаешь?» — вопрос, который ей постоянно задают окружающие мужчины.

Близость героини к стихийным началам Хаоса подчеркивает архетип инцеста, рассматриваемого как метафорическое нарушение естественных границ и семейных структур. Влечение брата к Партенопе выступает нарративным инструментом, демонстрирующим, как преодоление границ традиционных семейных ролей приводит к трагическому исходу. Сцены с падением, погружением брата в воду воспринимаются как его символическая смерть, пограничное состояние между жизнью и смертью. Гибель брата в море дополнена эротической семантикой, так как море — сфера Эроса.

Героиня фильма, наряду с энергиями Хаоса, воплощает также космические энергии Логоса.

Важнейшая черта логосного мышления — стремление к самопознанию как к осознанию собственной индивидуальности, выступает основной движущей силой увлечения Партенопы антропологией, поскольку в самом широком смысле антропология представляет собой научное изучение феномена человека, его культурных аспектов, идентичности и индивидуальных особенностей. Таким образом, героиня через призму антропологических исследований стремится найти ответы на внутренние вопросы о самой себе.

С антропологической линией в сюжете фильма связан архетипический **образ мудреца**. Этот образ в неаполитанской культуре также имеет античные корни. Воплощением данного архетипа является профессор антропологии Девото Моратта. Профессор олицетворяет идеалы разума и морали, рассудительность и умение принимать решения, именно он становится важным катализатором процесса самопознания главной героини, через сократовские диалоги с которым Партенопа начинает видеть себя и окружающий мир более глубоко и ясно.

Еще одна важная черта истинного мудреца — прозорливость: способность видеть суть вещей сквозь внешние проявления. Профессор объясняет Партенопе суть антропологии: «... это умение видеть, видеть это очень трудно, это последнее, чему мы учимся» [13]. Человек учится видеть лишь тогда, «когда все остальное угасает... любовь, молодость, желание, эмоции, наслаждение и призрачная возможность рассмеяться над почтенным господином, который спотыкается и падает на улице...» [13], когда на смену Эросу приходит Логос.

Глагол «видеть» в мифологии имеет различные семантические оттенки:

- внутреннее видение и интуиция: умение видеть не только физические объекты, но и духовные, метафизические аспекты реальности, как это делали оракулы и провидцы;
- мудрость и понимание законов бытия: символизирует осознание закономерностей космоса и божественных установлений, что было ключевым для философов и героев, стремящихся к гармонии с миром;
- божественный взгляд: умение видеть так, как видят боги, подразумевало близость к божественному и способность к духовному прозрению [14].

Маротта не случайно делает Партенопу своей приемницей, он разглядел в ней уникальное умение видеть, связанное с мифологической природой ее образа. Столкновение красоты и уродства, умение Партенопы видеть не только «глазированную» красоту модельных тел, отражено в сцене ее встречи с особенным сыном профессора, страдающим редкой болезнью — он выглядит как пузырь огромных размеров, наполненный водой, его кожа белая и прозрачная. Восхищение Партенопы этим чудесным созданием — воплощение истины о том, что красота в глазах смотрящего («как море... он прекрасен» [13]).

Еще один архетипический образ неаполитанской городской культуры — **актриса**. Желание Партенопы самоидентифицироваться, найти ответы на все вопросы («у актеров в старых фильмах на все есть подготовленный ответ» [13]) приводит ее к попытке реализоваться в актерской профессии и знакомству с двумя неаполитанскими актрисами — преподавателем актёрского мастерства Флорой Мальвой и увядающей дивой Гретой Кул.

Флора Мальва — пожилая актриса, скрывающая свое изуродованное пластическими операциями лицо под маской.

Психолог Е. В. Рягузова пишет, что маска, используемая для декорирования внешности, «трансформируется в манипулятивный аксессуар», «означает притворство и обман, символизирует вынужденную форму поведения, выступает синонимом ложных ценностей и маркером искусственного, фальшивого поведенческого рисунка его обладателя» [15, с. 348]. Одинокая и несчастная Флора является символом потери собственной идентичности, в первую очередь она пытается обмануть саму себя, создавая иллюзию жизни. Погоня актрисы за уходящей молодостью символизирует течение времени (огромные часы так громко отбивают время в квартире Греты, что Партенопу несколько раз вздрагивает) и неизбежность старости.

В мировой культуре архетип маски несет в себе игровой, в частности карнавальный, элемент.

Карнавальная традиция Неаполя и любовь неаполитанцев к театру являются еще одним городским культурным кодом, имеющим многовековые корни, восходящие к древнегреческим и римским празднествам.

В эпоху Возрождения Неаполь становится одним из центров комедии дель арте (итал. «*commedia dell'arte*» — комедия

масок), оказавшей влияние на дальнейшее развитие западноевропейского драматического театра. Комедия масок представляет собой уникальное явление, в основе которого уличные празднества и карнавалы.

Н. Б. Кириллова в книге «Культ маски: исторический аспект» пишет: «Комедия дель арте показывала образы современного общества с большой реалистичной силой, ибо реализм и сатира в этом театре были подготовлены его связью с народной культурой» [16, с. 61]. Также она отмечает, что особенность этого театра в том, что его творцами были сами актеры, среди которых были и женщины: «появление женщин-актрис на профессиональной сцене, что не было предусмотрено ранней традицией» [Там же, с. 62].

Вторая актриса Грета Кул внешне сильно напоминает Софи Лорен, являющуюся символом Неаполя. Лорен родилась в Риме, однако детство провела в Неаполе и снималась во многих фильмах об этом городе. В 2016 году актрисе присвоили звание почетного гражданина Неаполя, в постановлении городских властей отмечается, что это решение — выражение «чувства дружбы, уважения, признательности, восхищения и любви города Неаполя к великой актрисе», которая является «подлинным и абсолютным достоянием Неаполя и всей страны»¹.

Устами Греты, приехавшей в свой родной город, режиссер жестко и убедительно обличает Неаполь и его жителей: «Проблема в вас, неаполитанцы. Вы мрачные, сами того не зная, ходите под руку с ужасом, сами того не зная, вы неряшливы и пропитаны фольклором. Все над вами смеются, а вы не замечаете. Гордитесь тем, что вы умные, но что вам принес этот ваш ум? Вы бедные, трусливые, вечно ноющие и отсталые, вы крадете и грешите, вы всегда готовы возложить вину на других, на захватчиков, на продажных политиков, на беспринципного застройщика. Настоящий позор — вы, вы город жалкого отребья, еще и хвалитесь этим. Вам ничего не светит. Дорогие ужасные неаполитанцы, я возвращаюсь на север... я уже давно не являюсь неаполитанкой, я смогла спастись, а вы нет. Вы все мертвы!» [13].

¹ Софи Лорен удостоили звания почетного гражданина Неаполя // РИА Новости. 2016, 4 июля. URL: <https://ria.ru/20160704/1458518871.html> (дата обращения: 15.05.2025).

Это высказывание Греты открывает неприглядный аспект неаполитанской действительности. Как демоническая сторона сирены Партенопы, темный облик Неаполя раскрывается в сценах встречи героини с представителем неаполитанской мафии (каморры) Роберто Крискуоло. «Все сказанное Гретой — правда», — говорит Роберто и показывает героине бедный район Неаполя — мир трущоб и мафии [13]. По мере продвижения Партенопы вдоль узких улочек, ее взгляд фиксирует тяжелые сцены нищеты и порока, болезни и разрухи, царящих здесь. Детские образы усиливают гнетущее впечатление от города.

Через образ Роберто П. Соррентино раскрывает архетипы *героя-бунтаря* и *героя-гедониста* [17]. Герой-бунтарь связан с отрицанием и разрушением норм и правил (например, семейный ритуал, в ходе которого наследники двух кланов каморры публично зачинают ребенка в знак единства), а герой-гедонист (любовник, эстет) отвечает за продолжение рода, наслаждается, ценит удовольствия, обладает привлекательной внешностью (Роберто соблазняет Партенопу, она беременеет в результате этой связи).

В фильме П. Соррентино появление преступника в бедном квартале Неаполя вызывает восхищение, ликование местных жителей, они встречают его со свечами и признаниями в любви в неаполитанских летающих корзинках (Cestino Panaro). «Ты — король Неаполя», — говорят они своему герою [13].

А. Ганчев пишет о криминальном мире Неаполя: «Каморра изначально была городским преступным явлением. Она связана с типичными городскими характеристиками, вызванными высокой плотностью проживания. Каморре свойственна строгая централизованная структура, социальные и бунтарские устремления, демонстративные признаки принадлежности к организации — яркая однотипная манера одеваться, использование жаргона, татуировок и даже особые прически...Каморра представляла единственную реальную социальную мобильность городской бедноты, своего рода возможность эволюции, разновидность социального лифта» [18].

Каммора стала для неаполитанцев альтернативной моделью государственного устройства, выполняющей ряд функций традиционного государства, включая защиту и обеспечение социальной стабильности и регулирование экономических отно-

шений. Эта криминальная структура не только определяет многие аспекты повседневной жизни горожан, но и отражает особую форму морали, основанную на чести, лояльности и взаимной поддержке, представляет собой целую систему социальных отношений, традиций и идентичности.

Еще одна черта идентичности неаполитенцев связана с особенностями их религиозной культуры. Ключевым объектом исследования П. Соррентино становится чудо Святого Януария — тема статьи главной героини, заказанной ей журналом «Антропология».

Архетип **чуда** занимает центральное место в религиозной культуре Неаполя. Чудо Святого Януария, покровителя Неаполя, с его ежегодным «вскипанием крови» является традиционным христианским ритуалом, объединяющим жителей города.

Эта традиция не только воплощает веру в божественное вмешательство, но и отражает особенности коллективной психологии и культурного кода, где религиозные обряды тесно переплетаются с театральностью и эмоциональной экспрессией.

В фильме чудо не случается (исторически это происходило трижды). Этот факт можно трактовать как тему трансформации традиционного религиозного опыта в современном мире, когда вера сталкивается с рациональным восприятием и изменениями в общественных ценностях. Действительно, ученые, несмотря на запрет церкви исследовать содержимое сосудов с «кровью святого Януария», предлагают несколько правдоподобных объяснений явления разжижения вещества: наличие гемоглобина, светочувствительного материала, гигроскопического вещества¹.

Неаполь как центр архиепархии Римско-католической церкви является символом духовной власти. Тем не менее в фильме рассматриваются пороки священства и подвергаются разоблачению чудеса. Образ епископа Тезерона представляет теневую, искаженную духовность, в которой нет подлинной веры. «Он — настоящий дьявол», — остерегает профессор свою подопечную [13]. Встреча Партенопы с епископом побуждает к размышлени-

¹ Главное чудо католиков оказалось мистификацией? Ученые раскрыли тайну святого Януария // Комсомольская правда. 2005. 21 октября. URL: <https://www.kp.ru/daily/23599.4/45869/> (дата обращения: 19.05.2025).

ям о грехопадении. Священник, предлагающий секс, — это падший архетип, его сокровища псевдосвященные.

В фильме «Партенопа» жизнь героини предстает как серия микромифов-чудес, из которых складывается самое большое чудо в этом мире — человеческая жизнь. Партенопа становится живым воплощением своего диссертационного исследования культурного влияния чудес на развитые сообщества.

В процессе персональной трансформации героини отчетливо прослеживается процесс ее самоидентификации. Для Соррентино поиск идентичности означает поиск способа интерпретации реальности, а аутентичность и способность субъекта создавать ценность появляется только после обретения подлинного «я».

Партенопа, уехавшая из Неаполя и посвятившая свою жизнь изучению науки о человеке, в финале фильма возвращается в родной город. О. В. Омельченко отмечает: «Возвращение Партенопы в Неаполь, повторяющиеся кадры ее беспечной молодости, несколько замедленная съемка, усиливающая впечатление, — это показ движения от красоты к уму и зрелости, в котором нет предательства самого себя. Это делает героиню частью мифа. Она взрослеет, проходит через страдания, но остается собой. Это ее путь» [19, с. 172].

В поиске ответа на вопрос «Кто мы такие и что делает нас собой?» Паоло Соррентино расширяет границы исследования за пределы локального неаполитанского контекста. Глубина и многогранность ответов, предлагаемых режиссёром через сложные символические конструкции и психологические портреты, возвышает «Партенопу» до уровня кинематографического шедевра, способного внести вклад в мировую культурную дискуссию и поставить вечные вопросы перед зрителями.

Заключение. Подводя итог, можно констатировать, что анализ мифосимволического культурного кода Неаполя в фильме «Партенопа» Паоло Соррентино открывает глубинные пласты городской идентичности неаполитанцев, в том числе коллективное бессознательное. В контексте кино как источника культурологического исследования идентичность неаполитанцев наиболее ярко проявляется через ряд ключевых аспектов социальной жизни, включающие историко-мифологические корни, религиозную практику католицизма, театральную культуру и специфику криминальной субкультуры. Центральное ме-

сто в этом процессе занимают концепции красоты и мудрости, а также особое отношение горожан к воде, выступающие в качестве фундаментальных ориентиров городской идентичности.

Работа над фильмом демонстрирует актуальность и значимость комплексного подхода к изучению городской культуры, подтверждая важность мифологического и символического измерений в понимании процессов идентификации и самоопределения в современном мире.

Список источников

1. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. 559 с.
2. Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Канон+, 2021. 290 с.
3. Пашкова Н. И. Культурный код — символический язык культуры // Язык и культура. 2012. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-kod-simvolicheskiy-yazyk-kultury> (дата обращения: 15.05.2025).
4. Меркулова Н. Г. Генезис, дефиниция и типологические характеристики понятия «культурный код» в гуманитарном дискурсе // Обсерватория культуры. 2015. № 6. DOI: 10.25281/2072-3156-2015-0-6-80-84.
5. Лосев Д. В. Культурный код: определение понятия и практическая проблематика феномена: теоретический обзор // Pan-art. 2024 (4). № 2. URL: <https://pan-art-journal.ru/article/pa20240020/fulltext> (дата обращения: 15.05.2025).
6. Лотман Ю. М. Символические пространства // Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
7. Федотова Н. Г. Культурный код города // Слово.ру: балтийский акцент. 2022. № 4. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_49708676_32321145.pdf (дата обращения: 15.05.2025).
8. Федотова Н. Г. Символические коды городской идентичности (на примере российского и американского городов) // Ученые записки НовГУ. 2020. № 8 (33). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolicheskie-kody-gorodskoy-identichnosti-na-primere-rossiyskogo-i-amerikanskogo-gorodov> (дата обращения: 15.05.2025).
9. Шенгелия С. Н. Пафос и гротеск: Паоло Соррентино о переживании конечности // Studia Culturae. 2022. № 1 (51). С. 156–191.
10. Долин А. В. Миру — Рим. Фильмы Паоло Соррентино // Искусство кино. 2015. № 7. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2015/07/miru-rim-filmy-paolo-sorrentino> (дата обращения: 15.05.2025).
11. Аверинцев С. С. Собрание сочинений / под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. София-Логос Словарь. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 912 с.
12. Гачев В. Г. Русский Эрос «Роман» Мысли с Жизнью. М.: Интерпринт, 1994. 280 с.

13. Соррентино П. Партенопа. URL: <https://hd.kinopoisk.ru/film/8b0557efc4624a49a273ff71d1217b50> (дата обращения: 15.05.2025).

14. Антонов Д. И. Видеть и знать // Сила взгляда. Глаза в мифологии и иконографии : сборник статей / под ред. Д. И. Антонова. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2014. С. 7–15.

15. Рязузова Е. В. Лицо в маске: от исторических реминисценций до современных подростковых субкультур // Вестник Удмуртского университета. Серия «Философия. Психология. Педагогика». 2024. № 4. С. 345–354.

16. Кириллова Н. Б. Культ маски: исторический контекст. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2020. 327 с. URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=699040> (дата обращения: 15.05.2025).

17. Милович-Шералиева Ю. Р. Возвращение героя. Архетипические сюжеты, древние ритуалы и новые символы в популярной культуре. М.: Миф, 2024. 240 с.

18. Ганчев А. Легенды о каморре в Неаполе. URL: <https://proza.ru/2023/04/19/1349> (дата обращения: 15.05.2025).

19. Омельченко Е. В. Миф как способ интерпретации фильма «Партенопа» Соррентино // Коммуникации. Медиа. Дизайн. 2025 (10). № 1. URL: <https://cmd-journal.hse.ru/article/view/26856/22359> (дата обращения: 15.05.2025).

References

1. Losev A. F. *Dialektika mifa* [Dialectics of myth]. Moscow: Mysl, 2001. 559 p. (In Russ.)

2. Jung, K. G. *Arhetip i simbol* [Archetype and symbol]. Moscow: Canon+, 2021. 290 p. (In Russ.)

3. Pashkova N. I. Cultural code — symbolic language of culture. *Yazyk i kul'tura* [Language and culture]. 2012. No 3. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-kod-simvolicheskiy-yazyk-kultury> (accessed: 15.05.2025). (In Russ.)

4. Merkulova N. G. Genesis, definition and typological characteristics of the concept of «cultural code» in humanitarian discourse. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture]. 2015. No 6. DOI: 10.25281/2072-3156-2015-0-6-80-84. (In Russ.)

5. Losev D. V. Cultural code: definition of the concept and practical problems of the phenomenon: a theoretical review. *Pan-art* [Pan-art]. 2024 (4). No 2. Available at: <https://pan-art-journal.ru/article/pa20240020/fulltext> (accessed: 15.05.2025). (In Russ.)

6. Lotman Yu. M. Symbolic spaces. *Vnutri myslyashchih mirov. Chelovek — tekst — semiosfera — istoriya* [Inside the thinking worlds. Man — text — semiosphere — history]. Moscow: Languages of Russian culture, 1996. 464 p. (In Russ.)

7. Fedotova N. G. The cultural code of the city. *Slovo.ru* [Word.<url>: Baltic accent]. 2022. No 4. Available at: https://elibrary.ru/download/elibrary_49708676_32321145.pdf (accessed: 15.05.2025). (In Russ.)

8. Fedotova N. G. Symbolic codes of urban identity (on the example of Russian and American cities). *Uchenye zapiski NovGU* [Scientific notes NovGU]. 2020. No 8 (33). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolicheskie-kody-gorodskoy-identichnosti-na-primere-rossiyskogo-i-amerikanskogo-gorodov> (accessed: 15.05.2025). (In Russ.)

9. Shengelia S. N. Pathos and the grotesque: Paolo Sorrentino on the experience of finiteness. *Studia Culturae*. 2022. No 1 (51). Pp. 156–191. (In Russ.)

10. Dolin A. V. Miru — Rome. The films of Paolo Sorrentino. *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema]. 2015. No 7. Available at: <http://old.kinoart.ru/archive/2015/07/miru-rim-filmy-paolo-sorrentino> (accessed: 15.05.2025). (In Russ.)

11. Averintsev S. S. *Sobranie sochinenij / Pod red. N. P. Averincevoj i K. B. Sigova. Sofiya-Logos Slovar'* [Collected Works / Ed. by N. P. Averintseva and K. B. Sigov. Sofia-Logos Dictionary]. Kiev: SPIRIT I LITERA, 2006. 912 p. (In Russ.)

12. Gachev V. G. *Russkij Eros «Roman» Mysli s Zhizn'yu* [Russian Eros «Novel» Thoughts with Life]. Moscow: Interprint, 1994. 280 p. (In Russ.)

13. Sorrentino P. *Partenopa* [Partenopa]. Available at: <https://hd.kinopoisk.ru/film/8b0557efc4624a49a273ff71d1217b50> (accessed: 15.05.2025). (In Russ.)

14. Antonov D. I. To see and to know. *Sila vzglyada. Glaza v mifologii i ikonografii : sbornik statej* [The power of sight. Eyes in mythology and iconography: collection of articles] / edited by D. I. Antonov. Moscow: Russian State University for the Humanities, 2014. Pp. 7–15. (In Russ.)

15. Ryaguzova E. V. The masked face: from historical reminiscences to modern adolescent subcultures. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya «Filosofiya. Psihologiya. Pedagogika»* [Bulletin of the Udmurt University. The series «Philosophy. Psychology. Pedagogy»]. 2024. No 4. Pp. 345–354. (In Russ.)

16. Kirillova N. B. *Kul't maski: istoricheskij kontekst* [The cult of the mask: a historical context]. Yekaterinburg: Ural University Publishing House, 2020. 327 p. Available at: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=699040> (accessed: 15.05.2025). (In Russ.)

17. Milovich-Sheralieva Yu. R. *Vozvrashchenie geroya. Arhetipicheskie syuzhety, drevnie ritualy i novye simvoly v populyarnoj kul'ture* [The Return of the Hero. Archetypal Plots, Ancient Rituals, and New Symbols in Popular Culture]. Moscow: Mif, 2024. 240 p. (In Russ.)

18. Ganchev A. *Legendy o kamorre v Neapole* [Legends of the Camorra in Naples]. Available at: <https://proza.ru/2023/04/19/1349> (accessed: 15.05.2025). (In Russ.)

19. Omelchenko E. V. Myth as a way of interpreting the film «Parthenope» by Sorrentino. *Kommunikacii. Media. Dizajn* [Communications. Media. Design]. 2025

(10). No 1. Available at: <https://cmd-journal.hse.ru/article/view/26856/22359>
(accessed: 15.05.2025). (In Russ.)

Сведения об авторе

Эберт Елена Николаевна, старший преподаватель кафедры культуры и педагогической антропологии, Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина (Россия, 167001, г. Сыктывкар, Октябрьский пр., 55)

Information about the author

Elena N. Ebert, senior lecturer of the Department of Cultural Studies and Pedagogical Anthropology, Pitirim Sorokin Syktyvkar State University (55, Oktyabrsky Av., Syktyvkar, 167001, Russia)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted	15.05.2025
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing	20.05.2025
Принята к публикации / Accepted for publication	25.05.2025

Научная статья / Article

УДК 159.9.01: 7.071.1: 77.041.5: 77.041.3
<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-121>

**А. Н. Фешина и ее амбивалентная роль натурщицы:
экзистенциально-феноменологический анализ**

Елена Людвиговна Яковлева

Казанский инновационный университет имени В. Г. Тимирязова,
Казань, Россия,
mifoigra@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0002-4940-604X>

Аннотация. В научном дискурсе к числу малоисследованных проблем можно отнести тему особенностей профессии натурщицы. Частично проблема затрагивается в контексте изучения роли музы в жизни художника, но в полном объеме вопрос о сложной и неоднозначной профессии натурщицы рассматривается небольшим количеством авторов. Статья посвящена Александре Николаевне Фешиной, жене и натурщице художника Н. И. Фешина. Цель статьи — изучить экзистен-

циальный опыт А. Н. Фешиной как натурщицы. Методом исследования избран экзистенциально-феноменологический анализ. В результате изучения проблемы выяснилась амбивалентная роль женщины в качестве натурщицы: она была для художника одновременно музой и инструментом, выступала в качестве субъекта и объекта, демонстрируя силу и уязвимость, присутствие и отсутствие. Александра Николаевна соответствовала критериям натурщицы, обладая привлекательной внешностью и фигурой, дисциплинированностью, актерским мастерством и эмпативностью. Работая с мужем-художником, женщина проникалась его художественной идеей и хорошо воплощала требуемый образ при позировании. Сложным экзистенциальным опытом для А. Н. Фешиной стало ее обнажение для полотен в жанре ню. Обнаженная Александра Николаевна, испытывая стыд перед взглядом художника-мужа, прошла путь познания себя. Восхищение женой со стороны художника и «энергичность» Александры Николаевны рождали настроенные пространства в мастерской, что передавалось фешинским полотнам. Они излучают «энергичность» атмосферы и взаимоотношений художника и натурщицы, создавая притягательный эффект воздействия, что позволяет говорить об ауре художественного произведения. Но отношение к А. Н. Фешиной со стороны мужа-художника было непростым — поэтизированным и вещным. Неоднозначное положение Александры Николаевны в роли натурщицы сказалось на семейных взаимоотношениях и привело к негативным последствиям: художник и его муза развелись. Проведенный анализ позволяет осуществлять дальнейшее исследование проблемы сложного взаимодействия натурщицы и творца на конкретных примерах в истории искусств с целью понимания личности художника и портретируемой женщины, а также интерпретации произведений портретной живописи.

Ключевые слова: Александра Николаевна Фешина, Николай Иванович Фешин, натурщица, актерское мастерство, нагота, телесность, взгляд, стыд, настроенные пространства, аура художественного произведения

Для цитирования: Яковлева Е. Л. А. Н. Фешина и ее амбивалентная роль натурщицы: экзистенциально-феноменологический анализ // Человек. Культура. Образование. 2025. № 2. С. 121–149. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-121>

A. N. Feshina and her ambivalent Role as a Model: an Existential-phenomenological analysis

Elena L. Iakovleva

Kazan Innovative University named after V. G. Timiryasov, Kazan, Russia,
mifoigra@mail.ru, <http://orcid.org/ORCID: 0000-0002-4940-604X>

Abstract. *In scientific discourse, the topic of the peculiarities of the profession of a model can be considered one of the little-studied problems. The problem is partially addressed in the context of studying the role of the muse in the artist's life, but the issue of the complex and ambiguous profession of a model is fully considered by a small number of authors. The article is dedicated to Alexandra Nikolaevna Feshina, the wife and model of the artist N. I. Feshin. The purpose of the article is to study the existential experience of A. N. Feshina as a model. The existential-phenomenological analysis is chosen as the research method. As a result of studying the problem, the ambivalent role of a woman as a model became clear: she was both a muse and an instrument for the artist, acted as a subject and an object, demonstrating strength and vulnerability, presence and absence. Alexandra Nikolaevna met the criteria of a model, possessing an attractive appearance and figure, discipline, acting skills and empathy. Working with her husband, an artist, the woman was imbued with his artistic idea and embodied the required image well when posing. Her nudity for paintings in the nude genre became a difficult existential experience for her. Naked Alexandra Nikolaevna, feeling ashamed before the gaze of her husband, an artist, went through the path of self-knowledge. The artist's admiration for his wife and Alexandra Nikolaevna's energy gave rise to customized spaces in the studio, which was transmitted to the Feshin's canvases. They radiate the energy of the atmosphere and the relationship between the artist and the model, creating an attractive effect, which allows us to talk about the aura of the artwork. But the attitude towards A. N. Feshina on the part of her husband, an artist, was not easy — poetic and materialistic. Alexandra Nikolaevna's ambiguous position as a model affected family relationships and led to negative consequences: the artist and his muse divorced. The analysis makes it possible to further explore the problem of the complex interaction between the sitter and the creator using specific examples in art history in order to understand the personality of the artist and the woman being portrayed, as well as the interpretation of portrait paintings.*

Keywords: *Alexandra Nikolaevna Feshin, Nikolai Ivanovich Feshin, model, acting, nudity, physicality, gaze, shame, customized spaces, aura of an artistic work*

For citation: *Iakovleva E. L.* A. N. Feshina and her ambivalent Role as a Model: an Existential-phenomenological analysis. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie* = *Human. Culture. Education*, 2025; 2: 121–149. (In Russ.) <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-121>

Введение. Художник и особенности его (портретного) творчества вызывают множество вопросов на протяжении всей истории искусств. Особый интерес рождает портретируемая женщи-

на. И если ее биографические данные и причины выбора в качестве модели можно выяснить, то проблемы трудностей работы с художником оказываются умалчиваемыми. Женщина всегда остается в тени гения, а сложности, возникающие при позировании, вообще не поднимаются, что актуализирует предпринятый нами анализ.

В качестве объекта исследования избрана Александра Николаевна Фешина (1892–1983), служившая моделью для огромного количества работ своего мужа — художника Николая Ивановича Фешина (1881–1955). Методом исследования выступает экзистенциально-феноменологический анализ. В основу статьи положены идеи М. Шаму о неоднозначности и сложности профессии модели, О. М. Мазаненко об актерском мастерстве, Дж. Агамбена, Ж. Батая, А. Зернера, К. Кларка, И. Кона о наготы в изобразительном искусстве, М. Мерло-Понти о феноменологии восприятия, которые были перенесены на конкретный пример.

Результаты исследования и их обсуждение. Александра Николаевна Фешина довольно часто выступала для своего мужа, художника Николая Ивановича Фешина, в роли *натурщицы / модели или демонстратора пластических поз*. Данная профессия относится к числу редких и довольно специфичных. Несмотря на древность профессии, появившейся вместе с художниками-портретистами, актуализировалась она в парижской богеме в XIX веке. В России долгое время натурщиками выступали крепостные, а затем — свободные крестьяне. Только в середине XVIII века в русском изобразительном искусстве можно обнаружить обнаженное тело, и первоначально существовал запрет на подобное изображение лиц, имеющих дворянское происхождение. Но постепенно многие табу смягчались и впоследствии полностью исчезли.

Необходимо отметить, что в системе художественного образования натурщикам была отведена особая роль. Они «являлись неотъемлемой частью академической жизни»: «помимо позирования, в их обязанности входило присматривать за мастерскими и зимой отапливать помещения» [1, с. 436]. На рубеже XIX–XX веков в художественных заведениях России женщинам разрешили позировать в обнаженном виде, а в Академии художеств в 1893 году открылся класс обнаженной женской натуры. К числу первых художников, использовавших женскую на-

туру в педагогической практике, относился Илья Ефимович Репин. Именно в его классе проходил обучение Николай Иванович Фешин, закрепив навык работы с демонстраторами пластических поз и усовершенствовав свое письмо в изображении человеческого тела.

Особо обратим внимание на женский портрет. Качественный женский портрет невозможно написать без натурщицы. Неслучайно выбор модели важен для художника: она должна обладать идеальной внешностью и фигурой. Практически все портретисты отмечали сложность нахождения идеальной женской натуры и ее написания. «Найти натурщицу со стройной фигурой было трудной задачей»; «требования к модели были особенно высоки — в связи с преобладающими академическими представлениями об идеализированной женской форме» [1, с. 440]. Определенные изъяны натурщицы заставляли художников прибегать к услугам нескольких моделей, комбинируя в рисунках элементы их тел. «Проблема физических недостатков натурщицы иногда решалась «дроблением» фигуры: были «специальные» модели для торса, головы, ног или рук» [1, с. 440].

К натурщице предъявляется ряд требований, которым она должна соответствовать, чтобы обладать безупречной репутацией в художественных кругах. От нее требуются ответственное отношение к работе, уважение к людям, дисциплинированность и послушание художнику. Модель обязана следовать советам мастера, терпя его капризы и причуды. Она должна обладать *актерским мастерством*, позировав в одежде / без нее, показывая необходимый художнику характер и демонстрируя определенные эмоции и чувства во взгляде, выражении лица и / или позе. «Профессиональной модели следовало владеть целым репертуаром поз, которые она наделяет движением и выразительностью» [1, с. 440]. При этом хорошая натурщица отличается выносливостью, позволяющей длительное время находится в определенной позе и осуществлять контроль за телом, мышцами и взглядом. Во время сеансов позирования позвоночник натурщицы остается прямым, туловище и лицо — неподвижными. Мимика при позировании фиксируется и замораживается. Натурщица обязана смотреть только в одну точку в пространстве. В зависимости от замысла художника нередко модель держит какие-либо предметы, но ее поза и мимика должны выглядеть

естественными и непринужденными. Динамика движения создается благодаря асимметричности в положении тела.

Перед «замораживанием» лица и позы натурщица проявляет артистичность, чтобы ее образ был колоритным, имеющим ярко выраженные психологические характеристики. Для этого у модели должны наличествовать качества актера, среди которых выделим сценическую свободу, обаяние, эмоциональный интеллект, развитое внимание, элементы творческого мышления, работоспособность, физическую выносливость и стрессоустойчивость. При позировании происходит трансформация натурщицы и ее телесности в художественный объект: Я перевоплощается в Я-Другого. «Ситуативная и одновременно надситуативная телесность как осознанность и эмоциональное переживание роли и есть специфика профессиональной позиции актера» [2, с. 89], что характерно и для модели. В зависимости от замысла творца, его концепции и композиции произведения натурщица выступает в качестве реального или романтизированно-идеального, земного или сакрального, возвышенного или демонизированного объекта. Создание художественного образа требует от натурщицы умения перевоплощаться в Я-Другого и осуществлять драматизацию эмоциональных реакций, передаваемых не только в мимике и взгляде, но и в позе и жестах. Но, создав необходимый образ, натурщица должна зафиксировать его и не двигаться в принятом положении на протяжении сеанса. Более того, во время следующего сеанса позирования она должна воссоздать утвержденные художником положение тела, взгляд и мимику, вновь входя в образ.

Особую роль при создании художественного образа играет экзистенциальный опыт натурщицы. Как известно, «человеческий опыт конституируется во взаимосвязях актуального и потенциального аспектов восприятия» [3, с. 213]. При этом «телесность может актуализировать мир чувств и переживаний, только освоив его» [2, с. 88]. Натурщица при создании художественного образа осуществляет сложный целенаправленный и осознанный процесс, включающий в себя «интуитивные интенции воображения и воспоминания, в которых оживляются собственные переживания, схожие с эмоциональными состояниями героя»; «интенции творческой переработки собственных жизненных переживаний, аналогичных по условиям возник-

новения обстоятельствам жизни героя в целом» и «внутреннее сближение с душевным миром героя путем сознательной перестройки эмоциональной организации личности актера, которая объективируется в его телесном перевоплощении в условиях сценической интерпретации», то есть «восхождение к нечувственному восприятию универсального, требующего надситуативной телесности» [2, с. 89].

Сеанс позирования благодаря преобразению Я в Я-Другого являет собой театрализованное событие как особый опыт личности. Здесь осуществляется взаимодействие реальности и созданного творцом воображаемого мира, художника и натурщицы, ее сознания, воспринимающего художественную идею, и телесности, включенной в ситуацию позирования согласно замыслу мастера. Артистические способности модели, ее эмпативность и гибкость характера помогают создать необходимый образ. При работе в мастерской натурщица воспринимает идею автора и воплощает ее, в том числе опираясь на свой жизненный опыт. У модели выстраивается следующая *интенциональная цепочка*: приобщение к художественной идее — ее освоение — подключение жизненного опыта, эмоций, чувств (и нередко интуиции) — воплощение художественного образа при позировании [2, с. 88].

Подчеркнем, профессия натурщицы относится к числу тяжелых и опасных. В пользу данного тезиса говорят следующие факты. Например, модель во время сеансов позирования может получить токсическое отравление парами красок. Поднимаясь во время работы на неустойчивые конструкции или подставки и принимая неподвижную позу, она может потерять равновесие или устать от напряжения в принятой позе, что влечет за собой падения и травмы.

Обращает на себя внимание неподвижность поз, которые нередко оказываются неудобными для человека. Подчеркнем, даже естественные позы при долгой неподвижности приводят к проявлению *симптомов парестезии*, сначала в виде затекания и онемения каких-то частей тела (например, головы, шеи, спины, рук или ног), позже — к ощущению боли во всем теле, вплоть до обморочных состояний. Но натурщице вменяется в обязанность беспрекословно подчиняться художнику. При этом в течение се-

анса (до трех-четырех часов с небольшими перерывами для разминки тела) модель должна быть покорной художнику.

Бездвижное нахождение в одном положении требует дисциплины, выносливости, физической подготовки, послушности, усидчивости, терпения. Табу на изменение позы в течение сеанса буквально превращает состояние натурщицы в пытку. Ей приходится уже после двадцати минут в неподвижной позе испытывать физические страдания, сопровождающиеся желанием поскорее закончить сеанс. К числу негативных последствий профессии относят не только боли в мышцах и суставах, затекание тела, но и характерные заболевания натурщиков — остеохондроз коленных суставов, варикозное расширение вен, ухудшение зрения. Их считают профессиональными заболеваниями демонстраторов пластических поз.

Подчеркнем, умение сохранять долгое время неподвижность тела генетически дано немногим людям и приходит только в результате тренировки. Для качественного выполнения своих профессиональных обязанностей натурщица должна поддерживать физическую форму, следить за питанием, соблюдать режим бодрствования и сна.

В позировании художнику возникает множество проблем, негативно влияющих на восприятие моделью собственного Я. Довольно часто в процессе работы к натурщице относятся как к *вещи*: она находится во власти мастера, и он проявляет к ней одновременно внимание и пренебрежение. С одной стороны, мастер тщательно выбирает модель, ее ракурс, постановку тела и выражение лица, а при работе над полотном постоянно вглядывается в натурщицу. Она выступает в качестве музы, обладая для творца вдохновением как трудно постижимой силой. С другой стороны, демонстратор пластических поз в глазах художника становится неживым объектом, вещью, чему способствуют манипуляции с его телом при постановке и неподвижность позы.

Такова специфика творческого процесса, в результате которого у художника восприятие (живой) личности трансформируется в идеальный, воображаемый образ как неживой. У творца «идея формы, эйдоса как образца, включающего в себя все возможные преобразования внешнего вида объекта, передается воображению, которое может иметь с ним дело в полном отрыве от фактического присутствия исходного объекта», и «эта отде-

лимость образа, то есть “формы”, от его “материи”, “сущности” от “существования” лежит в основании всякой свободной мысли» и творчества [4, с. 128]. Само отношение художника к натурщице оказывается вещным: нередко он не берет во внимание ее *мир-в-себе* и экзистенциальный опыт. Для творца в рамках художественного замысла *здесь-и-сейчас* важны ее внешность, тело, актерское мастерство и умение позировать в зафиксированном положении. Художник видит в натурщице образ, что превращает ее в объект. И нередко объектность модели заставляет мастера пренебрежительно относиться к реальной женщине. Так, закончивший Императорскую академию художеств скульптор Николай Александрович Рамазанов (1815–1867) отметил, «во время экзаменов ученики повышали голос и обзывали модели, угрожали расправой, если те смели хоть сколько-то пошевелинуться» [1, с. 435]. Данный факт есть свидетельство «ничтожения» личности натурщицы со стороны художника, что сказывается не только на их взаимоотношениях, но и на восприятии моделью самой себя.

Сам процесс работы с натурщицей как инструментом замыслов художника состоит из нескольких этапов. Первоначально осуществляется постановка. Художник выбирает позу модели (сидя, стоя, откинувшись на кресле, изогнувшись и пр.), зависящую от художественной идеи и композиции полотна. После выбора позы художник внимательно всматривается в натуру. Цепкий взгляд мастера, воображение и интуиция ищут выражение лица и жесты, способные раскрыть и передать в тончайших нюансах характер портретируемого и особенности окружающей атмосферы. Художник ставит цель показать в образе его суть, сокрытую жизнь, и «процесс извлечения на поверхность этого... есть неконцептуализированное мышление, адекватное изображаемому началу» [5, с. 134]. Актерское мастерство натурщицы способствует раскрытию внутреннего мира образа. Благодаря принятой ею позе, взгляду и жестам художник зрит образ. Воспринимая видимое, мастер переводит его в изображаемое. Именно взгляд творца, имея дело с моделью в ситуации «здесь-и-сейчас», способен трансформировать видимое им в настоящем в вечное в шедевре.

Отметим, написание портрета занимает определенное время, для чего проводится не один, а несколько сеансов позиро-

вания (в среднем — четыре). Но художник в зависимости от настроения может работать быстро, написав портрет всего за один сеанс / день, или долго, растянув работу на несколько дней / месяцев / лет. Некоторые художественные произведения требуют предварительных эскизов. Как правило, первым на полотне заканчивается лицо портретируемого.

Качество оказываемых услуг зависит от личности демонстратора. В связи с этим М. Шаму различает профессионалов и любителей. Исследователь подчеркивает, «профессиональный натурщик... принимал непосредственное участие в творческом процессе, считался помощником или даже сотрудником художника», а «случайная натурщица, напротив, заботилась в основном о заработке, в создании позы задействована не была и могла в любой момент перейти на более выгодное место» [1, с. 441].

В целом хорошая натурщица прилагает большие физические, эмоциональные и интеллектуальные усилия для выполнения требований художника и создания образа как Я-Другого. В специфике профессии и требований к ней заложена амбивалентность положения модели. Она одновременно муза и инструмент, субъект и объект, присутствующая и отсутствующая, сильная и уязвимая. Вдохновляя художника к творческому процессу (как муза), она оказывается инструментом для реализации его художественных замыслов. Обладая собственной индивидуальностью и телесностью (субъект), при работе с художником она ничтожит себя, подчиняясь власти творца и становясь объектом. Ее телесность выступает «главным инструментом, средством выражения и передачи мыслей и эмоций человека-творца» (художника), демонстрируя «диалектику внешнего и внутреннего уровней телесности, свободы и детерминированности телесной организации» [2, с. 86]. Выступая в качестве объекта художественного восприятия художника и трансформируясь в вещь, натурщица одновременно (для самой себя) остается субъектом, имеющим свой внутренний мир и личную историю жизни.

Нередко ситуационная настроенность на жизнь модели в мастерской (здесь-и-сейчас) не совпадает с замыслом мастера и мироощущением художественного образа (даже если это портрет реальной личности). Получая при позировании онтологический опыт, натурщица не является инициатором своих действий. Во время сеансов позирования модель вынуждена подчи-

нить собственное тело требованиям художника, выбирающего позу, взгляд, выражение лица и эмоций, а управление телесностью регулировать самостоятельно, преодолевая определенный (болезненный) дискомфорт. При этом ее тело «не просто фрагмент мира, но определенное “видение мира”, децентрирующее и релятивирующее “мое” положение в этом мире» [3, с. 216].

Тело модели не только воспринимается Другим, но и воспринимает Я, что позволяет говорить о нем как объекте и субъекте. Как подчеркнул М. Мерло-Понти, тело — «это наш общий способ обладания миром» [6, с. 196]. Натурщица в мастерской одновременно демонстрирует собственное присутствие и отсутствие: она присутствует в физическом осязаемом смысле, занимая место в пространстве, а ее отсутствие заключается в трансформации в Я-Другого и сокрытии субъективных эмоций и мыслей, что нередко представляет загадку для творца. Во время сеансов позирования натурщица для художника остается *неведомым шедевром* (О. де Бальзак), скрывающим в себе собственное восприятие ситуации в мастерской, экзистенциальные переживания и индивидуальность. Для художника модель как муза трансформируется в символ иррационального, ускользающего от понимания. И художник пытается постичь суть модели через ее присутствие и энергичность, проступающую даже в молчании. В энергичном присутствии в мастерской и позировании заключается сила натурщицы, но нахождение под критическим взглядом художника (особенно в обнаженном состоянии) делает ее уязвимой.

Причастность к миру искусства в роли демонстратора пластических поз и доступ к творческому процессу как сакральному пространству художника возвращает в натурщице ее значимость. Благодаря воплощенному в произведении искусства женскому образу (как реальному, так и идеализированному / фантазийному, появившемуся посредством привнесения воображаемых творцом черт) статус модели повышается: она становится известной, и / или к ее услугам начинают обращаться чаще. Но одновременно художник своим отношением к натурщице как вещи вносит раскол в ее сознание между пониманием себя как личности (Я-Нечто) и как натурщицы (Я-Ничто), что имеет негативные последствия, сказываясь на физическом и психическом состоянии модели. Амбивалентность личности в роли на-

турщицы доставляет ей противоречивые чувства и эмоции, одновременно возвышая и принижая женщину, что вносит определенный раскол в ее жизнь.

Обратимся к анализу жизни А. Н. Фесиной, ставшей женой и музой художника Н. И. Фешина. Среди причин, побудивших Александру Николаевну стать для мужа моделью, назовем несколько: любовь к Николаю Ивановичу и ревность к другим женщинам, трепетное отношение к искусству и желание быть приобщенной к нему, притязание на признание в обществе в роли музы и желание славы. Николай Иванович, привыкший работать с натурщицами со времени обучения в художественных заведениях, неслучайно избрал жену в качестве модели для огромного количества своих полотен: Александра Николаевна соответствовала критериям демонстратора пластических поз. Для художника женщина воплощала идеал красоты. У нее были хорошая фигура, выразительное и красивое лицо. Она могла позировать в одежде и в обнаженном виде, выполняя требования мужа в мастерской и терпя его непростой нрав.

Николай Иванович (первое время) ценил послушность и дисциплинированность жены во время сеансов. Но за этим стоял тяжелый труд женщины, испытывавшей множество проблем из-за долгого нахождения в статичной позе (нередко в обнаженном виде), демонстрируя необходимые художнику положение тела, жесты, взгляд и мимику. Безусловно, время сеанса и его длительность регулировались между супругами в зависимости от ситуации. Тем не менее пребывание в неподвижной позе продолжительное время утомляло женщину и приносило муки.

Некоторые художники для создания непринужденной атмосферы и комфортности модели ведут с ней беседу, что облегчает участь натурщицы, отвлекающей от затекания и онемения частей тела в принятой позе. Но данный вариант не был характерен для замкнутого Фешина, любившего работать в тишине. Не терпел он и разговоры других людей, находящихся в его мастерской. Скорее всего, сеансы позирования с женой проходили в молчании, что не облегчало участи Александры Николаевны. Принять позу, контролировать тело, мышцы и взгляд, быть рядом с мужем и безмолвствовать в течение нескольких часов можно отнести к числу тяжелых испытаний, выпавших на долю довольно общительной женщины.

Усугубляли ситуацию и нелучшие для Александры Николаевны как натурщицы бытовые условия в мастерской. К ним отнесем слабое освещение и холодное помещение, что приводило к быстрому охлаждению тела и замерзанию. Фешинское творчество пришлось на период, когда только начинает появляться электрическое освещение и отопление. В 1887 году запущен процесс постепенной электрификации Москвы и только в 1920 году, согласно плану ГОЭЛРО, осуществляется централизованный характер электрификации по России. Неслучайно долгое время в казанской мастерской (или дома) художник и натурщица работали при восковых свечах или керосиновых (настольных, подвесных, переносных) лампах (с плоским или круглым фитилем), довольно плохо освещавшим помещение и объекты в нем. Были проблемы и с отоплением (особенно в годы революций и Гражданской войны в России). С момента женитьбы Фешиных (1911 г.) до отъезда из России (1923 г.) тепло в домах и учебных заведениях в России поддерживалось благодаря печам, основным топливом для которых выступали дрова. Печи приходилось постоянно подтапливать: после окончания топки комната прогревалась до 18 °С, а через десять часов после топки температура была только 7 °С. В целом температурный режим в помещениях соответствовал 12–17°С, что было довольно чувствительно для натурщицы, позировавшей в больших и холодных мастерских. Считается, что уже при температуре ниже 18 °С появляются трудности в многочасовой работе демонстратора, находящегося в неподвижной позе обнаженным или легко одетым. У него наступает переохлаждение тела, что приводит к заболеваниям.

Обратим внимание еще на один принципиально важный момент. Н. И. Фешин нередко писал свою жену обнаженной. В истории живописи особая страница связана с женской обнаженной натурой. «Преобладание женской наготы над мужской, чему «Суд Париса» Рафаэля является первым примером, будет усиливаться в течение следующих двух столетий, пока к XIX веку не сделается абсолютным» [7, с. 230].

Нагота — явление неоднозначное как в обществе, так и в искусстве. Она «не всегда непристойна, и... может показывать себя, не напоминая о неуместности полового акта» [8, с. 119]. В истории искусств «обнаженной женской натуре... суждено было

стать одной из центральных тем в изобразительном искусстве XIX века» [9, с. 72]. Именно с этого времени начался расцвет жанра ню, воспевающий красоту обнаженного тела женщины, чья телесность стала мощным инструментом передачи эмоций и характера портретируемой. В художественной культуре начиная с XIX века нагота приобретает статус художественного объекта, демонстрируя не только физическую, но и духовную красоту личности, ее тайну и недоговоренность (посредством поз, выражения лица и мимики). В искусстве «нагое человеческое тело само по себе — объект, на котором глаз останавливается с удовольствием и изображение которого мы рады видеть» [7, с. 12]. Обнаженная фигура позволяет восхититься телом натурщицы и прикоснуться к красоте ее внутреннего мира. На художественном полотне нагота воспринимается как «социальный и эстетический конструкт»: «это тело, которое не просто не прикрыто, но сознательно выставлено напоказ с определенной целью, в соответствии с некими культурными условностями и ценностями» [10]. При этом эстетизация наготы не противоречит реалистичности изображаемого тела: в его изъянах проступает неидеализированная аутентичная красота натурщицы. Более того, следуя замыслу творца и принимая определенную позу, модель требует «переживания предъявляет миру в телесных реакциях», что свидетельствует о «трансцендентальном характере духовного опыта понимания мира писателя [в нашем контексте художника] и его замысла, который актуализируется в мыслях, эмоциях, желаниях актера [в контексте статьи *демонстратора пластических поз*], «домом» которых становится его тело» [2, с. 87]. Натурщица, приобщаясь к художественной идее и воспринимая ее, передает посредством актерского мастерства, эмпативности и жизненного опыта замысел творца в образе, используя для этого тело, принятую позу, мимику и жесты.

Но встает вопрос: каково состояние самой натурщицы при позировании в обнаженном виде? Оно оказывается довольно сложным.

С одной стороны, обнажение есть *мгновение греха* и лишение *дара благодати* в виде одежды (Дж. Агамбен). Нагота делает личность уязвимой, открытой взору Другого и неспособной защититься от него. Как известно, одежда выступает в качестве защиты. «Снять одежду, какой бы условной и символической

она ни была, значит раскрыться, подвергнуться опасности, попасть в зависимость от Другого» [10]. Но в своей функциональности сама одежда двойственна. Она существует не только «для защиты и скрывтия тела», но и «приоткрывает его и служит для того, чтобы его можно было нарисовать» [9, с. 74].

С другой стороны, нагота олицетворяет открытость к взаимодействию и коммуникации (особенно — любовной). «Обнажение — важнейший способ самораскрытия, знак доверия, выражения любви и дружбы, проявления интимности» [10]. И данный аспект принципиален в ситуации, когда натурщица оказывается женой художника. Несмотря на рабочий процесс, нагота дает возможность мастеру визуально познать модель, наслаждаться красотой тела и вдохновляться ей, а также проявлять интимность чувств. Благодаря этому в мастерской рождается особая энергичность, заряды которой нередко передаются создаваемым полотнам. На энергичную чувственность тела указал М. Мерло-Понти, рассуждая о ее проявлениях в ситуации, «когда между видящим и видимым, осязающим и осязаемым, одним и другим глазом образуется скрещивание и пересечение, когда пробегает искра между ощущающим и ощущаемым и занимает огонь, который будет гореть до тех пор, пока та или иная телесная случайность не разрушит то, что ни одна случайность ни в состоянии была бы произвести» [6, с. 16].

Существуют определенные нюансы позирования обнаженной женщины, обусловленные исторической эпохой, происхождением, воспитанием и психологическими особенностями натуры. Как женщина дворянского происхождения, воспитанная в строгих условиях патриархальной семьи и закрытых учебных заведений, Александра Николаевна, позировав обнаженной, прошла экзистенциальное испытание своей наготой. Но Александре Николаевне как натурщице вменялось проявление смирения и кротости при позировании художнику, выполнение его требований, связанных с осуществлением художественного замысла.

Александра Николаевна в роли натурщицы во время сеансов позирования находилась продолжительное время в обнаженном виде под пристальным и критическим взглядом мужа-художника, (полностью / частично) открываясь ему в своей телесности. Безусловно, она испытывала определенный дискомфорт. Диспропорция в обнаженной женщине и одетом худож-

нике, в течение продолжительного времени внимательно рассматривающего тело и фиксирующего рождаемый им образ на полотне, только утрируется. При этом происходит расщепление сознания натурщицы, демонстрирующей Я и одновременно Я-Другое, согласно художественному замыслу творца. Как справедливо замечает О. М. Мазаненко относительно роли актера, «тело, переживаемое актером изнутри как “мое тело”, соотносится с телом Другого (телесность персонажа)» [2, с. 88]. В нашем контексте натурщица, используя приемы актерского мастерства и подчиняясь логике художественного концепта живописца, выступает в роли Я-Другого (даже если это ее портрет). В сеансах позирования именно на телесности натурщицы лежит большая нагрузка по преобразованию Я в Я-Другое. При работе в мастерской модель всегда олицетворяет другого персонажа или иную грань своего Я в ситуации «здесь-и-сейчас». Происходят «изменения, касающиеся в большей мере внешней визуализации... телесности, порой кардинальные изменения» [2, с. 89], что рождает образ Я-Другого. Именно «телесность запускает этот поток, собирая воедино все накопления предыдущей работы, мобилизует все потенции когнитивной системы, все уровни эмоционально-чувственной иерархии, осуществляет духовную концентрацию» «как целостное существование в потоке творческой реализации» [2, с. 89].

Но присутствие Другого / художника, внимательно разглядывающего натурщицу, одновременно принуждает ее к пониманию своей наготы, чувствованию тела как жизненной опоры и осознанию нахождения в нем, что запускает процесс (онтологического и эмоционального) переживания своей бытийственности через призму тела. «Взгляд Другого настигает» натурщицу «в бытии, заставляя ощутить собственное присутствие и испытать стыд» [11, с. 726]. Нагота побуждает модель ощутить и осознать «переживание состояния тела в субъективном сознании», вследствие чего интенциональный процесс у женщины осуществляется разнонаправленно: в виде «движения к себе (персонализация) и движения в мир (самоактуализация)» [2, с. 86, 88–89].

Собственное тело воспринимается натурщицей по-разному (от восхищения им как прекрасным до ничтожения и понимания его отвратительности), что обусловлено множеством фак-

торов, в том числе ситуативностью бытия, настроенностью к ней и рефлексией о Я в ситуации «здесь-и-сейчас». У модели происходит внутреннее, нередко никому не видимое схватывание себя в конкретной обстановке и осмысление увиденного. «Абстрактное движение прорывает внутри заполненного мира, в котором разворачивалось конкретное движение, некую зону рефлексии и субъективности, оно наслаивает на физическое пространство — пространство виртуальное» [6, с. 153]. И тело в этом играет особую роль. Рефлексия о нем приводит к *нахождению себя*, «само-обнаружению себя в... пространстве», что «обуславливает возможность... диалога, взаимодействия различных уровней чувственного» [12, с. 19; 17], мысленно осуществляемых натурщицей.

Особенно остро переживается обнажение в первый сеанс подобного позирования: это особый экзистенциальный опыт, связанный со своеобразным перешагиванием границ дозволенного. Обнажение для мужа-художника (как Другого) даже ради искусства вызвало стресс у Александры Николаевны, играя одновременно роль героического и жертвенного жеста. Женщина субъективно переживала при раздевании волнение, беспокойство, замешательство, испуг, стыд.

Дело в том, что «тело вгравировывает себя в мысль как бессознательную память, становящуюся инстанцией знания о смятении духа»: «в теле таится информация о “перво”-событии (прерывности)» (грехопадении человека), и «она оказалась трагичной для духа, хотя и способного свою слабость утвердить в качестве силы» [13, с. 136]. Испытывая стыд, напряженно-скованная обнаженная женщина словно ощутила свою изолированность от мира, сосредоточившись на наготы. «Непрерывность восприятия нарушается, и между человеком и внешним миром образуется почти что пропасть» [13, с. 137], что ужасает личность. Она погружается в ощущение своего обнаженного тела как *мойности* и одновременно рефлексиирует над видимым и ощущаемым Я. «“Прото-я” (мойность) выступает в качестве одного из фундаментальных залогов сохранения в единстве всех модусов “я” (психологически-эмпирического, “я” внутреннего чувства, “я”, спекулятивно воспринимаемого как феномен среди других феноменов, морального “я”), инвестируя в них всех возможность самоидентификации» [13, с. 140].

Сфокусировав внимание на своем обнаженном теле и его чувствовании, Александра Николаевна размышляла *о непомысленном прожитом* (Э. Левинас), находясь в отчужденном от реальности, пространства и времени состоянии. При обнаженном позировании тело обнаруживает себя, и Я соотносится «с состоянием телесности (мойности), с интенсивной поверхностью, на которой проступает-выступает субъект, схватывающий в своем прорастании поверхность и самого себя на ней, в этом их взаимном сопряжении-напряжении» [13, с. 142]. Женщина осознает свою телесную наготу, что инициирует когнитивные процессы, связанные с пониманием Я. Как справедливо заметил Дж. Агамбен, «видеть нагое тело — значит воспринимать его чистую познаваемость по ту сторону какой-либо загадки, по ту или по эту сторону собственных объективных предикатов» [14, с. 123].

В позировании в обнаженном виде как в ситуации бытия-для-Другого начинает раскрываться бытие-в-себе и бытие-для-себя. Реальность собственного тела как периодически незамечаемая / неосязаемая сущность неожиданно предстает видимой-для-себя, зримой в новом ракурсе и включенной в жизнь. Тело трансформируется в «рефлексируемое-восприятие и в вещь-воспринятую-в-рефлексируемом восприятии»: оно становится «увиденным бытием, которое является манифестацией Себя, разоблачением на пути к этому становлению» [15, с. 59, 135].

Соприкосновение с миром искусства в роли натурщицы и позирование в обнаженном виде способствует переоткрыванию Я через призму собственного тела. Александра Николаевна в роли модели утверждает собственную телесность в существовании не только посредством опыта тела и *мойности*, но и благодаря видению в нем прекрасного творцом и его художественному полотну. В мастерской художника, среди ее обстановки и вещей натурщица словно «обретает вес, плотность и плоть именно потому, что тот, кто их схватывает, чувствует себя вынырнувшим из них [вещей]... осязаемое... оказывается перед глазами как дубликат или расширение плоти видящего» [15, с. 166]. У А. Н. Фешиной словно произошло *осязание осязания* (М. Мерло-Понти), когда она начала видеть (по-новому) собственное тело (его контуры, материальность, явность обнаженности в пространстве перед художником / Другим и на полотне) и ощущать сопряженные с этим чувства и мысли.

Предполагаем, что и впоследствии женщина, получившая довольно строгое воспитание и образование, не избавилась до конца от неловкости и напряжения при позировании в обнаженном виде. Она (онтологически и эмоционально) переживала собственное обнажение: оно выступило для нее в качестве экзистенциального испытания и опыта познания Я.

У обнаженной женщины из-за взгляда Другого, его внимания к телу, утверждающего существование модели в бытии, обострялись все чувства восприятия себя. Александра Николаевна становилась одновременно видимой (в своей наготe) и видящей (свою наготу). Как справедливо заключил М. Мерло-Понти, «как только мы начинаем видеть других видящих, перед нами прекращает существовать всего лишь взгляд без зрачков, зеркало без амальгамы вещей, то слабое отражение, тот фантом нас самих, который воскрешается вещами, указывающими на то место между ними, откуда мы их видим: отныне благодаря глазам других мы оказываемся полностью видимыми для самих себя», «в присутствии других видящих мое видимое подтверждает себя в качестве экземпляра универсальной видимости» [15, с. 208, 211]. Онтологическое и эмоциональное переживание обнаженности зависело у Александры Николаевны от экзистенциальной ситуации и настроенности на жизнь в здесь-и-сейчас, поэтому амплитуда эмоций и чувств ее страстной натуры колебалась от позитивных до негативных показателей.

Рассмотрим еще один аспект экзистенциального испытания наготой. Александра Николаевна в роли натурщицы посредством взгляда художника увидела себя в обнаженном виде, что смутило ее и вызвало *стыд*. Он сопряжен с обнажением, потому что нагая телесность есть «смутный, неосязаемый носитель вины» из-за своей порочности [14, с. 120]. Как известно, индивиду свойствен стыд при обнажении, сопровождающийся желанием прикрыть свое тело перед Другим, что объясняется социализацией личности и определенными нормами регулирований взаимоотношений между людьми в обществе. Как отмечает Д. С. Михайлова, «стыд возникает вследствие противоречия между образом человека в сознании других людей, «Я-концепцией» и совершаемыми им поступками» [16, с. 279]. Снимая одежду, личность не раскрепощается, а закрепощается, испытывая (особенно в первый раз) страх, стыд, вину.

Взгляд художника позволяет не только ему, но и натурщице видеть саму себя. Она зрит свою наготу, чувствуя себя объектом в виде бытия тела, и видит рождающийся образ на полотне, который будет доступен взгляду других людей. Понимание видимости своей наготы на картине для поклонников творчества художника рождает новую волну стыда.

Испытываемый при обнажении стыд оказывается равнозначным *физической боли*, вызывая мощные экзистенциальные переживания, что несколько угнетает удовольствие от жизни и позволяет через страдание глубоко прочувствовать свое существование. «Переживание боли накладывает значительный отпечаток на бытие человека, зачастую в корне меняя его», а «психическая возможность трансформации боли в страдание» позволяет испытать «осознанное душевное переживание» [17, с. 25]. Описать муки Александры Николаевны, испытывающей стыд и страдающей от этого, невозможно. Дело в том, что равнозначная стыду боль метафизична: «она может длиться, нарастать и убывать, менять свой характер, становиться невыносимой, внезапно исчезать — жизнь боли и ее проявлений неисчерпаемы» [18, с. 139]. Скорее всего, со временем Александра Николаевна, обнажаясь, научилась переключать внимание на то, что снижало ее ощущение стыда (как боли), но первоначальные сеансы были дисгармоничными для ее душевного состояния.

Одновременно со стыдом у натурщицы рождается понимание своей ценности как портретируемой модели и желание художественного возвышения. Восприятие своего тела и телесности через призму творчества художника приводит к пониманию значимости Я для себя и окружающего мира. Происходит субъективное переживание «как оценка своего интереса, желания изменить и представить свою телесность как новую данность» [2, с. 89]. Но художник ничтожит как личность натурщицу в ее наготу. И на данный факт указывает Дж. Агамбен: «...нагота — это всего лишь способ, посредством которого вещь открывает себя для познания, вернее, снимает с себя скрывающие ее одежды», поэтому «нагота не может быть ничем иным, кроме как вещью, она и есть вещь» [14, с. 130].

При рассмотрении проблемы наготы натурщицы в изобразительном искусстве важна и позиция мастера. Николай Иванович при работе над портретами жены, особенно в жанре ню, вы-

ходил за рамки повседневного видения. Рождаемый на полотне художественный образ Александры Николаевны выступал итогом его творческого и мыслительного процесса, обусловленного восприятием реального тела. И об этом свидетельствует изображенное тело: оно есть переданный художником образ, в котором не всегда считаются все естественные характеристики натурщицы. Фешинский взгляд при восприятии жены-модели трансгрессировал, способствуя на полотне «воплощению видящего в видимом, к которому он причастен» [15, с. 210].

Не только взгляд, но и тело художника поддавалось восприятию натуры, что влияло на творческий процесс: опыт видения трансформировался в изображенный художественный образ. Как отмечает Е. В. Кондратьева, модель, пробуждая отклик в теле художника, приводит к тому, что «те или иные линии, цветовые решения на холсте кажутся исходящими и подсказанными самими вещами руке мастера»: оказываясь при работе над портретом жены «перед выбором множества вариантов», мастер «выбирает только один», «который как будто зовет его, чтобы картина стала такой, какой он ее задумал» [19, с. 101].

Перечисленное свидетельствует о невидимой, но ощущаемой энергичности натурщицы, выступающей в качестве *голо-са безмолвия*. Тело и телесность модели своим присутствием в пространстве мастерской заявляют о себе. На полотне «“молчаливость”... тела побуждает нас выводить наружу “несказанное”, “сырое”, “дикое” бытие — говорить» [5, с. 134]. Безмолвность проступает в живописи, высвечивая взаимоотношения художника и его модели. «Художник... выражает свое телесное столкновение с миром на бумаге, холсте», «концентрирует рассеянные смыслы его восприятия и делает их более явными» [19, с. 102]. Акцентируя внимание на теле и телесности, творец художественно выражает их красоту и ценность.

Психологическая, эмоциональная и когнитивная настроенность натурщицы и художника, их восприятие Я и друг друга в мастерской рождает особую среду *настроенных пространств*. Как отметил Г. Беме, «атмосферы — это настроенные пространства... мы испытываем их, когда в них входим, и мы узнаем их свойства по тому, как они изменяют наше расположение» [20, с. 16]. Дело в том, что энергичность присуща индивиду («всякая сущность энергийна» [21, с. 279]), выступая в качестве живу-

щей в нем силы, способной исходить от него. Энергичность личности проступает не только в ее проявлениях (в речи, поступках, творчестве), но и в пространстве ее пребывания. Настроенные пространства есть «фундаментальный способ присутствия в мире, заявляющий о себе через отношение, «разомкнутость»», открытость к бытию-в-мире и задетость / затронутость им, свидетельствуя о «со-настроенности воспринимающего и воспринимаемого», «нахождении в определенном расположении духа» через «телесное настроение», где «само тело, обладая способностью направления “на...” или “к...”, открыто, выходит навстречу вещам и событиям» [12, с. 18, 19].

Взаимодействие обнаженной натурщицы и работающего над ее портретом художника создает особую атмосферу настроенного пространства, где у каждого из коммуникантов осуществляется выход субъективной энергии за границы собственного тела, являя определенную экстаичность. В сеансах позирования, несмотря на стыд обнажения, обнаруживалась сила женственности и эротизм Александры Николаевны. Дело в том, что «нагота буквально бесконечна, она никогда не прекращает своего осуществления»: «она никогда не сможет насытить взгляд, перед которым она предстает и который продолжает жадно искать ее, даже когда последняя деталь одежды сброшена и все сокровенные части тела дерзко выставлены на обозрение» [14, с. 105]. В этом отношении нагота Александры Николаевны для мужа-художника концентрировала в себе эротическую энергичность. Об энергичности тела, не вводя самого понятия, пишут многие исследователи. Так, Дж. Агамбен, описывая обнаженное тело, указывает на его энергичность через действия, благодаря которым оно «окутывает себя невидимой одеждой, полностью скрывая свою плоть, хотя плоть целиком присутствует перед глазами зрителей» [14, с. 118].

На фешинских полотнах обращают на себя внимание позы обнаженной Александры Николаевны со спины (*Rückenfigur* / *фигура сзади*) или вполоборота тела. С одной стороны, их выбор доказывает определенный дискомфорт женщины при позировании в обнаженном виде, испытываемый ею стыд, желание изолироваться от всех или переключить внимание зрителя на окружающие ее пространства. Неслучайно на этих полотнах лицо женщины оказывается скрытым. С другой стороны, поза

со спины или вполоборота выступает в качестве эротического вызова взгляду Другого / мужа, высвечивая стратегии женского обольщения как определенной власти над художником. Неподвижное обнаженное тело Александры Николаевны служило искушением для Фешина. Но «чем богаче делался эротизм, тем сильнее было стремление свести женщин к объекту обладания», и «полная непристойность не тревожила» [8, с. 110, 119]. Обнаженная натурщица воплощает эротический объект, и в ней происходит *сгущение всех знаков эротизма* (Ж. Батай), позволяющих управлять сексуальными реакциями художника. «Внешняя красота, которая разжигает желание в первую очередь, не только позитивный знак бьющих через край сил жизни: в форме, где произвольность едва ли присутствует, она всегда подчеркивает черты другого пола» [8, с. 117]. К энергичности эротизма присоединяется энергичность стыда, испытываемого Александрой Николаевной. Но, как отметил Ж. Батай, «мы нуждаемся в стыде... который привходит всевозможными окольными путями в алхимию эротизма» [8, с. 112].

Энергичность, создающая настроенные пространства, передавалась и фешинским шедеврам. Его образ жены на полотне есть «некая жизнь, как если бы вещь возрастала в себе самой и кипела в себе самой», «истечение, переливание всецелой, чистой и обнаженной сущности» (Экхарт) [14, с. 129]. Обнаженное тело Александры Николаевны на полотнах энергично: оно олицетворяет не только чувственность и страстность натуры женщины, но и передает отношение художника к портретируемой.

Восприятие Николаем Ивановичем Фешиным жены в качестве натурщицы отличалось от восприятия Александры Николаевны, исполнявшей эту роль. Так, для Николая Ивановича работа с женой-натурщицей была вдохновляющей и энергичной. Об этом свидетельствует специфика передачи тела Александры Николаевны в жанре ню. Ее изображения несут в себе одновременно черты реализма, идеализации и эротизма, передавая импульсы жизнелюбия и чувственности. «В основе импульса нарисовать что-то лежит стремление приблизиться», а значит — понять личность портретируемого, и «этот процесс опирается на процессы объективации и субъективации, когда расстояние до цели намечается, а затем преодолевается» [4, с. 137].

Энергичная молчаливая коммуникация обнаженной натурщицы и мастера рождала со-настроенность, в результате чего происходил обмен энергиями: «казание себя становится касанием другого» [12, с. 21]. И данная энергичность при наличии таланта у художника передается его полотну, что позволяет говорить об *ауре художественного произведения*. Она есть «нечто одухотворенное, гипнотически-завораживающее, энергичное и одновременно невидимое, нефиксируемое, непостижимое, непередаваемое, присущее творению художника» как «энергия авторского посыла» [22, с. 71]. Картина, обладающая магнетическим полем в виде ауры, «суть индивидуальность, то есть существо, в котором выражение нельзя отделить от выражаемого, смысл которого доступен лишь в непосредственном контакте с ним и которое излучает его значение вовне, не покидая своего временного и пространственного места» [6, с. 202]. Именно аура способствует интенсивности воздействия шедевра на зрителей, позволяя созерцать художественное полотно «с его невидимыми для заурядного зрения излучениями» [5, с. 134] и осознать особенность взаимоотношений художника и натурщицы.

Подчеркнем, пока Александра Николаевна была женой художника и позировала ему, у Н. И. Фешина присутствовали вдохновение и стимул к творчеству. Жена-натурщица стала для мастера источником *экзистенциальной энергичности*, которая передавалась ему и излучалась с полотен. Работая над жанром ню, Николай Иванович «не просто получал возможность разглядеть точные формы, он вдохновлялся близостью реального образца» [9, с. 80], обладающего женственностью и красотой. Это стимулировало фешинское творчество. Эротизм «обнаженной, молодой и красивой женщины, пожалуй, является образцовой формой» позитивной энергичности [8, с. 108], что передается творцу и его работам. Воспевая красоту Александры Николаевны, фешинские полотна несут в себе энергичность их любви.

Но одновременно обнаруживается и двойственность фешинского отношения к жене-натурщице как вещи, что было усвоено Николаем Ивановичем во время обучения в Академии художеств, а затем перенесено во взаимоотношения с Александрой Николаевной. Как мы отмечали, вещьность модели обусловлена спецификой работы художника, пишущего объект, а также положением самой натурщицы в застывшей позе во время се-

ансов позирования. Вещное отношение к Александре Николаевне как натурщице постепенно вышло за пределы мастерской. Ситуация усугублялась неуравновешенным характером Фешина. Воспринимая жену как вещь, он *ни во что ее не ставил*, обещенив тем самым Александру Николаевну как личность. Заметим, «мужчины, как правило, были склонны смотреть на женщин как на вещь», и «супруг, в свою очередь, становился хозяином той сексуальной области, которой женщина должна была его обеспечить» [8, с. 109].

Фешин все чаще стал демонстрировать нервные срывы, вымеща на Александре Николаевне негативные эмоции. Свой травматичный опыт детства, связанный с тем, что его бросила мать в подростковом возрасте, и неудовлетворенность творческим процессом или художественными произведениями Николая Иванович переносил на жену. Она превратилась в объект, подвергающийся негации, отрицательному воздействию. Перенаправляя свою накопленную негативную энергию на жену, художник защищался от эмоционального перенапряжения и детских травм. Периодические срывы на Александре Николаевну уравнивали художника, делая его на определенное время спокойным и благожелательным. Но у самой женщины постепенно накапливался внутренний протест против мужа и своей амбивалентной роли натурщицы, что в итоге привело к разводу.

Заключение. Анализ деятельности натурщицы позволяет выявить определенную амбивалентность ее положения. Модель для художника одновременно выступает музой и инструментом, объектом и субъектом, присутствующей и отсутствующей, сильной и уязвимой. Телесная арт-практика натурщицы довольно сложна, что обусловлено перевоплощением Я в Я-Другого посредством актерского мастерства и жизненного опыта, а также трансформации живого женского тела в неподвижный художественный образец, вещь. Выполняя роль модели для полотен мужа, Александра Николаевна Фешина демонстрировала и полное подчинение творческим замыслам Фешина, и свою власть над ним. Довольно непростым оказался для женщины опыт обнажения для жанра ню в изобразительном искусстве. Нагота Александры Николаевны олицетворяла героический и жертвенный жест. Она помогла женщине, испытывающей стыд, познать себя и заявить об энергичности сво-

ей женственности. Амбивалентность опыта натурщицы позволила Александре Николаевне ощутить разнополярные чувства: от понимания своей роли музы в мире искусства до ничтожения Я. Данная противоречивость способствовала прохождению женщиной сложного пути к пониманию Я и своей значимости, что привело к разводу с мужем и изменило ее траекторию судьбы.

Художник Н. И. Фешин в портретах Александры Николаевны показал ее роль в своей судьбе как жены и музы, вдохновляющей к творчеству и подчиненной его мужскому желанию. Он воспел свою жену, продемонстрировав ее многогранность и умение быть разной (для мужа). Но одновременно при работе в мастерской он указал на вещьность женщины как натурщицы, что сказалось на их семейных взаимоотношениях.

Анализ роли натурщицы на конкретном примере позволяет осуществлять дальнейшее исследование проблемы в мире искусств с целью лучшего понимания коммуникации художника и его музы, а также неоднозначного положения женщины при творце.

Список источников

1. Шаму М. Служа искусству... Художник и модель в русской художественной культуре XIX века // Искусствознание: Журнал по истории и теории искусства. 2014. № 3–4. С. 434–447.
2. Мазаненко О. М. Феноменология телесности актера в театральном творчестве // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 4 (120). С. 85–94. DOI: 10.24412/1997-0803-2024-4120-85-94 (дата обращения: 31.12.2024).
3. Бедаш Ю. А. Анализ пространства в феноменологии Эдмунда Гуссерля и Мориса Мерло-Понти // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2014. № 4 (28). С. 211–218.
4. Круткин В. Л. «Человек рисующий» в пространстве культурного ландшафта // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. 2022. № 4 (34). С. 123–141.
5. Жапарова А. К. Перспективы философии тела и Новый реализм // Омский научный вестник. Сер.: Общество. История. Современность. 2022. Т. 7. № 4. С. 130–138. DOI: 10.25206/2542-0488-2022-7-4-130-138.
6. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 603 с.
7. Кларк К. Нагота в изобразительном искусстве. Исследование идеальной формы. СПб.: Азбука-Классика, 2004. 478 с.
8. Батай Ж. История эротизма. М.: Логос, 2007. 198 с.

9. Зернер А. С точки зрения изобразительного искусства // История тела. Т. 2. От Великой французской революции до первой мировой войны. М.: НЛО, 2014. 391 с.
10. Кон И. Нагой мужчина в искусстве и в жизни // Сексология: Персональный сайт И. С. Кона. URL: http://www.neuronet.ru/sexology/book12_1.html (дата обращения: 31.12.2024).
11. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000. 644 с.
12. Яковлева Л. Понятия прекрасного и возвышенного в эстетике атмосфер Г. Беме // *Terra aetheticae*. 2021. № 1 (7). С. 10–32.
13. Кузин И. В. Страдание и признание тела // *Человек*. 2013. № 5. С. 133–145.
14. Агамбен Дж. Нагота. М.: Грюндриссе, 2014. 204 с.
15. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. М.: Логвинов, 2006. 400 с.
16. Михайлова Д. С. Трансформация репрезентации телесного стыда в визуальной культуре // 76-я научная конференция студентов и аспирантов Белорусского государственного университета : материалы конференции. Минск: Изд-во БГУ, 2019. Т. 3. С. 279–282.
17. Антюхина А. В. Боль и страдание: философское осмысление // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 4 (30). Ч. I. С. 25–28.
18. Савченкова Н. М. Производство аффекта в греческой культуре // Вестник института психоанализа. 2002. № 1. С. 137–152.
19. Кондратьева Е. В. Интерпретация живописи в феноменологии восприятия М. Мерло-Понти // Известия Томского политехнического университета. 2013. Т. 322. № 6. С. 99–103.
20. Böhme G. *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink Verlag Publ., 2013. 217 с.
21. Хоружий С. С. Очерки синергийной антропологии. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. 408 с.
22. Яковлева Е. Л. Разрушение ауры искусства в творчестве Энди Уорхола // Вестник Северного (Арктического) федерального ун-та. Сер.: Гуманитарные и социальные науки. 2023. Т. 23. № 1. С. 69–79. DOI: 10.37482/2687-1505-V232

References

1. Shamu M. Serving art... An artist and model in the Russian art culture of the 19th century. *Iskusstvoznanie: Zhurnal po istorii i teorii iskusstva* [Art Studies: A journal on the history and theory of art]. 2014. No 3–4. Pp. 434–447. (In Russ.)
2. Mazanenko O. M. The Phenomenology of the Actor's Physicality in Theatrical work. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury*

i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]. 2024. No 4 (120). Pp. 85–94. DOI: 10.24412/1997-0803-2024-4120-85-94 (In Russ.)

3. Bedash Ju. A. The Analysis of Space in the Phenomenology of Edmund Husserl and Maurice Merleau-Ponty. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofija. Sociologija. Politologija* [Bulletin of Tomsk State University of Philosophy. Sociology. Political Science]. 2014. No. 4 (28). Pp. 211–218. (In Russ.)

4. Krutkin V. L. The “man who paints” in the space of the cultural landscape. *Praksema. Problemy vizual'noj semiotiki* [The proxema. Problems of visual semiotics]. 2022. No. 4 (34). Pp. 123–141. (In Russ.)

5. Zhaparova A. K. Perspectives on Body Philosophy and New Realism. *Omskij nauchnyj vestnik. Ser. Obshchestvo. Istorija. Sovremennost'* [Omsk Scientific Bulletin. Ser. Society. History. Modernity]. 2022. Vol. 7. No. 4. Pp. 130–138. DOI: 10.25206/2542-0488-2022-7-4-130-138. (In Russ.)

6. Merlo-Ponti M. *Fenomenologija vosprijatija* [Phenomenology of perception]. Saint-Petersburg: Juventa; Nauka, 1999. 603 p. (In Russ.)

7. Klark K. *Nagota v izobrazitel'nom iskusstve. Issledovanie ideal'noj formy* [Nudity in the visual arts. Exploring the perfect shape]. St. Petersburg: Azbuka-Klassika, 2004. 478 p. (In Russ.)

8. Bataj Zh. *Istorija jerotizma* [The history of eroticism]. Moscow: Logos, 2007. 198 p. (In Russ.)

9. Zerner A. From the point of view of fine art. *Istorija tela. T. 2. Ot Velikoj francuzskoj revolyucii do pervoj mirovoj vojny* [History of the Body. Vol. 2. From the Great French Revolution to the First World War]. Moscow: NLO, 2014. 391 p. (In Russ.)

10. Kon I. The naked man in art and in life]. *Seksologija: Personal'nyj sajt I. S. Kona* [Sexology: I. S. Cohn's Personal Website]. Available at: http://www.neuronet.ru/sexology/book12_1.html (accessed: 31.12.2024). (In Russ.)

11. Sartr Zh.-P. *Bytie i nichto: Opyt fenomenologicheskoy ontologii* [Being and Nothing: The Experience of Phenomenological Ontology]. Moscow: Respublika, 2000. 644 p. (In Russ.)

12. Jakovleva L. The concepts of the beautiful and sublime in the aesthetics of G. Boehme's atmospheres. *Terra aestheticae* [Earth aesthetics]. 2021. No 1 (7). Pp. 10–32. (In Russ.)

13. Kuzin I. V. Suffering and recognition of the body. *Chelovek* [Person]. 2013. No. 5. Pp. 133–145. (In Russ.)

14. Agamben Dzh. *Nagota* [Nudity]. Moscow: Grjundrisse, 2014. 204 p. (In Russ.)

15. Merlo-Ponti M. *Vidimoe i nevidimoe* [Visible and invisible]. Moscow: Logvinov, 2006. 400 p. (In Russ.)

16. Mihajlova D. S. Transformation of the representation of body shame in visual culture. *76-ja nauchnaja konferencija studentov i aspirantov Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta : materialy konferencii* [76th Scientific Conference

of Students and Postgraduates of the Belarusian State University : Conference materials]. Minsk: Izd-vo BGU, 2019. Vol. 3. Pp. 279–282. (In Russ.)

17. Antjuhina A. V. Pain and suffering: a philosophical understanding. *Istoričeskie, filosofskie, političeskie i juridičeskie nauki, kul'turologija i iskusstvo-vedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice]. 2013. No 4 (30). Pp. 25–28. (In Russ.)

18. Savchenkova N. M. The production of affect in Greek culture. *Vestnik in-ta psihoanaliza* [Bulletin of the Institute of Psychoanalysis]. 2002. No 1. Pp. 137–152. (In Russ.)

19. Kondrat'eva E. V. Interpretation of Painting in the Phenomenology of Perception by M. Merleau-Ponty. *Izvestija Tomskogo politehnicheskogo universiteta* [Proceedings of Tomsk Polytechnic University]. 2013. Vol. 322. No 6. Pp. 99–103. (In Russ.)

20. Böhme G. *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink Verlag Publ., 2013. 217 p.

21. Horuzhij S. S. *Očerki sinergijnoj antropologii* [Essays on Synergetic Anthropology]. Moscow: Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy, 2005. 408 p. (In Russ.)

22. Iakovleva E. L. The destruction of the aura of art in the work of Andy Warhol. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo un-ta. Ser.: Gumanitarnye i social'nye nauki* [Bulletin of the Northern (Arctic) Federal University. Ser.: Humanities and Social Sciences]. 2023. Vol. 23. No 1. Pp. 69–79. DOI: 10.37482/2687-1505-V232. (In Russ.)

Сведения об авторе

Яковлева Елена Львовна, доктор философских наук, кандидат культурологии, доцент, Казанский инновационный университет им. В. Г. Тимирязова (Россия, 420111, Казань, ул. Московская, 42).

Information about the author

Elena L. Iakovleva, Doctor of philosophy sciences, Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Kazan Innovative University named after V. G. Timiryasov (42, Moskovskaya St., Kazan, 420111, Russian)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted	09.01.2025
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing	18.04.2025
Принята к публикации / Accepted for publication	25.04.2025

ФИЛОСОФИЯ РЕЛИГИИ И РЕЛИГИОВЕДЕНИЕ

Научная статья / Article

УДК 21.29

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-150>

Аврелий Августин о социальном и политическом порядке «Града Земного» и «Града Божьего»

Сергей Николаевич Большаков^{1,2}

¹ Российский государственный социальный университет, Москва, Россия

² Невский институт языка и культуры, Санкт-Петербург, Россия,
snbolshakov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4884-2077>

Аннотация. В статье представлен анализ социально-политического учения Аврелия Августина о порядке «Града Земного» в контексте его теологической концепции «Града Божьего», с акцентом на взаимосвязь внутреннего мира человека, божественного порядка и роли государства в обеспечении справедливости. Основными задачами было раскрыть онтологическую и этическую взаимозависимость понятий *ordo* (порядок), *пax* (мир) и *iustitia* (справедливость) в социальном, политическом и экономическом измерениях, исследовать роль государства как инструмента поддержания относительного мира, основанного на принципах пропорциональности (*iustissimus reciprocatus*) и педагогической, а не карательной функции власти; проанализировать диалектику между естественным стремлением человека к сообществу и огра-

ниченностью земного порядка, противопоставленного совершенству «Града Небесного»; критически оценить интерпретации учения Августина в современной науке (Т. Вайсенберг, А.-И. Бутон-Тубулик), акцентируя парадоксы легитимации власти через эсхатологическую перспективу.

Методология исследования включала текстологический анализ ключевых работ Августина (*О Граде Божьем, Проповедь 302*) с акцентом на термины *tranquillitas ordinis* (спокойствие порядка) и *bene moderatae civitatis ordinem* (благоустроенный порядок государства), сравнительный подход к интерпретациям современных исследователей (П. ван Гест, М. Додаро), раскрывающий дискуссии о соотношении августиновской теологии и политики. Концептуальный анализ связи этики и власти позволил в исследовании констатировать: государство не создаёт моральные нормы, но подчиняется божественному *ordo*, а граждане несут ответственность за справедливость через личную добродетель.

Научная новизна исследования заключается в следующем: показано, что Августин, не используя термина «политический порядок», формирует его концепцию через призму *ordo amoris* (порядка любви), где власть определяется не принуждением, но нравственным сознанием граждан и служением общему благу; обосновано, что меры государства по восстановлению справедливости у Августина носят не репрессивный, а педагогический характер, ориентированный на исправление, а не возмездие (талио); выявлена противоречивость политического порядка: будучи инструментом сохранения относительного мира, он несёт следы естественной социальности, но остаётся ущербным из-за греховной природы человека.

Автор приходит к следующим выводам: социальный порядок у Августина основан на гармонии между индивидуальным стремлением к Божественному миру и коллективной ответственностью за справедливость. Политическая власть, ограниченная принципами пропорциональности и уважения к естественным общностям (семья), служит относительному миру, но не может преодолеть изначальную испорченность «Града Земного». Экономический порядок, обеспечивая материальные потребности, также подчинён задаче духовного совершенствования. Критика «естественности» политики (Бутон-Тубулик) подчёркивает: истинный мир достигим лишь в эсхатологической перспективе, тогда как земной порядок — хрупкий компромисс между любовью и грехом.

Ключевые слова: субсидиарность, государство, порядок, Град Божий, Град Земной

Для цитирования: Большаков С. Н. Аврелий Августин о социальном и политическом порядке «Града Земного» и «Града Божьего» // Человек. Культура. Образование. 2025. № 2. С. 150–166. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-150>

Aurelius Augustine on the Social and Political Order of the “Earthly City” and the “City of God”

Sergey N. Bolshakov^{1,2}

¹ Russian State Social University, Moscow, Russia

² Nevsky Institute of Language and Culture, Saint Petersburg, Russia,

^{1,2} snbolshakov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4884-2077>

Abstract. *The aim of the study is to analyze the socio-political teaching of Aurelius Augustine on the order of the “Earthly City” in the context of his theological concept of the “City of God”, with an emphasis on the relationship between the inner world of man, the divine order and the role of the state in ensuring justice. The main objectives: to reveal the ontological and ethical interdependence of the concepts of ordo (order), pax (peace) and iustitia (justice) in the social, political and economic dimensions, to explore the role of the state as an instrument for maintaining relative peace based on the principles of proportionality (iustissimus reciprocatus) and the pedagogical, rather than punitive function of power; to analyze the dialectic between the natural human desire for community and the limitations of the earthly order, opposed to the perfection of the “Heavenly City”; to critically evaluate the interpretation of Augustine’s teaching in modern science (T. Weissenberg, A.-I. Buton-Tuboulik), emphasizing the paradoxes of the legitimation of power through the eschatological perspective.*

Research Methodology. Textual analysis of key works by Augustine (City of God, Sermon 302), with an emphasis on the terms *tranquillitas ordinis* (tranquility of order) and *bene moderatae civitatis ordinem* (well-ordered order of the state), a comparative approach to interpretations of modern researchers (P. van Geest, M. Dodaro), revealing discussions about the relationship between Augustine’s theology and politics. Conceptual analysis of the relationship between ethics and power allowed the study to state that the state does not create moral norms, but obeys the divine ordo, and citizens are responsible for justice through personal virtue.

The scientific novelty of the study lies in the fact that Augustine, without using the term “political order”, forms its concept through the prism of ordo amoris (order of love), where power is determined not by coercion, but by the moral consciousness of citizens and service to the common good; it is substantiated that the state’s measures to restore justice in Augustine are not repres-

sive, but pedagogical in nature, aimed at correction, not retribution (talio); the contradictory nature of the political order is revealed: being an instrument for maintaining relative peace, it bears traces of natural sociality, but remains flawed due to the sinful nature of man.

Keyfindings: The social order in Augustine is based on the harmony between the individual desire for Divine peace and collective responsibility for justice. Political power, limited by the principles of proportionality and respect for natural communities (family), serves relative peace, but cannot overcome the original corruption of the "Earthly City". The economic order, providing for material needs, is also subordinated to the task of spiritual perfection. Criticism of the "naturalness" of politics (Buton-Tuboulik) emphasizes: true peace is achievable only in the eschatological perspective, while the earthly order is a fragile compromise between love and sin.

Keywords: subsidiarity, state, order, City of God, City of Earth

For citation: Bolshakov S. N. Aurelius Augustine on the Social and Political Order of the "Earthly City" and the "City of God". *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie = Human. Culture. Education*, 2025; 2: 150–166. (In Russ.) <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-150>

Введение. Актуальность исследования фокусируется на выявлении элементов в социально-политической мысли Августина, которые предвосхищают принцип subsidiarity — ключевую концепцию католической социальной доктрины, предполагающую, что вышестоящие институты (например, государство) должны поддерживать автономию нижестоящих общностей (семья, местные сообщества), а не подменять их.

Идеи Августина изучены достаточно подробно, в т. ч. на предмет элементов, которые имеют отношение к политико-философскому основанию принципа subsidiarity в католической социальной мысли. Принцип subsidiarity — это функциональный организационный принцип, согласно которому ответственность в принципе должна оставаться на более низком уровне социальных отношений. Немецкого иезуита Оскара фон Нелль-Бройнинга часто считают инициатором и изобретателем принципа subsidiarity, он был советником Папы Пия XI при составлении энциклики «*Quadragesimo Anno*» [1]. Однако фактическая новаторская роль фон Нелль-Бройнинга не бесспорна [2]. Дело в том, что в энциклике упоминается Фома Аквинский, которого Л. Тапарелли в девятнадцатом веке считал

источником вдохновения для католических размышлений о социальной природе и устройстве общества [3]. Помимо католической социальной мысли, термин «субсидиарность» в основном встречается в отношении распределения полномочий в федеративных структурах [4]. Иоганн Альтузий — один из первых теоретических основоположников построения федерализма на основе принципа subsidiarности. Постановка проблемы понимания и реализации принципа subsidiarности в конкретной исследовательской плоскости основана на предположении, что функциональность принципа subsidiarности для эффективного управления определяется не формальным распределением полномочий, а динамическим балансом единиц внутри организованного порядка большего целого. Предпосылка хорошего управления заключается в том, что subsidiarность должна способствовать достижению цели более широкой картины, включая разнообразие отдельных частей. Хорошее управление (good governance) направлено на продвижение общих интересов в рамках упорядоченного единства, которое отражает плюрализм общества. Упорядоченное единство — это порядок разнообразия. Должно быть общее понимание благополучия всех. Единство и разнообразие — не противоположности, а сила динамического баланса.

Хотя Августин не использовал термин «субсидиарность», его идеи о гармонии целого и частей, ограничении власти государства и значимости личной ответственности содержат косвенные параллели с этим принципом.

Августин подчеркивает, что общество должно сочетать единство (общие интересы) с разнообразием (индивидуальность). Это созвучно subsidiarности, где малые сообщества сохраняют автономию, участвуя в формировании общего блага. Например, его идея о том, что семья — базовая ячейка общества, а государство должно уважать её автономию, отражает принцип невмешательства высших структур в дела низших, если они справляются самостоятельно.

Разделение между *ordo amoris* (совершенный порядок Града Божьего) и *ordo rerum humanarum* (относительный порядок Града Земного) указывает на невозможность идеального общества в земных условиях. Однако стремление к гармонии через справедливость и мир создает основу для subsidiarности — госу-

дарство, признавая свою ограниченность, должно служить обществу, а не доминировать над ним [5].

Августин видит государство как инструмент поддержания относительного мира, а не абсолютного контроля. Его принципы *iustissimus reciprocatu* (справедливая взаимность) и педагогическая, а не карательная функция власти перекликаются с субсидиарностью [6]:

- Вмешательство государства оправдано только при угрозе разрушения социального порядка.

- Наказание должно исправлять, а не мстить (*talio*), что подчеркивает уважение к достоинству человека.

- Государство не определяет мораль, но подчиняется высшим принципам (*ordo, pax, iustitia*), что ограничивает его власть.

Августин возлагает на граждан обязанность справедливости: они должны предупреждать друг друга о нарушениях, прежде чем обращаться к государству. Это соответствует идее субсидиарности, где низовые инициативы первичны. Например, в проповедях он призывает к честности в бизнесе, подчеркивая личную добродетель как основу общественного порядка.

С другой стороны, выделяется неоднозначность роли государства. Августин не дает четкой институциональной модели, что порождает противоречивые интерпретации (например, у А. И. Бутон-Тубулик [7] политический порядок неестественен из-за греховности человека). Эсхатологический парадокс заключается в том, что легитимность земного порядка у Августина зависит от его соответствия Божественному замыслу, что осложняет автономию социальных структур. Он же делает акцент на греховности человека. Человеческая испорченность делает земной порядок хрупким, что ограничивает реализацию субсидиарности, требующей доверия к малым сообществам.

Хотя Августин не формулировал субсидиарность явно, его учение содержит её элементы: уважение к автономии, когда семья и местные общности являют собой основу общества, государство не должно их подавлять; ограничение власти, когда государство служит обществу, а не наоборот, действуя в рамках божественного *ordo* и личной ответственности, т. е. граждане участвуют в поддержании справедливости, что созвучно идее «снизу вверх».

Однако его пессимизм в отношении человеческой природы и акцент на относительности земного порядка не позволяют полностью вписать его мысли в современную доктрину субсидиарности. Тем не менее Августин закладывает теологический фундамент для понимания общества как иерархии общностей, где каждая часть вносит вклад в целое, сохраняя свою уникальность.

Результаты исследования. Для Отца Церкви концепция мира имеет как политическое, так и онтологическое измерение [8, р. 46]. Для него мир не может быть отделен от понятия *ordo*. Онтологию мира невозможно понять без *ordo* (с лат. «порядок»). Термин ***Tranquillitas ordinis*** (с лат. — «хорошо упорядоченное согласие») не является выражением мира, основанного на сохранении статус-кво, а является основой для достижения мира, который ставит человека в центр [8, р. 80]. В основе организации мира лежит внутренний мир человека и его стремление к Божественному миру. Социальный мир невозможен без внутреннего мира. И наоборот, по Т. Вейсенбергу, «неповрежденный общественный порядок не лишен влияния на возможность нравственной жизни» [8, р.118].

Поддержание общественного порядка — это не только внешний мир земного города, но и условия, позволяющие людям вести добродетельную жизнь. Если общественный порядок нарушен несправедливостью, государство обязано принять меры. Должностные лица обязаны соответствующим образом реагировать на нарушения закона и порядка и восстанавливать справедливость. Они должны руководствоваться принципом *iustissimus reciprocatus* (с лат. — «взаимоисключающий») Божественного порядка [9, р. 119]. Ответы должны быть «справедливыми» и «целенаправленными» [9, р. 119]. Средства, используемые правительством для поддержания общественного порядка, не должны быть хуже болезни. Они должны быть пропорциональны. За зло нельзя отвечать злом.

Меры наказания со стороны правительства не должны быть возмездием в смысле «око за око, зуб за зуб» — *talio* (с лат. «месть, возмездие»), а должны иметь характер педагогической меры, соответствующей милости Божией [10, р. 64]. Государство не может действовать на основе слепой силы. Должностные лица должны руководствоваться высшими принципами поряд-

ка, мира и справедливости, вытекающими из Божественного порядка. Мир в городе не может существовать без порядка, а порядок не может существовать без мира. Нарушение порядка подрывает мир, и наоборот. Мир и порядок нарушаются несправедливостью. Мир и праведность земного града существенно отличаются от совершенного мира и праведности града небесного.

Политический порядок служит миру и справедливости в социальной организации. Политический порядок не определяет свои собственные моральные рамки, но должностные лица руководствуются более широкими принципами, основанными на *ordo, pax и iustitia*. В частности, это касается применения силы [10, p. 141].

Власть государства подчиняется не только принципу пропорциональности и *iustissimus reciprocatus*, но и ограничению игрового поля позитивным внешним законом [10, p. 131]. Государство может вмешиваться в социальный и экономический порядок только в том случае, если ему угрожает опасность разрушения и исчезновения. Государство не может вмешиваться в личную сферу семейных общностей. Власть в домах принадлежит отцу *семьи* и должна уважаться государством [11]. Внутренняя душа человека свободна и находится вне влияния государства.

Важно, чтобы государство отличалось не только правосудием, но и целенаправленным воздействием. Политический порядок включает в себя и правильную ориентацию мира. Это не только единство целого, но также поддержание отдельных подсообществ и обеспечение благополучия граждан. Это происходит не через динамику страха или общественный договор, основанный на коллективных интересах.

Динамика мира требует от государства поддержания порядка, при котором это возможно. Государство гарантирует свободу общественного строя. Она принимает необходимые законы, необходимые для обеспечения относительной внешней безопасности и стабильности. Но ответственность государства выходит за рамки простого сведения к минимуму любой несправедливости [10, p. 87–88].

После призыва жить в согласии и мире Августин произносит речь о честности и надежности в бизнесе. Он призывает людей никого не обманывать в земных делах и не давать ложных обещаний.

Августин, таким образом, подчеркивает, что люди должны главным образом советоваться с собой, занимаясь земными делами. И если кто-то испытал несправедливость из-за чужого обмана, надо позволить справедливости идти своим чередом. Только плохие люди вымещают свой гнев на плохих людях, которые обманывают других. Вслед за этим заявлением он сразу же указывает на обязательства властей, особенно ответственность судей. Августин не оставляет сомнений в поддержании правопорядка в обществе, в том числе в деловых операциях [12].

Текст молитвы Августина в день рождения св. Лаврентия (Sermo 302) [12] очень ясно указывает и на другой аспект. Государство несет явную ответственность за правовой порядок, но ответственность за то, чтобы закон действовал своим порядком, лежит прежде всего на самих гражданах. Важность рефлексии состоит не в наказании, которое отведено государству, а в уступке. Должно быть самоочевидным, что граждане справедливо относятся друг к другу. Если обман случается во взаимных общественных и деловых отношениях, люди обязаны предупреждать друг друга как братья и сестры. Только после этого предупреждения роль государства становится в центр внимания.

Социальный, политический и экономический порядок образуют взаимозависимость. Социальный порядок связан с *ordo amoris* (с лат. — «порядок любви»), который означает конкретный мир людей с точки зрения мира и справедливости. Динамика *ordo* (с лат. — «порядок»), *paх* (с лат. — «мир») и *iustitiae* (с лат. — «правосудие») в *ordorerum humanarum* (с лат. — «порядок человеческих существ») происходит внутри социального порядка [9, p. 156]. Политический и экономический порядок служат земному миру и справедливости.

В определенных кругах политика в основном рассматривается как организованная противодействующая сила, призванная держать общество под контролем. С этой точки зрения то, кто организует эту противодействующую силу и по каким мотивам, менее важно, чем факт существования *ordinata potestata* — организованной власти, предотвращающей гражданскую войну путем борьбы с террором [7, p. 619].

Августин говорит о естественной предрасположенности человека и желании жить в сообществе с другими. Человек способен внести вклад в благо умеренного гражданского обще-

ства. Служение земному миру есть лишь относительный мир [7, р. 634]. По сравнению с небесным городом все на земле несовершенно.

А. И. Бутон-Тубулик указывает, что, если политический порядок приравнивается к стремлению к истинному миру, политика сводится к чему-то духовному. Политика, по ее мнению, не может быть ничем иным, как относительным, в силу своей испорченной природы. В интерпретации Бутон-Тубулик мир городского порядка возникает не благодаря естественным аспектам политического порядка, а несмотря на коррумпированную природу политики.

Августин указывал, что государство должно быть основано на нравственном сознании народа. Политика — это сочетание любви и разума, которые составляют основу упорядоченного единства [11, р. 983]. Многие исследователи [13] не принимают в достаточной степени во внимание естественную связь, которая должна существовать между политическим порядком и обществом. Общей нитью идей Августина является Любовь [9, р. 495].

По словам Вайсенберга, Августин занимал относительно мягкую позицию и не был настоящим сторонником жесткой линии для своего времени. Он постоянно подчеркивал *ultima Ratio* (с лат. — «последний решительный довод»): строгость всегда должна быть как можно более ограниченной и исходить из *preparatio cordis* (с лат. — «приготовление сердца/духа»), основанного на двойной заповеди любви.

Политический порядок указывает меру вещей, которая необходима для установления мира и справедливости. Экономический порядок указывает количество вещей, необходимых для придания формы миру и справедливости, а также обеспечивает наличие достаточных средств существования в соответствии с численностью населения и количеством распределяемых товаров.

Августин использует выражение *bene moderata ecivitatis ordinem* (с лат. — «хорошо контролируемый государственный порядок») для сравнения, чтобы объяснить скрытый порядок вещей.

Порядок поддерживается за счет расположения частей в соответствии с размерами, а также за счет активного поиска гар-

монии между частями. В этом суть хорошего управления: контроль баланса между адекватностью целого и адекватностью частей. Каждая часть должна быть адекватной целому. И наоборот, целое должно быть адекватным, чтобы предоставить всем природным элементам то место, которое они заслуживают. Для политического порядка это означает, что как часть социального порядка он выполняет функцию служения миру.

Подобно тому как ничто не может существовать без гармонии и мира между его частями, политический порядок, поддерживающий социальный порядок, не может быть адекватным без сосредоточения внимания на гармонии [11].

Августин придавал большое значение значению разума, особенно в мире политики. Одного стремления к миру и согласию недостаточно. Использование разумного понимания необходимо для сосуществования.

Отношения внутри *ordo rerum humanarum* (с лат. — «порядок человеческих существ») определяются диалектикой относительного порядка, характеризующегося относительным миром и справедливостью. Политический порядок служит миру и справедливости в социальном порядке. Политический порядок не определяет свои собственные моральные рамки, но должностные лица руководствуются более широкими принципами, основанными на *ordo* (с лат. — порядок), *paix* (с лат. — «мир») и *iustitiae* (с лат. — «правосудие»). Государство несет ответственность за правовой порядок, но ответственность за то, чтобы закон действовал своим чередом, лежит прежде всего на самих гражданах. Августин говорит о естественной предрасположенности человека и желании жить в сообществе с другими. Люди способны внести свой вклад в хорошее управление, которое учитывает правильное место всех слоев общества. Ни одна часть не может быть исключена, если она вносит вклад в целое. В этом суть хорошего управления: контроль баланса между адекватностью целого и адекватностью частей.

Августин не использует термин «политический порядок». Также не существует четкого понятия «политика». Но во многих местах он подробно говорит о политических вопросах. Для Августина порядок — это двумерная концепция пространства и времени. Необходимо четко различать понятия политического порядка и политической структуры. Структуры являются частью

порядка, но не самим порядком [9, р. 287]. Политические иерархии, которые комментирует Августин, во многом основаны на власти, тщеславии и коррупции.

Только личным, внутренним стремлением политик может способствовать гармоничному единству государственного общества. Относительный порядок, мир и справедливость вытекают не из политического порядка, а из этического настроя политиков.

Для Августина первостепенным является не принуждение к власти, а общая любовь, необходимая для структурированного сосуществования.

Упорядоченная и законная власть как политический орган имеет положительную ценность для народа, поскольку защищает его от анархии. Первоначально социальный порядок был извращен не политической властью, а силой принуждения [7, р. 306].

Августин не дал определения концепции политического порядка, но он прямо указывает, что политика имеет функцию сохранения первоначального, естественного порядка общества. Если этот первоначальный порядок был извращен, то это произошло из-за злоупотребления государственной властью, а не из-за структуры политической власти. Августин занимает нейтральную позицию в оценке конкретных политических институтов власти.

Изначальный естественный порядок действует через политические структуры общества. Поэтому характер политического порядка необходимо оценивать частично на основе лежащих в его основе властных структур. Политический порядок определяется не только греховностью человека, но и его естественной природой жить в сообществе с другими.

Политический порядок имеет инструментальные свойства и следы естественного социального порядка. Однако политический порядок остается относительным порядком. Ни один эмпирический земной город никогда не был производным от града небесного — «небесного Иерусалима».

Для А. И. Бутон-Тубулик отправной точкой является то, что, по мнению Августина, политический порядок не может носить естественный характер [7, р. 626].

Она указывает на парадокс того, что порядок земного града узаконен эсхатологическим характером града небесного. Ключевой посыл здесь [7, р. 615] — сохранение мира для человеческого сообщества. Двойственность политического порядка возникает из *соответствия* его институционального, функционального значения упорядочивающему значению естественно-стремления человека к миру.

Социальный порядок — это естественный порядок. Человек создан для того, чтобы жить в сообществе с другими людьми и формировать социальные связи [14, р. 78]. Отношения между социальным порядком и государственным сообществом имеют решающее значение, особенно с точки зрения упорядоченного единства. Августин видит, что заключать совместные соглашения в больших масштабах становится труднее. Чем больше людей участвует, тем сложнее становится организация коллективных мероприятий.

Слишком большой размер касается не только эффективности [11, р. 143], но и потери достоинств и баланса между частями. Августин предупреждал о масштабных последствиях, но это не значит, что размер общины является важнейшим критерием. Его заботило не то, что *малое прекрасно*, а четкое соотношение всех интересов и общих взглядов на право.

Государственное сообщество не может существовать без общих общественных взглядов на право. Августин обладал глубоким пониманием того, как функционирует человеческое сообщество. Он указывает, что мирное сосуществование становится все труднее по мере продвижения по лестнице мирового сообщества. Отец Церкви говорит: «Этот мир подобен скоплению воды: чем больше масса, тем больше опасностей она несет» [11, р. 951]. Сплочение сообщества основано не на принуждении, а на стремлении к миру. Это стремление к миру является частью порядка творения. Этот мир можно сохранить только посредством той или иной формы социальной справедливости. Существует тесная связь между миром в земном обществе и справедливостью. Там, где общественный порядок и государственное сообщество расходятся, этот мир и справедливость исчезают.

Когда государство и государственное сообщество не объединены единым порядком, законы государства и *lex naturae* (с лат. — «законы природы») начинают расходиться [7, р. 626]. Тог-

да государство становится институтом, который может поддерживать себя только посредством власти и насилия. Не служить обществу, а поддерживать себя.

Благочестивые граждане также должны внести свой вклад в физическую основу существования, а не просто наивно полагаться на промысел Божий [15, р. 22]. Социальная и политическая ответственность не определяется властью государства, а основана на моральном чувстве добродетельной гражданственности. Политическая власть не определяет, что такое «хорошее гражданство». Это определяется самими гражданами в их совместном участии. Государственному сообществу нужен фундамент, основанный на общем понимании общих интересов. При распределении дефицитных благ, необходимых для повседневного существования, термин «партнерство» следует понимать буквально. Здесь может возникнуть напряженность из-за разных взглядов на справедливость распределения [14, р. 70].

Августин описывает связь между телом и душой, «которая создает цельного и завершенного человека» [9, р. 482]. По мнению Отца Церкви, забота о необходимых средствах существования настолько заложена в порядке творения, что сам Бог следит за тем, чтобы человеку не пришлось ошибиться [9, р. 459]. Чтобы правильно понять характер временных, земных благ, необходимо понять скрытый порядок экономической жизни в земном городе. Наслаждение благами земного града совершенно иного порядка, чем наслаждение стремлением к небесному граду. Небесный град не знает и не нуждается в этих благах. Однако наличие временных, земных благ не чуждо порядку творения.

Августин полагает, что временный мир земного города не может существовать без справедливого порядка в земном городе и экономической жизни в нем [16, р. 67]. Без наличия земных благ покой тела невозможен [6, р. 162]. Спокойствие тела необходимо для спокойствия души [7, р. 116]. Человек занимает особое место в иерархии творения. Благодаря равновесию в душе человека и между телом и душой человек способен к упорядоченной жизни.

Заключение. Идеи Августина о социально-политическом порядке, хотя и не тождественные субсидиарности, создают предпосылки для её развития. Его акцент на гармонии, ограничении государственного вмешательства и значимости малых

сообществ позволяет рассматривать его как предтечу католической социальной мысли. Однако эсхатологический контекст и антропологический пессимизм напоминают, что земной порядок всегда несовершенен, а истинная гармония достижима лишь в Граде Божьем [5].

Политические структуры обретают свое значение благодаря весу естественного социального порядка. Политический порядок обладает инструментальными свойствами, но имеет следы естественного социального порядка. Существует тесная связь между миром в земном обществе и справедливостью. Речь идет об относительном мире и справедливости, но они вытекают из естественного устройства человека как социального существа. Когда государство и государственное сообщество не объединены одним порядком, законы государства и *lex naturae* начинают расходиться.

Список источников

1. Ghymers Christian. Miranda Visionnaire: l'intégration régionale, dimension indissociable de l'émancipation Latino-Américaine. Francisco de Miranda. l'Europe et l'intégration Latino-Américaine. eds. Luis Xavier Grasanti et Christian Ghymers. Louvain-la-Neuve: Versant Sud, 2001. Pp. 130–132.
2. Nell-Breuning Oswald von. Wie sozial ist die Kirche? Leistung und Versagen der katholischen Soziallehre. Ostfildern: Patmos Verlag, 1972; Paul van Geest. Morality in the Marketplace: Reconciling Theology and Economics. Leiden, Boston: Brill, 2022. 112 p.
3. Behr Thomas C. Social justice and subsidiarity: Luigo Taparelli and the origins of modern Catholic thought. Washington DC: Catholic University of America Press, 2019. 260 p.
4. Vanberg, Viktor J. Föderaler Wettbewerb, Bürgersouveränität und die zwei Rollen des Staates. In Föderalismus und Subsidiarität / Herausgegeben von Lars P. Feld, Ekkehard A. Köhler und Jan Schnellenbach. Tübingen: Mohr Siebeck, 2016, 199 p.
5. Kaiser H. J. In Ordinata Concordia Het subsidiariteitsbeginsel en de geordende eendracht in de politieke economie. Tilburg: Open Press Tilburg University, 2023. 649 p.
6. Aurelius Augustinus. Het huis op de rots: Verhandeling over de bergrede [De sermone Domini in monte] / Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Leo Wenneker en Hans van Reisen. Budel: Damon, 2007. 232 p.
7. Bouton-Touboulc Anne-Isabelle Dire l'ordre caché. Les discours sur l'ordre chez saint Augustin Institut d'études augustiniennes. 2004. Décembre. 702 p.

8. Budzik Stanislaw. Doctor Pacis: Theologie des Friedens bei Augustinus. Innsbruck: Tyrolia Verl., 1988. 412 p.
9. Weissenberg Timo J. Die Friedenslehre des Augustinus: Theologische Grundlagen und ethische Entfaltung. Stuttgart: W.Kohlhammer, 2005. 564 p.
10. Geest Paul van. Morality in the Marketplace: Reconciling Theology and Economics. Leiden, Boston: Brill, 2022. 171 p.
11. De civitate Dei 4, 4; De stad van God / Vertaling G. Wijdeveld, 1646 (1983), 740 p.
12. Aurelius Augustinus, Sermo 302. URL: https://www.augustinus.it/latino/discorsi/discorso_428_testo.htm (дата обращения: 12.03.2025).
13. Ruokanen Miikka. Theology of Social Life in Augustine's De civitate Dei. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1993. 179 p.
14. Deane Herbert A. The Political and Social Ideas of St. Augustine. Foreword by Richard A. Munkelt: A response to Herbert Deane. Tacoma: Angelico Press, 2013. Pp. 78–79.
15. Diggins John Patrick. Why Niebuhr Now? Chicago: University of Chicago Press, 2011. 152 p.
16. Markus R. A. Saeculum: history and society in the theology of St. Augustine. Cambridge UK, New York: Cambridge University Press, 2007. 254 p.

References

1. Ghymers Christian. Miranda Visionnaire: l'intégration régionale, dimension indissociable de l'émancipation Latino-Américaine. Francisco de Miranda. *l'Europe et l'integration Latino-Americaine*. eds. Luis Xavier Grasanti et Christian Ghymers. Louvain-la-Neuve: Versant Sud, 2001, pp. 130–132.
2. Nell-Breuning Oswald von. *Wie sozial ist die Kirche? Leistung und Versagen der katholischen Soziallehre*. Ostfildern: Patmos Verlag, 1972; Paul van Geest. *Morality in the Marketplace: Reconciling Theology and Economics*. Leiden, Boston: Brill, 2022, 112 p.
3. Behr Thomas C. *Social justice and subsidiarity: Luigo Taparelli and the origins of modern Catholic thought*. Washington DC: Catholic University of America Press, 2019. 260 p.
4. Vanberg Viktor J. *Föderaler Wettbewerb, Bürgersouveränität und die zwei Rollen des Staates. In Föderalismus und Subsidiarität*. Herausgegeben von Lars P. Feld, Ekkehard A. Köhler und Jan Schnellenbach. Tübingen: Mohr Siebeck. 2016. 199 p.
5. Kaiser H. J. *In Ordinata Concordia Het subsidiariteitsbeginsel en de geordende eendracht in de politieke economie*. Tilburg: Open Press Tilburg University, 2023, 649 p.
6. Aurelius Augustinus. *Het huis op de rots: Verhandeling over de bergrede [De sermone Domini in monte]*. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Leo Wenneker en Hans van Reisen. Budel: Damon, 2007. 232 p.

7. Bouton-Touboulis Anne-Isabelle. *Dire l'ordre caché. Les discours sur l'ordre chez saint Augustin* Institut d'études augustiniennes. 2004. Décembre. 702 p.
8. Budzik Stanislaw. *Doctor Pacis: Theologie des Friedens bei Augustinus*. Innsbruck: Tyrolia Verl., 1988. 412 p.
9. Weissenberg Timo J. *Die Friedenslehre des Augustinus: Theologische Grundlagen und ethische Entfaltung*. Stuttgart: W.Kohlhammer, 2005. 564 p.
10. Geest Paul van. *Morality in the Marketplace: Reconciling Theology and Economics*. Leiden, Boston: Brill, 2022. 171 p.
11. *De civitate Dei* 4, 4; *De stad van God*. Vertaling G. Wijdeveld. 1646 (1983). 740 p.
12. Aurelius Augustinus. *Sermo 302*. Available at: https://www.augustinus.it/latino/discorsi/discorso_428_testo.htm (accessed: 12.03.2025)
13. Ruokanen Miikka. *Theology of Social Life in Augustine's De civitate Dei*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1993. 179 p.
14. Deane Herbert A. *The Political and Social Ideas of St. Augustine. Foreword by Richard A. Munkelt: A response to Herbert Deane*. Tacoma: Angelico Press, 2013. Pp. 78–79.
15. Diggins John Patrick. *Why Niebuhr Now?* Chicago: University of Chicago Press, 2011. 152 p.
16. Markus R. A. *Saeculum: history and society in the theology of St. Augustine*. Cambridge UK, New York: Cambridge University Press, 2007. 254 p.

Сведения об авторе

Большаков Сергей Николаевич, доктор педагогических наук, доктор экономических наук, профессор, Российский государственный социальный университет (Россия, 129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 4, стр. 1); Невский институт языка и культуры (Россия, 197110, Санкт-Петербург, ул. Малая Разночинная, д. 9, лит. В)

Information about the author

Sergey N. Bolshakov, Doctor of Pedagogical Sciences, Doctor of Economic Sciences, Professor, Russian State Social University (building 1, 4, Wilhelm Pieck St., Moscow, 129226, Russia); Nevsky Institute of Language and Culture (lit. B, 9, Malaya Raznochinnaya st., St. Petersburg, 197110, Russia)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted	04.04.2025
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing	28.04.2025
Принята к публикации / Accepted for publication	14.05.2025

ОБЩАЯ ПЕДАГОГИКА, ИСТОРИЯ ПЕДАГОГИКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

Научная статья / Article

УДК 378.016:793.3(510)

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-167>

Развитие социальных компетенций студентов в процессе преподавания современных танцев в китайских университетах

Нина Жамсуевна Дагбаева¹, Цзянь Шоучжоу²

^{1,2} Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова,
Улан-Удэ, Россия,

¹ ndagbaeva@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8269-1751>

² 598628183@qq.com, <https://orcid.org/0009-0008-6666-7453>

Аннотация. В условиях глубокой интеграции глобальной культуры и перестройки образовательной экологии под влиянием цифровых технологий перед танцевальной педагогикой встает историческая задача воспитания талантов, обладающих важными социальными компетенциями. Основываясь на реформах высшего образования в новую эпоху, данная статья фокусируется на анализе способности к культурному переводу и внутренней мотивации, которые являются важными в возвращении художественных талантов, в рамках модели «четырехмерной компетенции». Она включает в себя развитие мягких компетенций (soft skills) на основе теории конструктивистского образо-

вания — систематической интеграции инноваций, способности к критическому мышлению, способности к межкультурной коммуникации и способности к работе в команде. Взяв за основу преподавание латиноамериканских танцев, исследование разрабатывает модель преподавания «три в одном»: «культурное осознание — проектная практика — рефлексия и итерация», деконструируя элементы диалектического мышления в логике соревновательных движений, механизм культурного декодирования в художественной лексике и уникальное совместное напряжение дуэтного сотрудничества. К сожалению, исследований в этом направлении не так много, в своей работе мы опираемся на работы российских и зарубежных ученых, в том числе последние работы таких китайских исследователей — Zhang Yan, Tang Xiaofeng и другие.

Практика преподавания одного из авторов статьи — Цян Шоучжоу, который работает преподавателем латиноамериканских танцев в университете Цзилу (Qily Normal University), показывает, что этот режим не только значительно улучшает технические показатели студентов, но и воспитывает глобальные компетенции в цифровую эпоху через кросс-культурное проектное обучение (например, виртуальное сотрудничество в международных мероприятиях). А инновационная система оценки обеспечивает масштабируемое решение для устранения накопленных недостатков «фокусировки на навыках, но не на мышлении» в художественном образовании, что имеет практическую ценность для удовлетворения спроса на гуманистические обмены в рамках «Одного пояса, одного пути» и служит стратегии сильной страны в области культуры.

Ключевые слова: преподавание латинских танцев, креативность, критическое мышление, командная работа, коммуникативные навыки, «Один пояс — один путь», мягкие навыки (*soft skills*).

Для цитирования: Дагбаева Н. Ж., Цзянь Шоучжоу. Развитие социальных компетенций студентов в процессе преподавания современных танцев в китайских университетах. Человек. Культура. Образование. 2025. № 2. С. 167–182. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-167>

Development of students' social competencies in the process of teaching modern dance at Chinese universities

Nina Zh. Dagbaeva¹, Jiang Shouzhou²

^{1,2} Dorzhi Banzarov named State University, Ulan-Ude, Russia,

¹ ndagbaeva@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8269-1751>

² 598628183@qq.com, <https://orcid.org/0009-0008-6666-7453>

Abstract. *In the context of the deep integration of global culture and the restructuring of the educational environment under the influence of digital technologies, art education faces the historical task of educating talents with important social competencies. Based on the reforms of higher education in the new era, this article focuses on the analysis of the ability for cultural translation and intrinsic motivation, which are common in the cultivation of artistic talents, within the framework of the “four-dimensional competence” model. It includes the development of soft skills based on the theory of constructivist education — the systematic integration of innovation, critical thinking, intercultural communication, and teamwork. Based on the teaching of Latin American dances, the research develops a three-in-one teaching model: “cultural awareness — project practice — reflection and iteration”, deconstructing the elements of dialectic thinking in the logic of competitive movements, the mechanism of cultural decoding in artistic vocabulary, and the unique joint tension of duet collaboration. Unfortunately, there is not much research in this area. In our work, we rely on the work of Russian and foreign scientists, including the latest work by Chinese researchers such as Zhang Yan, Tang Xiaofeng and others.*

The teaching practice of one of the authors of the article, Jiang Shouzhou, who works as a Latin American dance teacher at Qily Normal University, shows that this regime not only significantly improves students' technical performance, but also fosters global competencies in the digital age through cross-cultural project learning (for example, virtual collaboration in international events). And the innovative assessment system provides a scalable solution to eliminate the accumulated disadvantages of “focusing on skills, but not on thinking” in art education, and this has practical value in meeting the demand for humanistic exchanges within the framework of the “One Belt, One Road” and serves the strategy of a strong country in the field of culture.

Keywords: *Latin dance teaching, creativity, critical thinking, teamwork, communication skills, one belt, one road, soft skills*

For citation: Dagbaeva N. Zh., Jiang Shouzhou. Development of students' social competencies in the process of teaching modern dance at Chinese universities. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie = Human. Culture. Education*, 2025; 2: 167–182. (In Russ.) <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-167>

Введение. В настоящее время художественное образование переживает смену парадигмы от «передачи технологий» к «созданию ценностей». Это находит отражение и в сфере танцевальной педагогики, которая претерпевает большие изменения под влиянием реконструкции глобальной системы управления культурой и цифровой трансформации образования. В нашей статье мы рассматриваем значение и развитие латиноамериканских танцев, которые получили стремительное раз-

витие в последние десятилетия в Китае и которые официально вошли как предмет в систему высшего образования в 2002 году. Латиноамериканский танец рассматривается как живой носитель межкультурной коммуникации, который прошел более чем 20-летний путь развития в современном Китае, а практика его преподавания преодолела первичную стадию передачи чисто танцевальной практики и перешла к возвращению комплексных художественных талантов, обладающих как культурным сознанием, так и способностью к глобальному диалогу.

Однако в нынешней практике преподавания все еще существуют структурные противоречия: в когнитивном аспекте недостаточно проработаны элементы критического мышления, заложенные в теле танца, в результате чего культурный перевод остается на уровне формальной имитации; в методическом аспекте чрезмерное внимание уделяется улучшению индивидуальных технических показателей без учета воспитания умения совместной работы в дуэте. Научная новизна подхода заключается в том, что мы рассматриваем обучение латиноамериканским танцам не только как возможность изучить танец, а с позиции развития мягких навыков у китайских студентов. Такой подход позволяет выявить потенциал танцевальной педагогики как инструмента формирования коммуникативных умений, межличностной эмпатии, командной работы, креативности и критического мышления, расширяет традиционные представления о функциях танца в образовательных процессах и открывает новые перспективы для интеграции культурных практик в систему высшего образования Китая.

Основываясь на стратегическом руководстве «Модернизация образования в Китае до 2035 года», касающемся всеобъемлющей реформы художественного образования, в нашей деятельности мы пытаемся построить «четырёхмерную модель развития способностей», основанную на таких составляющих, как креативность, способность к критическому мышлению, межкультурной коммуникации и командной работе. Разработка технологий развития составляющих этой четырёхмерной модели и является целью настоящего исследования.

Китайские авторы отмечают, что в системе китайского образования особое место уделяется физкультурно-эстетическому воспитанию, а именно: укреплению здоровья учащихся, гармоничному развитию тела и сознания, воспитанию твердости духа и воли, развитию эстетических качеств, воображения и нова-

торского духа, повышению патриотических чувств и социального содружества [1]. В современном мире эти качества, несомненно, играют важную роль в развитии цивилизаций. Анализируя уникальный механизм педагогического потенциала латиноамериканского танца — обучение диалектическому мышлению в соревновательной комбинационной хореографии, познание идентичности в расшифровке европейских и американских культурных символов и режим синергии лидерства в энергетическом взаимодействии партнеров позволяет активно развиваться инновационной педагогической цепочке: «понимание культуры — творческая практика — рефлексия и оценка» выстраивается по спирали вверх. Ее теоретическая ценность заключается в том, что танец с культурной интерпретацией становится посланником гуманистических обменов в рамках «Пояса и пути», а также помогает Китаю изменить свою роль на ведущую в формулировании глобальных стандартов художественного образования. Для уточнения, расширения и систематизации научных фактов, с целью объяснения явлений в танцевальной педагогике мы используем такие теоретические методы, как анализ, синтез, сравнение, конкретизация и обобщение. Из эмпирических методов используются наблюдение и беседы, которые мы проводим со студентами после каждой репетиции и выступлений.

Проблема межкультурной перспективы танцевального образования в Китае решается посредством культурного сотрудничества между китайскими университетами, в форме лекций о китайской культуре, тематических мероприятий и организации танцевальных классов [2].

Методология и методы исследования. Под влиянием традиционного режима обучения «демонстрация — имитация» большинство местных колледжей и университетов по-прежнему придерживаются парадигмы привития знаний, что в сочетании с такими объективными факторами, как позднее становление танцевальной дисциплины в Китае (China Dancers' Association, 2021)¹ и нехватка профессиональных преподавателей, приводит к структурному отсутствию культивирования творчества в практике преподавания в целом. С точки зрения теории семи-

¹ Ежегодный отчет Ассоциации китайских танцоров за 2021 год. URL: <https://m.renrendoc.com/paper/117942269.html> (дата обращения: 09.04.2025).

отике создание латиноамериканского танца представляет собой кросс-медийный процесс перевода культурных символов, а его инновационный механизм может достичь парадигмального прорыва благодаря построению трехступенчатой модели «деконструкция текста — извлечение символов — кодирование движений». Если взять в качестве примера танцевальный перевод образа «дики» в «Чжэн Фэне»¹, классики поэзии, то на первом этапе деконструкции текста необходимо использовать герменевтические методы, чтобы реализовать современную интерпретацию классического текста через «слияние полей зрения» [3], на втором этапе извлечения символов необходимо объединить принципы танцевальной семиотики [4], чтобы извлечь энергетическую систему физического выражения. Заключительный этап кодирования движения следует трехмерной конструкции «пространство — время — сила», которая переводит литературные образы в извилистый диалог тела, уникальный для танца румба [5]. Этот трехступенчатый прогрессивный механизм ломает линейный режим передачи знаний традиционного обучения и выстраивает инновационный путь «когнитивная интерпретация — символическая трансформация — физическое представление» в кросс-культурном контексте [6].

Анализ научной литературы позволяет выделить исследователей Китая, которые рассматривают идеи танцевальной педагогики, близкие к нашему подходу: это работы Zhiqiang Liu, Yaxu Jiao, Yong Zhao Yaxu Jiao, Yong Zhao. Zhang Yan. Tang Xiaofeng, а также российских ученых В.М. Розина, М. Н. Жиленко и др. Авторы отмечают, что китайская танцевальная педагогика придает большое значение сохранению и развитию национальных традиций, большое значение придается воспитанию дисциплины, и трудолюбия у студентов. Российские авторы подчеркивают важность теоретического обучения — знание истории танца, его стилей, символики — в сочетании с практическими занятиями. В обеих традициях большое значение уделяется развитию эмоциональной выразительности движений, способности передавать чувства через танец. Общие ценности танцевальной педагогики обеих стран создают основу для сотрудничества и взаимного обмена опытом.

¹ «Поэзия Чжэн Фэн» (Чжэн Гунфэн, один из пятнадцати национальных стилей в «Поэзии» и игра на барабанах, известная, как «Тагу» // 蹋鼓.

Перед лицом растущих требований к эстетическому образованию в новую эпоху (Министерство образования, 2020)¹ местным колледжам и университетам необходимо срочно создать триединую систему обучения «культурное понимание — художественное преобразование — инновационное выражение». Предлагается принять следующие пути реформы: 1) создать команду преподавателей с двумя учителями и укрепить междисциплинарные качества преподавателей; 2) разработать «тематический» творческий учебный модуль и создать банк ресурсов традиционной культуры; 3) внедрить механизм оценки процесса и создать многомерную систему показателей оценки инновационных способностей. Только благодаря систематической реформе преподавания есть возможность по-настоящему реализовать возвращение сути образования — «воспитание людей с красотой и культурой».

Технологии реализации и основные результаты. Модель «четырёхмерных компетенций», построенная в данном исследовании, основана на потребностях смены парадигмы художественного образования в эпоху цифровой трансформации и превращает латиноамериканский танец из чисто физической тренировки в инструмент формирования мышления, формируя следующую органично связанную систему культивирования компетенций:

1. *Способность к критическому мышлению* — когнитивный краеугольный камень кросс-культурного декодирования. Сосредоточившись на колониальном историческом повествовании латиноамериканских танцев и гибридных качествах латиноамериканской культуры, студенты получают навыки деконструкции философии движения «торможение — отпуская» румбы и символов новаторского духа ковбойского танца, чтобы развить способность к анализу исторической контекстуализации. Сравнивая интертекстуальные отношения между африканскими ритмическими генами танца ча-ча-ча и эстетическими нормами европейского придворного танца, мы создаем «третий глаз» культурной критики, чтобы студенты могли выйти за рамки подражания и задуматься о феномене культурной геге-

¹ Требования к эстетическому образованию Министерства образования.
URL: <https://mbd.baidu.com/ma/s/TgoIKgAo> (дата обращения: 12.04.2025).

монии, чтобы сохранить способность к построению дискурса для «рассказа истории Китая».

Критическое мышление играет очень важную роль в формировании личности танцора. Критическое мышление требует от танцоров постоянно размышлять о себе, изучать свои сильные и слабые стороны, учиться и думать о том, как улучшить себя [7].

«Критическое творчество» — это метод обучения, который побуждает студентов глубоко мыслить и критически анализировать во время творческого процесса [8]. В нашей практической деятельности он состоит из трех этапов, первый из которых — сравнительный культурный анализ. Культуры разных регионов объединяются для сравнения. Например, сравнивая «силовую эстетику» танца корриды с «жесткостью и гибкостью» китайских боевых искусств, студенты получают возможность глубоко задуматься о художественных проявлениях и их различиях в разных культурных контекстах. Второй шаг — деконструкция и реконструкция произведения. Содержание знания разбирается на части, интегрируется в различные культуры и вновь собирается в нечто новое. Например, «дезастернизованная» адаптация классической пьесы «Поцелуй пламени» побуждает студентов нарушить традиционный образ мышления и реконструировать произведение с новой точки зрения, тем самым развивая творческие способности и критическое мышление студентов. Третий этап — система рефлексивных журналов. Студенты проводят SWOT-анализ каждой репетиции, где нужно анализировать свои сильные стороны (Strengths), слабые стороны (Weaknesses), возможности (Opportunities) и угрозы (Threats), благодаря чему они могут лучше понять свой собственный процесс обучения и улучшить навыки самоанализа и самоуправления. Эта система не только способствует самоанализу студентов, но и предоставляет им платформу для непрерывного обучения и совершенствования [9].

Особое значение мы придаем также аспектам философии, психологии, медицины, опираясь на известную работу Марка Патерсона, в которой рассматривается роль осязания в различных областях, включая эстетику, цифровой дизайн, нарушения зрения и сенсорную терапию. Осязание — это первое чувство, которое развивается в утробе матери, но часто его упускают из

виду, в танцах важна роль прикосновения и осязания как части повседневного, воплощенного опыта [10].

2. *Межкультурная коммуникативная компетенция* — практический канал для глобальной компетенции. Что касается коммуникативной эффективности танца как невербального символа в гуманистических обменах «Пояса и пути», мы разработали двухвекторный механизм обучения: на техническом уровне мы анализируем механизм эмоционального диалога в проведении волны тела в самбе и развиваем способность точно выражать невербальные символы; на культурном уровне мы постигаем стратегию выявления и адаптации к культурным табу через сценарную реконструкцию кубинского салонного танцевального этикета. Опираясь на совместные международные хореографические проекты, студенты смогут развить способность переходить от «культурного шока» к «культурному посредничеству» в виртуальном сотрудничестве. Об этом пишут российские авторы: для понимания сущности и природы танца его нужно рассматривать в рамках более широко целого, а именно как составляющую «культурной реальности» (искусства) и «коммуникации» [11]. Танец, являясь специфическим средством коммуникации, подразумевает обращенность людей друг к другу, не безразличие, а взаимное участие в судьбах друг друга, глубинность общения. В связи с этим рассмотрение проблемы танца как формы коммуникации в социокультурном пространстве представляется важным и актуальным [12].

Коммуникативные способности — это базовый навык человека и основной способ социального взаимодействия. В современном быстро развивающемся обществе уровень коммуникативных способностей студентов Dance for Sport, которые готовятся стать старшими профессиональными тренерами, будет напрямую влиять на их нормальное физическое и психическое развитие [13].

Для хорошей коммуникации необходимо сценографическое решение танца. В случае с латиноамериканским дуэтным танцем механизм «ведение — следование» дуэтного танца представляет собой естественную сцену общения. Как преподаватели мы стараемся повысить эффективность общения с помощью следующих стратегий:

- *Обучение невербальному общению.* От партнеров требуется воспринимать намерение движения только через физиче-

ский контакт. Такой тренинг может значительно улучшить восприятие и чувствительность учеников к телу. В танце взгляд или легкое движение могут содержать много информации, и благодаря многократной практике студенты могут улучшить свою способность получать информацию, тем самым повышая выразительность и молчаливое понимание танца.

- *Эксперимент «Обмен ролями».* Этот эксперимент помогает студентам понять различные роли и обязанности представителей разных полов в танце, а также улучшить их понимание и контроль танцевальных движений. Поменявшись ролями, студенты смогут оценить язык тела и эмоциональное выражение представителей разного пола в танце, что улучшит их восприятие и выразительность танца.

- *Семинар по разрешению конфликтов.* «Разрешение конфликтов» — это модель переговоров и диалога, разработанная для устранения различий в движениях. Это эффективная стратегия в преподавании латиноамериканских танцев, поощряющая студентов разрешать разногласия со своими партнерами посредством общения. Моделируя сценарий разногласий, студенты учатся слушать друг друга и вместе находить решение. Такой тренинг не только улучшает навыки общения, но и развивает эмпатию. В процессе разрешения конфликтов студенты могут лучше понять взаимосвязь между сотрудничеством и соперничеством в танце, тем самым демонстрируя более высокое негласное понимание и координацию в своем танцевальном выступлении.

3. *Умение работать в команде* — мудрость выживания в информационную эпоху. На основе кинетического принципа «вести за собой» в латиноамериканском дуэтом танце разработана трехуровневая модель обучения совместной работе: базовый уровень тренирует негласное понимание реакции на стресс с помощью конфронтационной комбинации танца корриды; продвинутый уровень развивает способность принимать решения и вести переговоры в условиях асимметричных властных отношений с помощью импровизации и хореографии танго; а инновационный уровень преобразует данные передачи энергии между партнерами в визуальное отображение совместной работы с помощью цифровой системы захвата движения, чтобы развить способность к командному лидерству в эпоху человеко-машинного сотрудничества. Этот режим обучения напрямую связан с форми-

рованием основной конкурентоспособности художественных талантов.

Совместное обучение означает, что ученики объединяются в группу под руководством учителя и благодаря взаимодействию с другими учениками они могут постепенно освоить танцевальные движения, объясняемые учителем, и снизить уровень сложности обучения спортивным танцам [14].

Основываясь на теории социальной взаимозависимости, мы разделили систему взаимодействия на три уровня: базовый, продвинутый и высокий.

На базовом уровне мы сосредоточились на количественной оценке скорости синхронизации танцевальных шагов пар, обеспечивая высокий стандарт координации и согласованности движений между партнерами с помощью точных измерений и анализа.

На продвинутом уровне мы углубляемся в распределение ролей и связывание обязанностей в групповой хореографии. Роли и обязанности каждого танцора в группе будут четко определены, чтобы обеспечить плавность и целостность всего произведения.

В практике танцевального искусства на высоком уровне мы поощряем межпрофессиональное сотрудничество, например тесное сотрудничество с факультетом музыки для совместного создания театра латиноамериканского танца, который объединяет танец и музыку, создавая совершенно новую форму художественного выражения через сочетание различных художественных областей. Совместное обучение играет незаменимую роль в преподавании спортивных танцев в университете, и преподаватели должны относиться к нему серьезно и ценить его. Благодаря этим мерам совместные способности студентов систематически улучшаются, закладывая прочный фундамент для их будущего танцевального творчества и выступлений.

4. *Творческие способности — двигатель порождения культурной субъективности.* На основе культурного самосознания строится инновационная спираль «деконструкция — трансляция — регенерация»: сначала расчлняются узлы культурных вариаций в процессе американизации ковбойского танца, затем эстетика «жесткости и гибкости» китайских боевых искусств применяется для реконструкции пространственного и временного напряжения танца ча-ча-ча, и наконец, интеллектуальное подтверждение прав и трансграничное распростране-

ние результатов хореографии реализуется с помощью технологии «блокчейн». Этот путь развития инновационных способностей не только отвечает особенностям творческого мышления цифровой аборигенной молодежи, но и служит парадигмальным инновационным потребностям международного распространения китайской культуры.

В аспекте инноваций мы пробуем совершенно новый способ, то есть легенда о «Сянцзюне» и «Леди Сян» в древней китайской мифологической истории ловко трансформируется в яркую последовательность движений самбы, что делает танец не только ритмом тела, но и культурным наследием и инновацией. Как подчеркивают китайские авторы, Китай — это цивилизация, которая умеет гармонизировать противоречивые процессы, связанные с развитием уникальных аспектов культуры (традиционных) и универсальных (интернациональных) [14].

Заключение. Данное исследование на основе углубленного анализа показало целесообразность, инновационность и практичность «четырёхмерной компетенции» в преподавании латиноамериканского танца в колледжах и университетах. Она может эффективно решить проблему линеаризации, с которой сталкиваются традиционные методы обучения. Результаты исследования показывают, что благодаря применению этой модели студенты могут достичь сбалансированного развития таких социальных навыков, как критическое мышление, коммуникабельность, умение работать в команде, креативность, улучшить свои творческие способности, выразительность и другие аспекты танца. При этом важно подчеркнуть, что уникальные традиции китайского национального танца являются неотъемлемой частью культурного наследия страны и отражают философские аспекты современных танцев в мультикультурной среде [10]. Суждение И. А. Герасимовой о том, что по «мудрым движениям... можно судить о проявленности особых аспектов сознания, определяющих специфику когнитивной ситуации в ту или иную конкретно-историческую эпоху», можно сделать вывод о важности изучения влияния современного танца на развитие личности в целом [15, с. 50].

Основываясь на этих результатах, данное исследование предлагает следующие направления деятельности в будущем:

- разработка набора цифровых инструментов оценки, которые могут отслеживать кривую развития способностей в ре-

жиге реального времени, обеспечивая преподавателям точные рекомендации;

- создание платформы для сотрудничества между школой и организациями, где коммерческие выступления могут быть использованы в качестве части учебной практики благодаря тесному сотрудничеству с организациями, связанными с танцами, чтобы учащиеся могли обучаться в реальной среде, а их профессиональная конкурентоспособность и практические способности могли быть улучшены;

- усиление междисциплинарной подготовки преподавателей и повышение их способности к культурному переводу и обучению, чтобы они могли лучше ориентировать студентов на понимание и усвоение элементов танца в различных культурах, тем самым воспитывая межкультурную компетентность;

- проведение пилотных проектов для дальнейшего подтверждения и повышения эффективности модели «четырёхмерной компетенции» в рамках большого количества программ преподавания латиноамериканского танца в высших учебных заведениях, чтобы собрать более полные данные для оценки адаптивности и эффективности модели в различных условиях;

- поощрение участия преподавателей и студентов в инновациях по совершенствованию содержания учебных программ, а также содействие обмену и сотрудничеству между преподавателями и студентами путем организации мастер-классов и семинаров, чтобы стимулировать творческий подход к преподаванию и обмен практическим опытом.

Список источников

1. Юй Цяньлун. Танцевальное образование Китая (между традиционными и интернациональными аспектами развития) // Социально-гуманитарные исследования и технологии. 2023. № 3 (44). С. 100–106.

2. Kalimyllin Dilovar. Zhiqiang Liu. Chinese dance education and culture path in the preservation and transmission of cultural heritage to the younger generation // Research in Dance Education, May, 2024 a College for Nationalities, Lishui University, Lishui, Received 18 Apr 2022, Accepted 12 Mar 2024, Published online: 25 Mar 2024.

3. Гадамер Х-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. 2-е изд. М.: Прогресс, 1988. 704 с.

4. Langer Susanne K. Feeling and form: a theory of art. New York, 1953. 433 p.

5. Laban R. Modern educational dance: 2nd ed. Macdonalds & Evans, 1966. 240 p.
6. Хабермас Д. Теория коммуникативного действия. Т. 1. Разум и рационализация общества. Beacon Press, 1981. 880 p.
7. Yaxu Jiao, Yong Zhao. The essence of dance. A study of Chinese and Western dance philosophy: socio-cultural, historical and educational aspects // Research in Dance Education. 19 Jun 2024.
8. 孔祥魁,樊翠红.建构主义下学生合作沟通、自主学习能力的实践研究--以体育舞蹈专业为例[J].运动, 2014, (09):54-55. Kong Xiangkui, FAN Cuihong. Practical research on students' co-operative communication and independent learning ability under constructivism-Taking sports dance major as an example // [J]. Sports. 2014. (09). P. 54-55.
9. 张岩.地方高校舞蹈教学及艺术创造力培养[J].中国果树, 2022, (02):118. Zhang Yan. Dance Teaching and Cultivation of Artistic Creativity in Local Universities // [J]. China Fruit Tree. 2022. (02). P. 118.
10. Paterson M. The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies. Oxford; N. Y.: Berg, 2007. 224 p.
11. Розин В. М. Три ипостаси танца и подхода к его изучению (социокультурный, семиотический, психотехнический) // Культура и искусство. 2022. № 5. С. 74-85. DOI: 10.7256/2454-0625.2022.5.37996.
12. Жиленко М. Н. Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве : автореф. дис. ... канд. культурологии. М.: Спец, 2000. 25 с.
13. 唐晓烽.他观与自述：舞评对当代中国舞蹈发展影响探赜[J].中国民族博览, 2024, (04):127-129. Tang Xiaofeng. Other View and Self-description: Exploring the Influence of Dance Criticism on the Development of Contemporary Chinese Dance // [J]. China Ethnic Expo. 2024. (04). Pp. 127-129.
14. 熊文俊.合作学习在高校体育舞蹈教学中的应用--评《体育舞蹈的理论与实践》[J].中国教育学刊, 2016, (05):109. Xiong Wenjun. The Application of Co-operative Learning in the Teaching of Physical Education Dance in Colleges and Universities--A Review of the Theory and Practice of Physical Education Dance // [J]. Chinese Journal of Education. 2016. (05). P. 109.
15. Герасимова И. А. Философское понимание танца // Вопросы философии. 1998. № 4. С. 50-63.

References

1. Yuj Czyan`lun. Dance education in China (between traditional and international aspects of development). *Social'no-gumanitarny'e issledovaniya i texnologii* [Social and humanitarian research and technology]. 2023. No 3 (44). Pp. 100-106. (In Russ.)
2. Kalimylin Dilovar. Zhiqiang Liu. Chinese dance education and culture path in the preservation and transmission of cultural heritage to the younger generation. *Research in Dance Education*, May, 2024 a College for Nationalities, Li-

shui University, Lishui, Received 18 Apr 2022, Accepted 12 Mar 2024, Published online: 25 Mar 2024.

3. Gadamer X-G. *Istina i metod. Osnovy` filosofskoj germenевtiki. 2-e izd.* [Truth and Method. Fundamentals of Philosophical Hermeneutics. 2nd ed.]. Moscow: Progress, 1988. 704 p. (In Russ.)

4. Langer Susanne K. *Feeling and form: a theory of art.* New York, 1953. 433 p.

5. Laban R. *Modern educational dance: 2nd ed.* Macdonalds & Evans, 1966. 240 p.

6. Habermas D. *Teoriya kommunikativnogo dejstviya. T. 1. Razum i racionalizaciya obshhestva* [Theory of Communicative Action: Vol. 1. Reason and Rationalization of Society]. Beacon Press, 1981.

7. Yaxu Jiao, Yong Zhao. The essence of dance. A study of Chinese and Western dance philosophy: socio-cultural, historical and educational aspects. *Research in Dance Education*. 19 Jun 2024.

8. 孔祥魁,樊翠红.建构主义下学生合作沟通、自主学习能力的实践研究--以体育舞蹈专业为例[J].运动, 2014, (09): 54-55. Kong Xiangkui, FAN Cuihong. Practical research on students' co-operative communication and independent learning ability under constructivism-Taking sports dance major as an example [J]. *Sports*. 2014. (09). P. 54-55.

9. 张岩.地方高校舞蹈教学及艺术创造力培养[J].中国果树, 2022, (02):118. Zhang Yan. Dance Teaching and Cultivation of Artistic Creativity in Local Universities [J]. *China Fruit Tree*. 2022. (02). P. 118.

10. Paterson M. *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies.* Oxford; N. Y.: Berg, 2007. 224 p.

11. Rozin V. M. Three hypostases of dance and approaches to its study (sociocultural, semiotic, psychotechnical). *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art]. 2022. No 5. Pp. 74-85. DOI: 10.7256/2454-0625.2022.5.37996. (In Russ.)

12. Zhilenko M. N. *Tanecz kak forma kommunikacii v sociokul'turnom prostanstve : avtoref. dis. ... cand. kulturologii* [Dance as a form of communication in the socio-cultural space: author's abstract. diss. candidate of cultural studies]. Moscow, 2000. 25 p. (In Russ.)

13. 唐晓烽.他观与自述：舞评对当代中国舞蹈发展影响探赜[J].中国民族博览, 2024, (04):127-129. Tang Xiaofeng. Other View and Self-description: Exploring the Influence of Dance Criticism on the Development of Contemporary Chinese Dance. [J]. *China Ethnic Expo*. 2024. (04). P. 127-129.

14. 熊文俊.合作学习在高校体育舞蹈教学中的应用--评《体育舞蹈的理论与实践》[J].中国教育学刊, 2016, (05):109. Xiong Wenjun. The Application of Co-operative Learning in the Teaching of Physical Education Dance in Colleges and Universities-A Review of the Theory and Practice of Physical Education Dance. [J]. *Chinese Journal of Education*. 2016. (05). P. 109.

15. Gerasimova I. A. Philosophical understanding of dance. *Voprosy` filosofii* [Questions of Philosophy]. 1998. No 4. Pp. 50-63. (In Russ.)

Сведения об авторах

Дагбаева Нина Жамсуевна, доктор педагогических наук, профессор, директор института педагогики и психологии, Бурятский государственный университет им. Д. Банзарова, (Россия, 670000, Республика Бурятия, г. Улан-Удэ, ул. Смолина, 24 а)

Цзян Шоучжоу, аспирант кафедры общей педагогики, института педагогики и психологии, Бурятский государственный университет им. Д. Банзарова, преподаватель латиноамериканских танцев университета Цзилу (Qily Normal University) (Китай, 250200, район Чжанцю, г. Цзинань, провинция Шаньдун, Восточная роуд Цзинши, 3028)

Information about authors

Nina Zh. Dagbaeva, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor Director of the Institute of Pedagogy and Psychology of Buryat State University named after D. Banzarov, Russia (24 a, st. Smolina, Ulan-Ude, Republic of Buryatia, 670000, Russia)

Jiang Shouzhou, a graduate student of the Department of General Pedagogy, Institute of Pedagogy and Psychology of D. Banzarov Buryat State University, a teacher of Latin American dances at Qily Normal University (3028, Jingshi East Road, Shandong Province, Zhangqiu District, Jinan, 250200, China)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted	05.05.2025
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing	22.05.2025
Принята к публикации / Accepted for publication	25.05.2025

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

Рецензия на книгу / Bookreview

УДК 008

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-185>

Жанр сказки как многоуровневого культурного феномена

Рецензия на книгу: А. Е. Наговицын. Сказочный мир:
Культурологические и психологические аспекты /
А. Е. Наговицын, В. И. Пономарева. 2-е изд., испр. и доп.
М.: Академический проспект, 2024, 283 с.

Татьяна Николаевна Федуленкова

Владимирский государственный университет
имени А. Г. и Н. Г. Столетовых, Владимир, Россия
fedulenkova@list.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5039-5827>

Для цитирования: Федуленкова Т. Н. Жанр сказки как многоуровневого культурного феномена: Рецензия на книгу: Наговицын А. Е. Сказочный мир: Культурологические и психологические аспекты / А. Е. Наговицын, В. И. Пономарева. 2-е изд., испр. и доп. М.: Академический проспект, 2024, 283 с. // Человек. Культура. Образование. 2025. № 2. С. 183–187. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-185>

The Genre of Fairy Tales as a Multilevel Cultural Phenomenon

Book review: Nagovitsyn A. E.: The Fairy-tale world: Cultural and psychological aspects / A. E. Nagovitsyn, V. I. Ponomareva. 2nd ed., rev. and exp. Moscow: Akademicheskii Prospekt, 2024, 283 p.

Tatiana N. Fedulenkova

Vladimir state university named after A. G. and N. G. Stoletovs, Vladimir, Russia,
fedulenkova@list.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5039-5827>

For citation: Fedulenkova T. N. The Genre of Fairy Tales as a Multilevel Cultural Phenomenon. Book review: Nagovitsyn A. E. The Fairy-tale world: Cultural and psychological aspects / A. E. Nagovitsyn, V. I. Ponomareva. 2nd ed., rev. and exp. Moscow: Akademicheskii Prospekt, 2024, 283 p. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie = Human. Culture. Education*, 2025; 2: 183–187. (In Russ.) <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2025-2-184>

В предлагаемой вниманию научной общественности монографии А. Е. Наговицына и В. И. Пономаревой предпринята масштабная попытка переосмысления феномена сказки как культурологически значимого явления. Второе, исправленное и дополненное издание книги, ранее вышедшей под названием «Атлас сказочного мира», отличается не только более точным обозначением исследовательского фокуса, но и углублением теоретико-методологических оснований анализа.

Книга заслуживает высокой оценки прежде всего за стремление к выстраиванию комплексной методологической парадигмы, в рамках которой сказка рассматривается как полифункциональный культурный феномен, пронизывающий важнейшие аспекты исторического, социокультурного и антропологического бытия человека. Авторы с завидной научной добросовестностью сопоставляют и обобщают широкий спектр дисциплинарных подходов — от психоанализа и герменевтики до культурной антропологии и философии культуры, формируя тем самым целостное поле анализа сказочного дискурса.

Особый интерес представляет культурологическая перспектива исследования, в рамках которой сказка трактуется как своеобразная форма культурного кода, отражающая и транслирующая мировоззренческие установки социума. Культурологичность анализа подчеркивается не только в частных интерпретациях сказочных образов и мотивов, но и в общем подходе

к сказке как к выразителю и медиатору социокультурных значений.

Следует особо отметить, что авторы вводят в оборот ряд значимых понятийных конструкций, среди которых ключевое место занимает категория сказочного мира как автономной, но глубоко взаимосвязанной с культурным и психологическим контекстом реальности. Концепт пространственно-временного континуума сказки, раскрывающийся в тексте, позволяет преодолеть привычную дихотомию «реальность / вымысел» и выявить логико-смысловую структуру сказочного повествования как особого типа нарратива, подчиненного своим внутренним закономерностям.

На этом фоне особо значимым является введение понятий культурного тематизма, символической доминанты, ритмофонетического кода, архетипа и метафоры как базовых элементов культурной семиотики сказки. Это позволяет авторам не только разработать уточненную типологию персонажей, но и выстроить модель мотивационной структуры поведения сказочного героя, рассматривая его как медиатора между индивидуальным и коллективным, между бессознательным и культурно осознанным.

Методологическая база исследования строится на фундаментальных гносеологических принципах: целостности, историзма, множественности методов, диалектики общего и единичного. Значительный вклад в канву произведения вносит обращение авторов к идеям М. М. Бахтина и В. С. Библера (концепция диалога культур), А. Ф. Лосева (философия культуры), а также к методологическим основаниям герменевтики. В качестве эпистемологических критериев авторы последовательно используют принципы контент-анализа, семантической интерпретации, типологизации и моделирования.

Особое внимание уделяется применению теории культурной детерминации и символического взаимодействия, что подчеркивает принадлежность книги к современной традиции культурологического анализа. При этом анализ не ограничивается теоретико-понятийной сферой, а опирается на обширный корпус эмпирических и текстологических материалов, охватывающих широкий диапазон этнокультурных традиций.

Наиболее выразительным достоинством монографии является раскрытие социокультурной функции сказки в аспекте ее взаимодействия с историко-антропологическими основаниями культуры. Авторы обоснованно утверждают, что сказка не только отражает, но и формирует социальное сознание, задавая ценностные и поведенческие ориентиры. Анализ функции сказки как инструмента инициации, воспитания и профориентации в первобытных культурах приобретает особую актуальность в контексте современных междисциплинарных дискуссий о механизмах передачи культурного наследия.

А. Е. Наговицын и В. И. Пономарева подчеркивают, что сказка выполняет важную роль в воспроизводстве социокультурного порядка, сохраняя при этом потенциал трансформации и адаптации. Авторская позиция в этом отношении акцентирует внимание на культурно-психологических механизмах социализации, в которых сказка играет роль медиативного и символического инструмента.

Сочетание научной строгости с прикладной направленностью делает работу незаменимой в контексте практической психологии, прежде всего в сфере сказкотерапии. Книга не только предлагает прочное теоретическое основание для практических техник, но и выявляет их культурную обусловленность, подчеркивая значимость учета этнической и культурной специфики в коррекционной и развивающей работе.

В условиях растущего интереса к культурной психологии и интегративным моделям психотерапии данная книга может служить основополагающим трудом для разработки новых методик, основанных на культурологическом подходе. Актуальность темы неизмеримо возрастает и в связи с современными вызовами, связанными с кризисом идентичности, деформацией ценностных установок и ростом межкультурных конфликтов.

Не менее значимым является методологическое внимание авторов к «многоаспектной метафорике» как средству передачи культурной памяти, поскольку именно метафора выступает ведущим стилистическим приёмом данного жанра, обеспечивающим глубину повествования.

Таким образом, книга «Сказочный мир» способствует продуктивному диалогу между филологией, культурологией и пси-

хологией, необходимому для осмысления глубинных пластов художественного текста.

В заключение отметим, что монография А. Е. Наговицына и В. И. Пономаревой представляет собой фундаментальное исследование жанра сказки как многоуровневого культурного феномена. В книге последовательно реализуется междисциплинарный подход, позволяющий осмыслить сказку не только как нарратив, но и как культурный текст, как символическую систему, как средство социализации и как метод психологической интервенции.

Книга будет интересна не только специалистам в области культурологии, фольклористики, психологии, но и всем, кто стремится к глубокому пониманию механизмов культурной передачи, формирования идентичности и символического мышления.

Сведения об авторах

Федуленкова Татьяна Николаевна, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры иностранных языков профессиональной коммуникации гуманитарного института, Владимирский государственный университет имени А. Г. и Н. Г. Столетовых; член Российского профессорского собрания; член научного совета по филологическим наукам РПС; член-корреспондент РАН (Москва) (Россия, 600000, Владимир, ул. Горького, 87)

Information about the author

Tatiana N. Fedulenkova, Doctor of Philology, Associate Professor, Professor for the Department of Foreign Languages of Professional Communication of Humanitarian Institute, Vladimir State University named after the Stoletov brothers; Member of the Russian Professorial Board (RPB); RPB Member of Scientific Council on Philological Sciences, Corresponding member of RANH (Moscow) (87, Gorky Street, Vladimir, 600000, Russia)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted	04.05.2025
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing	16.05.2025
Принята к публикации / Accepted for publication	16.05.2025

