



Уральский
федеральный
университет

имени первого Президента
России Б.Н.Ельцина

Институт социальных
и политических наук

КОММУНИКАЦИОННЫЕ ТРЕНДЫ МНОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕРНОСТИ

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина»
Кафедра лингвистики и профессиональной коммуникации
на иностранных языках
Кафедра эстетики, этики, теории и истории культуры

КОММУНИКАЦИОННЫЕ ТРЕНДЫ МНОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕРНОСТИ

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2016

УДК 316.772.2
ББК С524.224.5
К635

Авторы:

В. Г. Богомяков (разд. 2.3), Е. Я. Бурлина (разд. 2.5), Т. С. Вершинина (разд. 1.7), Е. А. Гранкина (разд. 2.5), М. Ю. Гудова (Введение, разд. 1.1, 2.1, Заключение), М. О. Гузикова (Введение, разд. 2.4), Е. А. Дзикевич (разд. 1.3), С. А. Дзикевич (разд. 1.2), Е. А. Киселев (разд. 2.6), Н. А. Киселева (разд. 2.6), О. Л. Кочева (разд. 1.5), И. М. Лисовец (разд. 2.2), Л. М. Немченко (разд. 1.4), М. Г. Чистякова (разд. 2.3), А. В. Шуталева (разд. 2.7), У. С. Яковлева (разд. 1.6)

Рецензенты:

кафедра межкультурной коммуникации, риторики и русского языка как иностранного Уральского государственного педагогического университета (заведующий кафедрой доктор филологических наук, профессор А. П. Чудинов);
Ю. Г. Еришов, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии и политологии Уральского института управления РАНХиГС

Научные редакторы:

Т. С. Вершинина, кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и профессиональной коммуникации на иностранных языках;
М. Ю. Гудова, доктор культурологии, доцент кафедры эстетики, этики, теории и истории культуры;
М. О. Гузикова, кандидат исторических наук, доцент, зав. кафедрой лингвистики и профессиональной коммуникации на иностранных языках

Коммуникационные тренды множественной модерности : монография / [под ред. Т. С. Вершининой, М. Ю. Гудовой, М. О. Гузиковой] ; М-во образования и науки Российской Федерации ; Урал. федер. ун-т. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2016. — 132 с.

ISBN 978-5-7996-1984-8

Монографическое исследование посвящено анализу проблемы коммуникационных трендов множественной модерности. В исследовании выделены несколько ключевых направлений развития системы современных коммуникаций. В качестве доминирующего тренда современной коммуникации выявлено и проанализировано усложнение коммуникативных языков, посредников (медиумов) и программ (кодов) осуществления коммуникативных практик.

Для специалистов в области коммуникации, лингвистов, философов, культурологов, профессионалов в области медиа.

УДК 316.772.2
ББК С524.224.5

Введение

КОММУНИКАЦИОННЫЕ ТРЕНДЫ МНОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕРНОСТИ: СТРАТЕГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ

Пристально изучая современную культуру, информацию и информационное общество, специфику и судьбу текста и текстуальности, мировые и национальные языки и языковую деятельность в сформировавшихся за последние 50 лет условиях глобальной консьюмеристской информационной культуры и те процессы, которые происходят на разных уровнях организации современной культуры и общества, мы не можем не заметить в диалоге с коллегами лингвистами, культурологами, философами, эстетиками, искусствоведами, психологами, урбанистами некоторые тенденции, достойные совместного междисциплинарного исследования.

Новые тенденции в существовании как текстов, так и коммуникации их механизмов и смыслов открываются нам не только в силу междисциплинарного подхода, который последовательно реализуется в предлагаемом исследовании, но и потому, что языки и тексты современной культуры анализируются в новых технико-технологических, социально-антропологических и функциональных условиях множественной модерна.

В понимании современности как множественной по своим субъектам, направлениям развития и отличительным чертам мы исходим из того понимания модерна, что основано на трудах социологов и футурологов З. Баумана, В. Вахштайна, М. Кастельса, О. Согомонова, О. Тоффлера, культурологов и лингвистов В. Абашева, Р. Барта, П. Вайля, Ж. Деррида, М. Кагана, Ю. Кристевой,

Ю. Лотмана, М. Фуко, У. Эко. Одним из ключевых текстов в исследованиях модерности является теория множественной модерности, выдвинутая социологом Ш. Эйзенштадтом в одноименном труде. Он утверждал, что классические европоцентристские представления о модерности не описывают всего многообразия ее возможных вариантов. Следует указать, несмотря на признание учеными того, что проблематика модерности представляет собой базис современных наук об обществе (Т. Атнашев, М. Велижев, М. Дэвид-Фокс, все — 2016 г.), некоторые отрицают теорию множественных модерностей как проявление американской ценностной установки о плюралистическом и мультикультурном развитии прогресса (А. Эткинд). Мы не ставим под сомнение научность концепции множественных модерностей, признавая за ней, с одной стороны, расширение интерпретационных возможностей различий, зазоров и разрывов, а с другой, не отрицая, что данная концепция имеет статус «воображаемого» (Б. Андерсон). Важно упомянуть, что теория множественных модерностей не противоречит восприятию модерности как незавершенности процесса, находящегося в постоянном, часто сопровождаемом кризисами, становлении, текучести (по меткому выражению З. Баумана).

Мы обсуждаем проблемы текстов и языков современной культуры вместе с учеными, которые интересуются проблемами сложных пересечений языков культуры и современных способов порождения и восприятия текстов; исследуют природу современных текстов и особенности их структурно-морфологического и знаково-смыслового функционирования; изучают мир современного искусства, дающий новые коммуникативно-выразительные возможности современной культуре; познают мир современной культуры как мир множественных по своему авторству и бескрайних по своим контекстам открытых текстов.

Исследуя множественность языков и текстов современной культуры, мы приходим к выявлению не только множественной вариативной текстуальности современной культуры, но и раскрываем многообразие стратегий самоописания культуры. Среди важнейших из них мы выделяем художественную и урбанистическую

стратегию. Обе эти стратегии вписаны в два главных модуса бытия современности — глобальность и информационность.

Мир, в котором мы живем, стал глобальным. Эта глобальность мира достигнута не только за счет ускоренного развития средств транспорта, открытости государственных границ, сложившегося постколониального мирового порядка, но, в первую очередь, за счет опережающего развития новых медиа, мобильной связи и Интернета. Мгновенное оповещение о событиях, случившихся в различных частях земного шара, английский язык как язык международного общения, социальные сети, телепорты обмена фото- и видеоизображениями — вся система компьютерной коммуникации служит единству информационного пространства. Мир стал глобальным, прежде всего в плане перемещений информационных сообщений в рисуночной, фотографической, вербальной и смешанной форме текстов. Отсюда возможность существования таких феноменов современной культуры, как мировые языки, международный туризм, глобальные книжные издательские проекты, мировые кинопремьеры и т. д.

Все это создает неповторимое своеобразие современной глобальной культуры, насыщает ее богатством этнокультурных и национальных элементов, но в то же время является источником напряжения между глобальной массовой культурой и культурой элитарной, между проектами культурного империализма и этнонациональной автономии, национальными и международными языками, инновационными художественными проектами и традиционными ценностями различных культур. Проблемы существования традиции и новаторства, ценности современного и исторического, своего и чужого в рамках множественной модерна исследуются в разделах, посвященных проблемам художественной интерпретации культурного наследия и роли традиции в существовании устойчивых коммуникативных связей, анализа гипертекста города и языков путешествий, городского ландшафта и музейной экспозиции в коммуникативных практиках современности. Мир стал глобальным, и это означает, что наше исследование осуществлено на примере российского и мирового искусства,

исследует модусы взаимодействия русскоязычных и англоязычных текстов, обращается к коммуникативным практикам, осуществляемым как при помощи печатных медиа, так и медиа нового формата.

Общество, в котором мы живем, стало информационным, это означает, что на месте характерного для предыдущего исторического типа культуры логоцентризма сегодня развиваются все языки искусства, повседневности, науки, программирования — какие только были выработаны человечеством на протяжении его развития, тексты становятся все более разнообразными, сложными и множественными, усиливаются моменты власти информации и знания. Информационные технологии все сильнее внедряются в способы существования искусства, технологии образовательной деятельности и управления инфраструктурой городов. Культура, в которой мы живем, все яснее предстает перед нами как бесконечное множество текстов, порождающих свои особые интертекстуальные и гипертекстуальные связи и взаимодействия и текстуальную организацию культуры.

В условиях информационного общества текст выдвигается в качестве центрального и «модельного» для всех других (как и для всей системы культуры) элемента. Текст оформляет любые формы передачи-приема информации: вербальные, визуальные, парфюмерные, гастрономические, пластические, сенсорно-тактильные. Новые цифровые медиа позволяют объединять, синтезировать тексты, созданные на разных языках, в единые полиморфные по своей природе и многоканальные по способам восприятия мультимедийные, интермедийные тексты. Сетевые и не-сетевые тексты, их структурно-содержательные особенности — полиморфизм, интерактивность и гипертекстуальность — становятся повседневным контекстом художественных и урбанистических коммуникационных практик. Современная полиморфная текстуальность и мультимедийный суперхайвей, с одной стороны, дают новые возможности коммуникативности и выразительности, с другой, актуализируют проблемы перевода и переводимости различных текстов с языка автора сообщения на язык адресата, проблемы

нахождения общих контекстуальных полей и культурных кодов понимания текстов сообщений. Множественность текстов и языков современной культуры актуализирует научную проблематику репрезентации, перевода, понимания, интерпретации и способов осуществления данных процедур информационно-интеллектуальной, социально-коммуникативной деятельности.

Текст в современной культуре не просто остается главным носителем информации: именно тексты представляют собой единицы дискурсивно осмысленной реальности и центры дискурсивных практик современного человечества. Именно тексты различной морфологии собирают вокруг себя воображаемые группы читателей, одни из которых становятся сторонниками этих текстов, вплоть до фанатичных адептов, а другие, наоборот, становятся противниками этих текстов, занимая крайние позиции отрицания, вплоть до террора. Анализ и перевод различных дискурсивных практик с одного языка культуры на другой представлены в разделах, посвященных современному телевизионному, партиципационному и урбанистическому искусству, а также практикам экспонирования и путешествий.

Существование в форме текста является специфической чертой современной культуры, называемой текстуальностью. Текстуальность современной культуры состоит в том, что любой феномен: великосветский обед, культурный ландшафт, городской архитектурный ансамбль, телевизионная программа или данс-спектакль рассматриваются как текст. Все эти тексты могут существовать как в не-сетевой, так и в сетевой форме и реальности. Особое внимание в современном социально-гуманитарном знании уделяется проблемам городских культурных кодов и текстов. Городской текст сегодня рассматривается и в качестве гипертекстуально организованной системы полиморфных сообщений, и в качестве множества интермедиальных проектов, данных одновременно в разных языках искусства и повседневности. Бытование текста в современном городе и города как текста — это распространенные тренды актуальных научных урбанистических исследований. В представленной монографии эту проблематику разрабатывают

ученые Екатеринбурга, Москвы, Самары, Тюмени, предлагая новые и оригинальные подходы к осмыслению актуальных коммуникационных процессов в современном городе.

В последние 50 лет в Европе сформировалось потребительское общество, в котором потребительское отношение распространяется не только на вещи и события, но и на информацию. Актуализация исследований текста и текстуальности в условиях интенсивных сетевых коммуникаций в консьюмеристском информационном обществе, выявление наиболее аттрактивных приемов коммуникации, устойчивых социальных связей и отношений на основе текстов — также важная задача современной гуманитаристики. Потребительские требования к текстам и аттрактивность текстов, желание текста, удовольствие от текста и наслаждение от текста тесно оказываются связанными с природой текстов, с их морфологическими особенностями и со свойствами медиа, доставляющими информационное сообщение, а также с функциональностью гаджетов, используемых для приема и считывания текстов в современной культуре. Проследить зависимость между консьюмеристскими настроениями общества и наиболее востребованными текстами и между современными способами восприятия текстов культуры и текстопорождающими интерактивными взаимодействиями позволяют разделы, посвященные особенностям рецепции современного искусства в традиционной художественно-институциональной или городской среде.

Две главы монографии, посвященные художественным и урбанистическим коммуникациям, их механизмам, особенностям и функциям, позволяют выявить их реальную многокрасочную множественность, создать объемную модель современных коммуникаций.

Глава 1

СЕМАНТИКО-ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ТРЕНДЫ В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ

1.1. Сенсорный и структурный полиморфизм текстов как коммуникационный тренд в современном искусстве

Достаточно долго в европейской философии господствовало представление о том, что феномен информации неразрывно связан с феноменом знаково-буквенного рукописного или печатного текста. Так обстояло дело на протяжении всей эпохи Просвещения и последующих за ней эпох, развивающих основные достижения классической европейской культуры. В модернистской философии оно получило название логоцентризма.

Современная нелогицентричная культура породила новые способы передачи информации; в частности, в области чтения в конце XX в. появился новый синтетический вид — современное экранное чтение. Эта историческая разновидность чтения включает в себя и визуальное, и аудиальное, и сенсорное чтение. Этот новый вид чтения основывается на сенсорном полиморфизме текстов в современной культуре.

Современное экранное визуальное чтение-разглядывание-ощупывание-проматывание отличается характером текста: в современном экранном тексте присутствуют и пиктограммы программного интерфейса, организующие взаимодействие читателя с текстом, и текст-свиток, который читателю приходится проматывать — просматривать, и текст-кодекс — экранная страница с ее традиционным книжным инструментарием: полями, колон-

титулами, сносками, нумерацией и т. д. Также электронный текст отличается присутствием в тексте активных ссылок, окружением текста, воспроизводимого on-line, всплывающими окнами-баннерами, сопровождением текста ссылками на материал и персонажей исследования. Такая «электронная репрезентация текста, — утверждает Р. Шартье, — во-первых, радикально меняет понятие контекста, а значит — сам процесс создания смысла. Физическое соседство разных текстов в одной книге или в одном периодическом издании уступает место подвижному их включению в логические конструкции, организующие базы данных и оцифрованные книжные коллекции. Во-вторых, она заставляет по-новому взглянуть на материальность произведений, уничтожая видимую связь между текстом и объектом, в котором он содержится, и передает читателю (а не автору или издателю) право компоновать и разбивать на части текстовые единицы, которые он желает прочесть, и даже выбирать их внешний вид. Это переворот в системе восприятия текстов и обращения с ними» [8].

Одновременно с формированием экранных электронных текстов, по мнению Р. Шартье, формируется такая практика чтения, которая объединяет технику чтения-прокручивания, — аналогично древнему тексту-свитку, — и технику чтения-листания текста — аналогично тексту-кодексу.

С другой стороны, современное экранное чтение включает в себя элементы аудиального чтения-прослушивания. Каждая операция с текстом, выполняемая на гаджете, является озвученной и звуковой. Сигнал гаджета постоянно оповещает: включился, выключился, переключился из одного режима в другой, принял сообщение, перелистнул страницу и т. д. Художественное или досуговое чтение также по желанию читателя может сопровождаться соответствующим (художественным или сигнальным) звуковым или музыкальным сопровождением.

К тому же современное экранное чтение с необходимостью является сенсорным, независимо от того, касаемся ли мы экрана с текстом или пиктограммами рукой или курсором, наведенным при помощи компьютерной «мыши».

Таким образом, современное экранное чтение является внутренне сложно организованным. Анализируя многообразие форм современного технически оснащенного чтения, мы выделяем вслед за многочисленными историками чтения не только чтение «с листа», «с экрана» и «на слух» [4], но и следующие основные три формы современного экранного чтения: это *экранное визуальное* чтение-разглядывание, *экранное сенсорное* чтение-ощупывание и *экранное аудиальное* чтение-прослушивание. Это позволяет сделать вывод о том, что современное чтение не ограничено только лишь одним каналом получения и передачи информации (визуальным, аудиальным или сенсорным) и какой-либо одной доминирующей культурной формой получения-передачи информации. Современное чтение является полиморфным, объединяющим все три исторические формы чтения при восприятии одного и того же экранного текста. Такое сочетание исторических и разноканальных сенсорных форм чтения мы называем сенсорным полиморфизмом современного чтения.

Другой важнейшей характеристикой современных текстов для чтения является их структурный полиморфизм.

Одним из понятий, характеризующих современное состояние текстов для чтения и особенности взаимосвязей между ними, является понятие «текст», но также и в новых модификациях: «интертекстуальность» (построение текста при помощи явных и скрытых цитат и реминисценций к произведениям мировой литературы) и «гипертекстуальность» (организация единого текстового пространства как системы множества самостоятельных текстов, постоянно отсылающих читателя от одного из них к другому) [6].

Рождению концепций интертекстуальности и гипертекста предшествовала концепция полифонического романа, созданная выдающимся отечественным литературоведом М. М. Бахтиным.

М. Бахтин, открывший явление полифонического романа, анализировал в творчестве Ф. М. Достоевского полифонию автора и героя, самостоятельность героев и обстоятельств: все это М. Бахтин называет полифонической формой русской литературы — ро-

маном и в качестве полифонического романа исследует романы Ф. М. Достоевского. М. Бахтин в качестве признаков полифонии в романе называет такие черты, как полемика автора с героем, когда и автор и герой обладают собственными идеологическими концепциями, вступающими в конкурентное взаимодействие в романе. В этом взаимодействии герой способен оспаривать концепцию автора и идеологически бороться с ним. Многоголосие самостоятельных голосов героев и персонажей воссоздает социальное многообразие общественной жизни. При этом каждый герой и персонаж обладают независимым от авторского, не только ведомым автору, но самостоятельным, творческим сюжетопорождающим сознанием, воплощающимся в поступках героев и персонажей на страницах произведения [7].

Ю. Кристева переводит М. Бахтина на французский язык и переинтерпретирует его идеи, полемизирует с М. Бахтиным и находит в его концепции новые, не замеченные отечественными исследователями, оттенки. Прежде всего, она видит диалогизм собственно в книгах самого М. Бахтина, она утверждает, что М. Бахтин «предложил такую модель, в которой литературная структура не наличествует, но вырабатывается по отношению к другой структуре» [5, с. 428], тем самым он динамизировал и диалогизировал сами представления о структуре и структурализме.

Второе открытие, сделанное М. Бахтиным в области диалогизма, Ю. Кристева видит в описании феномена интертекстуальности: «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст — это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия интерсубъективности встает понятие интертекстуальности, и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум двойному прочтению» [5, с. 429].

Третий момент, отмечаемый Ю. Кристевой у Бахтина, — это признание того, что слово и язык являются условием осуществления диалогических отношений, но одновременно, что не всякое языковое взаимодействие является диалогом. Подчеркивая различия между диалогическими и языковыми отношениями, М. Бах-

тин считает, что наиболее совершенным их воплощением является диалог автора и героя в романе.

Четвертый момент диалогизма, отмечаемый Ю. Кристевой, это «амбивалентность» — факт включенности истории (общества) в текст и текста — в историю. В этой ситуации, говорит Ю. Кристева, «всякое письмо есть способ чтения совокупности предшествующих литературных текстов, <...> всякий текст вбирает в себя другой текст, является репликой в его сторону» [5, с. 428].

Если М. Бахтин называет в качестве примеров полифонических произведений романы Ф. Рабле, Дж. Свифта и Ф. Достоевского, то Ю. Кристева добавляет Дж. Джойса, М. Пруста и Ф. Кафку, этих же авторов называет и Э. Сиксу и исследует Ш. Фельман.

В современной культуре полифонические тексты мы можем обнаружить как в художественной литературе, так и в других — визуальных и аудиовизуальных искусствах и в сфере мультимедиа.

Таким образом, полифоническим, диалогическим предметом чтения являются, с одной стороны, все те тексты, которые обладают внутренним полифонизмом (полифонические романы XIX и XX вв.), а с другой, все те тексты, которые существуют по законам интертекстуальности — внешнего диалога с другими культурными текстами — и интерсубъективности — внутреннего монолога между созидающими текст сознаниями.

Современный полифонический текст, как и язык, выходит за пределы единоличного персонифицированного автора. Р. Барт пишет, что современный текст «представляет собой многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» [1, с. 388]. В этом Р. Барт очень близок идеям У. Эко о том, что не существует текстов, не зависящих один от другого. Тексты взаимосвязаны друг с другом и взаимозависимы друг от друга, тексты цитируют один другой. И авторство каждого отдельного текста становится фактически соавторством многих субъектов, записывающих тексты. В связи с этим интересно сопоставить понятия интерсубъективности и интертекстуальности.

Интерсубъективность (в гуссерлианской философской традиции) означает ментальное взаимодействие различных субъектов сознания, когда на уровне сознания формируется общая для субъектов идеальная реальность, определяющая их совместное существование и действие, взаимное определение и взаимное наделение смыслом. Понятие «интерсубъективность» связано с верой в автономность, самоценность и самодостаточность мыслящего субъекта, с верой в его способность к самостоятельной деятельности. Все эти установки характерны для современного и модернистского сознания, кризис которого наступил в Европе по окончании Второй мировой войны.

Понятие «интертекстуальность» развивается в структуралистской и постструктуралистской научной традиции. «Мы называем интертекстуальностью эту текстуальную интеракцию, которая происходит внутри отдельного текста. Для познающего субъекта интертекстуальность — это признак того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» [3, с. 225]. Помещенное Ю. Кристевой в контекст французских постструктуралистских литературоведческих исследований, понятие «интертекстуальность» приобрело сначала филологическое толкование. Так, Р. Барт, говоря об интертекстуальности, подчеркивает, что «всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту <...>, текст образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат — из цитат без кавычек» [1, с. 418].

У. Эко использует понятие «интертекстуальность» для обозначения «либо прямого цитирования, либо наличия в тексте узнаваемых (в большей или меньшей степени) ссылок на прочие известные тексты» [9, с. 48].

Сегодня интертекстуальность означает существование межтекстовых связей, влияний и зависимостей между самостоятельно существующими культурными текстами, которые своим существованием создают интерпретационные герменевтические поля для толкования других, независимо от них существующих текстов. Потому что, если все в этом мире — текст, тогда любое взаимодействие в этом мире мы можем назвать интертекстуаль-

ностью, взаимодействием между текстами, и эффектами, порождаемыми в процессе взаимодействия между ними. Поэтому в отношении современного искусства мы можем говорить о том, что интертекстуальность в современном искусстве как интерпретационный принцип применим к анализу любого текста, когда исследователь подходит к нему с позиции вненаходимости, рассматривает его как некоторый внешний объект, по отношению к которому существует некоторая исследовательская дистанция.

Интерсубъективность в современном искусстве как интерпретационный принцип применим в том случае, если мы исследуем внутреннюю идеальную субъектно-образную природу и структуру произведения. Интерсубъективность и интертекстуальность в искусстве XX в. выступают особым типом текстов и особым типом взаимодействия, сосуществования текстов.

Следующим типом текстов, пришедших на смену традиционному «произведению», стал «гипертекст». Гипертекст — это уже не только отдельное произведение, но, как пишет В. Бычков, это культура в целом или любой ее фрагмент, поэтому понятие «гипертекст» поглощает в своей структуре любое отдельно взятое произведение. Хотя современные исследователи гипертекста, по словам В. Быčkoва, «усматривают его элементы во всей истории литературы, начиная с Библии... и кончая Эко и современными создателями книжных (несетевых) гиперроманов-гипертекстов» [2, с. 134], для таких текстов характерны принципиальная дисперсность, нелинейность и полисемия, востребованные в современной постграмотной культуре.

«Гипертекст — это любой фрагмент культуры, включая и обычные вербальные тексты, рассматриваемый в качестве некой целостной структуры, складывающейся из совокупности текстов, определенным образом внутренне и (или) внешне связанных между собой» [2, с. 133]. Поскольку гипертекст (например, средневековой культуры) строится из различных по своей природе текстов, таких как вербальные сакральные тексты Библии и Евангелия, профанные тексты экзаплов, изобразительные тексты храмовых росписей, скульптурные тексты церковных алтарей, архитек-

турные тексты замков и торговых площадей, порталов соборов, ландшафтные тексты полей и виноградников, тексты одежд и символики рыцарских монашеских орденов и т. д., и каждый из этих текстов имеет свою особую художественную морфологию, гипертекст в целом мы можем назвать полиморфным текстом культуры.

Полиморфность гипертекста особенно характерна для мультимедийных интерактивных гипертекстов, создаваемых при помощи современных компьютерных программ, когда на одной странице расположено несколько подвижных баннеров или гиперссылок, кликая по которым, мы можем выстраивать бесконечные пути странствий среди вербальных, музыкальных, изобразительных и других сообщений. Сама природа гипертекста предполагает возможность «свободного входа в текст в любом его месте и производное странствие по его фрагментам, размытость функции автора, множественность авторов, активизацию реципиента (или читателя) до уровня полноправного автора» [2, с. 134]. Сама структура гипертекста предполагает структурно-избирательную и интерпретационную смысловую активность читателя и изменение представлений о читателе, господствовавшее в классической книжной письменной и грамотной культуре.

Все это говорит о том, что в современной культуре возникает новый тип текстов — полифонические, сетевые и не-сетевые гипертексты, которые освобождают читателя от созидательной воли автора, его диктата в отношении грамматики языка, наделяющие читателя свободой конструирования текстов и их смыслонаделения. Эти новые полиморфные тексты, сконструированные с использованием различных структурных уровней текстовой организации информации и предназначенные для восприятия различными органами чувств в их единстве (одновременно и визуальными, и аудиальными, и тактильными), мы называем полиморфными текстами современной культуры и считаем рождение их многообразия коммуникационным трендом современной эпохи.

Список использованной литературы

1. *Барт Р.* Смерть автора // Избр. работы : Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс, 1989. 616 с. С. 388–418.
2. *Бычков В.* Гипертекст (сверх-текст) // Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. М. : «Рос. полит. энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. 607 с. (Серия «Summaculturologiae»).
3. *Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М. : Интрада, 1996. 252 с. (в электр. виде).
4. История чтения в западном мире от античности до наших дней / ред.-сост. Г. Кавалло, Р. Шартье ; пер. с фр. М. А. Руновой, Н. Н. Зубкова, Т. А. Недашковской. М. : «Изд-во ФАИР», 2008. 544 с. (Библиотечный бестселлер).
5. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М. : Прогресс, 2000. 536 с.
6. *Лотман Ю. М.* Текст в тексте [Электронный ресурс]. URL: http://old.eu.spb.ru/ethno/courses/conspects/lotman_codes4.doc (дата обращения: 22.01.2016).
7. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. 3-е изд. М. : Худож. лит., 1972. 468, [2] с.
8. *Шартье Р.* Книга уходит из нашей жизни? Читатели и чтение в эпоху электронных текстов [Электронный ресурс]. URL: <http://inauka.ru/analysis/article86905?subhtml> (дата обращения: 23.01.2016).
9. *Эко У.* Откровения молодого романиста. М., 2013. 217 с.

1.2. К новой стратегии понимания социальной ценности современного искусства

Различные концепции искусства, так или иначе определяющие его, имеют тенденцию к выяснению специфики этого *вида* деятельности и коммуникации внутри общего *рода* социальных феноменов. С логической точки зрения эта стратегия опреде-

ления — *через ближайший род и видовое отличие* — является не только обоснованной, но единственно правильной. Речь может идти только о *критериях идентификации* рода и видовых отличий. Исторически сложились две разновидности стратегии такой идентификации в отношении искусства.

Одна из них получила название *эссенциалистской*, поскольку, как предполагается этим типом классификации, рассматривает искусство вне сравнения с другими видами деятельности и коммуникации, стремясь из герменевтического рассмотрения различных проявлений искусства создать ментальную модель с условным названием «сущность искусства». Такой подход к изучению искусства практиковался в разные исторические периоды в различных общекультурных и конкретно-тематических контекстах и продолжает практиковаться многими авторами в настоящее время¹. К несомненным достоинствам эссенциализма относится прекрасная локализация материала художественной деятельности как таковой, тщательное рассмотрение индивидуальных деталей как творческого процесса, так и его результатов, высокая степень конкретности исследований технических, психологических и стилистических аспектов искусства.

Вторая из стратегий возникла относительно недавно, что стало результатом стремительного и мощного нарастания специализации социальной деятельности и автономизации искусства в относительно самостоятельную корпоративную среду с собственной профессиональной структурой, внутренним разделением труда

¹ Эссенциализм концептуально чрезвычайно разнообразен, указывать на персоналии и отдельные работы для его характеристики не имеет никакого смысла. Скажем для уточнения, что можно обнаружить *три теоретических уровня* эссенциализма: уровень, соответствующий *предельно абстрактной* ментальной модели, понимаемой как сущность искусства (он представлен в философских и теологических концепциях), уровень *ограниченно абстрактной* модели (он представлен в различных специально-научных концепциях независимо от профиля) и уровень *распределенно-абстрактной* модели (он представлен в междисциплинарных исследованиях, где принимаемая модель может не заявляться эксплицитно, но акцептироваться по умолчанию как конвенция, на основании которой проводится общее исследование).

и социальных функций («the artworld»). Эта стратегия была по отличию от первой интерпретирована как *антиэссенциалистская*, поскольку она отказывается от установления сущности искусства в пользу прояснения его отдельных свойств на основании сравнительных исследований процессов в искусстве, горизонтально сопоставляемых на основании «семейных сходств» с процессами в других социальных сегментах. Интегральным итогом второй стратегии стала институциональная теория искусства², действительно составившая кардинальный поворот в теоретическом дискурсе об искусстве, поскольку она позволяет описывать и удовлетворительно интерпретировать текущие процессы внутри арт-мира, тесно связанные с его горизонтальной инкорпорацией в систему постсовременного социума.

Следует заметить, что в отечественной практике институциональная теория все еще усвоена недостаточно, не переведены ее ключевые тексты, в том числе указанное базовое первое изложение ее позиций в тексте Дж. Дики [3]. Между тем за прошедшее время институциональная теория была уточнена несколько раз и самим Дж. Дики, и другими авторами, она проявила себя как в принципе единственно работоспособная разновидность теоретического описания положения и процессов искусства в современном (если точно — в постсовременном) обществе.

В этом пункте следует отдать себе отчет в том, что одна из причин подобного отношения к институциональной теории заключена в следующем: в 90-е гг. XX в. в интеллектуальной жизни нашей страны на смену марксистской идеологии пришел *деконструктивный* постмодернизм, связанный с французской психологически-дескриптивной традицией, а не *конструктивный* постмодернизм, связанный с англосаксонской традицией аналитической философии. В результате институциональная теория искусства осталась

² Напоминать историю ее становления и основные подходы нет необходимости. Укажем только на работу А. Данто, где было введено ключевое понятие «the artworld» (Danto A. The Artworld. 1964. P. 571–584 [2]) и на работу Дж. Дики, где была осуществлена первая развернутая формулировка институциональной теории (Dickie G. Artandthe Aesthetic: An Institutional Analysis. 1974 [3]).

недостаточно освещенной, хотя ее практические ресурсы в объяснении текущих явлений художественной жизни значительно более основательны и в значительно большей степени пригодны к оперативному применению.

Мы должны заметить, что претензии, предъявляемые обществом и к постмодернизму в качестве теоретической реальности (в том числе и в области эстетики), и во многом аналогичные им претензии к современному искусству в качестве постсовременной художественной практики, имеют под собой некоторые основания. Эти основания заключены в том, что как возобладавшая эстетическая теория, так и более или менее синхронно с ней развивавшаяся художественная практика содержали в себе весьма изрядную долю асоциальности. *Ситуация постмодерна*, как ее описывали французские авторы, означала *дезинтеграцию модернизма в его поздней фазе*, причем не только в искусстве (и даже не столько в искусстве), сколько *в западном обществе в целом*.

Ситуация постмодерна как концепт французского (и во многом континентального, и в том числе некритически присоединившегося к нему нового российского) гуманитарного дискурса означала расслоение, *деконструкцию* целостности западного общества со всеми его институтами. Деконструкция оказалась действительно тотальной, она вовлекла в себя все современные западные уклады жизни, начиная от свободного рынка с его регулятором в виде рекламы и заканчивая сложившимися в искусстве модернизма представлениями о степенях свободы и радикализма, основанными на субъектном авторстве. Деконструкция не была только теоретической процедурой, она была основным трендом социальной динамики позднего Новейшего времени в западной культуре.

Однако постмодернизм во Франции зафиксировал этот тренд как основополагающий принцип гуманитарного знания в отношении дальнейшего развития социума *вообще*. Деконструктивный постмодернизм континентального происхождения предполагал, что свободное предложение и свободный спрос, связываемые между собой рекламной коммуникацией, обязательно превратятся в символический обмен, а это приведет к *смерти товарно-*

го производства. Аналогичным образом распространение общих тенденций, способов художественного действия и тем в искусстве понималось как фактор, делающий неизбежной интертекстуальность всякого произведения искусства, а потеря индивидуальности значения произведения в качестве текста мыслилась как фактор, который с необходимостью повлечет за собой *смерть автора*.

В результате оказывалось, что экономический рост и социальный прогресс в общесоциальном смысле, с одной стороны, и оригинальность творческого действия и уникальность значения произведения искусства, с другой, в принципе были поставлены под сомнение деконструктивным постмодернизмом. Перспектива дальнейшего развития и социума в целом, и искусства стала выглядеть как *фрагментарность, повторение и цитирование*. Эта перспектива и породила *паразитарные мотивации* деятельности в различных областях, выдвигаемые обществом в качестве основания претензий к постмодернизму и современному искусству. Причем в том, что касается экономики, ожидание ее смерти от «символического обмена» оказалось довольно скоро преодолено новыми технологиями, цифровыми девайсами и порождением свойственных им потребительских притязаний качественно новых поколений. Что же касается искусства, новые технологии и те же цифровые девайсы оказались не в состоянии вполне компенсировать демотивацию поиска новой оригинальности, исходящую от деконструктивного постмодернизма [6].

Здесь паразитарные мотивации оказались значительно более устойчивыми и губительными. Разбор на конструктивные элементы произведений прежних времен, анахроническая комбинация их в «новый» порядок для узнавания «цитат» и «интертекстуальности», стал демотивирующей нормой-матрицей континентальной художественной культуры. Исследовательский, методический запрос, лежащий в основе этой нормы, отнесен к повторению, реформированию старого — аксиоматизированного как «интертекстуальный» — контента, что в действительности в очень высокой мере препятствует созданию оригинального произведе-

ния искусства и продуктивному диалогу арт-мира с остальным социумом.

Произведение искусства, соответствующее этой норме, в принципе не должно иметь оригинальных значений, оно должно демонстрировать совершенство технологий деконструкции. В итоге несостоявшийся ранее «закат Европы» стал вероятной перспективой в несколько ином и, что особенно прискорбно, теоретически инспирированном виде. То обстоятельство, что целые виды искусства в континентальной Европе, как например, кинематограф и архитектура, перестали играть какую-либо заметную мировую роль, целиком обязано своей реальностью деконструктивному постмодернизму.

Другую версию теоретического ответа на вызовы, связанные с динамикой позднего модернизма, предлагал постмодернизм, развившийся на основе англоязычной аналитической философской традиции. Мы должны обратить внимание на принципиальную важность языка, в котором происходит дискурсивное оформление тех или иных идей, в данном случае — относящихся к социальным перспективам, открывавшимся после того, как позднее Новейшее время поставило западное общество и западную культуру перед серьезными проблемами к концу 1960-х гг. (экологический и экономический кризис, кризис отношений между поколениями, рост левацких и анархических настроений, формирование и укрепление альтернативных субкультур).

Французский дискурс, тесно связанный с процессами молодежных волнений 1968 г. в Париже, видел возможность демонтировать некоторые интерпретационные заблуждения и понятия клише, деконструировать содержание культуры позднего модернизма и из полученных элементов сконструировать некий *новый режим* оборота этого содержания. В сущности, предполагалось, что и социальный порядок, и культурные ценности останутся на своих местах, но будут функционировать в новом режиме: социальные институты — в новом *политическом* режиме, поня-

тия и термины наук — в новом *гносеологическом* режиме³, произведения искусства — в новом *эстетическом* режиме⁴.

Интерес к этому термину внутри французской интеллектуальной традиции был вызван, на наш взгляд, тем, что перспективы дальнейшего развития она видела именно в переводе всего западного общества времени позднего модернизма в некий новый режим существования. Термин Ж.-Ф. Лиотара [7] «ситуация постмодерна» и его производные имплицитно зафиксировали это отношение. Представитель англоязычного дискурса Ч. Дженкс вступил в полемику с Ж.-Ф. Лиотаром именно по этому поводу [4]. В связи с исследованием происхождения и хронологии постмодернизма Ч. Дженкс указывает, что Ж.-Ф. Лиотар использует слитное написание термина, поскольку имеет в виду, по сути дела, лишь позднюю фазу модернизма. Он заключает, что «postmodernism» равен «late modernism», и предлагает (для обозначения того, что выходит за пределы модернизма) использовать термин «post-modernism». Впоследствии Ч. Дженкс весьма успешно использовал этот термин в аналитических работах [4].

Эти конструкционные отличия терминов не являются формальными, они означают очень глубокие содержательные противоречия в отношении к прежним фазам культуры и перспективам ее дальнейшего развития: *постмодернизм* оказывается доктриной, раслаивающей и консервирующей расслоение позднего модернизма; *пост-модернизм* — доктриной, синтезирующей все достижения прошлого, в том числе и достижения ставшего прошлым позднего модернизма, ради преодоления его расслоения и перехода к эпохе новой целостности.

Постмодернизм — фрагментирующая по методологии и деконструктивная по результатам система взглядов и практик, постмодернизм — холистическая по методологии и конструктивная по результатам система взглядов и практик. В силу сложившейся тер-

³ Как, например, термин «ризом» был «пересажен» из одного режима в другой.

⁴ Не случайно то обстоятельство, что термин «режим» в позднейшем французском дискурсе стал столь многозначительным (*Рансьер Ж. Разделяя чувственное. 2007* [9]; *Его же. На краю политического. 2006* [8]).

минологической инерции, связанной с принятием русскоязычной литературой постсовременной проблематики, о чем мы упоминали выше, вряд ли окажется возможным ввести второй термин, тем более что и в зарубежной литературе вариант Ч. Дженкса не является общепринятым. Однако общепринятым является в принципе соответствующее различению двух этих подходов разделение постмодернизма на *деконструктивный*, связанный с французской традицией, и *конструктивный*, связанный с англоязычной аналитической традицией. Мы предлагаем далее учитывать эту дифференциацию при обсуждении всех проблем постсовременного развития, как это происходит, например, в Китае, где на настоящий момент существует более 25 специализированных центров исследования проблем конструктивного постмодернизма.

Конструктивный постмодернизм обсуждается как исследовательская и практическая программа в позитивном ключе в большом количестве публикаций⁵. Мы не станем указывать здесь основные черты подходов к разным проблемам, поскольку конструктивный постмодернизм как парадигма распространяется на все без исключения явления и тяготеет, как уже говорилось, к целостной картине мира. Для нас важно указать, что методологически конструктивный постмодернизм опирается на совершенно иные, нежели деконструктивный, основания, скажем — на идеи и работы С. Тулмина, Дж. Дьюи и позднего Л. Витгенштейна. В отношении эстетической проблематики эта общая парадигма гуманитарного знания, конечно, принимает опирающуюся на сходные источники институциональную теорию искусства и свойственные ей принципы конвенциональных подходов к эстетическим явлениям.

Парадигма конструктивного постмодернизма предлагает новый интерфейс для диалога между арт-миром и остальными сегментами общества. Он предполагает, что общество отказывается от диктата норм и правил художественной деятельности, так же

⁵ См., например, прояснение этого концепта для эстетической аналитики и эстетического образования и ссылки на различных авторов по теме: *Carrier D. Constructive Postmodernism: Toward Renewalin Culturaland Literary Studies // J. of Aesthetic Education. 2008. Vol. 42, № 3.*

как оно отказалось от диктата норм и правил в отношении научного познания. Соответственно арт-мир отказывается от претензий на полусакральное социально-аутистское положение и принимает на себя долю участия и долю ответственности в решении текущих проблем мира.

В одну из «пилотных» форм реализации диалога общества и арт-мира в новом интерфейсе становятся сопредельные проблематические зоны: создание экологически-дружественной среды существования социума; создание моделей постсовременной цивилизации в виде творческих кластеров; быстрое и чрезвычайно широкое развитие такого междисциплинарного дискурса, как экологическая эстетика; становление критериев оценки экологического искусства. Анализ трендов развития конструктивного постмодернизма главным образом в США, Китае и некоторых других странах тихоокеанского региона и Азии в целом показывает, что критерии оценки социальной ценности произведений искусства очень скоро изменятся в указанном направлении.

Список использованной литературы

1. *Carrier D.* Constructive Postmodernism: Toward Renewal in Cultural and Literary Studies // *J. of Aesthetic Education*. 2008. Vol. 42, № 3. Fall.
2. *Danto A.* The Artworld // *J. of Philosophy*. 1964. Oct. 15. P. 571–584.
3. *Dickie G.* Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaca and L. : Cornell University Press, 1974.
4. *Jencks Ch.* Post-Modernism, The New Classicism in Art and Architecture. N. Y. : Rizzoli; L. : Academy, 1987.
5. *Jencks Ch.* The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture. L. : Wiley, 2011.
6. *Morador F. F.* Postmodernism and the Digital Era. Lund : Lund University, 2007.
7. *Луотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко ; Ин-т эксперимент. социологии. М., 1998; Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий (23.08.2009). URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3097>

8. Рансьер Ж. На краю политического / пер. Б. М. Скуратова. М. : Праксис, 2006. 240 с.

9. Рансьер Ж. Разделяя чувственное / пер. В. Лапицкого, А. Шестакова. СПб. : Изд-во ЕУСПБ, 2007. 264 с.

1.3. Роль интертекста в современном понимании значений классического культурного наследия

Современный человек с большим трудом понимает события, относящиеся к прошлому. Это свойство не только человека текущего состояния культуры. Понимание прошлого — вообще человеческая проблема, поскольку понимание — труд и процедура, а прошлое — реальность, не данная в непосредственном опыте. Из данного следует, что понимание прошлого всегда было сложной проблемой — проблемой темпоральной психики, и это всегда отмечалось историками, к профессиональной работе которых относится постоянный контакт с прошлым как важнейшая методологическая трудность их работы [1].

Однако следует понимать, что перегруженность информацией, относящейся к текущему времени, существенно возросшая скорость ее передачи, причем в режиме синхронности (что вызвано постоянным использованием интернет-ресурсов и в особенности социальными сетями), чрезвычайно затрудняет решение этой сложной проблемы именно для современного человека. Прошлое по этой причине отторгается современным человеком так же, как отторгается и сложный текст, требующий вдумчивого чтения и рефлексии, иногда — с активной собственной вербализацией.

Театральное действие всегда было основано на тексте, причем довольно сложном, психологически насыщенном, часто переносившем публику в необычные для нее обстоятельства. Это делает современного зрителя нечувствительным к традиционному театральному — драматическому — искусству и заставляет аналитиков театральной культуры говорить о том, что театр, если он хочет сохраниться как социальная институция, должен стать *постдраматическим*. Мы не ставим в данном случае под сомнение необ-

ходимость театра адаптироваться к информационным трендам современной жизни, в противном случае он станет маргинальным явлением, мы формулируем вопрос иначе: как и возможно ли в условиях такой адаптации сохранить значение классического драматургического наследия?

Один из наиболее авторитетных теоретиков постдраматического театра Х.-Т. Леман (иногда его фамилия транскрибируется как Леманн — от *Lehmann*), чья основополагающая работа была недавно опубликована в переводе на русский язык [6], в прологе к ней фиксирует причину кризиса классического драматического театра именно как кризис классического существования текста: «Вместе с концом “Галактики Гутенберга”⁶ письменный текст и книга как таковая оказались под вопросом, более того, сам способ восприятия меняется: одновременное и полиперспективное восприятие замещает собой восприятие линейное и последовательное. Восприятие более поверхностное и, одновременно, более широкоохватное приходит на смену восприятию более центрованному, глубокому, архетипом которого служило прежде чтение литературного текста. Медленное чтение может потерять свой статус точно так же, как основательный и сложный театр теряет свои позиции в пользу прибыльной циркуляции мельтешащих образов».

Оставив без внимания последнюю конструкцию, касающуюся «прибыльной циркуляции», насчет переводчика, вероятно, не нашедшего более точного выражения, поскольку она совершенно чужда смысловому контексту фразы в целом, сосредоточимся на изменении качества чтения как на причине изменения отношения театра к качеству используемых текстов. Мысль автора такова: текстуальная основа театра не должна исчезнуть, но она должна

⁶ Х.-Т. Леман имеет в виду доминирование культурной психики, связанной с чтением печатных текстов в докомпьютерную и досетевую эпоху, и отсылает к тексту Г. М. МакЛюэна, где и введено это специфическое понятие: *McLuhan H. M. The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. Toronto : University of Toronto Press, 1962.* Существует несколько изданий переводов этой книги на русский язык, все с некоторыми концептуальными недостатками; сошлемся на одно из них, наиболее предпочтительное, с нашей точки зрения: *МакЛюэн Г. М. Галактика Гутенберга Сотворение Человека Печатной Культуры. 2003 [7].*

изменить свое качество, перестать быть «литературной», «драматической». Автор далее поясняет свою мысль:

«Глубоко изменившийся способ употребления театральных знаков позволяет осмысленно выделить существенную часть нового театра в качестве театра “постдраматического”. Вместе с тем, этот новый театральный текст, который беспрестанно продолжает осмысливать свой состав именно в качестве языкового образа, зачастую оказывается театральным текстом, “переставшим быть драматическим”».

Далее автор обсуждает пути достижения нового качества, выявляемого в сравнении со старым качеством, в отношении к которому и достигается некое отличающееся состояние, или новизна. Поэтому сравнения нового и старого качества избежать не удастся. Для нас это очень интересно, поскольку проблема интерпретации и сохранения на сцене классического драматургического наследия решается именно в области сравнения старых и новых текстов. Вот каким образом, по мнению Х.-Т. Лемана, постдраматический театр должен относиться к текстам драматического театра: «“После” драмы означает, что сама она сохраняется в качестве структуры “нормального” театра, но только в качестве структуры ослабленной и в значительной степени утратившей доверие, — сохраняется как ожидание большей части той публики, которая к ней привыкла, как основа многих продолжающихся способов представления, как почти автоматически функционирующая норма собственной драматургии».

Итак, постдраматический театр принимает драматический текст как инкорпорированный «ослабленный» элемент новой структуры, утративший содержательное доверие и отвечающий за формальное институциональное узнавание театра ради сильного элемента — «многих продолжающихся способов представления». Посмотрим, может ли выжить и как в таком режиме ряд значений, предполагаемых текстов драматургии традиционного типа.

Мы имели случаи неоднократно высказаться о различных проблемах постсовременного театра, так или иначе имеющих отношение к культурному наследию прошлого [2, 3, 8]. Во всех этих

публикациях помимо общей проблематики анализируются конкретные репрезентативные случаи постсовременной театральной практики, главным образом относящиеся к текущему репертуару сценических площадок Москвы. В работе М. Блока [1], упомянутой ранее, речь шла о чрезвычайно важной для контекста нашего обсуждения пьесе Т. Стоппарда «Берег утопии» [4], недавно поставленной на сцене Российского академического молодежного театра (реж. А. Бородин)⁷. Масштабное действие пьесы Т. Стоппарда вовлекает в себя почти все важные фигуры интеллектуальной жизни России XIX в., однако основой их отношений в сценическом пространстве являются не биографии, а идеи, которые были высказаны ими или предполагаются Т. Стоппардом в их текстах. Современный зритель мало осведомлен о текстах этих людей, а некоторые не только не читал, но и не слышал об их существовании. Но о биографических деталях жизни их авторов он в большинстве случаев точно не знает практически ничего. Т. Стоппард использует свойства текстов как биографические характеристики сценических персонажей. Так, В. Г. Белинский предстает как журналист, автор статей о литературной жизни и околосредственных нравах; И. С. Тургенев — как аристократ-охотник, автор вольных записок на тему своего хобби и наблюдений за отношениями поколений в сельской усадьбе.

«Ослабленная» позиция содержания текстов в постдраматическом тексте Т. Стоппарда заключается в том, что их содержание не описывается и не экспонируется, а использовано драматургом именно как основа «многих продолжающихся способов представления», великим мастером которых он зарекомендовал себя. Новое отношение к тексту, реферирующее к подобной роли классического текста, структурная позиция которого прекрасно осознается Т. Стоппардом, выражена и в названии «Берег утопии», отсылающем к названию статьи В. Г. Белинского «Литературные

⁷ Информация о постановке на официальном сайте театра: <http://ramt.ru/plays/play-187/>; Официальная видеосъемка спектакля: <https://www.youtube.com/watch?v=N9eaZoS8FMI>

мечтания», к которой восходят многие дискуссии в российском обществе XIX в.

В данной статье нам хотелось бы продолжить линию, начатую в предыдущих публикациях, и обратиться к постановке на сцене Московского театра имени В. В. Маяковского инсценировки романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» (реж. Л. Хейфец)⁸, «ослабленно» присутствующего в пьесе Т. Стоппарда. Рассмотрим, как представлен этот классический текст в названном спектакле. Прежде всего, так же и в случае Т. Стоппарда, роман И. С. Тургенева является только «основой многих продолжающихся способов представления», которые вытекают не столько из содержания романа, сколько из сделанной по его мотивам ирландским драматургом Б. Фрилом инсценировки, получившей название, не повторяющее заглавие первоисточника, а лишь реферирующее его, — «Отцы и сыновья». Отношение этого оригинального произведения к классическому тексту И. С. Тургенева очень важно: именно это структурно обеспеченное отношение и обеспечивает особое коммуникативное действие спектакля, поэтому оно нуждается в подробном описании.

Показательно, что инсценировка Б. Фрила была осуществлена примерно в одно и то же время в нескольких российских театрах. Не прибегая к собственному описанию, воспользуемся рецензией на постановку той же инсценировки в Новосибирском государственном академическом театре «Красный факел» (реж. И. Бергман) и приведем краткую ревизию только действительно важных, диспозиционных изменений, привнесенных инсценировкой Б. Фрила в отношения действующих лиц романа И. С. Тургенева и точно отмеченных автором рецензии:

Пьесы Брайана Фрила — своего рода сокращенный вариант русских романов, рассказов. При создании собственных инсценировок (по сути — авторских пьес) на основе произведений других писателей среди русских первоисточников Фрил особое предпоч-

⁸ Информация о постановке на официальном сайте театра: <http://www.mayakovsky.ru/performance/ottsy-i-synova/watch?v=N9eaZoS8FMI>

тение отдавал А. П. Чехову и И. С. Тургеневу. Можно, конечно, придумать красивый домысел по поводу данного выбора: мол, что именно этим авторам в особенности удалось передать дух времени перемен в связи с переходом от царской России к советской и, как следствие, — трагические метания русской интеллигенции, которые, собственно, и таят для иностранцев столько непонимания и загадочности... <...> Брайан Фрил не переводил и не компилировал слепо. Скажем, пьеса-триптих «После занавеса» — и вовсе сиквел, т. е. продолжение пьес Чехова, домысливание событий, где в советской Москве встречаются постаревшие Соня из «Дяди Вани» и Прозоров из «Трех сестер».

А вот «Отцы и сыновья» — просто настоящее откровение. Автору удалось четко (особенно в ремарках) выразить те нюансы, о которых лишь намекал И. С. Тургенев в своем романе «Отцы и дети», поддаваясь ли чувству стыда, требованиям общественной морали или цензуре, существовавшим в XIX веке... Но самое главное — Фрил передал собственное ощущение истинного характера героев, совершенно точно дав понять читателю, кого он уважает, над кем смеется, кому сочувствует, к кому относится с иронией, а кого даже презирает. И, слава Богу, уже никакая идеология не сможет навязать читателю и зрителю ту или иную трактовку образов и происходящих событий. Правда, следует сделать оговорку, что перекладывая Тургенева на язык пьес, Фрил сам поддавался русскому переводу. И можно опять только догадываться: то ли Фрил изначально в английском переводе «неверно» понял Тургенева, то ли английский язык не в состоянии выразить особую атмосферу России XIX века, то ли уже наш соотечественник Михаил Стронин, переводя Фрила на русский язык, намеренно осовременил тургеневский мир и эпоху языковыми реалиями. Как бы там ни было — главное, что получилось в итоге. А получилось следующее. Уже в списке действующих лиц сразу обращает на себя внимание уничижительная ремарка в отношении милой, скромной и заметно любимой Тургеневым Фенечки: «любовница Николая», что дает намек о дальнейшем назывании вещей своими именами. Весьма персонифицирована девушка-прислуга Дуняша. <...> Но вернемся все-таки к литературным источни-

кам. Главная фигура произведения — Евгений Базаров — у Фрила, с одной стороны, довольно облагорожена и даже возвышена: в пьесе Базаров ведет вполне полноценные разговоры с родителями, в отличие от Базарова тургеневского, у которого на «нежности» не было ни времени, ни желания. Грубый нигилист Базаров подчас даже неестественно вежлив, в других же местах — напротив, до крайности пошл. Чего только стоит его наставление Аркадию по части обращения с женским полом: «Покувыркались... получили удовольствие... и до свидания». Кстати, в устах Аркадия Кирсанова автор вложил часть базаровских реплик — даже более — откровенно революционные для той поры воззрения, тем самым придав образу базаровского «ученика» больше брутальности. И — практичности: в пьесе, как ни парадоксально, именно бескорыстный у Тургенева Кирсанов оживляется, узнав о деньгах Одинцовой. При этом Аркадий даже после смерти Базарова сохраняет память о дружбе с ним и готов, по его словам, посвятить жизнь продолжению его дела — революции. Как помнится, у И. С. Тургенева к концу произведения отношения приятелей охлаждаются. Можно сделать предположение, что Фрил тем самым хотел придать фигуре Базарова большую значимость, если даже не трагичность, в отличие от русского классика, который гибелью нигилиста Базарова только показал свое неверие в силу разночинцев и некий страх перед будущим.

Меняются кое-где и братья Кирсановы, в результате чего образ неуверенного в себе Николая Петровича, дополненный у Фрила некоторой несдержанностью, выглядит несколько двойственно, впрочем, как и самый спорный у Тургенева персонаж — Павел Петрович. Если в начале пьесы основной базаровский оппонент — эдакий «плоский» аристократик, который уже с момента своего появления на сцене домогается (хоть пока и словесно) Фенечки, то к концу произведения он декламирует, поет и даже собирается самолично на сенокос. Вместе с Павлом Петровичем меняется и отношение к нему прислуги: если сначала нелицеприятные реплики служанки Дуняши в адрес Павла, по сути, выражают авторское отношение к этому персонажу — уже не слегка сочувственное, как у Тургенева, а откровенно презрительное, то потом автор включает легкую иронию по

отношению к этому персонажу. Не восхищается Фрил и Одиной: «Обезвоженная какая-то. Ноль эмоций». Больше самодостаточности получают в пьесе мать и отец Базарова, а также Фенечка.

Следует отметить, что впечатление от сделанных Б. Фрилом диспозиционных изменений в отношении исходного текста романа одинаково (а мы совершенно согласны с приведенным текстом и выражаем благодарность его автору) в случае двух различных постановок у двух совершенно не связанных между собой зрителей, что подтверждает как характер этих изменений, так и то, что их функции прекрасно исполнены как «основа многих продолжающихся способов представления». По нашему мнению, также чрезвычайно репрезентативно и то, что два представителя одной и той же культуры — Т. Стоппард и Б. Фрил — используют один и тот же принцип структурной трансформации классических текстов другой (и вновь одной и той же) культуры. В этом случае мы не относим свой вывод к характеристикам особенностей российской культуры как материалу для понимания культурой Запада — это другая тема; к тому же Т. Стоппард с таким же интересом и теми же методами писал не только о России, но и об Индии. В приведенных совпадениях нас интересует практическое подтверждение на основе независимо найденного материала текущего российского театрального процесса теоретических предположений, сделанных о соотношении постдраматического театра и наследия классической драматургии.

Это подтверждение открывает важные тенденции в развитии преемственности между содержанием культуры «времен бумажного текста» и культурой «времен он-лайн-присутствия». Они заключены в том, что содержание первой останется актуальным (подвергаемым пониманию) в рамках второй, только если будет передаваться в формально переструктурированном — интертекстуальном — виде в измененных типах культурных сообщений. В противном случае они рискуют через какое-то время остаться вне понимания вообще.

Список использованной литературы

1. Блок М. Апология истории / пер. Е. М. Лысенко. М. : Наука, 1986.
2. Дзикевич Е. А. Литературные мечтания на берегу утопии, или Об интертекстуальности постсовременной драматургии // III Овсянниковская междунар. эстет. конф. / Моск. гос. ун-т, 21–22 сент. 2008 г. М., 2008.
3. Дзикевич Е. А. Проявления интертекстуальности в современной театральной практике // Философия современного искусства : материалы VI Овсянниковской междунар. эстет. конф. Москва, 13–15 нояб. 2014 г. М. : Центр стратег. конъюнктуры, 2014. С. 149–160.
4. Дзикевич Е. А. Гуманитарная миссия современного театра: постмодернизм и катарсис // Felixaestheticus: гуманитарная миссия эстетики. Воспоминания и научные доклады : материалы VII Овсянниковской междунар. эстет. конф. / Моск. гос. ун-т, 19–20 нояб. 2015 г. М. : Согласие, 2015. С. 145–156.
5. Доля Я. С русского на русский через ирландский «перевод» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.red-torch.ru/theatre/media/?2229> (дата обращения: 15.01.2016).
6. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / пер. Н. Исаевой. М. : ABCdesign, 2013.
7. МакЛюэн Г. М. Галактика Гутенберга Сотворение Человека Печатной Культуры / пер. с англ. А. Юдина. Киев : Изд. дом Дмитрия Бураго, 2003.
8. Методы, понятия и коммуникации в современном эстетическом дискурсе : сб. науч. докл. М. : МГУ, 2008. С. 253–269.
9. Стоппард Т. Берег Утопии : драматическая трилогия / пер. с англ. А. Островского и С. Островского. М. : Иностранка, 2006. 479 с.

1.4. Рассказывать или показывать: литература и кино — возможности перевода

Каждый тип культуры предполагает доминирование определенных видов искусства (пластика в античности, изобразительное искусство в эпоху Ренессанса, литература во времена реализма второй половины XIX в.) и художественных текстов — вербальных или невербальных, изобразительных или неизобразительных, аудио или визуальных. Эти доминанты влияют на переформатирование самой системы видов искусств, а также на изменение зрительских стратегий (к примеру, до возникновения режиссерского театра в театр ходили слушать пьесу, никаких других ожиданий не предполагалось) [8]. И первые киносюжеты безуспешно пытались повторять правила построения литературного рассказа, пока не обратились к изображению таких явлений и событий, которые пересказать нельзя, а именно — к цирковому трюку [7]. Так, писатель Б. Васильев на одном из публичных выступлений заметил: «Для меня кино начинается с того момента, когда я не могу пересказать увиденное. Все остальное — литература». И когда Ф. Трюффо писал: «Это мало похоже на литературу, это, быть может, ближе к танцу, к поэзии, и, конечно же, это кино» [12, с. 62], речь шла не об оценке фильма, а о новом, непереводимом на другие языки качестве произведения искусства.

Начиная с эпохи Просвещения европейская художественная культура формировалась как литературоцентричная, вербальная. Романтизм лишь на некоторое время уравнивает в правах изобразительный язык литературы и неизобразительный язык музыки, но реализм вновь отвоевывает право литературы занять центральное место в системе искусств.

Позиции литературоцентризма пошатнулись лишь к концу XIX в., когда набирающий силу режиссерский театр изменил стратегии отношений с литературными источниками, традиционно центральным элементом драматического театра. Перевод литературного текста с письменного на устный осуществляли актеры, в задачи которых входило «обслуживание» литературы, наделение слова экспрессивными характеристиками. П. Руднев, исследуя

природу театра, отмечал: «Дорежиссерский театр — это театр автора. Театр берет заранее написанную пьесу и максимально эффективно пытается ее оживить, наполнить актерской эмоцией. Артисты словно бы восстанавливают авторский замысел, ту театральную модель, которая сложилась в его голове при написании текста, бережно относясь к ремаркам...» [11]. Дорежиссерский театр смотрел на литературный текст как на репрезентацию системы мироздания, ибо существовал такой театр в пространстве логоцентрической культуры. И сегодня, когда режиссерскому театру более ста лет, консервативные критики не признают сменившихся установок на восприятие театрального спектакля. Критика настаивает на доминировании литературного слова в театральном синтезе. Это видно по выступлениям ученых на экспертном семинаре «Право на классику: о границах интерпретации произведений русской классики в театральных спектаклях», где доктор филологических наук И. Гречаник обвиняет К. Богомолова, поставившего на сцене Ленкома «Бориса Годунова», в разрушении театра, «который опирается на слово»⁹.

Кино, возникшее во время становления режиссерского театра, много сделавшего для перевода звучащего слова в изобразительно-выразительный план, тоже сталкивается с издержками литературоцентризма. Главный вопрос, который стоял перед кинопроизводителями (тогда об авторской режиссуре говорить не приходилось), был вопросом чисто прагматического свойства: «Как заставить потенциального зрителя оторваться от книги или журнала? Зачем идти смотреть, когда можно прочитать?» Но теории и практики кино понимали, что перспективы нового искусства связаны с победой «смотреть» над «читать», частотный глагол «слушать», пришедший из дорежиссерского театра в кино, на ранних этапах его развития был бессмыслен. Ю. Тынянов ука-

⁹ См. материалы семинара в Российском научно-исследовательском институте культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева 31 марта 2015 г.: Право на классику: о границах интерпретации произведений русской классики в театральных спектаклях [Электронный ресурс]. URL: <http://mkrf.ru/m/628864/?ID=628864&t=sb> (дата обращения: 23.12.2015).

зывал траекторию развития нового вида искусства: «Кино медленно освобождалось от плена соседних искусств — от живописи, театра. Теперь оно должно освободиться от литературы» [13, с. 323].

Поначалу литература использовалась кинематографистами в значении «искусства письменного слова», т. е. чисто механически в виде титров. Титры оставляли первых зрителей хотя бы приближенно в узнаваемом пространстве слова (в ранних фильмах очень часто помимо титров можно увидеть тексты открыток, писем, записок, книг, показанных крупным планом). Изобразительность слова помогала маркировать временные отношения в фильме (титры указывали на событийный план), письменным словом объяснялись чувства и действия героев. Но уже к концу первого десятилетия прошлого века кино, как наигравшийся ребенок, переходит от трюков и «аттракционов» к нарративному способу освоения мира. И здесь на помощь приходит литература в виде киносценария. Литература помогала кино изображать/показывать мотивы тех или иных действий и поступков героев. Так, первый российский фильм 1908 г. «Понизовая вольница» (реж. В. Ромашков, автор сценария В. Гончаров, продюсер А. Ханжонков), в основу сюжета которого была положена песня «Из-за острова на стрежень», не был простым перенесением содержания песни на экран. Авторы добавили новый эпизод, предложив при этом словесное его обоснование (с помощью титров). В песне недовольство казаков выражено словами «нас на бабу променял». В фильме авторы как будто не доверяют известному песенному сюжету, они обращаются к клишированному приему провоцирования ревности путем клеветы, в конкретном случае — в ход идет воображаемое письмо, которое пишет княжна. И действительно, на экране крупным планом появляются слова, написанные каллиграфическим почерком, это письмо княжны милому другу Хасану, в котором она жалуется на варварские нравы и безрадостную жизнь на чужбине. Модель поведения атамана оказалась предсказуемой, поэтому финалы песни и фильма совпали, нам буквально показывают, как Стенька Разин кидает княжну «в набежавшую волну».

Киноавангард, ориентированный не столько на нарративное изложение, сколько на поиски собственных языковых средств, тоже пытался отмежеваться от литературы. Теория фотогении Л. Деллюка [6] была «концентратом смысла, который не должен был формулироваться в словах, но оставаться нерасшифровываемым смыслом жизни» [15]. Б. Балаш вскоре пишет работу «Видимый человек», где тоже отказывается от «литературных» фильмов» [3, с. 70], взывает к «непрерывной длительности видимых моментов» [3, с. 71]. Вместе с авангардистскими поисками, стремящимися к автономии от литературы (титры «Человека с киноаппаратом» Д. Ветрова: «Фильм без литературного сценария»), формируется новый тип киноповествования — экранизация.

Под экранизацией мы понимаем результат переноса на экран произведений других видов искусств. Интерпретация исходного текста — необходимое условие переноса/перевода оригинального литературного текста в фильм. Интерпретация есть всегда понимание, толкование, выявление смысла, по словам П. Рикера, это особая работа мышления, «которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключенных в буквальном значении» [10, с. 18]. В случае с литературным произведением, которое становится предметом экранизации, мы имеем дело с полифонией интерпретаций, цель которых — осуществить перевод и при этом создать принципиально новый текст, отличающийся от литературного не только семантикой и синтагматикой (кадр, ракурс, план, монтаж), но и прагматикой, учетом ожиданий зрителя. Понимание литературного текста, как отмечал М. М. Бахтин, «...это встреча двух текстов — готового и создаваемого реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов. Текст — не вещь, а поэтому второе сознание, сознание воспринимающего, никак нельзя элиминировать или нейтрализовать» [4, с. 285]. Множественность интерпретационных голосов связана не только с природой художественного текста, но и с коллективным характером кинематографического процесса. Режиссер, обращаясь к литературному произведению, выступает в роли читателя, и это первый уровень интерпретации

текста, вторичная интерпретация связана с подбором актеров, визуализирующих представления автора о персонажах, характере художественного пространства, но, в свою очередь, сами актеры тоже выступают субъектами интерпретационного процесса, наконец, зритель/зрители замыкают интерпретационную цепочку. Зрительские интерпретации — бесконечный процесс сопоставления своих представлений о литературном тексте, системы ожиданий, связанных с собственным опытом толкования. М. Ямпольский, исследовавший интертекстуальность в литературе и кино, вслед за М. М. Бахтиным утверждал, что «текст... трансформирующееся поле смыслов, которое возникает на пересечении автора и читателя. При этом Тексту принадлежит не только то, что внес в него автор, но и то, что вносит в него читатель в своем с ним диалоге» [14, с. 34].

Экранизация — это всегда «притяжение-отталкивание» двух языков, природа которых изобразительна, но изобразительность эта различна. Видеоряд, даже если он предполагает простую иллюстрацию, уже есть работа по перекодированию информации, по переводу ее в другой режим — режим видения, по переводу вербально воображаемого в визуальное, позиционирующее себя как реальное. «Столкновение» разных текстов создает ситуацию, рождающую новый смысл, ибо мы имеем дело, как указывал Б. Гаспаров, с противоположными силами; мы фиксируем «с одной стороны, открытость смысла, неограниченную его способность к ассоциативным растеканиям и скачкам, с другой, его воплощенность в языковом материале, в силу которой смысл оказывается заключенным в герметическую “упаковку”, очертания которой определяются конфигурациями именно этого материала» [5, с. 292].

О. Аронсон, рассматривающий проблему экранизации как интерпретационный процесс, обратил внимание на непродуктивность сравнения литературы и кино по принципу сходства и расхождения оригинала и копии, где позиция литературы всегда оказывается доминирующей, поскольку она и есть подлинник. В этом случае киноэкранизация оказывается всегда вторичной, ибо традиционная культура отдает предпочтение оригиналу. При таком

подходе любая экранизация оказывается беднее литературной основы. Но уже в самом начале становления российского кино, а оно развивалось именно в жанре экранизации (с 1908 г. за первое десятилетие отечественного кино было создано около ста экранизаций русской классики: от А. С. Пушкина до А. П. Чехова), можно выделить кинотексты, не уступающие литературному оригиналу. Киноповествование может следовать литературному оригиналу путем передачи событийного плана, но этим не ограничиваться. К примеру, «Пиковая дама» до 1916 г. была экранизирована трижды. Если П. Чардынин лишь иллюстрировал пушкинский оригинал, то Я. Протазанов создал фильм, в котором поэма А. С. Пушкина «вписалась» в контекст экспрессионистского видения нового века. Звезда русского немого кино Иван Мозжухин, сыгравший роль Германа, наделяет своего героя неистовой страстью не столько к картам и выигрышу, сколько желанием иметь все сегодня и сейчас. И. Мозжухин оказался мистиком и прагматиком одновременно, сцены его финального сумасшествия опередили открытия немецкого киноэкспрессионизма. Таким образом, уже ранние экранизации предлагают режим работы с литературой не по принципам «первичное — вторичное», «оригинал — копия», а «когда путь экранизации связывается с нахождением “истины языка”, т. е. таких кинематографических средств, которые позволят фильму говорить о “том же”, но в иной языковой среде» [2, с. 137].

Перевод литературного текста в кинотекст может усиливать эмоциональную атмосферу литературного источника благодаря возможностям параллельного и ассоциативного монтажа, ракурсам и планам, способности кино визуализировать время настоящего, прошлого и будущего. Обратимся к фильму М. Калика «До свидания, мальчики», снятого по одноименной повести Б. Балтера. Режиссер опускает много подробностей повести, оставляя лишь три пары молодых людей — мальчиков и девочек предвоенного сорокового. При этом он свободно добавляет эпизоды, которых нет в книге. К примеру, в самом начале молодые люди оказываются в кинозале, где идет фильм Г. Козинцева «Юность Максима», мы вместе с героями смотрим фрагмент, когда трое товарищей

идут по улице и поют: «Где эта улица, где этот дом...», мы видим их спины и титры: «Один погиб, другого повесили, а третий...». Следующий кадр — наши герои выходят из кинозала, мы их тоже видим со спины, они тоже идут по улице и что-то возбужденно обсуждают (Н. Досталь, М. Кононов и Е. Стеблов), и мы понимаем, что это сравнение не было случайным. М. Калик соединяет трех товарищей из Петрограда с тремя советскими юношами курортного городка, у которых «завтра была война», он предлагает нам обратить внимание на общую судьбу, преемственность трагического опыта, только вместо титров, поясняющих судьбы героев Г. Козинцева, М. Калик по ходу киноповествования с помощью своеобразных «флешбэков наоборот» рассказывает нам о судьбах юношей — одного замучают в концлагере, другой тоже погибнет, а третий... Герой Е. Стеблова — единственный оставшийся в живых из трех товарищей, потерявший при этом мать и свою Инку. Повесть и фильм вышли почти одновременно, их объединяет общая для «шестидесятников» искренность и исповедальность. Однако М. Калик, опираясь на чисто кинематографические возможности — смену планов, выделение деталей, — производит работу по демифологизации представлений о старшем поколении как поколении людей, не способных к сомнениям, этаких железных исполнителей воли партии. Эпизод, когда главный герой рассказывает матери о том, что ему предлагают поступать в военное училище, дословно сохранен в фильме. И в повести, и в фильме мать (ответственный партийный работник) не выказывает никакой радости по поводу этого сообщения. В картине М. Калик показывает общим планом аскетичную комнату матери, средним — кровать, на которой сидит немолодая, уставшая женщина, и, наконец, камера останавливается на мгновение на такой детали, как ноги, которые не достают до пола, именно эти болтающиеся без опоры ноги передают и чувство растерянности, и невозможность противостоять решению сына, и горькое предчувствие, и беспомощность. Именно такими деталями М. Калик превратил импрессионистическую повесть М. Балтера в реквием по поколениям.

Стратегии перевода литературного текста в кинотекст различны: от визуальной иллюстрации, органичного следования тексту к стилизации, игровой работе с источником, приводящей зачастую к радикальному переводу-деконструкции («Муму» Ю. Грымова, «Анна Каренина» Дж. Райта).

Современный кинематограф, существующий в контексте доминирования визуальных образов, когда в кинообразах концентрируется «сама изменчивость материи, нетождественность восприятия, постоянное (в акте восприятия) становление субъекта другим» [1], может выполнять новую функцию в системе художественной культуры — быть навигатором в мире литературных текстов.

Список использованной литературы

1. Аронсон О. Возвращение философии. Логика кино по Жилью Делезу [Электронный ресурс] // Киноведческие записки. 2000. № 46. URL: <http://www.Kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/578> (дата обращения: 27.01.2016).

2. Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М. : Новое литературное обозрение, 2007. 384 с.

3. Балаш Б. Видимый человек. Очерки драматургии фильма // Киноведческие записки. № 25/61.

4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. М. : Искусство, 1979. 423 с.

5. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М. : Новое литературное обозрение, 1996. 350 с.

6. Деллюк Л. Фотогения. М. : Новые вехи, 1924. 172 с.

7. Лотман Ю., Цивьян Ю. Особенности киносюжета // Даугава. 1989. № 7.

8. Немченко Л. М. Режиссерский театр: от искусства «слушать» к искусству «смотреть» // Зритель в искусстве: интерпретация и творчество. СПб., 2008. Ч. 2.

9. Право на классику: о границах интерпретации произведений русской классики в театральных спектаклях. 31 марта

2015 г. / Рос. науч.-исслед. ин-т культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева [Электронный ресурс]. URL: <http://mkrf.ru/m/628864/?ID=628864&t=sb> (дата обращения: 23.12.2015).

10. *Рикер П.* Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике. М. : Медиум, 1995. 415 с.

11. *Руднев П.* Кризис интерпретации в театре [Электронный ресурс] // Драматургия. № 6. URL: <http://dramaturgia.org/dlit/arc/151-dramaturgiya-6.html> (дата обращения: 23.12.2016).

12. *Трюффо Ф.* Говард Хоукс. Лицо со шрамом // Трюффо о Трюффо. Статьи. Интервью. Сценарии. М. : Радуга, 1987. 456 с.

13. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. 576 с.

14. *Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М. : РИК «Культура», 1993. 464 с.

15. *Ямпольский М.* Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М. : НИИ киноискусства : Центр. музей кино. Междунар. киношкола, 1993. С. 216. (Прил. к журн. «Киноведческие записки». Серия «Из истории киномысли»).

1.5. Расширяя горизонты ожидания: выбор стратегии перевода культуруобусловленной лексики

Литературный перевод, впрочем, как и любой другой, — процесс не односторонний, а диалогичный. В такой коммуникации одинаково важны и усилия переводчика, и сложность произведения. В меньшей степени интересен и диалог, который пытается выстраивать переводчик с читателем, чьим эстетическим пристрастиям он вверяет свою версию уникальной тайны чужеродного текста. Анализируя успешность «насильственного замещения языковых и культурных особенностей чужого текста» [7, с. 18], вслед за западными теоретиками перевода воспользуемся основным понятием эстетического восприятия, «горизонтом ожидания» [4, с. 12], поскольку зачастую именно удовольствием от прочитанного можно мерить «удачность» переводческой работы.

Горизонт ожидания предстает как некий набор правил, по которым читатели воспринимают текст. В рамках одной культуры читатели разделяют общий набор договоренностей о том, что можно — вероятно — невозможно и т. д. Именно в силу общего для конкретной культуры горизонта ожидания относительно какого-либо явления возможно взаимное понимание ее представителей. Аналогично происходит и в чужой культуре, поскольку и там существует подобный горизонт ожидания относительно того же самого явления, хотя при его описании используется другой язык. Благодаря этому упрощается общение людей из разных языковых культур. В случае же разных горизонтов ожидания, обусловленных историческими, культурными и прочими причинами, общение не только не упрощается, но и блокируется, и требуется расширение культурного знания, без которого эстетическое удовольствие от чужеродного текста будет неполным. Есть два вида горизонта ожидания: во-первых, узкий горизонт опыта, горизонт литературных ожиданий, который включает художественные и литературные нормы и конвенции конкретного периода. Сюда входят жанр, стиль и форма литературных текстов. Во-вторых, есть широкий горизонт опыта, основанный на повседневной жизни, включающий представления о культурном мире, главенствующие в социуме или разделяемые конкретным индивидом, будь то автор произведения или читатель. Люди из разных исторических периодов и с разным багажом опыта будут иметь разные горизонты ожидания, неважно, литературный это горизонт или широкий.

Когда читатель поглощен произведением, его горизонт, эмоционально растревоженный, пробуждает в нем некий предыдущий опыт, позволяющий предвидеть то, как будет развиваться сюжет и чем закончится. Литературное произведение может как соответствовать ожиданиям аудитории, так и превосходить их, а может разочаровывать или опровергать надежды, ожидания.

Перевод литературного произведения, когда переводчик подбирает для себя смыслы и интерпретирует текст, также невозможен без оглядки на ожидания читателя, которые со временем подвергаются изменениям и несут печать индивидуальности. Об-

новленные горизонты с новой силой влияют на общее понимание смысла, а значит, и на чувственное восприятие в будущем.

В процессе формирования чувственного восприятия текста переводчик являет собой посредника между оригиналом и читателем, и без его посредничества это «общение могло бы быть проблематичным» [3, с. 226]. Ментальные представления переводчика, касающиеся смыслов, заложенных в авторском тексте, влияют на результат перевода. Следовательно, индивидуальное прочтение авторских смыслов ведет к различному представлению одного и того же текста читательской аудитории.

Если эмоции читателя задеты, значит, переводчик не просто мастерски владеет языком, он может «проиграть текст», как актеры проигрывают свои роли [5, с. 69]. Разница лишь в том, что его «исполнительское искусство» [8, с. 272] скрыто от посторонних глаз. Именно такой невидимый переводчик создает «иллюзию прозрачности» своего перевода [7, с. 1], скорее, похожего не на вновь создаваемый текст, а на оригинал. Эта прозрачность текста длительное время была мерилom качества перевода в англо-американской культуре, о чем пишет Л. Венути, представляя свою модель форенизации/доместикации [6, с. 67]. Стратегия доместикации ('domestication') предполагает создание эффекта живого текста, который легко воспринимается читателем, тогда как стратегия форенизации ('foreignization') предполагает, что в процессе работы переводчик забывает, откуда он родом, сливается с оригиналом и создает продукт, бросающий вызов воспринимающей культуре.

Любой переводческий продукт имеет как достоинства, так и недостатки, и не всегда субъективность горизонта переводчика отрицательно сказывается на конечном продукте. Иногда именно благодаря наложению горизонтов автора оригинала и переводчика возникает нечто со свежей кровью, понятное и принимаемое многими поколениями читателей. Язык лишь инструмент в процессе культурной трансмиссии, в то время как поиск переводчиком смыслов постоянно меняется: новые идеи генерируют новые горизонты, которые и оказывают влияние на выбор переводческой стратегии.

Каким бы индивидуальным ни казался выбор стратегии, в общем и целом сама процедура перевода укладывается в схему, зависящую от степени культурных преобразований: объяснение, калькирование, культурная замена, опущение и т. д. Обычно переводчик выбирает между двумя крайностями (объяснение и опущение), и выбор относителен его восприятию «своего» и «чужого».

В этом разделе мы стремимся показать, как выбор стратегии переводчиком в рамках модели Л. Венути влияет на смысловое и эстетическое прочтение поэтического произведения. Нами была выбрана известная австралийская баллада Э. Б. Патерсона «Танцующая Матильда» ('Waltzing Matilda'), неофициальный гимн Австралии. Э. Б. Патерсон в своих балладах воспевал типичный национальный колорит, и его герой — это австралийский бушмен, отважный, свободолюбивый и смекалистый. Написанная в 1895 г., баллада до сих пор входит в десятку самых записываемых песен в мире, поскольку в ней отражен дух австралийского народа. Ее знают все, кто причисляет себя к «осси» (национальное прозвище австралийцев), ее пел весь стадион на закрытии Олимпийских игр 2000 г. в Сиднее.

Перевод любого поэтического произведения — достаточно сложный процесс, поскольку требует от переводчика не только сохранения ритма, передачи содержания, но и ставит его перед выбором: чем жертвовать — смыслом или самобытностью оригинала, т. е. какому из полюсов форенизации/доместикации отдать предпочтение. Следуя задаче удовлетворения эстетических запросов читателя, переводчик порой отдает предпочтение коммуникативной функции в ущерб сохранению культурной самобытности оригинала, которая частично опускается или нейтрализуется.

Перевод текста баллады «Танцующая Матильда» осложнен обилием культуруобусловленной лексики, которой пронизаны лирические строки: 'swag' (пожитки, скарб) 'swagman' (бродяга, свэгмен), 'squatter' (овцевод, фермер), 'billy' (походный котелок), 'tuckerbag' (мешок с провизией), 'jumbuck' (овца), 'coolabah' (эвкалипт), 'billabong' (рукав реки, заводь) [2]. Название баллады ставит в тупик непосвященного, ведь «Matilda» по сюжету — это

не женское имя, а «скатка, пожитки», и «Waltzing Matilda» — «бродяжничество с поклажей за спиной» [1].

Рассмотрим конкретные примеры перевода баллады Э. Б. Патерсона на русский язык. В оригинальном сюжете [1] некий бродяга (swagman) коротает время в тени эвкалипта у реки, ловит случайно забредшую овцу и прячет ее в свой мешок (tuckerbag). Тут появляется хозяин овцы (squatter) с полицейскими, обвиняет бродягу в краже и намеревается арестовать. Но бродяга, ценящий больше всего в жизни свободу, предпочитает утонуть в реке и не сдаться.

Все анализируемые нами версии переводов вписываются в основном в сюжетную линию и дают более-менее понятную интерпретацию австрализмов, не нарушая аутентичность текста. Наше внимание будет обращено на перевод самого названия баллады и припева, поскольку именно в них заложена когнитивная нагрузка, справиться с которой оказалось не по силам ни одному из переводчиков. Напомним строки оригинального припева после первого куплета [1]:

Who'll come a waltzing Matilda my darling
Who'll come a waltzing Matilda with me
Waltzing Matilda leading a tucker bag
Who'll come a waltzing Matilda with me

Припев повторяется после второго и третьего куплетов с небольшими изменениями: вместо *Who'll come* идет *You'll come*.

Обратимся к переводу баллады известным советским поэтом А. Сурковым, опубликованному в журнале «Огонек» за 1963 г. [14, с. 22]. В его переложении на русский язык того времени строчки припева выглядят так:

Всюду Плясунья Матильда со мной.
Пляшет Матильда, пляшет Матильда,
Всюду Плясунья Матильда со мной.

На перевод баллады Э. Б. Патерсона, которая у А. Суркова носит название «Плясунья Матильда», поэта вдохновили «простота, жизнерадостность, какой-то неистощимый оптимизм» [14, с. 22], увиденные им в австралийском оригинале. Вернувшись из путешествия по Австралии, А. Сурков, бывший в ту пору ответственным редактором журнала «Огонек», решил поделиться впечатлениями о поездке по удивительной стране и «дать приблизительное представление» об австралийском фольклоре, «вольно переложив» сюжеты нескольких оригинальных австралийских баллад на русский язык [Там же]. Выбранная им стратегия доместикации для передачи английских лингвокультурем облегчила знакомство советских читателей с культурным своеобразием оригинала, передав живой дух повествования. Однако неизбежные смысловые потери в результате такого обращения с оригиналом, похоже, на долгие годы предопределили судьбу баллады в России. В переводах, выполненных другими авторами в более позднее время, наблюдается все тот же образ танцующей женщины по имени Матильда:

— «Вальсирующая Матильда» (В. М. Корман) — «Кто словит нас с Матильдой-танцовщицей?» [10];

— «Вальсирующая Матильда» (К. Николаев) — «Повальсирует кто Матильду со мной?» [12];

— «Вальсирующая Матильда» (Коромыслин) — «Вальсируй, Матильда! Вальсируй, Матильда! Пойдем, потанцуем, Матильда, с тобой!» [11];

— «Матильда» (В. Дубоссарский) — «Всюду плясунья Матильда со мной» [9];

— «Waltzing Matilda» (К. Садчиков) — «Эй, Матильда, в ритме вальса прогуляемся со мной!» [13].

Такой дословный перевод названия, как «Вальсирующая Матильда», не соотносится с образом простого бродяги, стригалы овец и плутоватого парня, кому судьбой предназначено скитаться по просторам Австралии с пожитками («Matilda») за спиной. Выбранная переводчиками в этом случае стратегия форенизации не способствует транспарентности смысла, а наоборот, создает неправильное представление об образном компоненте оригинала.

«Вальсирующая Матильда» — это, скорее, возлюбленная бродяги, озорная плясунья. Только непонятно, что с ней стало, когда бродяга покончил с собой. Переводчики вольно или невольно нарушают ассоциативные ряды, поскольку выбранная ими стратегия отклоняется на общий контекст оригинала.

Не ставя задачу оценить литературное качество представленных образцов перевода, мы лишь задаемся вопросом, насколько успешно выбранные переводчиками стратегии совпали с горизонтом ожидания читателей. Поскольку не ставится под сомнение, что на горизонт ожидания как переводчика, так и читателя оказывают воздействие временная реальность и культурная среда вкупе с индивидуальными особенностями восприятия конкретного читателя, необходимо, по-видимому, предлагать современникам иные версии переводческих решений. Если А. Сурков ставил перед собой задачу приобщить советского читателя, не избалованного переводами с австралийского, к национальному колориту далекой страны, то у его последователей при декодировании культурных смыслов задача должна быть иной, вытекающей из качественно иных горизонтов ожидания аудитории. В век Интернета нетрудно найти любую информацию и, в частности, познакомиться с австралийским сленгом. Почему бы читателю не предоставить возможность самому выстраивать механизм понимания текста, соотнося свой горизонт ожидания с заложенными в балладе культурными смыслами? Такое сотворчество не только позволит расширить рамки имеющегося у него горизонта, но и усилит эстетическое восприятие, поскольку в этом случае оно не навязано переводчиком. Каждый вправе сам решать, насколько близко идентифицироваться с автором и с описанной ситуацией; модель форенизации/доместикации потеряет функцию строгого разграничителя двух культурных реальностей, а переводчик как посредник займет срединную позицию, не отдавая предпочтение никакой из них.

К сожалению, готовность читателя брать на себя определенную ответственность за принятие «чужого» не всегда учитывается переводчиками, и приведенные здесь инварианты переводческих

решений тому доказательство. Вероятно, балладе Э. Патерсона «Waltzing Matilda» еще предстоит встретить своего нового переводчика, который сможет соединить все горизонты в единое целое, исходя из духа сегодняшнего времени и эстетических вкусов аудитории.

Список использованной литературы

1. Australian songs/Waltzing Matilda [Электронный ресурс] // Uniquely Australian. URL: <http://alldownload.com/australian-music-songs/waltzing-matilda-a.htm> (дата обращения: 07.03.2016).

2. Dictionary of Australian slang [Электронный ресурс]. URL: <http://www.koalanet.com.au/australian-slang.html> (дата обращения: 07.03.2016).

3. *Hatim B., Mason I.* Discourse and the translator. L. : Longman Inc., 1990. 258 p.

4. *Jauss H.* Literary history as a challenge to literary theory / transl. elizabeth Benzinger // *New Literary History*. Vol. 2, № 1. USA: The Johns Hopkins University Press, 1970. P. 7–37.

5. *Neubert A.* Some of Peter Newmark's translation categories revisited // *Anderman G. & Rogers M. (eds.) Translation Today: trends and perspectives*. UK : Multilingual Matters, 2003. 248 p.

6. *Venuti L.* The scandals of translation: towards an ethics of difference. L. ; N. Y. : Routledge, 1999. 210 p.

7. *Venuti L.* The Translator's invisibility: a history of translation. L. : Routledge, 2004. 356 p.

8. *Wechsler R.* Performing without a stage: the art of literary translation. USA : Catbird Press. 320 h.

9. *Дубоссарский В.* Матильда [Электронный ресурс] // Журнал ЖЖ. URL: <http://reweiv.livejournal.com/78163.html> (дата обращения: 07.03.2016).

10. *Корман В.* Вальсирующая Матильда [Электронный ресурс] // Стихи.Ру. URL: <http://www.stihi.ru/2015/05/17/1527> (дата обращения: 07.03.2016).

11. *Коромыслин*. Вальсирующая Матильда [Электронный ресурс] // Журнал ЖЖ. URL: <http://koromyslin.livejournal.com/5678.html> (дата обращения: 07.03.2016).

12. *Николаев К.* Вальсирующая Матильда [Электронный ресурс] // Стихи.Ру. URL: <https://www.stihi.ru/2012/06/27/2682> (дата обращения: 07.03.2016).

13. *Садчиков К.* Waltzing Matilda [Электронный ресурс] // Lyrics Translate. URL: <http://lyricstranslate.com/ru/waltzing-matilda> (дата обращения: 07.03.2016).

14. *Сурков А. А.* Австралия поет // Огонек. 1961. № 26. С. 22–24.

1.6. Проблема взаимоотношений сюрреалистической фотографии первой трети XX века и периодической печати: исследование способов введения двусмысленности

Лишенные принципа маркировки, снимки превращаются в знаки, которые не закрепляются, которые сворачиваются как молоко.

Что бы оно ни изображало, в какой бы мере ни было выполнено, само фото никогда не видимо, точнее, смотрят не на него.

Ролан Барт

Фотография как вид искусства в сюрреализме играет одну из ключевых ролей. Благодаря наличию технической части художник обрел возможность проникнуть в недоступные до тех пор глубины реальности. Действительно, сюрреализм был не просто очарован фотографией и возможностями, которые она предоставляла, сюрреалистическое творчество взяло фотографию в качестве одной из своих моделей. Представители творческой интеллигенции видели в ней важнейший инструмент, «оружие» нового взгляда. Противоборство двух сторон — безлично-механической функции, исполняемой оптической машиной, и субъективно-человеческого начала служило идеальной суммой для познания реальности в художественной форме. В этом и заключалась специфика, своеобразии сюрреалистических снимков — фотограф не задавался це-

люю фиксировать реальность или же создавать полноценный знак, фотография служила средоточием нескольких смыслов, всегда комбинированных в разном ключе. Как пишет С. Сонтаг в своей знаменитой работе «О фотографии», «...фотографии сами не могут ничего объяснить, но неутомимо призывают к дедукции, работе воображения. Сама немота того, что гипотетически понятно из фотографий, и составляет их привлекательность и соблазнительность» [5].

Сюрреалисты любили проводить эксперименты, суть которых заключалась, в первую очередь, в попытках превратить прямые фотографические изображения в «лес знаков», а камеру — в машину воображения. Но, несмотря на то что на период 20–30-х гг. XX столетия приходится самая активная экспериментаторская пора — сюрреалистические фотографии не задаются целью применять изобретенные эффекты ради самих эффектов. Важно понимать, что игра с формой есть не что иное, как этап по созданию картины другого мира и возможностей для понимания его амбивалентной сущности.

Между тем сюрреалистическая фотография ставит перед исследователями и зрителями несколько серьезных проблем. Будучи изначально парадоксальной по своей сути, она вносит неясность в понимание содержания фотографического сообщения и не способна напрямую ответить, что именно передает фотоснимок. И когда речь заходит о «прочитывании» изображения, на место формалистских методов разбора приходит семиотика, способная разложить фотографию на несколько составляющих, тем самым приоткрывая тайную завесу смыслов и подсмыслов. В разделе будет освещено несколько примеров того, как сюрреалистическая фотография ведет себя в канве текста, предоставляемого периодической печатью, какой ряд проблем ставит перед зрителем (равно читателем).

Прежде чем взяться за применение семиотического метода, необходимо разъяснить механизм его действия, и лучше всего по этому поводу обратиться к Р. Барту, философу-постструктуралисту, который известен своим вниманием к связи изображения

и изображаемого и рождаемому этой связью дискурсу. В своем эссе «Риторика образа» он пишет о том, что согласно этимологии слово *image* (образ, изображение) происходит от глагола *imitari* (подражать) [2]. Уже на этом моменте мы сталкиваемся с важнейшим для семиологии вопросом — способно ли аналоговое воспроизведение («копирование») предметов приводить к возникновению полноценных знаковых систем? Аналоговое изображение воспринимается как воплощение скудости смысла: одни полагают, что по сравнению с языком изображение представляет собой рудиментарную систему, а другие — что само понятие «значение» неспособно исчерпать неизреченное богатство образа. Если всякое изображение несет в себе те или иные знаки, то несомненно, что в рекламном изображении (например, эти знаки обладают особой полновесностью) они сделаны так, чтобы их невозможно было не прочесть: рекламное изображение откровенно, по крайней мере, предельно выразительно. Но можно ли так говорить о художественной фотографии, которая представляет собой результат работы вторичного сообщения?

Главная цель семиотического анализа состоит в том, чтобы уяснить структуру изображения в его целостности. При этом следует учитывать, что фотографическое изображение состоит из «буквального» (от слова «буква»), или денотативного, и «символического» — коннотативного. Любое изображение полисемично. Под слоем его означающих залегает «плавающая цепочка» означаемых. Читатель может сконцентрироваться на одних означаемых и не обратить никакого внимания на другие. Поэтому именно полисемия заставляет задаваться вопросом о смысле изображения.

Специфика прочтения изображения заключается в осознании количества возможных прочтений одной и той же лексики, которое индивидуально варьируется. Вариативность прочтения не произвольна, она зависит от различных типов знания, проецируемых на изображение, — знания, связанного с нашей повседневной практикой, национальной принадлежностью, культурным, эстетическим уровнем. Одна и та же лексика способна мобилизовать различные словари. В одном индивиде сосуществует множество

словарей, тот или иной их набор образует идиолект каждого из нас. Причем любой подобный словарь, какова бы ни была его «глубина», представляет собой код. И, наконец, язык изображения — это не просто переданное кем-то слово, это также слово, кем-то полученное, принятое.

В своем эссе «Сюрреализм и фотография» американский искусствовед Р. Краусс ссылается на работу «Сюрреализм и живопись», в которой утверждается абсолютное превосходство зрения над остальными чувствами [4]. А. Бретон заявляет, что «слуховые образы ниже зрительных», и дает отставку музыкальной выразительности, присущей всему XIX в. [3]. Тем самым непосредственность зрения — автоматизм восприятия — противопоставляется расчетливой, взвешенной работе мысли.

Как считает Р. Краусс, проблематизация того, что выше — зрение или представление, присутствие или знак — типична для путаницы, что царила в сюрреалистической теории [4]. Эта проблема становится очевиднее при обращении к позиции А. Бретона в отношении фотографии [3]. С учетом его ненависти к «реальному обличью реальных вещей» можно было бы ожидать, что фотография также окажется предметом презрения. Как реалистическое по существу средство коммуникации, она, казалось бы, должна возмущать поэта, но А. Бретон демонстрирует поразительную терпимость к фотографии. Он поддерживает отдельных фотографов и предоставляет фотографии место в сюрреалистических изданиях. К примеру, в 1925 г. он вопрошал: «Когда же наконец все стоящие книги будут иллюстрироваться не рисунками, а фотографиями?» [3].

В итоге, как можно видеть, три главных произведения А. Бретона были проиллюстрированы фотографиями: «Надя» (1928) — преимущественно работами Ж.-А. Буаффара, «Сообщающиеся сосуды» (1932) — несколькими кадрами из фильмов и разного рода фотодокументами; что же касается иллюстраций к «Безумной любви» (1937), то они были приблизительно поровну взяты из работ М. Рэя и Д. Брассая. В этих опусах фотографии «поразительно резко» расходятся с текстом и «кажутся довесками к нему», а мо-

тив их включения в книгу многие исследователи считают настолько же загадочным, насколько и банальным. Странность присутствия этих иллюстраций отмечает в статье о сюрреализме В. Беньямин (1929): «В такие места у Бретона любопытнейшим образом вторгается фотография. Она делает городские улицы, ворота, площади иллюстрациями к низкопробному роману, она выжимает из этой столетней архитектуры ее банальную самоочевидность и передает ее исконную интенсивность изображаемым событиям, к которым отсылают дословные цитаты с номерами страниц...».

Стоит, однако, посмотреть на это кажущееся расхождение между фотографией и мыслью или практикой сюрреализма по-другому. Ведь ее присутствие в сюрреалистических текстах не ограничивается книгами А. Бретона. Она постоянно снабжала периодику движения. «Сюрреалистическая революция», его главный орган, не имела в визуальном плане ничего общего с выкрутасами листовок дада. Наоборот, она была продуманно сверстана по модели научного журнала «Природа» («LaNature»). Так, колонки плотного текста соседствовали с визуальным материалом — по большей части фотографиями М. Рэя. Все вместе рождало впечатление документальной убедительности и иллюстративной наглядности. Таким образом, рождается вопрос об отношении иллюстрации к дискурсивному тексту. Как мы помним, по Р. Барту, подпись позволяет выбрать правильный уровень восприятия. Она направляет не только взгляд, но и внимание. Но, учитывая тот факт, что сюрреалистическая фотография, помещенная в канву текста, зачастую с ним разнится, мы можем видеть, как она намеренно рождает опыт сопротивления, своего рода обман, заставляющий отказать от классического, стандартного и наиболее естественного считывания денотативных смыслов.

Но следует понимать, что сюрреалистическая фотография играет на особом отношении к реальности, свойственном каждому фотоизображению. Ведь фотография — это слепок реальности. И с учетом особого статуса фотографии по отношению к реальности, манипуляции фотографов-сюрреалистов — разбивки и удвоения — имели целью запечатлеть разбивки и удвоения в самой ре-

альности, в том ее фрагменте, точным оттиском которого является фотоснимок. Таким образом, фотография в их руках содействовала проявлению парадокса — реальности, устроенной как знак, или присутствия, превращенного в отсутствие, в представление, в разбивку, в письмо. Этот прием составляет самую сердцевину сюрреалистской мысли, поскольку именно восприятие реальности в качестве представления стоит за понятиями Чудесного и судорожной Красоты — ключевыми для этого направления. В этом и заключается особый вклад сюрреалистов — во взгляде на саму реальность как на представление или знак.

Парадокс фотографии заключен в сосуществовании двух сообщений — одно из них без кода (фотографический аналог реальности), а другое с кодом («искусство», обработка, «письмо», риторика фотографии). В связи с этим семиотический метод исследования сюрреалистической фотографии можно считать одним из самых эффективных, но при этом далеко не самым легким, поскольку, производя дешифровку изображения, мало помнить некий алгоритм, о котором писал Р. Барт в «Риторике образа», важно сознавать, что кадр работает как рамка, которая захватывает фрагмент «природы-как-представления», «природы-как-знака».

Как и в других популярных периодических изданиях того времени, в LaNature использовались фотографии в качестве иллюстраций к объектам, экспериментам, разного рода открытиям и т. д. Все изображения, фотографии, рисунки и диаграммы, публикуемые в LaNature, без исключения шли в сопровождении заголовков, поясняющих изображаемые объекты и сцены. Иллюстрации к экспериментам, оборудованию, изобретениям, местам исследования являлись как бы подтверждением и утверждением существования в реальности примеров, приведенных в тексте статьи, сопровождающих статьи или подписи. В любом случае, отношения между изображением и текстом можно охарактеризовать как скрепляющие, сценарий их развития вполне ясен и кажется безопасным в плане обеспечения прямого или вспомогательного смысла. Так, изображения в журнале LaNature как бы застраховывали реальность, рожденную воспринимаемым текстом, и удостоверяли ее

в качестве неопровержимого знака, доказательства. В противоположность этому в журнале *La Révolution Surréaliste* публикуемые фотографии, рисунки и другой визуальный материал намеренно «заявляли» о том, что не имеют никаких очевидных соотношений с текстом, хотя в оглавлении на обложке журнала в обязательном порядке перечислялись имена авторов, предоставивших *иллюстрации* к статьям. Данный сюрреалистами визуальный материал не следует принимать на веру, поскольку изображенные на таких снимках объекты и действия явно контрастируют с теми, что входили в *LaNature*, — некоторые снимки не то чтобы шли вразрез с пониманием написанного, а совсем не имели подписей. Также, к примеру, в оглавлении первого выпуска журнала в качестве автора иллюстраций указан лишь М. Рэй, хотя очевидно, что далеко не все снимки были созданы им — среди опубликованного материала был даже представлен фрагмент из фильма Б. Китона. И, что важно, только одна из девяти использованных фотографий в *La Révolution Surréaliste* была озаглавлена обычным способом — *LaNature*. Важно понимать, что фотографии сюрреалистов зачастую являли собой миметическое изображение, иными словами, демонстрировали точное воспроизведение реальности без каких бы то ни было ухищрений.

Формально журнал представлял собой стандартный формат, где снимки располагались в теле текста, тем самым намекая через зримое примыкание на некую связь между этими элементами, включение значений. В *La Révolution Surréaliste* любое ожидание внятного объяснения поднятых отношений заведомо влечет за собой разочарование. Такой ход, суть которого заключается в разрыве между тремя составляющими (значением, текстом и изображением), открывает перед читателем семиотическое пространство. А это означает следующее: несмотря на идеологические предпосылки зарождения сюрреализма и правдоподобие снимков, опубликованных в *La Révolution Surréaliste*, многозначный статус изображений остается открытым для зрителя, который способен выстроить множество смысловых цепей, зачастую самых непредсказуемых. Именно эта семиотическая игривая открытость сюрреалистиче-

ских фотоснимков, возникающая за счет «плавающего означаемого», и рождает эту двусмысленность, своеобразный разрыв. Парадоксальность и абсурдность есть результат взаимоотношений между фотографией и текстом, который тщательно выстраивался сюрреалистами и вполне отвечает положениям, которые были продиктованы А. Бретоном в его манифесте, датированном 1924 г. Так, рожденный дискомфорт от прочитывания (во многих смыслах слова) сюрреалистического объекта искусства (в данном случае мы делали акцент на периодике) можно приравнять, в соответствии с выдвинутой терминологией, к конвульсивной красоте, которая являлась «сердцем» и конечной целью сюрреалистической теории. Но если брать вышеописанный сценарий в качестве приема, который был взят впоследствии и другими деятелями искусства, то следует максимально учитывать исторический контекст, поскольку подобный диссонанс в связи текста-изображения в некотором роде является чем-то симптоматичным для своего времени.

Список использованной литературы

1. Photography & Surrealism [Электронный ресурс]: Sexuality, Colonialism and Social Dissent by David Bate, I. B. Taurus & Co. Ltd. L. ; N. Y., 2004. 272 p. URL: http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/Bate.pdf (дата обращения: 01.02.2016).
2. Барт Р. Риторика образа // Избр. работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 297–318.
3. Бретон А. Манифест сюрреализма. 1924 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.staratel.com/pictures/surreal/manifest.htm> (дата обращения: 29.01.2016).
4. Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений / пер. с англ. и фр. А. Шестакова. М. : Ад Маргинем, 2014. 350 с.
5. Сонтаг С. О фотографии / пер. В. Гольшева. М. : Ад Маргинем, 2013. 272 с.

1.7. Координация нарративов базового контента и рекламных роликов в TV-дискурсе: темпорально-прагматическая модель

В разделе обсуждаются вопросы, посвященные консолидации художественного телевизионного контента с образами и персонажами телевизионной рекламы, созданной с целью активного продвижения товара или продукта.

Реклама товаров широкого потребления не ставит перед собой задачу разработать критерии адресата рекламы — потенциального потребителя товара; скорее, разработчики рекламных роликов исходят из стоимости рекламируемого товара, что определенным образом накладывает отпечаток на стиль ролика и его содержание в целом. Безусловно, существуют темы, заведомо диктующие некую «элегантность» и «избранность» как адресата, так и продукта (например, часы или автомобили премиум-класса, даже некоторые виды шоколада попали в эту категорию); и здесь не идет речь о том, что каждый может стремиться к обладанию таким продуктом, здесь идет речь об уникальности товара и тех, для кого он предназначен. Не относится к рекламе товаров широкого потребления и ежедневно навязываемая идея омоложения, в этом случае больше делается упор на авторитеты и даются разные варианты выбора решения. Такого рода темы стоят особняком и не влияют на тот образ потребителя рекламы, о котором пойдет речь в данном разделе. Кроме того, реклама является великолепным средством диагностики экономического и политического состояния страны (чем дальше мы от даты установки санкций и, соответственно, чем ближе к исчерпанности досанкционных товаров, тем более однообразны по набору товаров рекламные ролики; чем выше стоимость доллара, тем чаще в рекламных роликах сообщают о доступности цены, правда, ее «доступность» в конкретных цифрах не сообщается, либо о большой экономии, как правило, при рекламе авто).

Возвращаясь к узнаваемости персонажей рекламных роликов: задумывались ли зрители, какое представление о них существует у тех, кто создает эти ролики. Вообще говоря, все, что окружает нас и выражено теми или иными знаками, представляет тексто-

вую реальность; только одними «читателями» она понимается буквально, а другие ищут в ней глубинные смыслы. Вероятно, на первый тип читателя и направлены TV-ролики, представляющие нам довольно забавный, а порой и оскорбительный обобщенный образ типичного жителя нашей бескрайней страны. Так, например, характерным гендерным признаком обладают рекламные ролики препаратов от гастрита, язвы желудка (мужской) и запоров (женский), вздутие живота сменило пол (с мужского на женский), кашель и ангина, варикоз, боли в ногах (в подавляющем большинстве — женский), «смертельно» тяжелый насморк (мужской), легкий, быстро излечиваемый насморк (женский), хотя в природе данные проблемы не всегда имеют гендерную принадлежность. Так, концепция рекламы соков «Добрый» и «Моя семья» подсказывает, что сок «Добрый» может содержать в себе некий элемент, способный воздействовать на психику ребенка и подталкивать его к совершению определенного рода действий, в данном случае социально одобряемых. Однако рекламный ролик сока «Моя семья» воспекает находчивую, но, похоже, не совсем заботящуюся о членах своей семьи девочку, которой семья потакает в эгоизме.

При более детальном и последовательном анализе рекламных роликов и последующем синтезе выделенных ключевых характеристик персонажей, с учетом частотности рекламируемых продуктов, можно получить следующие типажи:

– женщины с варикозным расширением вен нижних конечностей; вероятно, до сих пор имеющие слабое представление о средствах гигиены в критические дни, страдающие мигренями и иными головными болями, использующие полуфабрикаты (2–3 года назад женские персонажи активно кормили семьи продуктами «Доширак» и «Ролтон»), цинично относящиеся к насморку своего мужчины (они держат флакончик с каплями для носа так, будто это будет «контрольный выстрел в голову», или предлагают лечить методом «хоп-хоп»);

– мужчины с проблемами потенции или предстательной железы; с насморком, доводящим их до обездвиженности или сонливости; и т. д.

В целом, можно сказать, что современные образы мужчины и женщины идут в разрез с классическими литературными образами: в рекламных роликах женщины малопривлекательны и неромантичны, мужчины болезненны, слабы, не вызывают должного трепета у женщин. Привлекательные женщины, пробуждающие желания, появляются там, где появляется дорогой шоколад, меха, автомобили, парфюм; в ряду этих товаров мужчины также привлекательны, но мажорны. Образ мужчины утратил качества силы, надежности, готовности защищать женщину и все, что ему дорого. Такова реальность рекламного текста, который «прочитывается» быстрее и чаще, чем любой другой текст. Отдельного разговора требует включение такого рода роликов в «тело» художественного фильма; особенно удручающе это выглядит, когда фильм посвящен важным, эпохальным моментам жизни страны или ставит цель — заставить молодежь задуматься о системе ценностей. Например, фильмы о войне, где не просто ведется рассуждение о тяготах войны, но и о месте человека в жизни, когда герой стоит перед выбором, решает нравственно-этические вопросы. Зритель, еще находясь под впечатлением от трагедии блокады, гибели ребенка, предательства близкого человека, последовательно выстроенного создателями фильма присоединения к судьбам героев и содержащего пролонгированное восприятие, сопереживая, а возможно, испытывая катарсис, сталкивается неожиданно с рекламными роликами «Столото», AlpenGold, «Проплан» (корм для собак) — «мои собаки — моя радость» или CocaCola — «где лед, там музыка» (на фоне голода и холода в фильме о блокадном Ленинграде) и т. д., такое столкновение вызывает когнитивный диссонанс в сознании зрителя, противоречие с настроением-состоянием, в которое зритель-читатель был только что погружен, и нарушают восприятие прерванного текста. Гипотетически в противоречие могут вступить постаревший герой фильма и рекламируемые средства омоложения, сюжет об умирающем от тяжелой болезни герое и реклама лекарственного препарата или медицинских манипуляций, способных «вылечить» тяжелый недуг (разница во времени событий фильма и времени демонстрации, развитие медицины на сегодняшний день).

Приведенные выше рассуждения представляют интерес, по нашему мнению, не в связи с возможной новизной образов, сменяющих в хаотическом порядке друг друга: герои фильма — рекламный персонаж — рекламный персонаж — ... — герои фильма, а, скорее, вследствие типичности, распространенности, что является важным основанием для критики их включенности в цепочку кросс-текстов рекламы и кино/телефильмов. Собственно речь идет о том, что реклама сегодня представляет некий типичный массовый продукт, предназначенный для всех и выравнивающий всех. По большому счету, совокупность кросс-текстов в данном случае направлена на передачу некоего количества информации, теоретически — повышение количества гармонии и, как следствие, понижение энтропии и хаоса [5]. Прогнозирование результата эффективности воздействия такого рода совокупности кросс-текстов, возможно, складывается не в пользу фильма-«реципиента», наполненного сложной системой образов, переживаний и т. п. С точки зрения психоанализа, данный феномен, причем невротического свойства, можно объяснить следующим образом: «...человек, будучи не в состоянии усвоить и переработать ту, может быть, слишком сложную для него информацию, которую ему предлагает жизнь, реагирует регрессивно-инфантильным повышением энтропии, но получает при этом, как говорил Фрейд, вторичную выгоду. ...его жалеют. ...Специфика рекламного текста... в том, что он психотерапевтически *изображает*... только то, “как хорошо”, но никогда “как плохо”» [5, с. 250–251]. На этом основании считаем возможным художественный контекст сложного «генеза» отнести к влиянию того же уровня, что и «предлагаемая жизнью информация».

При этом, когда мы говорим о включенности рекламы как обыденности в «тело» художественного произведения (фильма и даже сериала), мы предполагаем, что у таких текстов планируется конкретный адресат — зритель. Авторы (режиссер, актеры, сценарист, звукооператор и другие участники съемочного процесса) в процессе создания фильма со сложным генезом решали художественные задачи, в том числе ставили социальные, нравственные

проблемы, применяли художественные средства (звуковые, визуальные, компьютерные или другие эффекты), нанизывая их друг на друга в определенной системе, цель которой — воздействие на зрителя, его вовлечение, удержание, поддержание внимания, пробуждение отклика к тому, о чем рассуждает авторский коллектив. Достигается ли эффект в полном объеме или лишь частично, возможно ли решение поставленных задач?

Вероятно, включение рекламных роликов и их последовательность, сочетанность по контенту друг с другом и «телом» фильма (сериала), не массового (культового, интеллектуального, требующего серьезного медленного погружения в содержание) или посвященного серьезным вопросам воспитания, острым социальным проблемам, памяти войны и т. д., требуют специального обсуждения. Фильм наделен нарративом, в который неожиданно для зрителя, но запрограммированно каналом телевидения врывается поток (цепь) рекламных роликов, симулятивно связанных или не связанных с рекламируемым товаром; эти ролики лживы, поверхностны, противоречат прагматическим смыслам, на разрыве которых «трансплантируется» реклама. Определение критериев связанности рекламных роликов друг с другом и сюжетными границами фильма, в «разрез» между которыми вводится такая цепь-последовательность роликов, позволит дать прагматическую типологию связей фильм — ролик — ... — ролик — фильм.

Другим существенным аспектом соотносительности рекламного ролика и фильма (Termin-соответствие) является несовпадение их сюжетов во времени, своего рода прерывание времени фильма не совпадающим с ним временем в рекламных роликах: в фильме события развиваются в определенной последовательности; временные пласты, будучи, например, Futurum, всегда приобретают значение Präsens (зритель присутствует в момент развития ситуации независимо от «исторического» периода сюжета фильма) и затем уходят в Perfect, им на смену приходит следующий сюжет или ситуация Präsens, при этом рекламные ролики, периодически повторяясь, могут создавать ситуацию *deja-vu*, — и снова Präsens, в то время как контент фильма подсказывает уже завершенное

Perfect или условное Futurum. Таким образом, можно говорить о классификации временной или текстовой соотнесенности рекламы и художественного произведения (телепередачи, сериала и т. п.). Иными словами, на наш взгляд, возможна разработка классификации или модели темпоральных связей рекламных роликов и контента фильма, принявшего в свое «тело» рекламу.

Существующие на сегодняшний день модели эффективности рекламы содержат рекомендации по разработке наиболее действенного рекламного текста и/или описание аудитории телерекламы, в том числе анализ по социальному составу телепрограмм, в которые включены ролики. Например, в учебнике «Реклама на телевидении. Основы Рекламы» говорится, что «проведя анализ телепрограмм, можно научиться воздействовать рекламой направленно на целевую аудиторию и закупать соответствующее время» [4]. Среди преимуществ отмечаются «одновременное визуальное и звуковое воздействие, событие наблюдается в движении, что вовлекает зрителя в демонстрируемое на экране; мгновенность передачи, что позволяет контролировать момент получения обращения; личностный характер обращения, что делает это средство близким по эффективности к личной продаже; широкий охват аудитории; возможность выбирать конкретную целевую аудиторию в разнообразных тематических программах; высокая частота повторения; возможность показа зрителю, как он будет чувствовать себя, купив предлагаемый товар или услугу; возможность создания атмосферы актуальности, успеха и праздника» и др., а среди недостатков — «высокая стоимость ее производства и трансляции; перегруженность телепередач рекламными роликами; краткость телевизионной рекламы не дает возможности детально описывать положительные качества товаров и не позволяет предложить слушателям весь ассортимент товаров; ни один другой тип рекламы не требует столько мастерства, знаний и творческих способностей; обилие рекламы, прерывающей интересный фильм, вызывает раздражение, а не доверие» [4]. Лишь последний тезис, касающийся недостатков рекламы, вскользь задевает проблемы связанности, но не соотнесенности (!) фильма и рекламных роликов.

Среди советов, «как сделать правильную рекламу», предлагается следующее: «Определение покупателя (целевой аудитории) конкретного товара и/или проведение маркетинговых исследований рынка (для новых товаров); разработка обобщенного портрета потенциального потребителя из каждого сегмента целевой аудитории; определение отличительных характеристик товара (УТП); определение мишеней и приманок, на которые потребитель “клюнет”, исходя из его портрета (возрастной, гендерный, географический, культурный и т. п. таргетинг, потребительские предпочтения); соотнесение потенциальных мишеней с характеристиками товара, определение наиболее релевантных пар; определение рекламных носителей с учетом портрета потребителя и типа товара; определение концепции (концепций) рекламной кампании с учетом оптимальных рекламных носителей и целевой аудитории по модели AIDA; проведение исследований по предварительной оценке реакции на концепцию рекламной кампании (локализация рекламы); соотнесение целевой аудитории с потребителями рекламной продукции в конкретных рекламных носителях; выбор наиболее оптимальных вариантов и начало рекламной кампании» [1].

Описываемые в литературе коммуникативные модели рекламы в той или иной степени предназначены для воздействия на аудиторию как потребителя товара, их цель — продать товар; все они базируются, в той или иной степени, на аристотелевской теории убедительности и «основаны на изучении поведения потребителей» (Г. Лассуэлл, П. Лазарсфельд, Р. Барт, Р. Якобсон, У. Эко, Э. Ноэль-Нойман, К. Левин, Э. Роджерс и др.). Они объясняют рекламное влияние, обосновывают рекламные цели, разрабатывают рекомендации для создания результативной рекламы и способов ее оценки» [3]. В иерархических моделях упорядочены потребительские реакции в последовательности их реализации. Разработка других моделей — гетерархических, когнитивных, интегрированных, Росситера-Перси, IIRM (Integrated Information Response Model), двух процессов — обусловлена тем, что описанные ранее модели не в полной мере учитывали диапазон реакций потребите-

ля на рекламу, не вошедших или опущенных в других моделях или иерархиях [3].

В существующих моделях «контекст» определяется как предмет речи — то, что продается, и не рассматривается контекст фильма или другой контент, в который включены рекламные ролики. В коммуникативных моделях аудитория-адресат предстает одновременно в качестве автора и потребителя исключительно рекламного сообщения. Все модели, независимо от их структуры и количества элементов, должны вызвать единственную реакцию со стороны адресата — принять решение купить товар. Контент фильма или передачи и его влияние на качество и степень отклика на рекламное предложение не учитываются, также не берется во внимание эмоциональное состояние, сформировавшееся под влиянием базового контента, готовность к восприятию рекламной информации и реакция на нее, последующее отражение. Все модели в качестве базового компонента или одного из ведущих содержат «аргумент» — сильный/слабый, кроме того, указывают, так или иначе, на тип эмоционального отклика. В данном случае, вероятно, можно говорить о нарративе, заключенном в рекламном ролике.

В рамках обсуждаемой проблемы следует обратить внимание на то, что в базовом контенте также присутствует нарратив, который, скорее всего, вступает в когнитивный, эмоциональный, рациональный и иной конфликт. Кроме того, нарратив базового контента в ходе трансляции последнего является непрерывным (в рамках отведенного эфирного времени) и возобновляемым (после окончания блока рекламы фильм или передача продолжают с момента их «обрыва» рекламой). При этом хронометрирование художественных фильмов с включенной в их «тело» рекламой (а также и в «тело» других передач) показало, что в некоторых случаях конфликт маловероятен либо невозможен как таковой. Например, хронометраж передачи «6 кадров» показал, что в структуру данной передачи входят скетчи продолжительностью 40–90 секунд, причем суммарная длительность нескольких скетчей не превышает 10 минут, после чего в структуру передачи встраиваются рекламные ролики также продолжительностью не более

90 секунд, их суммарная длительность, как правило, коррелирует с суммарной длительностью предшествовавших скетчей. Образно говоря, пунктирность структуры программы — череда скетчей — органично сменяется пунктирностью рекламных роликов. Скетчи носят исключительно развлекательный характер, зритель не напряжен, сознание расслаблено (в большей или меньшей степени), вследствие этого рекламные ролики с легкостью дорисовывают или создают атмосферу праздника, актуальности; вероятнее всего, их эффективность выше, реакция раздражения предположительно минимальная. Темпоральные характеристики скетчей можно отнести к вневременным, независимо от «исторического» периода сюжета, они происходят в *Präsens* (анекдоты мы рассказываем в разное время суток, о разных исторических временах, в различных ситуациях; «кстати» бывают лишь один-два первых анекдота, затем они чередуются по темам, персонажам, на основе ассоциаций); рекламные ролики встраиваются в условном *Futurum* (существует вероятность в будущем — после приобретения товара) или *Präsens* (сейчас у Вас так — сейчас у Вас должно быть иначе, как показывает реклама). Продолжительность передачи 15–45 минут, поэтому повторяемость рекламных сюжетов в ее рамках маловероятна, что минимизирует риск *deja-vu* у зрителей. В такого рода консолидации художественного и рекламного контентов можно определить как *Termin*-соответствие передач и рекламных роликов. В качестве предварительного вывода, таким образом, можно сказать, что для небольших по продолжительности, не насыщенных сложным по генезу контентом передачах, не содержащих социально значимых нарративов, можно предложить следующую двухплановую темпорально-прагматическую модель: 1-й план — время — *Präsens* / условное *Futurum* в коротких, коррелирующих по продолжительности сюжетах (с разницей в $\frac{1}{3}$ – $\frac{1}{4}$ от времени сюжета) каждой составляющей; 2-й план — художественный контент vs рекламный контент: убедительный, аргументированный рекламный текст, контекст, код, соотношенный с потенциальным потребителем vs «легкий контент», не вызывающий эмоционального или интеллектуального напряжения. При переходе из одного

плана модели в другой не требуется текст-посредник, позволяющий переключить адресата из нарратива в «комплекс нарративов».

Совмещение прагматического и темпорального планов связей на основе детального хронометрического, семантического и синтаксического анализа связанных текстов рекламных роликов и фильмов позволит разработать двуплановую модель, включающую план последовательности кросс-текстов (соотнесенность рекламных идей роликов и контента фильмов) и план набора временных точек, наводящих на время событий в рекламных роликах и в фильме. Данная модель позволит приблизиться к оптимизации механизмов восприятия и планирования эффективности воздействия совокупного TV-продукта «реклама-фильм». Обсуждаемая модель не исключает расширение планов, требует эмпирической проверки, апробации. Правда, ни одну из теорий невозможно проверить масштабно, однако на основе лабораторных выборок можно выработать некоторые рекомендации по повышению эффективности телерекламы [1], ее включенности в социокультурный контекст, что может повлиять на содержание TV-дискурса, его культурологическую ценность и культуросообразность в целом.

Список использованной литературы

1. Джоунс Ф. Мифы, небылицы и факты о рекламе. М. : Омега-Л, 2006. 336 с.

2. Крыловский К. Статьи — Психология рекламы. 2004–2008 [Электронный ресурс]. URL: http://www.ideaura.com/psychology/how_to_make_good_ads.php (дата обращения: 15.01.2016).

3. Назайкин А. Н. Как оценить эффективность рекламы [Электронный ресурс]. М. : Изд-во Солон-Пресс, 2014. 304 с. URL: http://www.nazaykin.ru/AD/effect/comm_modeli.htm#_edn23 (дата обращения: 12.01.2016).

4. Реклама на телевидении. Основы рекламы / ред. Л. М. Дмитриева : учебник [Электронный ресурс]. URL: http://www.uamconsult.com/book_508.html (дата обращения: 20.02.2016).

5. Руднев В. Словарь безумия. М. : НФ класс, 2005. 400 с.

Глава 2

ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫЕ ТРЕНДЫ В КУЛЬТУРЕ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

2.1. Чтение гипертекста города: поликодированность информации, открытой всем

Гипертекст города — это тема отнюдь не новая ни для культурологической, ни для филологической мысли. Замечательные примеры такого рода исследований представляют собой книги Ю. М. Лотмана, М. С. Кагана, В. Н. Топорова о петербургском тексте и В. В. Абашева «Пермь как текст». В этих книгах исследования городского текста даются во всем многокрасочном разнообразии художественных текстов Санкт-Петербурга и Перми. Данная статья не сравнится с данными исследованиями по степени подробности и конкретно-чувственной данности городского текста, наша задача состоит в том, чтобы обосновать методологическую целесообразность вычленения и описания структуры гипертекста города: поликодированной и интерактивной.

В основу нашего исследования мы положим «культурологическое понятие текста», предложенное В. В. Абашевым: это «гибкая в своих границах, иерархизированная, но подвижно структурирующаяся система значащих элементов, охватывающая диапазон от единичного высказывания до многоэлементных и гетерогенных символических образований» [2]. Предлагая такое емкое и динамичное исходное определение текста, В. В. Абашев сосредоточивает свое внимание на вербальных текстах русской культуры. Это тексты, созданные в Перми, пермяками или о Перми и пермяках и образующие своеобразие пермского текста в русской литературе XIX–XX вв. В. В. Абашев анализирует произведения русской лите-

ратуры от «Слова о житии отца нашего Стефана, бывшего в Перми епископом» Епифания Мудрого до стихов пермских поэтов 1980-х годов, исторические сочинения XVIII — начала XIX века от М. В. Ломоносова до Н. М. Карамзина, эпистолярную и документальную очерковую прозу XIX века от П. И. Мельникова-Печерского до Д. Н. Мамина-Сибиряка, газетные статьи и заметки, записи городского фольклора и устных рассказов представителей местной творческой интеллигенции, общественных деятелей и пермских старожилов» [2, с. 12]. Мы последовательно понимаем городской текст не только в филологическом смысле как текст вербальный и литературный, но и в культурологическом смысле в качестве совокупности всех разновидностей текстов в культуре. Наша задача состоит в том, чтобы включить в структуру городского гипертекста не только вербальные элементы, но и визуальные, пластические, архитектурные, медийные и т. д.

Проделать такую интеллектуальную процедуру нам позволяет следующее определение гипертекста: «Это представление информации как связанной (linked) сети гнезд (nodes), в которых читатели свободны прокладывать путь (navigate) нелинейным образом» [1]. Мы представляем себе городской гипертекст как многоуровневую и многомерную систему гнезд: архитектурных (архитектурные объекты), скульптурно-монументальных (скульптурные памятники, комплексы, мемориалы), массмедийных (местные газеты и журналы, передачи городского радио и телевидения), медийно-визуальных (указатели, вывески, таблички, информационные плакаты, баннеры, экраны), медийно-вербальных (местная литература, фольклор и постфольклор), аудиомузыкальных (звучание местной речи, музыка, исполняемая и сочиняемая в городе), QR-кодированных текстов.

Такой гипертекст является и жизненным пространством-временем жизни горожан, той информационной сетью, которая определяет повседневную жизнь горожанина, и той информационной сетью, в которой каждый горожанин прокладывает свой путь и формирует свои собственные точки интереса и развития. Многообразный и разнородный гипертекст города, как и любой

другой гипертекст, обладает дисперсностью структуры и позволяет горожанину или гостю города «войти» в эту структуру с любого звена. Эту возможность достаточно давно осознали создатели разнообразных туристических маршрутов, каждый раз выбирающие определенные точки на карте города (исторические, религиозные, художественные, спортивные, промышленные) и определенным образом их интерпретирующие. Попыткой закрепить определенный маршрут, сделать его линейным является прочерчивание так называемой «красной линии» города, на которой находятся основные достопримечательности города, составляющие главный гостевой маршрут.

Для разработки понятия городского гипертекста мы можем также опираться и на то определение, которое дает литературному гипертексту один из основоположников французского постструктурализма Р. Барт: «...такой идеальный текст пронизан сетью бесчисленных, переплетающихся между собой внутренних ходов, не имеющих друг над другом власти; он являет собой галактику означающих, а не структуру означаемых; у него нет начала, он обратим; в него можно вступить через множество входов, ни один из которых нельзя признать главным; вереница мобилизуемых им кодов теряется где-то в бесконечности» [3, с. 14].

Сложности с определением понятия «городской гипертекст» связаны с проблемой фиксации границ объекта исследования: очевидно, что городской текст неоднороден в силу полиморфности его языка — вербальные, визуальные, архитектурные и оцифрованные элементы интегрируются и формируют сложноустроенную поликодовую незамкнутую текстуальную структуру. Городской текст в нашем понимании обладает всеми признаками гипертекста: он нелинеен, фрагментарен, входы в этот текст множественны, сам текст существует в синтезе различных языков и медиа; он децентричен, принципиально незавершен и постоянно изменчив, открыт, интерактивен, мультимедиаен. Вопрос состоит в том, насколько этот текст обладает целостностью и связностью или в нем можно существовать только при помощи разрывов последовательности восприятия отдельных текстов; обладает ли

гипертекст отдельного города своей уникальностью и формируется ли она за счет многообразия и сложности системы и ее отдельных элементов или за счет существования некоторого единства, связности и последовательности элементов гипертекста?

Как пишет М. А. Симоненко, «цельность свойственна глубинной структуре текста, она отражает его внутреннюю смысловую организацию, она не обязательно эксплицируется в языковых категориях, но всегда осознается при восприятии текста» [8]. Следовательно, значимым в процессе восприятия гипертекста города моментом оказывается определенная семантическая иерархия, имплицитно задаваемая глубинными географическим и историческим сюжетно-тематическими потоками гипертекста. Считывая исторический пласт гипертекста, каждый горожанин или гость города прокладывает свою траекторию знакомства с городом, и в процессе интерпретации наиболее значимых моментов внутри городского пространства он опирается на свой опыт работы с культурными кодами и опыт их кодирования и декодирования.

Гипертекст города — это не только «сеть гнезд», «лабиринт», «ризома», но и набор культурных кодов, закрепляющих разные способы несения информации разноуровневыми текстами города. Попробуем проанализировать некоторые из этих наборов. Из всех возможных наборов выделим два основополагающих, характеризующих социокультурные параметры феномена: это единицы текста, характеризующие географическое и социокультурное пространство, и единицы текста, характеризующие время — для нас — культурную эпоху или добрососедское множество различных культурных эпох в современном культурном времени.

Для нас в городском гипертексте семантически важнейшей кодировкой будет являться топономастическая, поскольку она наносится на текст карты города, создающейся на основе первичных, естественным путем заданных географических условий существования города.

Основные топонимы, определяющие облик нашего города, — это географические названия, нанесенные на карту Екатеринбурга и его окрестностей. Прежде всего, это его собственное имя — Ека-

теринбург — и это имена гор, рек и озер, расположенных на территории Екатеринбурга, а также названия районов города, его улиц и площадей, проспектов, скверов, проездов и тупиков.

Второй по значимости кодировкой для нас является историческая, поскольку она фиксирует события, происходящие в определенной географической среде, и упорядочивает их во времени, устанавливает причинно-следственные связи. Историческая система кодирования связывает такие гнезда гипертекста, как имена исторических объектов на карте города. К ним относятся названия улиц и площадей, имена дореволюционных архитектурных объектов, названия объектов советской социокультурной инфраструктуры, имена торгово-развлекательных центров — продуктов современной культуры потребительского общества. Другая сеть гнезд, также входящая в исторический срез городского гипертекста, — это мемориальные доски и их тексты и скульптурные изображения, и, наконец, позднейшие формы существования городского исторического гипертекста — это таблички с QR-кодированной информацией.

Один из наиболее авторитетных исследователей современного разнородного коммуникационно-информационного пространства П. Вирильо считает, что информационные потоки сегодня существуют одновременно в нескольких системах кодирования: реальных (выраженных вербально, номинативно и представленных словесно-вербальными устными и письменными текстами) и репрезентационных (воплощенных в визуальных знаках и текстах и виртуально существующих в оцифрованных способах хранения и считывания информации с текстовых носителей) [4].

Городской гипертекст как сложное и многоуровневое образование включает в себя тексты разных систем кодирования. В качестве первой мы рассмотрим систему топонимического кодирования. Трудности в изучении топонимов Екатеринбурга академик А. К. Матвеев видел в том, что «1) на территории Урала, и в том числе Екатеринбурга, в древности неоднократно сменялось население — иранское, финно-угорское, тюркское, а возможно и неизвестное нам по этнической принадлежности <...>. Урал был

проходным двором в эпоху переселения народов. Это внешнее обстоятельство обусловило крайне плохую сохранность древнеуральской топонимики. <...> Формальные типы представлены в ней весьма немногочисленными названиями на *-да* (Павда, Ревда, Салда, Тавда) и на *-ертъ* (Бисертъ, Кишертъ, Сысертъ) и некоторыми другими; 2) до-русская топонимика Среднего Урала предстает перед нами в тюркской передаче с устойчивым ударением на последнем слоге и сингармонизмом — Бисертъ, Исеть, Гать, Аять, Тагил, Уктус, Шарташ, Таватуй, Балтым. Тюркизация могла изменить первоначальный облик древнеуральской топонимики, что затрудняет определение языка-источника» [7] и той информации о местности, которая закодирована в том или ином названии.

Рассмотрим, к примеру, такой топоним, как Уктус. Академик А. К. Матвеев считал, что неясно, к чему он первоначально относился — к названию реки или названию горного массива, и склонялся к следующей версии происхождения названия: с татарского «уктус» переводится как ук — «стрела», тус — «соль», т. е. в этом топониме закодировано основное занятие коренных жителей поселка Уктус: изготовление стрел и продажа их за соль, что выражено поговоркой «стрелы» на «соль» [6, с. 286–289]. Сегодня мы можем утверждать, что изготовление оружия и торговля оружием издревле были основными занятиями коренного населения Урала, и в том числе Екатеринбурга.

Или, возьмем, к примеру, другой топоним — Шарташ — название озера на северо-восточной окраине города Екатеринбурга. Название водоема имеет тюркское (башкирское или татарское) происхождение; обычно его объясняют как сложение двух корней: сары — «желтый», таш — «камень», связывая значение топонима с оттенком прибрежных скал. Так объясняет значение слова А. К. Матвеев, однако он добавляет, что происхождение топонима, возможно, также связано с башкирским шар — «болото», чего вокруг Шарташа как раз до сих пор очень много — «болото среди камней», а «камни на болоте» изначально относилось к расположенным поблизости Каменным палаткам [6, с. 320], поэтому в на-

звании «Шарташ» закодированы особенности местности вокруг Екатеринбурга — камни и болота.

Ю. А. Качалкова проанализировала городские официальные топонимы Екатеринбурга. Источниками такого исследования послужили карты города Екатеринбурга, словари и справочники по районам, улицам, площадям и скверам Екатеринбурга. Исследователь пришла к выводам, что в названиях районов и микрорайонов, площадей и улиц, парков и скверов Екатеринбурга кодируется информация: а) описывающая свойства одного топообъекта относительно других или б) фиксирующая память о конкретных лицах, социальных группах, исторических событиях и датах. Помимо этого, названия улиц рассказывают о способах регуляции трудовых процессов (ул. Накладная, пер. Подрядный, пер. Режимный, ул. Сверхурочная), странах и народах (от пер. Армянского до ул. Якутской), природных объектах, типах почвы (ул. Дерновая, ул. Пески, пер. Торфяной, Черноземный пер.), видах минералов (от ул. Апатитовой, Алмазной и Агатовой до ул. Хрустальной и Янтарной) [5].

Топонимическое кодирование информации является компактным, лаконичным и по отношению к другим способам кодирования достаточно долговечным, топонимы изменяются в истории культуры достаточно медленно, и сохранение топонимов предыдущей культуры в гипертексте города позволяет маркировать глубину культурного слоя данной местности, делать город как текст более привлекательным для тех, кто пытается прочесть историю страны или историю края через историю имен города и его окрестностей.

Другим способом кодирования информации о городе и событиях его жизни является кодирование при помощи визуальных образов. Одной из разновидностей таких образов являются художественно-мемориальные репрезентации информации в виде памятных барельефов на городских зданиях.

Мемориальные барельефы отличаются от других способов кодирования информации тем, что в них сочетается лаконичность рельефно-визуального и словесно-вербального образа, они пере-

дают информацию в концентрированной экспрессивной форме. В нашем городе все барельефы можно разделить на три группы: это мемориальные барельефы (связанные с увековечиванием памяти деятелей мирового коммунистического и рабочего движения), официальные информационные барельефы (об исторических событиях, происходивших в нашем городе) и мемориальные барельефы (памяти выдающихся личностей, проживавших в городе).

Еще одним способом кодирования исторической информации о событиях и людях города, его исторических границах и памятниках является скульптурно-пластическое воплощение информации в виде объемных моделей, скульптурных мемориалов или памятников. Скульптурно-пластическое воплощение информации отличается от визуального главным образом тем, на какой способ считывания информации данный код рассчитан. Если образно-визуальное кодирование информации обращено к зрительным способам восприятия информации, то скульптурно-пластическое кодирование предполагает не только такое дистантное восприятие, но и восприятие сенсорно-тактильное, что дает возможность для создания не только интерактивной, но и максимально дружественной городской среды.

В скульптурно-пластическом тексте города сегодня нужно отметить две тенденции. Одна, сохранившаяся от практики советской монументальной пропаганды, — это установка памятников основателям и руководителям города и государства, героям войн и революций, выдающимся людям нашего города. Другая тенденция связана с развитием потребительской культуры города, когда городское пространство насыщается объектами для праздного потребления горожанами и гостями — это установка «городской скульптуры». К памятникам скульптуры на темы городской жизни, запечатлевающей образы горожан, портретные или обобщенные, а также персонажей городской истории и мифологии в нашем городе относятся памятник «Битлам», «В. Высоцкому и М. Влади», «В. Воловичу, Г. Метелеву и М. Брусиловскому» и др.

Наконец, в современном городском пространстве мы имеем дело и с новейшей, компьютерной системой кодирования текстов

о городе. QR-коды — это современные технически сгенерированные графические носители информации, предназначенные для считывания мобильными информационными устройствами при помощи специальных приложений. В Екатеринбурге таблички с QR-кодами установлены на 51 историческом здании нашего города. Они сообщают на русском и английском языках о дате создания, авторе и занимательных фактах, связанных с конкретным домом. Это дома-музеи Литературного квартала, здания УрФУ, театров и музеев нашего города, спорткомплекса «Динамо», памятники архитектуры конструктивизма и т. д. Виртуальный QR-путеводитель делает информацию об исторических и памятных местах нашего города доступной и интересной, надежно и компактно упакованной в таблички с графическими кодами и доступной для каждого читающего на русском или английском языках, у кого есть смартфон с камерой и приложением для декодирования кода и превращения изображения в традиционный вербальный и объемный текст.

Рассмотрев различные уровни городского гипертекста, многообразие систем кодирования текстов о городе, мы можем сделать вывод, что современный городской гипертекст существует в рамках одновременно сосуществующих нескольких систем кодирования информации или логик; как говорил П. Вирильо, в логике реальности — в кодах номинативных текстов, в логике репрезентации — в кодах визуальных текстов и в логике виртуальности — в кодах оцифрованных текстов. Вся эта сложнейшая система нуждается в дальнейших исследованиях как каждого отдельного уровня или траектории движения в городском гипертексте, так и исследованиях целостности многоуровневого и поликодированного городского гипертекста.

Список использованной литературы

1. Hypertext [Электронный ресурс]. URL: <http://www2.iath.virginia.edu/elab/hfl0037.html> (дата обращения: 25.01.2016).
2. *Абашев В. В.* Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 2000. 404 с.

3. *Барт Р. S/Z*. 3-е изд. М. : Академ. проспект, 2009. 373 с.
4. *Вирильо П. Машина зрения*. СПб. : Наука, 2004. 140 с.
5. *Качалкова Ю. А. Урбанонимическое пространство современного Екатеринбурга (официальные названия) [Электронный ресурс]*. URL: [http://onomastics.ru/sites/default/files/VO_2013_1\(14\)/Kachalkova%20Onomastics_2013_1\(14\)-6.pdf](http://onomastics.ru/sites/default/files/VO_2013_1(14)/Kachalkova%20Onomastics_2013_1(14)-6.pdf) (дата обращения: 20.01.2016).
6. *Матвеев А. К. Географические названия Урала : топоним. словарь*. Екатеринбург : ИД «Сократ», 2008. 352 с.
7. *Матвеев А. К. Основные задачи изучения уральской топонимики [Электронный ресурс]*. URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/27774/1/vtop_1967_02.pdf (дата обращения: 20.01.2016).
8. *Симоненко М. А. К вопросу о цельности гипертекста города // Филол. науки. Вопросы теории и практики*. Грамота. 2015. № 7 (49), ч. 1. С. 164–167.
9. *Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст [Электронный ресурс]*. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Int_Gutten.php (дата обращения: 02.02.2016).

2.2. Урбанистическое искусство: послание городам и людям

Со времени своего возникновения искусство выполняло многообразные социокультурные функции, набор которых был определен приоритетными историческими ценностями культуры, отношениями с окружающим миром, пониманием человека. По мере развития и дифференциации на виды и жанры искусство расширило свое взаимодействие с культурой и ее подсистемами. Возникновение архитектуры, связанное, например, с культурой Древнего Востока, определялось, по преимуществу, необходимостью визуального утверждения власти, ее значения в жизни общества. Характерно, что и в более поздние времена, включая современность, практически во всех культурах, где доминировала светская власть, каждый из правителей стремился запечатлеть себя «на века» в монументальном архитектурном сооружении, рассчитывая таким

способом «наглядно» быть и остаться в истории. Функции искусства, связанные с культивированием человека и человеческого, несомненно, получили свое расширение и в культуре XXI в.

Кроме разделения на виды, искусство настоящего времени имеет типологические разновидности, в зависимости от решаемых задач и сферы бытования. Художественная сфера исторически дифференцировалась с вычленением в культуре значимых уровней и подсистем. Одно из первых крупных разделений начинает складываться в условиях модернизации общества конца XIX в. — происходит вычленение массовой и элитарной культуры и, соответственно, массового и элитарного искусства. Другой акцент, возникший в XX в., — значительная политизация культуры и общества, что отразилось в зарождении политического искусства.

В художественной культуре XXI в. можно назвать такие типологические направления, как экологическое искусство (ленд-арт, например), био-арт и боди-арт (художественное освоение природного и телесного), медиа-арт, наконец, урбанистическое искусство — художественное возделывание городских пространств, например, паблик-арт, стрит-арт, граффити, флешмоб, перформанс. Разделение на эти направления определяется особенностями тех форм, систем и подсистем культуры, которые искусство художественно-эстетически осваивает. В этом ряду урбанистическое искусство выделяется и по особенностям позиционирования, и по многообразию форм, и, конечно, по языку и функциям.

Понятно, что развитие городов исторически определяло социокультурные трансформации, в городах и происходившие. Формирование новых типов культуры и общества становилось возможным в развивающихся городах. В настоящее время город, имеющий множество модификаций (от мегаполиса до малого моногорода), является основным пространством развития общества, культуры, человека.

В современном массовом информационном обществе произошло радикальное изменение облика и функционирования города. Города, исторически определяемые характером развертывающегося на их территории материального производства и изначально

являющиеся центрами экономической жизни, создания «материальных благ» как основы удовлетворения базовых потребностей человека, стали центрами многостороннего производства культуры — духовной (в особенности), средоточием информационных потоков, узлами коммуникаций, в том числе и художественных.

Современные города меняют свой облик, статус, перспективы изменения и развития в зависимости от историко-культурного и актуально культурного потенциала территорий, что выражено в артефактах городского пространства.

Художественно-эстетический образ, а точнее — лицо города, его социокультурный статус исторически выражала архитектура, являясь искусством, прямо включенным в человеческое бытие. Широко раскинувшееся на российских просторах первого десятилетия XXI в. урбанистическое искусство продолжает миссию архитектуры, превращая города в особое гуманитарно ориентированное пространство. В городах, рожденных потребностями развития промышленного производства (ярким примером чему являются города-заводы Урала, заложенные в XVIII в. в период становления России Нового времени), в третьем тысячелетии активно разворачивается гуманитарное пространство, в котором работает актуальное искусство, осуществляющее производство современной культуры и человека.

Гуманитарное пространство современного города, что наглядно представлено в Екатеринбурге, являющемся, несомненно, репрезентативной городской территорией третьего тысячелетия, развивается благодаря музеям, театрам, концертным залам, образовательным институциям, многофункциональным культурным центрам (Ельцин-центр), прогулочным зонам и паркам, декорированным, в том числе, арт-практиками. Значительную роль в гуманитарном преобразовании-переосмыслении городского пространства играет урбанистическое искусство: стрит-арт Екатеринбурга, например, сформировал новый облик города и заслуженно имеет мировую известность, а обыгранная, в том числе в форме перформансов и инсталляций Третьей Индустриальной Биеннале совре-

менного искусства, архитектура конструктивизма повернулась к жителям города своей спрятанной в истории стороной.

Урбанистическое искусство, являющееся искусством публичных пространств, по своему языку, выразительности и позиционированию прямо связано с городом и его жителями, практически погружено в повседневность. Развитию этого искусства способствовал дизайн, рожденный в начале XX в. и направленный изначально на эстетическое формообразование предметного мира повседневности. По своей художественной направленности урбанистическое искусство родственно авангарду начала прошлого века, отказавшемуся от миметичности, познания мира, обращенному к обычному человеку в его банальном существовании, с установкой открывать его небанальные стороны и смыслы. В этом отношении началом урбанистического искусства можно обозначить тумбы-афиши К. Малевича, предназначенные для побуждения прохожих по-новому взглянуть на улицы, по которым они ходят, и на информацию, заключенную в афишах.

Взаимодействие урбанистического искусства с дизайнерскими практиками и первым русским авангардом не случайно: здесь, прежде всего, общность среды бытования, в которой сосуществуют и перемешаны разного рода ценности и где непосредственно складывается и протекает вся жизнь человека. В этом отношении урбанистическое искусство радикально отличается от классических видов и направлений искусства, существующих в особом мире, противостоящем профанной реальности. Кроме того, так же как и дизайн, урбанистическое искусство, выйдя из замкнутых, предназначенных только для искусства залов художественных галерей, занимается конструированием новой эстетически преобразованной среды, направленной к живущему здесь и сейчас человеку. Бурный расцвет перечисленных выше актуальных арт-практик определяется не только тем, что они активно декорируют повседневность, способствуя превращению города в зрелищную упаковку человеческой жизни, но и тем, что они преобразуют и переосмысливают городское пространство в направлении его согласования с широким спектром потребностей жителей.

Благодаря урбанистическому искусству город развивается как эстетически выразительное пространство, в котором человек обретает столь важную для него социокультурную общность и идентичность. Как отмечает А. В. Вальковский, рассматривая западные примеры перформативных арт-практик: «Современное искусство больше не имеет целью сформировать воображаемые или утопические реальности. Но стремится предложить и опробовать альтернативные способы существования или модели действия внутри существующей реальности, переходит к социальному конструированию. В актуальном искусстве в рамках партиципаторных художественных практик формируется новая форма социальности — культура соучастия...» [2, с. 16]. Пример подобного рода — перформанс «Белая Башня» в Екатеринбурге, в промышленном районе Уралмаш (этот феномен рассмотрен нами подробно: см. [1, с. 42–48]). Белая Башня — это выдающийся образец конструктивистской архитектуры 1920–1930-х гг., созданный по проекту архитекторов М. В. Рейшера, Б. Я. Мительмана, инженеров С. Л. Прохорова, М. Н. Шеховцова, В. Ф. Фидлера. Она стала настоящим символом эпохи авангарда первой трети XX в. Построенная из железа и бетона, устремленная вверх, в «великое социалистическое будущее», функциональная и минималистичная, белоснежная башня возвышалась над районом как маяк и была отражением в городском пространстве устремленной в светлое будущее коммунистической идеологии, открытости и коллективизма. Белая Башня, превратившаяся за долгие годы своего социалистического прошлого в заброшенный и пугающий объект, благодаря вмешательству актуальной арт-практики — перформанса, представившего ее историю и судьбу, оказалась пространством, способным производить культурные смыслы, быть территорией, где современное искусство оказывается органичным. Свершилась грандиозная попытка поменять образ района завода Уралмаш — серого, масштабного, индустриального — на образ привлекательного, играющего цветом и смыслами игрового пространства. Преобразованная Башня, издали подсвеченная синим, стала местом притяжения зрителя, пространством живой урбанистической

культуры, а привычный город стал настоящей ареной для переоценки места, где люди живут обычной жизнью. Креативный ресурс урбанистического искусства проявился в эстетико-художественной трансформации привычного пространства, побудившей жителей пересмотреть и переосмыслить образ и значение знакомого и удаленного городского района.

Рассматривая урбанистическое искусство, нельзя не обратить внимание и на недавно открытый, уникальный для Уральского региона и всей России многофункциональный культурный «Ельцин-центр». Его архитектура, декор, наполнение, функционирование в самом центре Екатеринбурга, несомненно, значительный вклад в развитие гуманитарного пространства и гуманитарной культуры Екатеринбурга (см. подробно: [3, с. 22–30]). Можно сказать, что возник новый жанр искусства архитектуры — архитектура публичных пространств и современных культурных центров. Последние являются наследниками прежних домов культуры, но по своему масштабу и функционированию превосходят их и демонстрируют качественное развитие городской архитектуры.

Но вопрос, требующий ответа: искусство ли урбанистические арт-практики? Может быть, уместнее относить эти артефакты к современной дизайнерской деятельности, эстетическому преобразованию среды обитания? Этот вопрос закономерен, уж слишком отличается урбанистическое искусство от исторического «файн-арт»: перформанс от театра, стрит-арт от живописи, флеш-моб от спектакля. Эти отличия начинаются с преодоления границ искусства и прямого включения в жизнь, которой искусство традиционно противостояло. Далее — очевидная социально-политическая доминанта урбанистического искусства: направленность содержания на актуальные проблемы политической жизни, что понятно в современных условиях рубежа веков и эпох, а начиналось в русском авангарде в начале прошлого века, когда художники-авангардисты активно включались в процесс политических преобразований, в то время как многие направления и стили исторического искусства стремились дистанцироваться от прямых социальных проблем и политических контекстов. Наконец, столь же

очевидно радикальное изменение отношений искусства публичных пространств с публикой, которая может вмещаться в художественный артефакт, вплоть до деструктивного его изменения, но и такая активность допустима; и более того, в случае перформанса и флешмоба предполагается совместное создание артефакта художником и зрителями.

Но что же объединяет искусство прошлого и современное «искусство публичных пространств» и позволяет относить его к художественному артефакту? Во-первых, то и другое — результат творчества, созданная реальность, то, что возникло искусственно. В этом отношении прямое позиционирование урбанистического искусства привычной среде побуждает человека, воспринимающего такое искусство, выделить и оценить значение творческой, преобразующей, в данном случае художественной, деятельности. Во-вторых, вследствие эстетической выразительности творения (не важно, с каким знаком — красоты или останавливающей внешней несообразности) публичное искусство сразу вызывает непосредственно-чувственную реакцию. Эстетическое качество формы, ее продуманность в случае произведения искусства становится основой художественного артефакта. Далее — благодаря особенности эстетической формы быть чувственно-сверхчувственной, первая эмоциональная реакция побуждает к поискам смысла, концепта, обязательного для художественного артефакта. Урбанистическое искусство направлено на переосмысление гуманистической ценности места, пространства, события, на понимание его смыслового поля. Наконец, в-четвертых, так же как и классическое, историческое искусство, урбанистические арт-практики, что является неотъемлемым качеством художественности, становятся посланием человеку, обществу, миру, посланием информации и смыслов, которые человек открывает сам в контакте с миром художественным. В случае урбанистического искусства это понимание мира становится основой для осознания своей социокультурной идентичности, как и принадлежности к уникальному пространству своего города. Неожиданности формы и позиционирование урбанистического искусства запускают

пробуждение необычного в обычном человеке, для которого такие художественные артефакты становятся отправной точкой для развития чувств и способов взаимодействия с окружающей самой близкой средой обитания.

Список использованной литературы

1. *Байдина Д. Е., Лисовец И. М.* Город-завод как сценическое пространство современной культуры: перформанс-трансформации // *Город как сцена. История. Повседневность. Будущее* : интернац. науч.-исслед. альманах : в 2 т. Самара : Медиа-книга, 2015. Т. 1. 388 с.

2. *Вальковский А. В.* Становление новой формы социальности в актуальном искусстве // *Материалы Всерос. науч.-практ. конф. «Диалоги об искусстве»* : сб. статей (Пермь, 9–10 апр. 2012 г.) / Перм. гос. ин-т искусства и культуры. Пермь, 2012. 317 с.

3. *Лисовец И. М.* «Ельцин-центр» в Екатеринбурге: пространство культуры постсоветского города // *Хронотопия города. Гении места: наследия культуры в современных российских городах* : сб. науч. статей и метод. материалов. Самара : ООО «Книжное издательство», 2016. 88 с.

2.3. Опыт интерпретации городского ландшафта: культурно-исторический контекст

Унифицированная застройка советских городов не способствовала выявлению их индивидуальности. Исключение составляли столицы и небольшое число провинциальных исторических городов, в которых, вопреки перипетиям истории, уцелели некоторые памятники архитектуры. В основном же пространства советских городов представляли в качестве однообразно-гомогенных; идентичность населяющих их людей, как казалось стороннему наблюдателю, часто не выходила за пределы самой общей идентичности, определяемой как «советский человек» (хотя существовало и дискутировалось представление о «малой родине», но оно рассматривалось как второстепенное по отношению к стране

в целом). Региональная самобытность, если и подчеркивалась, то «крупными мазками», в основном исходя из той роли, какую играл тот или иной регион в экономике либо в истории страны (преимущественно советского периода), — города-герои, регионы, добывающие «черное золото», «белое золото», и т. д.

Ситуация изменилась после падения Советского Союза. Распад страны актуализировал проблему поиска новых идентичностей: для многих жителей Российской Федерации она оказалась связана непосредственно с переосмыслением места своего обитания в пространстве, с выявлением его особенности, уникальности. Идентичность места не только участвует в формировании идентичности индивида или группы, но и сама является производной от них. Подобно тому, как, по словам С. Хантингтона, «люди конструируют собственные идентичности» [9, с. 52], они конструируют и идентичность места (англ. «place-making») и формируют его, придают ему уникальность, выявляют аутентичность.

Стремление городов к индивидуализации — тенденция общемировая, обусловленная тем, что в современном мире «города вступают в беспрецедентную для мировой истории конкуренцию друг с другом за людские, информационные и денежные потоки» [6, с. 244]. В нашей стране эта тенденция оказалась непосредственным образом связана с идеей обретения идентичности: интерес к настоящему и будущему города здесь естественным образом соединяется с интересом к истории, к восстановлению «прерванной связи времен», к выявлению «гения места» (по определению П. Вайля, «связь интеллектуальных, духовных, эмоциональных явлений с их материальной средой» [1, с. 9]), наконец, с определением своего места в триаде Культура — История — Ландшафт.

Город является средоточием этой триады — это место встречи множества дискурсов. Многомерность города — как физическая, так и символическая — позволяет интерпретировать его как текст, который одновременно и создается, и истолковывается его жителями, гостями, властью и т. д. Это текст, описывающий уже свершившееся, то, что породило устоявшиеся в отношении этого города стереотипы; то, что возникает в настоящем, и то, что пока

существует только в воображении и мечтах. Но этот текст не только задает различные контексты, но и сам погружен в контекст культурно-исторический. Это палимпсест, полноту представлений о котором можно получить лишь восстановив — слой за слоем — стертые временем тексты.

Обращение к триаде Культура — История — Ландшафт представляется методологически важным в контексте того, что, на наш взгляд, вне ее невозможно осмыслить специфику «человеческой ситуации»; понять конкретно-исторические, пространственно-временные формы жизни людей; выявить идентичность. Следует отметить, что взаимодействие этой триады с человеком никогда не носит характер неких механических процессов, а постоянно требует от человека гуманизирующих и высветляющих усилий. Зачастую она представляется человеку как нечто надличностно-фундаментальное и имеющее многовековую прочность. На самом деле это не так, и триада эта весьма хрупка, те или иные действия человека могут легко ее трансформировать: здесь постоянно происходят процессы отчуждения, расчеловечивания, утраты смысла. Экзистенциальный долг человека — возвращение себе своей культуры, своей истории, своего ландшафта, иначе говоря, своего дома.

Человек нуждается в культуре как в системе символов с функцией адаптации к окружающей среде, как в сфере постоянного сохранения и совершенствования человеческих умений и способностей и как, наконец, в нормативной инстанции, предписывающей ему определенный образ мыслей и определенное поведение. Культура дана человеку в качестве текста (именно *textus* — «ткань; сплетение, связь, паутина, сочетание» предстает как зафиксированная на множестве носителей человеческая мысль). В тексте культуры заключены противоречивые основания, которые не позволяют до конца адекватно и исчерпывающе описывать реальность. Кроме того, в силу разных причин культура легко становится манипулятивной, неспонтанной, подчиненной узким целям (например, идеологическим). Она может стать деструктивной, склонной к агрессии и разрушению, может начать двигаться к самоуничтожению.

Этатизация и бюрократизация культуры может привести к тому, что она начинает взращивать в человеке конформизм, покорность, отсутствие собственного мнения и пр. Такой культуре соответствуют люди-марионетки, по словам Ж.-Ж. Руссо, они прибиты к одной доске, и их тянут за одну и ту же нитку [3, с. 189].

Человек нуждается в истории, создающей фактическую действительность во времени и определяющей уникальность человеческих судеб. Разумеется, существует историческая реальность вне текстового измерения, однако в основном история явлена нам как текст. Текст истории труден для написания и понимания: именно потому, что реальные события не являют себя в виде готовых историй с началом и концом, их так трудно представить в виде связного рассказа, который мог бы претендовать на подлинность [7, с. 50]. История — это всегда интерпретация тех или иных событий, но и сами события могут оказаться для человека деструктивными и репрессивными, разрушающими связь времен; так, Г. Дебор пишет, что в «обществе спектакля» отсутствует общее историческое время и человек вынужден потреблять «время спектакля» автономными пакетами [2]. Искажают историю, делая ее одинаково ложной, и жесткий детерминизм, для которого законы истории подобны строгим законам физики или химии, и абсолютный индетерминизм.

Человек, безусловно, имеет потребность в ландшафте как в образе той земли, на которой он живет, в которой он, по словам И. П. Хебеля, должен корениться, для того чтобы, поднявшись, цвести и приносить плоды (цит. по: [8, с. 105]). Мышление понималось М. Хайдеггером как метафора пути, пролегающего по ландшафту, который пересекает путник. Сам ландшафт предстает перед нами как текст, который нуждается в постоянном прочтении и переосмыслении. Творческий ландшафт предполагает различные способы представлений о земных пространствах и различные способы их интерпретации.

Городской ландшафт — пространство города — практически всегда является зоной контроля со стороны надзирающей власти. Современная ситуация характеризуется, по словам М. де Серто,

«коллективным характером власти над пространством и индивидуальным — его присвоения» [4, с. 84]. Задача горожан заключается в том, чтобы обнаружить повседневные практики освоения пространства (гулять, смотреть, называть), выявить действия, которые избежали всеобъемлющего административного контроля.

В повседневных человеческих практиках освоения пространства, движения по пространству, закрепления в пространстве (среди навязанных властью структур) прокладывают ходы «иное» и «избыточное» [4, с. 86], открывающие человеку высшие смыслы его существования. В Тюмени довольно популярной формой досуга являются прогулки, причем не только по набережной, садам, центральным улицам, но и по местам, далеко отстоящим от центра города: формат ситуационистского дрейфа, в ходе которого освоение (и присвоение) новых улиц и переулков сулит неожиданные прозрения, позволяет создать более объемное представление о городе.

Административные и бюрократические структуры стремятся по-своему организовать пространство, сделав его местом администрирования и контроля. Ландшафт с легкостью может приобретать репрессивные черты, оставляя человеку все меньше места для жизни и свободы. Власть стремится организовать пространство, исходя из своих интересов, человек же хочет его сделать местом жизни и свободы. Так, в Тюмени возле пешеходного моста, известного как Мост Влюбленных, несколько лет назад была выстроена стена для «объяснений в любви». Трогательные признания сменяли друг друга вплоть до весны прошлого года, когда власть стала использовать стену для информации о тех или иных государственных праздниках. Но недавно на стене вновь появилось граффити с надписью «Мама, я тебя люблю» — горожане не оставляют попыток вернуть себе город, интимизировать пространство, сделать его частью собственной истории, событием личной жизни. Повседневные человеческие практики освоения пространства могут менять характер самой власти, конституируя не иерархическое отношение господства, а стремление к достижению некоего согласия между властью и обществом.

В контексте сказанного весьма важным и интересным представляются попытки возрождения в Тюмени в мае 2015 г. народного праздника «Ключ». «Тюменская лаборатория настоящего» и Благотворительный фонд развития города Тюмень взяли на себя задачу возродить не какой-то официальный праздник, а праздник именно народный, традиции которого уходят в глубь веков. Праздник известен нам по текстам историков и воспоминаниям современников: он был очень популярен до революции; его отмечали в девятую пятницу после Пасхи; он был связан с почитанием некоего целебного ключа (здесь, по всей видимости, мы имеем дело с вариантом индоевропейского культа родников). В случае с праздником «Ключ» речь идет об обновлении традиции (или традиции переписывания текста): сегодняшней праздник — это, по сути дела, «Четвертый Ключ».

Праздник решили проводить в Городищенском Логу — примерно в этом месте находился до прихода Ермака таинственный град Чимги-Тура, незримые останки которого погребены в самом центре нынешней Тюмени. Это «фигура умолчания» современного городского ландшафта, тем не менее, самым существенным образом влияющая на его интерперетацию. Городские овраги долгие годы были дикой, хтонической частью города Тюмени, выпадающей из городского пространства, и только в последнее время жители города стали думать об их культурном освоении. Волонтеры помогли организаторам праздника облагородить один из тюменских оврагов. Сложная и многомерная задача возрождения народного праздника потребовала привлечения к организации праздника музыкантов, поэтов, прозаиков, в творчестве которых нашли отражение «места силы», проблемы геопозиса, внутренней картографии и творческого переосмысления ландшафтов. Организаторам праздника удалось создать коммуникативную ситуацию, в которой вступили в непредсказуемое, по словам И. Сиды, взаимодействие социально-психологические, историко-культурные, политико-экономические, ландшафтно-географические и, безусловно, метафизические факторы [5].

Так, повседневные человеческие практики освоения пространства создают коммуникативные ситуации, конституирующие этическое, по своей сути, «желание жить вместе».

Список использованной литературы

1. *Вайль П.* Гений места. М. : Изд-во КоЛибри, 2006. 488 с.
2. *Дебор Г.Э.* Общество Спектакля [Электронный ресурс] // Либертарная Библиотека. URL: <http://avtonom.org/> (дата обращения: 15.01.2016).
3. *Руссо Ж.-Ж.* Эмиль, или О воспитании // Соч. М. : Янтарный сказ, 2001. С. 189.
4. *Серто де М.* По городу пешком // *Communitas*. 2005. № 2. С. 80–87.
5. Сид И. и группа «Полуостров». Основной вопрос геопоэтики [Электронный ресурс] // Первая конференция по геопоэтике. Москва. Крымский клуб. 24.04.96 — Литер. NET. Геопоэтический сервер Крымского клуба. URL: <http://liter.net/geopoetics/penin.html> (дата обращения: 15.01.2016).
6. *Согомонов А. Ю.* Современный город: стратегии идентичности // *Неприкосновенный запас*. 2010. № 2 (70). С. 244–254.
7. *Уайт Хейден.* Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / пер. с англ. под ред. Е. Г. Трубиной и В. В. Харитоновой. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2002. 528 с.
8. *Хайдеггер М.* Отрешенность // *Разговор на проселочной дороге*. М. : Высш. шк., 1991.
9. *Хантингтон С.* Кто мы? Вызовы американской национальной идентичности. М. : АСТ, 2004. 635, [5] с.

2.4. Полиязычное общение как способ существования в современной культуре

В современных общественных науках сложилось представление, что мы живем в век глобализации, взаимосвязанности, взаимозависимости, объединенности одним информационным пространством. Одним из признаков глобальной открытости стала

возможность перемещения по миру, как глобальная, так и виртуальная. Такая возможность доступна не всем, и идентификационной рамкой, в которой существует большинство людей, все еще остается место непосредственного проживания в том или ином национальном государстве. Тем не менее все больше людей общаются с людьми, живущими в другой стране, говорящими на другом языке, часто работают в другом государстве или просто используют иностранный язык для своей работы, например, в транснациональных компаниях. Тем, кто вовлечен в такого рода общение, приходится изучать иностранные языки, становиться полиязычными.

Несмотря на то, что существует стандартное представление, будто в современном мире люди разговаривают в основном на своем родном языке — русском, немецком или китайском — и владение двумя и более языками воспринимается скорее как отклонение от правила, чем как норма [19], такое представление не соответствует факту, поскольку в мире многоязычные люди преобладают над моноязычными.

Полиязычие довольно давно является предметом изучения лингвистов и специалистов смежных дисциплин. С оговоркой на то, что такое обобщение является приблизительным, все же можно сказать, что долгое время преобладала точка зрения на полиязычие как владение примерно на одном уровне (как родными) двумя и более языками. Однако с развитием полиязычных коммуникаций восприятие этого феномена стало расширяться. Полиязычие стало рассматриваться также и как владение одним или несколькими иностранными языками наряду с родным. При этом, в отличие от полного би- или полилингвизма, иностранный язык может использоваться частично в той или иной сфере жизнедеятельности.

Слом традиционного представления о полиязычии произошел примерно в 80-х гг. прошлого века. Любопытна история создания и функционирования бристольского издательства «Channel View Publications», выпустившего к настоящему моменту огромное (без

преувеличения) количество изданий по теме полиязычия¹⁰. Это издательство было создано в 1980-х гг. британско-финской супружеской парой, желавшей воспитывать своего сына билингвом и не нашедшей литературы на эту тему. К настоящему моменту количество исследований полиязычия за рубежом достигло такого объема, что в рамках данного раздела описать все возможные точки зрения по поводу полиязычия и связанных с ним феноменов не представляется возможным. В нашей стране еще в период СССР феномен билингвизма исследовался Е. М. Верещагиным и Л. В. Щербой. Сейчас исследования полиязычия и сопряженных с ним феноменов также ведутся, поиск в сети Интернет и на таких ресурсах научных публикаций, как Киберленинка или eLIBRARY, показывает, что, при преобладании названной нами выше «традиционной» исследовательской парадигмы, полиязычие изучают в рамках межкультурной коммуникации, экологии слова, методики преподавания иностранных языков.

Можно без преувеличения сказать, что именно глобализация и такой связанный с ней феномен современного, английского языка, как *lingua franca*[8], послужил толчком к всплеску исследований в области полиязычия. Английский язык стал языком мирового общения: на нем смотрят фильмы, читают, учатся, общаются в социальных сетях, торгуют. Если человек не желает быть исключенным из международного общения, перед ним встает необходимость овладения английским. Для того чтобы оставаться конкурентоспособным в глобальном обществе, в современной ситуации для осуществления коммуникации зачастую надо говорить на языке адресата, будь он или она партнером, врагом, продавцом, студентом или кем-то еще. Поэтому английский язык преобладает в школьном и вузовском образовании. Поколение нынешних 40–60-летних начинало учить иностранный язык после окончания начальной школы, а теперь дети начинают изучать язык в первых классах школы, а зачастую уже и в дошкольном возрасте.

¹⁰ <http://www.multilingual-matters.com/multilingual.asp>

Этот тренд, как показали проведенные нами опросы, заметен не только в странах Западной Европы, но и в Китае, Бразилии, России [22]. В Бразилии, например, языковое образование традиционно было слабым местом школьного обучения. До сих пор во многих школах английский язык включается в образовательные программы школ поздно. Родители компенсируют нехватку английского, оплачивая дополнительные занятия в языковых центрах, которые стали формой процветающего бизнеса. Дети обеспеченных родителей посещают такие центры в обязательном порядке. В Китае все школьники изучают английский с первого класса; изучение английского продолжается и в университете, где после окончания бакалавриата все студенты обязаны сдать единый сертификационный экзамен по английскому языку, без которого нельзя получить диплом.

Английский — это язык современной мировой науки и образования. Если для инженерных и естественно-научных специальностей монополия английского языка утвердилась уже в 1970–1980-х гг., то на социальные и гуманитарные науки та же тенденция распространилась в начале этого века [4, 6, 7]. Ведущие мировые университеты предлагают получить образование на английском языке. Как отмечает один из наиболее авторитетных исследователей интернационализации образования Ф. Альтбах, возможность получить образование на английском языке — это фактор, усиливающий привлекательность того или иного учебного заведения [2]. По статистике, приведенной К. Крамш, в Калифорнийском университете в Беркли для 53% студентов английский не является родным [14]. Предлагая образование на английском языке, университеты в странах, не принадлежащих к англоговорящему миру, стремятся уменьшить brain-drain — отток лучших кадров из национальных экономик [3] и привлечь к себе талантливых студентов.

Работодатели также все более активно включают владение английским языком в базовый набор компетенций претендентов на рабочее место. Это связано с тем, что «умение взаимодействовать с людьми внутри и вне организации» является одним из наиболее востребованных умений молодого специалиста [1].

Доминирование английского языка имеет и эффект обратной реакции. Тот же Ф. Альтбах, признавая распространение английского языка как факт, говорит, что оно несет не только благо. Он и другие исследователи указывают, что доминирование англоязычных авторов в научных публикациях, например, может таить опасность потери разнообразия научных тематик [20]. Это в особенности актуально для социальных и гуманитарных наук, в которых исследования неразрывно связаны с языком и культурой исследуемых объектов.

Гегемония английского языка рассматривается как угроза национальным языкам. Уже в 2006 г. 38% жителей Европейского союза указывали, что они способны поддержать беседу на английском языке. Для сравнения, на французском языке или немецком способны были общаться лишь 14% (Eurobarometer, 2006). Опыт скандинавских стран демонстрирует, что можно обходиться одним английским внутри страны, не прибегая к национальному языку [9]. В Швеции, например, английский язык является вторым языком для 89% населения, в Нидерландах — для 87%¹¹. В Финляндии 88% населения считают, что английский язык является самым полезным иностранным языком и только его и следует изучать в качестве иностранного в школе (Salo, цит. по:[14]).

Угроза вымирания или уменьшения роли национальных языков стала одним из стимулов к изучению полиязычия и распространению политик полиязычия. В Европейском союзе, например, была принята политика полиязычия [17], целью которой является владение каждым гражданином ЕС двумя иностранными языками. Эта политика декларирует, что полиязычие откроет новые карьерные перспективы и будет способствовать налаживанию межкультурных связей между людьми и народами.

Представление о том, что изучение и использование иностранного языка обозначает погружение в культуру народа и ведет к возникновению межкультурной компетенции, является очень распространенным. Но это представление, как показывают ис-

¹¹ Eurobarometer. 2006.

следования, справедливо лишь отчасти. Зачастую владение иностранным языком не ведет к «культурной гибридизации» [16], иностранный язык остается лишь инструментом коммуникации и средством получения знаний. С. Райт называет это состояние «дифференцированным билингвизмом» [21]: общение на английском языке отлично от общения на родном языке тем, что оно служит определенным функциям. Э. Кастельс говорит о том, что в эпоху глобализации коммуникация осуществляется ради самой коммуникации, т.е. основной становится фатическая функция речи, служащая для завязывания, продолжения или прекращения языкового общения [5]. Такая коммуникация не всегда подразумевает обмен культурными и ценностными смыслами.

Следует отметить, что представление о связи изучения иностранного языка и владения им менялось во времени с приобретением межкультурной компетенции [12]. Межкультурная коммуникация как исследовательское поле оформилось к 1980-м гг., предпосылкой чего также служило нарастание межъязыковых обменов. Этому предшествовало появление и развитие дискурс-анализа, благодаря которому, как пишет К. Крамш, культура стала рассматриваться не только с большой буквы «К» (как произведения литературы, искусства, архитектуры), но и с маленькой: в качестве контекста для языка (как значение, которое носители языка придают артефактам Культуры в ходе производства речи [12, с. 306]. «Понять культуру значило понять универсальные и культурно-специфические ограничения на использование языка в дискурсе: например, то, как социальные акторы начинают и заканчивают разговор, как они управляют или избегают тем разговора, как они структурируют аргумент и организуют информацию, как они договариваются о значении и как соотносят текст и контекст» [12, с. 306]. Кросс-культурный дискурс-анализ обогатился и был дополнен исследованиями из области кросс-культурной прагматики и когнитивной семантики.

Сегодня можно говорить о различиях в представлениях структуралистов и конструктивистов о том, что понимать под культурой и связью между языком и культурой. Если одни считают,

что язык — это репрезентация культуры, то другие смотрят на культуру как на нечто, конструируемое в ходе общения ее носителей. Сегодня связь между национальным языком и национальной культурой не кажется столь же стабильной, как в представлениях о национальных государствах Нового времени. Люди могут принадлежать к нескольким культурам сразу, менять свою культурную принадлежность в течение жизни. Сами национальные культуры стали «гибридными и фрагментарными» [14]. В этих условиях представляется затруднительным определить, что является «чужим» (в английском — ‘foreign’) языком и культурой.

Развитие и становление информационно-коммуникационных технологий также повлияло на то, что общение не обязательно подразумевает обмен культурно-специфической информацией. Овладение иностранным языком путем использования он-лайн-тренажеров или общение в сети Интернет часто не подразумевает получения какой-либо дополнительной, культурно-специфической информации и вообще не включает в себя элемент общения с кем бы то ни было. Иностранный язык стал все чаще рассматриваться как навык, как инструмент, увеличивающий привлекательность (стоимость) специалиста на рынке труда. Все эти факторы приводят к тому, что все чаще изучение и овладение иностранным языком коммодифицируется и не связывается со становлением и развитием социокультурной компетенции: «На практике часто используется примитивизированный вариант английского языка, в котором уже нет английского произношения, да и сам лексический и грамматический конструкционный ряд оказывается чрезвычайно упрощенным. Почему это происходит? Это обусловлено тем, что <...> говорят профессионалы на профессиональные темы. Когда их языковой компетенции хватает для того, чтобы они обходились ограниченным набором ключевых слов, а это, в основном, профессиональная лексика и простейшие грамматические конструкции, язык очень сильно упрощается. Конечно, это уже не культурная коммуникация, это какой-то специфический, совершенно новый вид коммуникации» [23].

Распространение английского языка привело к осознанию того, что английский язык — это «язык других». Понятие «других» вышло далеко за пределы традиционной цели овладения иностранным языком: общение с его носителями. Теперь же, говоря по-английски, шансы общаться с носителем невелики. Б. Качру и его последователи повлияли на становление такого исследовательского поля, как «World Englishes» [10]. Большинство коммуникаций на английском языке ведется между не-носителями английского.

Глобальное распространение английского языка привело к тому, что им в той или иной мере владеет огромное количество людей. Из-за этого коммуникация может происходить со сменой кодов (code-switching), т. е. с переходом с одного языка на другой. В речи могут использоваться английские слова и выражения, коммуникация может вестись попеременно то на одном языке, то на другом. При этом переход не обусловлен родным языком говорящих. Выбор языка показывает идентичностный выбор говорящего, выбор его этнической и культурной идентичности в момент и в контексте говорения. Меняя языки, используя их по своему выбору, говорящий конструирует свою этническую идентичность, свою культурную принадлежность. Часто такой выбор обусловлен эстетическими соображениями. Социолингвист Дж. Мэйер описал этот феномен, назвав его «метроэтничностью» [15]. Используемый при этом языковой код он обозначил как «метроязык», продолжая традицию именования, заложенную британским журналистом М. Симпсоном, который в 1994 г. назвал мужчин, которые следят за своей внешностью и устанавливают моду, «метросексуалами», объединив слова «metropolitan» (столичный) и «sexual» (сексуальный). Эти люди являются законодателями того, что «круто» (cool). Если смена кода общения или обращение к своей этнической принадлежности в контексте данного общения воспринимается ее участниками как «круто», то тогда они прибегают к смене кода.

Лингвисты Э. Отцуи и А. Пенникот развили мысль Д. Мэйера, назвав такой тип коммуникации «метролингвизмом». «Метролингвизм», по их словам, — это «креативные языковые практики, пренебрегающие историческими, культурными и политическими

ограничениями», характерные для современного урбанизированного пространства [18]. Понятие метролингвизма дает возможность выйти за рамки привычных понятий полиязычия и межкультурной коммуникации. Находясь в русле конструктивистских подходов в социолингвистике, идеи метролингвизма поддерживают представления о культуре в целом и о национальных культурах, в частности, как о наборе ценностей и значений, которые можно соединять по своему усмотрению и в зависимости от контекста. Культура и идентичность говорящего, как и используемый им языковой код, таким образом, становится гибридным, переходящим, текучим.

Таким образом, языки, которыми владеет в той или иной степени человек, позволяют ему конструировать, перелицовывать свою идентичность, набирать ценности и культурные коды разных культур как некий lego-конструктор или, говоря словами Г. Гессе, играть в культурный и языковой бисер. Набор может быть разным в зависимости от целей и контекстов общения. Этот плюрализм и гибридизация сочленяются с идеями множественных модерностей как вариативности путей развития обществ (Ш. Эйзенштадт и пр.) и с представлениями о современности как о текучести и разнообразии (З. Бауман и пр.). Сегодня уже нет одного ответа на все вопросы, а существуют только варианты ответов. Нет того, что правильно, а есть то, что круто, современно, привлекательно. С одной стороны, полиязычие дает доступ к этносам и культурам, но, с другой, ведет к гибридизации культур, смешению ценностей, возможностям общения без культурных границ. Этнический и культурный пуризм нарушается, что не может не вызывать сопротивления, эффекта обратной реакции, иногда сдержанно-консервативной, а иногда яростно-агрессивной.

Список использованной литературы

1. Adams S. The 10 Skills Employers Most Want In 2015 Graduates [Электронный ресурс]. URL: <http://www.forbes.com/sites/susanadams/2014/11/12/the-10-skills-employers-most-want-in-2015-graduates/#5671199b19f6> (дата обращения: 02.02.2016).

2. *Altbach P. G.* The Imperial Tongue: English as the Dominating Academic Language // *Altbach P. G.* The International Imperative in Higher Education. Rotterdam ; Boston ; Taipei : Sense Publishers, 2013. P. 2.

3. *Altbach P. G., Salmi J.* (eds). The Road to Academic Excellence: The making of World-Class Research Universities [Электронный ресурс]. N. Y. : WorldBank, 2013. URL: https://www.bc.edu/content/dam/files/research_sites/cihe/pubs/Altbach_Salmi_2011_The_Road_to_Academic_Excellence.pdf (дата обращения: 04.02.2016).

4. *Block D., Cameron D.* (eds.). English and Globalization. L. : Routledge, 2002.

5. *Catsells E.* Communication Power. Oxford : Oxford University Press, 2009.

6. *Coleman J. A.* English-medium Teaching in European Higher Education // *Language Teaching*. 2006. 39, 1–14.

7. *Crystal D.* English as a Global Language. Cambridge : Cambridge University Press., 2012. 224 p.

8. *Graddol D.* English Next. British Council, 2006. 132 p.

9. *Hvithamar A., Rosen T.* «Utilitarianism or Art» or why foreign faculty do not learn Danish // *Полиязычная образовательная среда: модели, пути создания, практики : монография / под ред. М. О. Гузиковой, А. Л. Невотиной.* Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2016. 124 с.

10. *Kachru B.* World Englishes: approaches, issues and resources // *Language Teaching*, 25. 1992. 1–14 p.

11. *Kramsch C.* Are you another person when you speak another [Электронный ресурс]. URL: http://blc.berkeley.edu/2011/06/03/are_you_another_person_when_you_speak_another_language/ (дата обращения: 02.02.2016).

12. *Kramsch C.* Language and Culture (Oxford Introductions to Language Study. Oxford : Oxford University Press, 1998. 134 p.

13. *Kramsch C.* Teaching Foreign Languages in an Era of Globalization: Introduction // *The Modern Language Journal*. 2014. 98. P. 296–311.

14. *Kramsch C.* Teaching Foreign Languages in an Era of Globalization: Introduction // *The Modern Language Journal*. 2014. 98, 1. P. 296–311.

15. *Maher J. C.* Metroethnicity, Language, and the Principle of Cool // *International Journal of Sociology of Language*/ 2005/ 175/176/ P. 83–102.

16. *Monteiro S. M., Sharma R.* Global Interdependence and Cultural Hybridization: The Stimulus for Social Change // *Global Studies Journal*. 2014. Vol. 6, Iss. 3. P. 25–32.

17. Multilingualism [Электронный ресурс]. URL: https://europe.eu/european-union/topics/multilingualism_en (дата обращения: 02.02.2016).

18. *Otsuji E., Pennycook A.* Metrolingualism: fixity, fluidity and language in flux // *International Journal of Multilingualism*. 2010. Vol. 7, Iss. 3.

19. Standard Languages and Multilingualism in European History / Ed. by M. Huening, U. Vogland, O. Moliner. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2 Graddol 012. 339 p.

20. *Woolf M.* Harmony and dissonance in international education: the limits of globalization // *J. of Studies in International Education*. 2002. 6(1). P. 5–15.

21. *Wright S.* Language policy and language planning: From nationalism to globalization. L., 2004. 328 p.

22. Полиязычная образовательная среда: модели, пути создания, практики : монография / под ред. М. О. Гузиковой, А. Л. Неволиной. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2016. 124 с.

23. *Рыкун А. Ю.* Моно-среда — это у нас установка такая! // Полиязычная образовательная среда: модели, пути создания, практики : монография / под ред. М. О. Гузиковой, А. Л. Неволиной. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2016. 124 с.

2.5. Язык путешествий: гуманитарные и коммерческие аспекты

Современные разновидности туристических практик едва ли возможно осмыслить в контексте той культурной традиции, которая была сформирована «архаическими» формами путешествий (военный поход, странствие купцов, паломничество, освоение земель) [18]. В настоящее время туристическая сфера, как ника-

кая другая, зависит от нематериальных гуманитарных факторов: «Путешествие — это способ измерения пространства культуры» [17]. Европейский туризм середины XIX в., впервые привлечший массовую аудиторию к красотам и курортам Рейна, шел по стопам великих литературных путешественников. Без «Лорелеи» Генриха Гейне, без Клеменса Брентано и лорда Байрона, без пейзажей У. Тёрнера вряд ли пустились бы в путешествия тысячи образованных европейцев. Во второй половине XIX в. без первого путеводителя по Волге, составленного братьями Боголюбовыми — художником и ученым, — путешествия по Волге не стали бы столь привлекательными. Тысячи туристов мира приезжают сегодня в Санкт-Петербург, чтобы увидеть «город Достоевского», а современных экскурсоводов в Москве не хватает, чтобы удовлетворить всех желающих проехать «по маршруту Воланда». Безусловно, гуманитарная составляющая — некий «дух» и «душа» места, которую можно ощутить и познать, — являются мощным стимулом для путешественников.

Следуя за мыслью Ю. М. Лотмана о том, что всякая структура, обслуживающая сферу социального общения, есть язык, а это означает, что она образует определенную систему знаков — элементов, которые *имеют значение* (курсив Ю. М. Лотмана) и, таким образом, могут служить средством *передачи смысла* [15, с. 5]; мы утверждаем, что в настоящее время одной из таких структур может быть путешествие. Оно представляется культурно-философской категорией, определенной знаковой системой, т. е. текстом. Таким образом, «язык» путешествия обуславливается определенным культурным кодом — совокупностью символов и значений, заключенных как в способе совершения поездки, так и в текстуральности самого пространства путешествия.

«В непрерывном процессе символической репрезентации места формируется более или менее стабильная сетка семантических констант» [2]; таким образом, формируется локальный текст, определяющий восприятие места и отношения к нему. И этот текст зачастую становится текстом путешествия. У В. С. Вахштайна есть меткая метафора: говоря о каком-либо городе, он выделяет

в его бытии «хард» (городское пространство и инфраструктуру) и «софт» (городские нарративы, идеологии, дискурсы и пр.) [10], утверждая, таким образом, неразделимость самого места и говорения о нем. В связи с чем появляется необходимость в дополнительном понятии «гуманитарное пространство места», позволяющее уловить и рационализировать такие метафоры, как «душа места» [3], его *genius loci*, ментальное пространство. Это понятие подразумевает ценностную и смысловую наполненность, отраженную в фундаментальных представлениях о пространстве-времени. Гуманитарное пространство появляется тогда, когда «возникает новая, неведомая прежде, реальность, которая не проходит ни по ведомству искусства, ни по ведомству географии» [9].

Задолго до того, как была высказана эта мысль, ее иллюстрацию обнаруживает Н. Бор. Показывая гостю замок, в котором В. Шекспир «поселил» своего принца Датского, он замечает: «Люди науки, мы уверены, что эти камни, эта зеленая крыша с патиной времени, эта деревянная резьба в часовне — все это в единстве и образует Кронборг. И ничто из всего этого не должно было бы становиться иным оттого, что Гамлет тут жил, а меж тем все становится. Стены и крепостные валы сразу начинают говорить другим языком» [11]. Подобную закономерность взаимодействия человека не только с объектами культуры, но и с природными пространствами описал американский культуролог С. Шама: «...ландшафты — это, скорее, явления культуры, чем природы. Модели нашего воображения проецируются на лес, и воду, и камень, и как только какая-либо идея, миф или образ воплотится в месте сем, они сразу становятся способом конструирования новых категорий, создания метафор более реальных, чем их референты, и преобразующихся в часть пейзажа» [1, с. 61].

Итак, конструирование любого туристического опыта связано с особой ценностной, символической реальностью места, «софтом». Пространство путешествия, представляющее собой информационно-знаковую систему, — это своеобразное сообщение для человека, который готов его «прочитать».

Замечание О. А. Лавреновой о том, что «путешественник, перемещаясь по лицу планеты, выбирает сам, насколько богаты и полисемантически будут его наблюдения» [14], наталкивает на размышления о разнородности «языков» путешествия. Не претендуя на полноценный обзор, обозначим некоторые аспекты «туристической» текстуальности.

Изменение характера общественного развития выводит туризм на одно из первых мест в потребительских практиках, где объектом потребления выступают впечатления [13]. Таким образом, путешествие становится модусом консьюмеризма в постиндустриальном обществе. Туристическая индустрия, как никакая другая, зависит от таких нематериальных факторов, как иллюзии: представления об отдыхе как о факторе саморепрезентации, социального престижа, символики амбиций и т. п. [5]. Известный британский социолог Д. Урри объясняет это так: «...если люди не путешествуют, они теряют статус: путешествия стали признаками статуса» [17]. Необходимый для его поддержания туристический продукт представляет собой текст определенного рода, оформляющий соответствующий тип коммуникации. Цели потребительского туризма — отдых и развлечения — диктуют свои ценностные характеристики, определяя тем самым «язык путешествия». Так, Е. И. Арсеньева выделяет наличие заранее согласованной программы, импорт стиля жизни в регион путешествия, самоощущение туриста себя хозяином, центрирование вокруг достопримечательностей, пассивность, незначительный характер предварительной интеллектуальной подготовки к поездке и другие признаки, детерминирующие смысловое наполнение события [4, с. 18–19].

Совсем иной культурный код заключается в так называемых «глубоких турах» — относительно новом для России, но вполне состоявшемся в Западной Европе и США туристическом феномене. Заявленные как «экспедиционные», «научные», «исследовательские», «альтернативные», такие туры утверждают принципиально иной дискурс путешествия, который предполагает обязательное наличие особой целевой установки туриста. «Язык», знакомый

самодеятельным и самостоятельным путешественникам, будь то паломники или альпинисты, «автостопщики» или «бэкпекеры», постепенно становится доступным для всех желающих. Его экспедиционная, приключенческая, исследовательская компонента создает «особую эстетическую форму духовного переживания» [16]. «Носителями языка», т. е. проводниками в этом виде туризма, выступают исследователи (часто это профессиональные географы, этнографы, геологи, краеведы и др.), для которых путешествия даже не профессия, а скорее, образ жизни [12].

Одним из направлений таких новых гуманитарных проектов является формат Science and Travel. В основе идеи лежит взаимодействие ученых и путешественников, которое позволяет исследователям сократить свои расходы на доступ к объекту исследований, а туристам — принять участие в настоящей научной экспедиции, оказавшись, таким образом, в особых ценностно-смысловых координатах, которые не могут сформировать турфирмы, ориентированные на массового потребителя.

В российской практике примером служит проект «Russiantravelgeek»¹², предлагающий научно-популярные экспедиции, возглавляемые молодыми сотрудниками Российской академии наук. Маршруты проекта разработаны таким образом, чтобы объединить уникальные природные ландшафты или исторические территории с процессом популяризации разных областей науки (этнографии, истории, астрономии, биологии и др.). Научный дискурс путешествия обуславливают лекции, мастер-классы и научно-популярные беседы, связанные с целью экспедиции, будь то орнитологические исследования, наблюдение за звездами в астрофизической обсерватории или изучение эпоса малочисленных коренных народностей Севера.

Таким образом, феномен потребительской коммерциализации путешествий, многократно описанный специалистами, сосуществует с новыми формами туризма, которые представляются уже не «маркерами современного потребления» [6], но методами по-

¹² <http://russiantravelgeek.com/>

стижения пространства природы и культуры в широком смысле. Конструктивная сила творческого, а также научного воображения вносит символические структуры в реальность, конструируя, таким образом, особый дискурс путешествия. Разнообразие объектов «аттракции» [8, с. 3–19] и семиотических пространств предоставляет каждому возможность написать свой текст на доступном ему языке путешествия либо создать новое гуманитарное пространство ландшафта или города, основанное на «выявлении и анализе смыслов, закрепленных и окристаллизованных в его пространстве» [7].

Список использованной литературы

1. *Shama S.* Landscape and Memory. N. Y., 1996. 61 p.
2. *Абашев В. В.* Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 2000. 404 с.
3. *Анциферов Н. П.* Душа Петербурга [Электронный ресурс]. URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=2681> свободный (дата обращения: 23.01.2016).
4. *Арсеньева Е. И., Кусков А. С., Феоктистова Н. В.* Основные концепции и направления современного экотуризма: компаративный анализ // Туризм и культурное наследие : межвуз. сб. науч. тр. Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 2006. Вып. 3. 404 с.
5. *Банников К. Л.* Антропология туризма. Постановка проблемы [Электронный ресурс]. URL: <http://www.travel-journal.ru/cultural-antropology/10/254/> (дата обращения: 23.01.2016).
6. *Бауман З.* Глобализация. Последствия для человека и общества : пер. с англ. [Электронный ресурс]. М. : Весь Мир, 2004. URL: <http://www.diplomplus.ru/doc/stat/bauman.pdf>
7. *Бурлина Е. Я.* Введение в проблему диагностики города и хронотопию // Полифония городских пространств. Философско-культурологические теории и хронотопия : сб. науч. статей : в 2 т. Самара : Медиа-книга, 2014. Т. 2.
8. *Вавилова Е. В.* Основы международного туризма : учеб. пособие. М. : Гардарики, 2005. 160 с.
9. *Вайль П.* Гений места. М. : Астрель, 2010. 443 с.

10. *Вахитайн В. С.* Пересборка города: между языком и странством // Социология власти. 2014. № 2. С. 9–38.

11. *Данин Д. С.* Нильс Бор. (Вместо предисловия). Необязательные признания [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.rus.ec/b/180187/read> (дата обращения: 21.01.2016).

12. *Каменский С. Ю.* Глубокий туризм: от тур-продукта к тур-приключению // Современная Россия: путь к миру — путь к себе : материалы XI Всерос. науч.-практ. конф. Гуманит. ун-та, 10–11 апр. 2008 г. : в 2 т. Екатеринбург : Гуманит. ун-т, 2008. Т. 2. 552 с. С. 491–494.

13. *Карнова Г. А., Хорева Л. В.* Туристическое потребление в сфере социально-экономических отношений // Университетский научный журнал ВШЭ. 2012. № 2. С. 37–47.

14. *Лавренова О. А.* Центрально-азиатская экспедиция Н. К. Рериха: философия и семантика путешествия [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.icr.su/node/1785> (дата обращения: 21.01.2016).

15. *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб. : «Искусство — СПб», 1994. 399 с.

16. *Сафатова Е. Ю.* Сакральная география Руси-России: семиотика пространства (на материале «Путешествия по святым местам русским» А. Н. Муравьева) // Вестн. ТГПУ. 2009. № 9. С. 151–155.

17. *Урри Д.* Взгляд туриста и глобализация // Массовая культура: современные западные исследования : сб. статей. М. : Фонд науч. исслед. «Прагматика культуры», 2005. С. 136–150.

18. *Черепанова Н. В.* Путешествия как феномен культуры : автореф. канд. дис. Томск, 2006.

19. *Чулков О.* Туризм как феномен визуальной культуры [Электронный ресурс] // Перспективы развития туризма на водном транспорте: проблемы и возможности : материалы междунар. науч.-практ. конф. / под ред. Л. И. Смирновой. СПб. : СПГУВК, 2011. URL: http://culturolog.ru/index2.php?option=com_content&task (дата обращения: 22.01.2016).

2.6. Музейные коллекции как текст

Современное понимание музея изменилось за последние два-три десятилетия. Музей рассматривается как «хранитель социальной памяти, аккумулятор историко-культурных процессов и природных явлений» [4]. Музей активно участвует в современной жизни, качественно изменяя свое пребывание в социокультурном пространстве.

Примером изменения существования музея в современной культуре является создание экспозиции музея, по-новому выстраивающей диалог с посетителем, когда создаются новые языки взаимодействия, позволяющие посетителю не только увидеть «подлинный предмет», но и почувствовать, пережить, создать своими руками, воспроизвести «подлинную историю». Это достигается как интерактивными технологиями работы с посетителем, так и благодаря новой интерпретации ценности коллекций фондов музея в создаваемых экспозициях. Этот процесс аналогичен тому, что происходит и с иными текстами современной культуры, занимающимися созданием новых реальностей (например, виртуальных текстов — такие тексты, «транслируемые современными техническими средствами мультимедийного суперхайвея, несут информацию ко всем органам чувств, осуществляют вовлечение и интерактивное взаимодействие с пользователем виртуальной реальности, погружают пользователя в новую реальность» [1, с. 29]).

Музейное высказывание формируется уже при создании коллекций через осознание предмета как ценности, а затем получает окончательное выражение при проектировании экспозиций. Это особо очевидно, когда создается выставка, посвященная экзотичному, непонятному, иному, — например, культуре Востока.

Одним из трендов деятельности Свердловского областного краеведческого музея (СОКМ) в последние 20 лет стало создание выставок «восточной» тематики — с привлечением как собственных фондов «Восточных коллекций», так и частных коллекций. Авторы принимали участие в ряде таких выставок [5, с. 112].

Комплектование «Восточных коллекций» в СОКМ, не связаных с историей края, велось с самого основания музея, с начала деятельности Уральского общества любителей естествознания (УОЛЕ), истории комплектования «Восточных коллекций» — уже более ста лет. В состав «Восточных коллекций» вошли не только целостные комплексы (такие как китайские новогодние благопожелательные картины няньхуа, политические плакаты стран Востока, одежда народов Центральной Азии и Дальнего Востока), но и отдельные этнографические предметы, керамика, изделия из фарфора, бытовые предметы, оружие и сувениры.

Цель выставки, посвященной 145-летию СОКМ, — показать коллекции музея, называемые традиционно «восточными»; это музейные комплексы предметов, относящиеся по своему происхождению к различным странам Востока. Коллекции были собраны в разное время, разными коллекционерами и собирателями — это были и комплексы, как уже упоминалось выше, собранные деятелями УОЛЕ (основателями музея), это были переданные в дар коллекции горожан и сувениры, переданные в дар музею представителями власти, и т. д. Каждое десятилетие, каждое время, каждая эпоха по-своему пополняли коллекции. Разные предметы восточного быта становились предметами коллекционирования, репрезентируя разные стороны восточной экзотической жизни, делая эту жизнь объектом любования, подражания, изучения.

«Восточные» выставки в Екатеринбурге всегда были любимы и посещаемы горожанами. Но коллекционный показ имеет некоторую проблему в экспонировании, состоящую в том, что нет достаточно целостных, полных коллекций, они не существуют. Решение этой проблемы может быть найдено в тематическом показе, когда объединяются разнородные музейные комплексы и отдельные предметы и предоставляется возможность наиболее полно использовать фонды музея. В то же время такой показ позволяет максимально широко охватить географию восточных территорий, затронув практически все варианты представлений — значений — «восточный»: Северная Африка, Ближний Восток, Индия, Средняя Азия, конфуцианский и буддийский Дальний Восток.

Перемещение музейного предмета в экспозицию иногда бывает единственным шансом для него начать свой «разговор», открывая вслед за своей «подлинностью» смыслы своей культуры. Экспонирование музейного предмета сопровождается исследованием и атрибуцией, это дает возможность уйти от экспозиций, в которых преобладают домыслы, фантазии, некомпетентная интерпретация, и позволяет сделать действительной возможность подлинного прочтения и формирования экспозиции как текста в диалогах: музей — исследователь и музей — посетитель.

Кроме того, период предэкспозиционной работы в фондах музея позволяет заполнять «пустоты» и «паузы» в связанном тексте смыслов и ценностей, случившихся в истории другой культуры. В период подготовки выставки были выявлены неэкспонировавшиеся ранее музейные предметы. В первую очередь, это ранее не выставлявшиеся графические работы: японские гравюры укие-э конца XIX в.; никогда ранее не экспонировавшиеся японские пропагандистские гравюры конца XIX в., так же как и китайский лубок с рисунками и текстом с сохранившейся маркировкой УОЛЕ; политический китайский плакат 1950-х гг. и музейные предметы, относящиеся к периоду советско-китайской дружбы 1950–1960-х гг., не экспонировавшиеся ранее. Коллекция китайского плаката хорошо показывает основные направления развития этого вида графики, когда новая политическая тематика встречалась с существующей традицией графического изображения. Очевидно и влияние советского политического плаката, и возникновение новой тематики, отражающие историю Китая в переломные годы.

Обращает на себя внимание восточная тематика в изделиях уральских мастеров. В медной посуде первой половины XVIII в. выделяются предметы, предназначенные для жителей Востока, — кувшины-кумганы. Также четко прослеживается восточная тематика в изделиях каслинского художественного литья конца XIX — начала XX в., предназначенных для жителей России.

Необходимо отметить, что японская часть «Восточных коллекций» начала формироваться с конца XIX — в начале XX в., когда Япония переходит от традиционного общества к современной ци-

визации, становится активным политическим игроком на востоке. В фондах музея имеется достаточно интересный комплекс по русско-японской войне. Есть интересная коллекция российских гравюр по военной тематике этого времени, карты, фотографии, документы, оружие и т. д. Комплекс требует дальнейшего изучения, прочтения и интерпретации.

Предметный мир, связанный с японской частью «Восточных коллекций», представлен достаточно широко: фарфор и фаянс, предметы обихода традиционной Японии, кимоно. В этом большая заслуга одного из основателей УОЛЕ, священника Г. И. Левитского.

Обращают на себя внимание работы японских вышивальщиц: вышитые гладью по нейтральному серому фону картины «Старик в пути», «Старуха-метельщица», «Лев и львица», отличающиеся тщательностью, тонкостью работы: вышивка на них воспринимается как живопись.

Традиционная японская живопись на шелке представлена на небольшой ширме с изображением красавиц, напоминающих образы классической японской живописи. В коллекции СОКМ представлено много японских вееров, изготовленных в мастерских городов Окаяма и Нагасаки — веера бумажные складные и на бамбуковой основе, из цветной шелковой ткани, натянутой на проволоку. Они украшены рисунками и аппликациями, на которых изображены ирисы, пионы, цветущая сакура, птицы, бабочки, японские красавицы.

Уже в конце XIX в. в музее появились первые предметы, связанные с ламаизмом. На протяжении XX в. коллекция пополнялась различными путями, история этих предметов отражает постоянный интерес к культуре и философии буддизма в XX в.

Большинство предметов относятся к XIX в., однако несколько работ могут быть датированы XVI–XVIII вв. Произведения основной части коллекции СОКМ относятся к ряду известных северобуддийских художественных школ. Преобладают работы китайских мастеров XVIII–XIX вв.

Коллекция буддийской бронзы Свердловского областного краеведческого музея формировалась на основе единичных образцов музея УОЛЕ, а также коллекции Свердловского антирелигиозного музея. В 1946 г. антирелигиозный музей передал в фонды краеведческого музея 51 бронзовую скульптуру из «буддийской ламаистской кумирни». По всей видимости, речь идет о даре С. А. Полевского-Козелл — сотрудника ряда дипломатических миссий царской России [2, с. 17]. Культовые предметы монголо-тибетского ламаизма за последние 15 лет после атрибуции активно экспонируются.

Этнографические комплексы тувинцев, поступившие в музей в конце XIX в. (единственный раз комплекс экспонировался на Сибирско-Уральской научно-промышленной выставке 1887 г.), косвенно свидетельствуют об историческом процессе вхождения Тувы в состав России. Предметы были приобретены и привезены в Екатеринбург Г. С. Сафьяновым, сын которого стал одним из основателей Тувинской Народной Республики.

Китайская часть коллекций — наибольшая по объему, и показ традиционного Китая уже апробирован на выставках Свердловского областного краеведческого музея. Особенно интересна коллекция народных новогодних картин няньхуа и мачжи; они — неперенный атрибут праздника. Традиция украшения дома красочными лубочными картинками, особенно накануне и во время празднования Нового года, существовала в Китае на протяжении многих столетий. Тематическое разнообразие китайской народной картины отражает различные стороны жизни основных масс населения старого Китая, его верований, обрядов, обычаев, особенностей национальной культуры, ее ценностные ориентиры.

Основную роль в китайском лубке играют символично-благопожелательные сюжеты. Спецификой китайской народной картины, как и иных произведений декоративно-прикладного искусства, является ребусность изображения и повторяющиеся устойчивые формулы, связанные со спецификой китайского языка. Тема малышей (мальчиков) широко представлена в новогодней картине няньхуа; вообще дети — обязательные участники новогодних

ритуалов: они ходят по деревне в новогодних шествиях масок, участвуют в представлениях, для них на Новый год покупают новую одежду (это также часть ритуала, необходимого для счастья и успехов в наступающем году). «Детский» комплекс включает божества, покровителей и защитников детей — милэфо, гуаньинь, детские дунганские одежки, картины няньхуа, бумажные куколки.

Комплекс «театр» (китайская опера) связан с обычаем во время встречи Нового года проводить шествия и театральные представления (особенно в южных провинциях Китая). Он включает в себя фотографии актеров, народные картины с театральными сюжетами и скульптурки даосских божеств, покровителей различных искусств.

Комплекс «драгоценности кабинета ученого» рассказывает о письменности Китая и искусстве каллиграфии. Он содержит наборы для каллиграфии, тушницы, чернильницы, книги, образцы каллиграфических надписей, картина мачжи иллюстрирует набор традиционных письменных принадлежностей. Китайская письменность, единственная из ныне существующих, имеет четыре тысячи лет истории в документальных источниках (практически не прерываемую ни на столетие) и по сей день служит средством общения на огромной территории большому числу людей.

Комплексы, связанные с бытом, включают одежду народностей Китая, фотографии, картины, дающие представления об облике и национальном костюме традиционного Китая, а также скульптурные изображения людей и божеств-покровителей.

Тема китайского фарфора многоаспектна, как и особенности и специфика китайской кухни: вазы и посуду обязательно украшали благопожелательные символы, посуда с даосской символикой использовалась в ритуалах (иньские и яньские символы на тарелках и чайниках способствовали выплавлению внутренней «пилюли бессмертия»), имевших также отношение и к оздоравливающим диетам и системам голодания, ставшим популярными на Западе в XX в. благодаря знакомству с древними алхимическими представлениями Китая.

Набор музейных комплексов Китая позволяет максимально полно и широко представить мир восточной культуры, создать новую реальность «восточного мира».

Даже классическая экспозиция сегодня работает иначе, за последние 20 лет посетитель кардинально изменился, он стал более знающим, сам посетил многие страны Востока: он привык к диалогу и интерактивному сопровождению во время образовательной и досуговой деятельности. И он ждет нового языка взаимодействия и от музея.

Работа с посетителем на прежних выставках музея с использованием «Восточных коллекций» показала, что новый неизвестный мир экзотических предметов становится основой увлекательного диалога-взаимодействия. На выставке «Письмена Желтой реки, ниспосланные миру», открытой в феврале 2002 г., экспозиция изначально задумывалась как интерактивное пространство, где многие посетители впервые знакомились с различными традициями восточной культуры и принимали участие в различных практиках. На выставке проводились мастер-классы по каллиграфии, посетители знакомились с традиционными китайскими настольными играми, на выставке состоялись показательные выступления секций восточных единоборств, фестивали оригами, совместно с журналом «Урал» конкурсы поэтических переводов с текстов на тушнице, подаренной музеем Д. Н. Маминым-Сибиряком, проходили занятия клуба любителей икебаны, чайных церемоний, бонсаистов и пр. Необходимо учесть, что в Екатеринбурге многие виды интерактивного взаимодействия с посетителем были впервые опробованы на данной выставке, а предметный ряд экспозиций, особая «экзотичность» и «неизвестность» способствовали стабильному высокому интересу к выставке, где неожиданность, непонятность предметного ряда подкреплялись синестезией воздействия — посетитель активно участвовал, он сам видел, слышал, обонял, создавал, творил еще недавно совершенно неизвестную ему культуру по канонам этой культуры: пил чай в соответствии со старинным ритуалом или примерял сандалии-гэта и пробовал

в них ходить. Погружение в иную культуру происходило в музейном пространстве [3].

В нынешней ситуации выставка призвана принять иного посетителя, уже знакомого со многими проявлениями восточной культуры. Восток стал доступен для путешествий, появилась возможность видеть, слышать, пробовать на вкус, посещать восточные страны. Представленная выставка, наряду с максимально широким показом фондов, на основе подлинных музейных предметов, позволяет начать новый разговор с посетителем.

Список использованной литературы

1. *Гудова М. Ю.* Чтение в эпоху постграмотности: культурологический анализ : автореф. ... дис. д-ра культурологии. Екатеринбург, 2015. 51 с.

2. *Деменова В. В.* Мир буддийской металлической скульптуры (на материале коллекции Свердловского областного краеведческого музея) // Вестн. Юж.-Урал. гос. ун-та. 2007. № 24 (96), вып. 9. С. 17–20. (Серия «Социально-гуманитарные науки»).

3. *Киселева Н. А.* Подготовка студентов туристского вуза к разработке туристских программ при изучении культурологических дисциплин. Екатеринбург : Банк культурной информации, 2006. 88 с.

4. *Решетников Н. И.* Текст музея в информационном пространстве общества или в сфере услуг [Электронный ресурс] // Открытый текст : электрон. период. изд. (Нижегород. отд-ние Рос. о-ва историков-архивистов). URL: <http://www.opentextnn.ru/museum/?id=573> (дата обращения: 04.02.2016).

5. *Харитошкина А.* Китай в выставочных проектах Екатеринбургa 2007–2009 гг. // Вестн. Урал. междунар. ин-та туризма. Вып. 1. Екатеринбург : Банк культурной информации, 2009. С. 111–119.

2.7. Традиции как паттерны устойчивости коммуникативной практики

Интерес к понятию «традиция» в современной коммуникативной практике связан с тем, что в нем проявлены самосознание и способы самоорганизации общества. Содержательно традиции изменчивы, поскольку процесс традирования предполагает создание новых концептов, встраиваемых в ритуализированное социальное действие, что трансформируется в смыслы и систему ценностей сакрально-символического сценария, придающего жизненным проявлениям смысл экзистенциального символа. Символ, вслед за М. К. Мамардашвили, рассматривается как способ фиксации и переживания онтологического устройства человека [7, с. 30]. В понятии «традиция» соприкасаются темы наследования и диалога. Система общественной коммуникации может быть выражена в ее синхронно-диахронном контексте, где устойчивые компоненты ценностей общества воспроизводятся в живой деятельности их вопрошания и интерпретации. Коммуникативность человека экзистенциальна, поэтому утверждение его культурной коммуникативности возможно не только в социально-поведенческом контексте, но, как справедливо отмечает С. С. Аванесов, в онтологическом [2].

Справедливой представляется точка зрения С. С. Аванесова, который считает, что «человек не может стать еще одним предметом знания наряду с прочими предметами... поскольку человек — не предмет знания, а та экзистенциальная позиция, с которой все прочее воспринимается и постигается предметно»¹³. Среда человеческого обитания и созданных им предметов культуры не может жить по тем законам, которые определены как природные, поскольку природные объекты делятся без человеческого участия, что не относится к феноменам культуры. Культура есть исключительное условие бытия человека (но и его порождение), она длится и будет возобновляться только постоянным усилием человека.

¹³ Аванесов С. С. Антропологический тупик // Человек.RU. 2015. № 10. С. 34.

По К. Гирцу, особую роль в становлении человека играет то, что с точки зрения физиологии является неполным, незавершенным животным, что определяет не его необычайную способность учиться, а содержание познанного и освоенного опыта, прежде чем он сможет самостоятельно функционировать [4, с. 129]. Человек в стремлении самоопределения в качестве живого существа «обнаруживает свое собственное начало лишь в глубине жизни, начавшейся раньше него... Лишь на основе всегда уже начавшегося человек может помыслить то, что имеет для него значение первоначала» [7, с. 19].

Как отмечает М.К. Мамардашвили, «ничто человеческое не может само собой пребывать, оно постоянно должно возобновляться и только так может продолжать жить, а возобновляться оно может только на волне человеческого усилия, а усилия не может быть, если оно не направлено на сами эти предметы» [7, с. 19]. Существование культурных традиций возможно при условии существования людей, для которых они являются неотъемлемым элементом существования. Культурная традиция как устойчивая модель предполагает воспроизводство базовых культурных тем, связующих человечество, обладающих внеисторической сверхценностью паттернов. Р. Бенедикту обращение к изначально биологическому термину «pattern» в работе «Модели культуры» (1934) позволило представить доминирующие внутренние принципы, обеспечивающие общность формы культурного поведения в различных сферах жизнедеятельности человека, которые он обозначил как «культурные паттерны»; что дало возможность представить человека через его жизнь в культуре, а культуру — через его проявленность в человеке, через обусловленность ею человеческой реакции, где даже спонтанное поведение может быть представлено как культурно обусловленная реакция, составляющая большую часть огромного запаса моделей поведения человека [1, с. 29].

К. Гирц, один из современных антропологов, определяет паттерны культуры как упорядоченные системы означающих символов, без руководства которыми «человек вел бы себя абсолютно неуправляемо, его поведение представляло бы собой хаос бес-

смысленных действий и спонтанных эмоций, его опыт был бы совершенно неоформленным. Культура, накопленная сумма таких паттернов, это не просто украшение человеческого существования, но — и это принципиально важно для определения ее специфики — важнейшее ее условие» [4, с. 128]. Устойчивость воспроизводимых культурных моделей в коммуникативной практике зависит от поддержания стабильных, ритмически повторяемых знаково-символических актов общения посредством ознакомления длящейся повседневности. В понимании пространства коммуникации как чтения, в котором символическое «удвоенное» пространство конституируется в пересечении и совмещении бесконечных интерпретаций текста, должна быть отражена возможность его прерывности в силу того, что Ф. Понж, обращаясь к современному пониманию искусства, определял как «...убедительность целого — деталь, разветвленность, оттенки — передана, передоверена теперь самим средствам выражения. Отличительные признаки живого... надеются отыскать уже только в тексте» [8, с. 98].

Постструктуралистское представление о коммуникации как знаковом обмене позволяет Д. В. Котелевскому интерпретировать знак как «место, которое связывает другие знаки и позволяет в месте своего присутствия осуществляться обмену знаками, указаниями. В результате знак оказывается, по сути, самой коммуникацией, обменом или местом, создающим возможность обмена и производящим обмен. В таком представлении идеальный знак — это знак, который идеально осуществляет обмен» [6, с. 109]. В представлении о знаке (содержащаяся идея общения) проявляется тенденция его интерпретации как уникальности и общности с одним, данным как многое.

Знак включен в матрицу понимания. М. К. Мамардашвили определяет матричное состояние понимания как характерное для всех, одновременно устанавливающее согласие и со-общение многих. Данная интерпретация обусловлена рядом постулатов, первый из которых М. К. Мамардашвили обозначил как постулат непрерывности: «Если вы понимаете то же самое, что понял кто-

то другой (скажем, что кто-то лжет), то между вашим состоянием и состоянием второго и третьего нет смены состояний. Это одно состояние, одно, но распластанное на множество... Мы имеем дело со всем миром, собранным как бы в одно мгновение: нельзя делегировать ни на вчера (я говорил, что на вчерашней добродетели нельзя спать, добродетель должна быть воспроизведена каждый раз, т. е. здесь и теперь), ни на завтра в предположении, что нечто завтра-послезавтра добавится. Нет, сейчас все целиком» [6, с. 65].

Вторым постулатом, о котором говорит М. К. Мамардашвили, является «постулат актуальности, или актуальной полноты, независимости от ряда причин и ряда последствий. Эта актуальная полнота одновременно означает и согласие, и со-общенность... Эта аксиома выражает простую вещь... добродетели не может быть половина» [6, с. 67]. Третьим постулатом является постулат многого, М. К. Мамардашвили обозначает его так же, как постулат историчности, социальности: «То явление, с которым мы имеем дело, будучи уникальным, в то же время множественно, существует на многом» [Там же]. Необходимым дополнением данных постулатов является четвертый постулат — «двуединство, изначально свойственное человеческому сознанию и бытию» [Там же].

По М. К. Мамардашвили, матричное состояние понимания предполагает, что «любая коммуникация... где важно участие или соучастие другого человека в вашей мысли и в вашем чувстве... означает следующее: если он понял так же, как вы, то он уже понимал; если он понял то, что вы ему говорили, он это понял в той мере, в какой уже понимал. Если он понял “в той мере”, то вы ничего ему не передали» [7, с. 55]. Идеальный знак, указание, вслед за которым соскальзывает внимание «в сторону указуемого беспрепятственно и легко, настолько беспрепятственно, что и само указание исчезает из нашего поля зрения» [6, с. 109], предполагает единство смыслового поля и культурно обусловленной реакции.

Однако «знак может быть замечен, различен только в случае, если он не идеален, если он существует и функционирует как некий прерыв коммуникации» [6, с. 109]. В коммуникации заложено основание ее разрыва. И даже живопись, стремясь «пробиться

к чувствам через дверь взгляда... убеждает *не верить глазам*» [8, с. 99]. Разрыв в силу двуединства, свойственный человеческому сознанию и бытию, объединяет тождественное и иное, ибо «чтобы субъект существовал для мира, следует вложить мир в субъект» [5, с. 48]. Разрыв, его промежуточность не является онтологическим отсутствием или пустотой, поскольку структурно содержание разрыва отражает основания для проявления пространственно-временных паттернов явленности сознания в его трансцендентности и может быть мыслимо только из разрыва как сгиба. Вещь не может стать трансцендентной, поскольку «преступающее как таковое или такое [сущее], чей способ бытия должен определяться через это правильно понятое преступание, и есть Dasein», поскольку «преступающее как таковое или такое [сущее], чей способ бытия должен определяться через это правильно понятое преступание, и есть Dasein» [10, с. 397].

Складка взаимоприсутствия сознания и мира может предстать в резких зрительных сдвигах как свернутая на пол-оборота лента А. Ф. Мёбиуса. Это позволяет осуществиться пониманию человеком себя из некоторого мира, и даже пробел в понимании, явленный в сознании как пустота, указывает на нехватку, но не требует немедленного заполнения, она есть *развертывание пространства, где наконец-то можно снова начать мыслить* [9, с. 438]. Человек рождается в интерпретированном, истолкованном бытии, в присвоенном бытии, и бытие как текст коммуницирует со множеством интерпретаций, перспектив, ибо никогда не существовал именно как текст без интерпретатора, без различения.

Список использованной литературы

1. *Benedict R. Patterns of Culture*. N. Y. : The New American Library of World Literature, 1959. 254 p.
2. *Аванесов С. С. Личность как синергийная конституция // Филос. науки. 2008. № 2. С. 32–46.*
3. *Аванесов С. С. Антропологический тупик // Человек.RU. 2015. № 10. С. 33–45.*

4. *Гири К.* Влияние концепции культуры на концепцию человека // Антология исследований культуры. СПб., 1997. Т. 1. С. 128–129.
5. *Делез Ж.* Складка. Лейбниц и барокко. М. : Логос, 1997. 264 с.
6. *Котелевский Д. В.* Национально-культурная идентичность России в знаковом пространстве // Вестн. Гуманит. ун-та. 2013. № 2 (2). С. 108–116.
7. *Мамардашвили М. К.* Опыт физической метафизики. М. : Прогресс-Традиция, 2008. 304 с.
8. *Понж Ф.* Оливье Дебре // Пространство другими словами. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. С. 98–100.
9. *Фуко М.* Слова и вещи. М. : Прогресс, 1994. 406 с.
10. *Хайдеггер М.* Основные проблемы феноменологии. СПб. : Высш. религ.-философ. школа, 2001. 445 с.

Заключение

В представленном монографическом исследовании, созданном авторами, представляющими разные университеты и научные дисциплины, но посвященном анализу единой проблемы коммуникационных трендов множественной модерности, было выделено несколько ключевых направлений развития системы современных коммуникаций.

В качестве доминирующего тренда современной коммуникации было выявлено и проанализировано усложнение коммуникативных языков, посредников (медиумов) и программ (кодов) осуществления коммуникативных практик. Об этом говорят нам исследовательские материалы, представленные нашими авторами.

В ходе коллективного исследования было установлено, что усложнение коммуникативных языков проявляется в том, что доминирующими в мире современных коммуникаций становятся смешанные по своей природе полиморфные языки. Языки синтетических искусств доминируют в мире современного искусства, и это приводит к целому спектру последствий. Ульяна Яковлева проанализировала, как текст журнала сюрреалистов стал полиморфным: он верстался из вербальных текстов статей, иллюстрируемых сюрреалистическими фотоснимками. Это создавало двусмысленности и диссонансы, приводящие к рождению новой «конвульсивной красоты», которой добивались сюрреалистические художники. Лилия Немченко выявила, что в начале XX в. кинематограф иллюстрировал известные зрителям литературные произведения, а в начале XXI в. — открывает литературные новинки постоянному потребителю теле- и кинопродукции. Наталия и Евгений Киселевы заметили, что классический музей знакомил своих посетителей с материальным миром вещей, а современный

музей знакомит с многообразием взаимодействий в тесном мире соседства различных культур. Татьяна Вершинина проблематизировала темпорально-прагматические механизмы кросс-текстов, возникающих во взаимосвязи между телевизионным художественным текстом фильма и рекламным текстом ролика, вторгающегося в структуру художественного произведения и вносящего новые смысловые коннотации, которые делают кросс-текстовую художественную целостность открытой и погруженной в неожиданный потребительский контекст.

В ходе коллективной научной дискуссии было доказано, что коммуникативными посредниками (медиа) в современном мире являются не только традиционные «бумажные» и «аналоговые» медиа, такие как газеты, журналы, буклеты, телевидение, радио, но и атрибуты городской среды, несущие в себе знаково-смысловую информацию: вывески, мемориальные доски, скульптурные и архитектурные ансамбли, но еще и заборы, подворотни, мосты, тротуары, как пишут об этом Маргарита Гудова и Ирина Лисовец. Коммуникативные посредники в современном музее — это, по словам Наталии и Евгения Киселевых, его экспонаты, организованные по определенным правилам экспозиции и предлагающие определенные взаимодействия между зрителем и культурной эпохой, которую экспонаты представляют.

В разделах, посвященных способам осуществления коммуникации в современной культуре, было подчеркнуто, что ведущим способом коммуникативного взаимодействия в современной культуре, по мнению наших авторов, становится перевод. Это не только контекстно-дискурсивный, художественный перевод с вербального национального языка одной культуры на язык другой, что проанализировала Ольга Кочева. Это перевод художественных произведений с языка литературы на язык кинематографа и наоборот, что стало предметом изучения Лилией Немченко. Это перевод географических названий с языка топонимистов на язык историков, а затем обывателей, проанализированный Маргаритой Гудовой. Перевод театральных пьес с языка авангардной драматургии на язык актеров и зрителей, воспитанных на классических

текстах театрального искусства, стал предметом изучения Еленой Дзикевич. Это перевод городских проектов с языка художников на язык обывателей, горожан, что заинтересовало Марину Чистякову и Владимира Богомякова. Перевод как универсальный способ передачи информации в культуре, как непрерывный процесс ее кодирования и декодирования ставит сегодня новую проблему перед исследователями — метаязыка, который соединял бы адресатов и отправителей самых разных сообщений в современной культуре, с которыми имеет дело сегодня каждый человек.

Сергей Дзикевич убедительно доказал, что вторым значимым трендом в мире современных коммуникаций является новый договор об отказе общества от диктата норм и правил художественной деятельности и о принятии арт-миром позиции участия и ответственности в отношении к решению текущих социальных проблем.

Были выявлены следующие следствия этого договора. Отказываясь работать традиционными мономорфными языками прекрасных искусств, актуальное искусство и современная художественная критика осуществляют этический поворот. Актуальное искусство, и в том числе, в форме разнообразных коммуникативных урбанистических практик, все сильнее погружается в социальную практику, языки социальных практик становятся языками современных уличных и городских художественных проектов, когда художники, погружаясь в актуальные проблемы городской жизни, осваивают пространство при помощи экологических акций озеленения или реконструкции парков, скверов, набережных, при помощи разработки проектов освещения современных городов, практик подсветки отдельных объектов городской инфраструктуры, организации цвето-световых инсталляций на знаковых постройках в городской среде, как это продемонстрировано Ириной Лисовец. При помощи практики городских прогулок и организации городских праздников художники-фланеры создают новую гостеприимную и доброжелательную городскую среду, в которой хочется жить и которая закрыта для влияния административно-бюрократических элементов городской жизни, — делают вывод

Марина Чистякова и Владимир Богомяков. Авторы музейных экспозиций Евгений и Наталья Киселевы организуют на основе полученных теоретических выводов интерактивное взаимодействие посетителей с экспонатами таким образом, чтобы горожане, путешественники могли актуализировать в этом взаимодействии полученные во время путешествий знания о других культурах, воскресить приятные конкретно-чувственные предметно-деятельные воспоминания.

В данном исследовании было выявлено, что третий значимый тренд состоит в том, что коммуникации в пространстве человеческой культуры расцениваются коммуникантами сегодня как цель, а коммуникации в виртуальном мире информационных технологий и гаджетов — как средство коммуникации. Как показывают в своих исследованиях Анна Шуталева, Татьяна Вершинина, Маргарита Гудова, Елена Дзикевич и Лилия Немченко, все коммуникации, которые совершаются сегодня в сфере искусства, городской культуры или виртуальной реальности, имеют значимость только постольку, поскольку они позволяют нашим современникам установить непосредственные межкультурные контакты, или делают доступным человеческому пониманию и интерпретации тексты других культур, или позволяют осуществить перевод информации с языков одних эпох и технологий на язык и технологии современной культуры.

Безусловно, что начатое коллективное исследование коммуникационных трендов множественной модерности требует своего продолжения и будет продолжено авторами в последующих трудах.

Список авторов

Богомяков Владимир Геннадьевич — доктор философских наук, профессор кафедры политологии, Тюменский государственный университет

Бурлина Елена Яковлевна — доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой философии и культурологии, Самарский государственный медицинский университет

Вершинина Татьяна Станиславовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и профессиональной коммуникации на иностранных языках, Уральский федеральный университет

Гранкина Евгения Александровна — кандидат культурологии, декан факультета туризма, ГБОУ ВО СО «Самарская государственная областная академия (Наяновой)»

Гудова Маргарита Юрьевна — доктор культурологии, доцент кафедры эстетики, этики, теории и истории культуры, Уральский федеральный университет

Гузикова Мария Олеговна — кандидат исторических наук, доцент, зав. кафедрой лингвистики и профессиональной коммуникации на иностранных языках, Уральский федеральный университет

Дзикевич Елена Анатольевна — кандидат философских наук, профессор кафедры философии и культурологии, Высшее театральное училище имени М. С. Щепкина при Малом театре

Дзикевич Сергей Анатольевич — кандидат философских наук, доцент кафедры эстетики, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Киселев Евгений Анатольевич — кандидат педагогических наук, доцент кафедры туристического бизнеса и гостеприимства, Уральский государственный экономический университет

Киселева Наталия Алексеевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры сервиса и туризма, Уральский федеральный университет

Кочева Ольга Леопольдовна — старший преподаватель кафедры лингвистики и профессиональной коммуникации на иностранных языках, Уральский федеральный университет

Лисовец Ирина Митрофановна — кандидат философских наук, доцент кафедры эстетики, этики, теории и истории культуры, Уральский федеральный университет

Немченко Лилия Михайловна — кандидат философских наук, доцент кафедры эстетики, этики, теории и истории культуры, Уральский федеральный университет

Чистякова Марина Георгиевна — доктор философских наук, профессор кафедры философии, Тюменский государственный университет

Шуталева Анна Владимировна — кандидат философских наук, доцент кафедры онтологии и теории познания, Уральский федеральный университет

Яковлева Ульяна Сергеевна — Издательство TATLIN, Екатеринбург

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение

Коммуникационные тренды множественной модерности: стратегии исследования	3
---	---

Глава 1

Семантико-прагматические тренды

в современной художественной коммуникации	9
1.1. Сенсорный и структурный полиморфизм текстов как коммуникационный тренд в современном искусстве	9
1.2. К новой стратегии понимания социальной ценности современного искусства	17
1.3. Роль интертекста в современном понимании значений классического культурного наследия	26
1.4. Рассказывать или показывать: литература и кино — возможности перевода	35
1.5. Расширяя горизонты ожидания: выбор стратегии перевода культурообусловленной лексики	43
1.6. Проблема взаимоотношений сюрреалистической фотографии первой трети XX века и периодической печати: исследование способов введения двусмысленности	51
1.7. Координация нарративов базового контента и рекламных роликов в TV-дискурсе: темпорально-прагматическая модель	59

Глава 2

Информационно-коммуникационные тренды в культуре современного города	69
2.1. Чтение гипертекста города: поликодированность информации, открытой всем.....	69
2.2. Урбанистическое искусство: послание городам и людям.....	78
2.3. Опыт интерпретации городского ландшафта: культурно-исторический контекст.....	85
2.4. Полиязычное общение как способ существования в современной культуре.....	91
2.5. Язык путешествий: гуманитарные и коммерческие аспекты.....	101
2.6. Музейные коллекции как текст.....	108
2.7. Традиции как паттерны устойчивости коммуникативной практики.....	116
Заключение	122
Список авторов	126

Научное издание

**КОММУНИКАЦИОННЫЕ ТРЕНДЫ
МНОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕРНОСТИ**

Коллективная монография

Редактор *С. Г. Галинова*
Компьютерная верстка *В. К. Матвеев*

Подписано в печать 28.12.2016. Формат 60×84/16.
Уч.-изд. л. 6,5. Усл. печ. л. 7,6 л.
Гарнитура Minion Pro.
Бумага офсетная. Тираж 100 экз. Заказ № 459.

Издательство Уральского университета
620000, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ
620000, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4
Тел.: +7 (343) 350-56-64, 358-93-22
Факс: +7 (343) 358-93-06
E-mail: press-urfu@mail.ru
print.urfu.ru

Для заметок

