



2012/3 (9)

Содержание

Теоретическая культурология

Горин Д. Г.

К феноменологии должного и сущего: «иное царство» и метафизика власти в культуре России

Савруцкая Е. П.

Коммуникационный аспект инновационных трансформаций в конструировании социальной реальности

Историческая культурология

Чистякова В. О.

Отечественное военное кино 1911–2011 годов: медиатизация памяти

*Сорокин А. П.**Лосунов А. М.*

Мифологема «столичности» города Омска: исторические основания и современный контекст

Прикладная культурология

Синецкий С. Б.

Культурные трансформации в XXI веке: осмысление перспектив

Садохин А. П.

Теоретико-методологические ресурсы культурологической экспертизы

*Кочеляева Н. А.,**Разлогов К. Э.*

Современное понимание культуры: от теории к законодательной практике

УДК [7.01+008]:001.89

VISUAL STUDIES: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ РОССИЙСКОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРОЛОГИИ

Аннотация. Представлены направление и тематика, по которым ведется работа сотрудников сектора фундаментальных исследований Российского института культурологии (Санкт-Петербург). В их основе — преимущественно теоретическая разработка философских аспектов современной критической теории. Работа строится на материалах современной визуальной культуры; особое внимание уделяется кинотеории, философии фотографии, теории медиального и интермедиальности. Автопортреты исследователей характеризуют их научные интересы и важнейшие публикации, а также общее направление теоретических разработок сектора.

Ключевые слова: визуальные исследования, исследования популярной культуры, теория имиджа, философия медиа, исследования кино, интермедиальность

Формирование общего направления исследований популярной культуры и составляющих ее визуальных технологий в рамках сектора фундаментальных исследований Санкт-Петербургского отделения Российского института культурологии [1] оказалось тесно связано с тематикой работы заведующей сектором Анны Владимировны Коневой. Ее интерес к исследованиям культуры сформировался в процессе работы над философской проблемой индивидуальности, которой и была посвящена ее кандидатская диссертация [2]. Изучение данного концепта, его осмысления в философской мысли и форм проявления данного феномена в истории культуры привело автора к пониманию необходимости обратиться к комплексу проблем, связанных с индивидуальностью как явлением культуры. К нему относятся такие вопросы, как понятийное поле, связанное с изучением процессов идентификации и идентичности, процессы самопрезентации и построения имиджа, теория имиджа и процессы, связанные с функционированием образа в истории культуры. Данным исследованием предшествовало увлечение русской философией, в которой и было увидено своеобразие идеи индивидуальности [3].

Индивидуальность была определена автором как «неповторимое сочетание (комплекс, ансамбль) экзистенциальных сущностных качеств, психологических особенностей и личностных достижений человека, проявляющихся в его творческой самореализации как субъекта культуры» [4]. Понятие индивидуальности долгое время оставалась конвенциональным и далеко не сразу вошло в теоретическое, философское, а затем и в психологическое поле исследований. Отсутствие в теоретической мысли аппарата, способного «схватить» живую, противоречивую и изменчивую индивидуальность, не означает,

Гуманитарные исследования

Штейнер Е. С.

Левизна художественная и политическая в детской книге Европы и Америки 1920–30-х гг. (Часть 2)

К 80-летию Российского института культурологии

Visual studies: теоретические исследования в Санкт-Петербургском отделении Российского института культурологии

Доклады, прочитанные на юбилейной сессии Ученого совета Российского института культурологии

Чикишева А. С.

Феномен ностальгии и его проблематизация в современном культурологическом знании

Васильев А. Г.

Vita memoriae, casus Poloniae

Рабинович В. Л.

«Изгой нынчести»: Маяковский и Че Гевара

Рецензии

Фадеева И. Е.

Текстуальные революции как феномен российской цивилизации: от геопоэтики к геосемиотике

Рейфман Б. В.

Путешествие как ойкумена, ищущая свою границу: по поводу книги «Путешествие как феномен культуры»

Научная жизнь

Богатырёва Е. А.

Разноречие и разногласия: дискуссии о М. М. Бахтине в Бертиноро

Гончарик А. А.

Международный культурный форум 2012 в Ульяновске: итоги и перспективы

что она не была предметом теоретического осмысления. Исследование истории философии с целью поиска в ней оснований к формированию понятия индивидуальности показали, что развитие этого концепта шло от философского осмысления Единого и индивидуального как определенного бытия, через признание уникальности неповторимого, к изучению индивидуального как собственно человеческого.

По мнению А. В. Коневой, в постиндустриальном обществе «складывается новая парадигма культуры, которую можно определить как парадигму различения — difference, — поскольку главный акцент современности ставится на умении различать. Такое понимание культуры основано на работах Ж. Делеза, М. Фуко, Ж. Бодрийяра и Ю. Кристевой. В данном контексте понятие индивидуальности, действительно, становится одним из ключевых для идеи культуры, поскольку индивидуальность представляет собой совокупность экзистенциальных, психологических и социальных качеств, единство самосознания, в основании которого лежит различие. Анализ пути развития и формирования понятия показывает, каким образом складывались оттенки его смысла: от признания бытийности к закреплению понятия за областью собственно человеческой, к деятельности и творческому проявлению человека, затем — к противопоставлению типизации и социальным ролям, которые однако должны стать внутренним опытом для того, чтобы явить собственно индивидуальность. Таким образом, индивидуальность и индивидуализация, о которых пишут теоретики современной культуры и постиндустриального общества, — это понятие, «описывающее сущность бытия субъекта культуры» [5].

Важным методологическим моментом стало определение современного состояния культуры через парадигму различения. Ее определение впервые было дано в статье, опубликованной в сборнике трудов, посвященном юбилею профессора В. А. Конева: «Это парадигма многообразия, тотальной свободы, неопределенности и ответственности в противостоянии хаосу. Метафизически она может быть определена как парадигма различения — difference — поскольку главный нерв современности есть умение различать. Различение основывается на знании, которое обеспечивает конкурентоспособность, но суть его — в информации. Актуальным в теоретических дискуссиях стал вопрос о наступлении информационной парадигмы, что, по сути, и есть парадигма различения. Не случайно, информация сама определяется через разнообразие, требующее компетентного различения онтологического порядка» [6]. Эпоха потребления выросла на потребности в информации; мифология потребления ориентируется на умение читать информацию; культурная самоидентификация осуществляется с помощью структурирования потребления в соответствии с имеющимися в обществе правилами чтения знаков и символов. Все это порождает спрос на информацию — как писать и как читать, например, тексты в виде одежды, интерьера, организации отдыха и т.д. Глобальная эпоха изменяет парадигму коммуникаций, экономических отношений, культуры, наконец, философии.

Как полагает А. В. Конева, проблема различения может быть актуализована и на уровне индивидуальности, которая приобретает полифоничность: «Сама идентичность становится идентичностью различной, культурная компетентность выражается в праве на интерпретацию, которое подтверждается социальным признанием, выступающим также как различение (этой интерпретации от других). Свобода — во всех ее модусах — оказывается свободой различать, а

результатом различия оказывается индивидуальность как субъект культуры. Та самая индивидуальность, которая обладает способностью утверждать. Утверждать различие» [7].

Понятие индивидуальности как субъекта культуры, считает исследователь, может быть раскрыто через призму воображаемого. Концепт «воображаемое» (*imaginaire*) был введен в философско-антропологический контекст Ж. Дюраном, для которого воображение — не просто деятельность сознания или способность, но некая целостная сфера — воображаемое, которое включает одновременно и того, кто воображает, то есть субъект, и то, что воображаемо, и сам процесс воображения. Таким образом, воображаемое — предмет культурологического исследования, поскольку существует и может быть вычленено как предмет рассмотрения лишь в контексте культуры. Французская школа исследований воображаемого, в основном, опирается на литературоведение и исследование систем образов. Если же попробовать рассмотреть воображаемое как конструкт философский и приступить к изучению этого поля с позиций культурологических исследований, то выявляется иной ракурс, требующий анализа. Это поле исследования можно определить как «социальное воображение и социальное воображаемое». А. В. Конева вводит понятие социального воображения для описания механизма взаимодействия человека с миром культуры. Данное понятие сходно с понятием социологического воображения Ч. Миллса, однако если Миллс говорил о точке зрения ученого, исследователя, то автор утверждает, что социальное воображение есть специфическая деятельность того, что принято называть коллективным сознанием. Впервые это понятие было введено в статье, посвященной проблеме социального признания [8].

Способность воображения является одной из фундаментальных способностей человека, она заключается не в отчуждении и отстранении мира, вещи, знака, проблемы, идеи, но в присвоении мира себе. Присвоенный мир становится «моим воображаемым» и миром воображаемого, со своими законами и структурой. Важной представляется роль воображения как механизма, строящего «образ Я» и «образ мира». Человек созидает мир культуры как дом своего бытия, который, с одной стороны, возникает благодаря способности воображения, а с другой — эту способность продуцирует, определяет и структурирует.

В рамках исследования социального воображаемого, которое было поддержано рядом грантов (РГНФ, Фонд Сороса), предметом изучения стала динамика идентичности и социальные аспекты индивидуальности. Научной проблемой данного исследования является динамика ментальности современного «человека культуры» в условиях разрушения стабильных структур социальной реальности. Речь идет о проблеме идентичности современного человека в динамически меняющейся картине мира, в ситуации социального кризиса, когда «образ Я» оказывается с необходимостью противопоставлен изменяющемуся образу мира. В такой ситуации человек вынужден заново творить собственную идентичность, соотнося ее с многообразными «проективными моделями» мира. Изучение этого процесса позволяет судить о динамике ментальности общества в целом, что приводит, в конечном итоге, к социальным и культурным изменениям.

Анализ проблем идентичности остается важной частью научных интересов и одной из тем сектора фундаментальных исследований культуры. В рамках сектора ведется работа над темой «Культурные

идентичности в пространстве социального воображения». Продуктивное, креативное и социальное воображение очерчивает поле производства смыслов, в котором выстраиваются образы индивидуальности, формируя координаты идентичности [9]. Здесь исследуются стратегии идентичности, которые строятся исходя из различных оснований самоопределения, а также формы, в которых идентичность себя презентует, являет миру свою индивидуальность, формирует свой имидж.

Одной из значимых культурных форм, которые оказывают влияние на формирование культурной идентичности, а также на способы и возможности ее самопрезентации и завоевания социального признания, является мода. Теория моды — относительно молодая дисциплина, она выросла на пересечении изучения истории костюма и художественных течений, социологических и антропологических методов, с одной стороны, и маркетинговых исследований и пиар-стратегий, с другой. Теории моды свойственен некий дисциплинарный дуализм — в русле модных тенденций современного гуманитарного знания эта дисциплина оказывается в поле между теорией и практикой.

Современные подходы к анализу моды вводят этот феномен в область философского и культурологического исследования: «Сегодня особенно актуальным становится изучение моды как механизма презентации, идентификации, а также выражения индивидуальности. Индивидуальность в культуре потребления получила новое выражение — она стала выражать себя через свои потребности. Потребительское поведение стало одним из маркеров идентификации... В современности мода становится универсальным механизмом трансляции культурного опыта: она транслирует ценности, нормы и образцы» [10]. Современность создает специфический конструкт самой идентичности, который можно назвать «идентичностью различенной»; последняя формируется новым типом сознания — «подиумным сознанием». Его сущностной характеристикой является презентация, что вводит исследование в контекст визуальной культуры: «Мода стала одним из доминирующих механизмов визуальной коммуникации: образы, которые она транслирует, формируются под влиянием сложной системы кодов. Парадигма difference делает акцент на визуальной презентации — вместо различий сущностных на первый план выходят различия демонстрируемые (“общество спектакля” Г. Дебора). Данная парадигма есть “различие как утверждение” (Ж. Делез), и мода становится одним из определяющих механизмов действия культуры в “режиме” различия. Она и формирует — вернее сформировала и продолжает формировать — этот новый тип сознания — подиумное сознание» [11].

Однако не только презентация является существенной для формирования идентификационной модели и выявления собственной индивидуальности. А. В. Конева полагает, что проблему конструирования социальной идентичности вполне возможно рассматривать как проблему трансформации имиджа, то есть как метаморфозу нарративных стратегий, которые складываются в контексте социальных мифологий, в том числе и ситуативных. Имидж рассматривается как специфическая «нарративная стратегия», а контекстом ее осуществления выступает мода как поле социального воображаемого, в котором легитимизируются образы, значения и символы, при помощи которых выстраивается нарратив. Таким образом, изучение моды и анализ идентичности в контексте социального воображения получает новый горизонт — оно должно быть вписано в контекст нарративных исследований, где повествование ведется визуальными средствами.

* * *

Теоретическому исследованию отдельных аспектов современной визуальной культуры, а именно философии кино и фотографии, посвящены работы старшего научного сотрудника сектора, доктора искусствоведения Андрея Николаевича Фоменко. В общем тема исследований, которые ведет А. Н. Фоменко на протяжении последних лет, может быть определена как «модернизм и механические технологии репрезентации».

Работа начиналась с изучения роли технологий в эволюции авангардного движения. Как известно, в 1920-е гг. для нового поколения художников-модернистов, к числу которых принадлежали и представители так называемого производственного движения, фотография стала одним из главных средств выражения. Для производственников фотографическая техника превратилась в орудие культурной революции, способствующее скорейшей ликвидации «станковых» форм искусства. Этот момент в истории модернизма представлялся важным сразу по двум причинам: во-первых, он свидетельствовал о перерождении модернизма, который, начавшись как тематизация автономии искусства, пришел к ее отрицанию и попыткам интегрировать эстетический опыт в «жизненную практику». Во-вторых, апология фотографии в авангарде 1920-х гг. сменила неприязненное отношение к ней предшествующей генерации художников-модернистов, для которых само слово «фотография» было синонимом рабского копирования природы. Как писал А. Н. Фоменко в книге «Монтаж, фактография, эпос» (СПб., 2007), «обращение к фотографии позволяет конкретизировать вопрос, поставленный выше: вопрос о факторах и формах смены парадигм в художественном авангарде на рубеже 1910-х и 1920-х гг. Необходимо выяснить, в чем именно заключалась привлекательность фотографии для теоретиков и практиков авангардного искусства, какие методы на основе фотографического медиума были ими разработаны, и какую роль они сыграли в эволюции движения за производственно-утилитарное искусство» [12].

В расширенном издании этой книги (СПб., 2011) выделены основные стратегии авангардной фотографии, а также рассмотрены ее эволюция, проблемы взаимоотношений между производственным искусством и другими эстетическими проектами 1920–30-х гг., включая французский сюрреализм и сталинский соцреализм (описанный как специфический вариант массовой культуры). Большое внимание автор уделяет взаимодействию теории и практики конструктивизма, в частности — дискуссиям производственников относительно релевантности тех или иных фотографических практик и приемов в контексте культурной революции.

Дальнейшее развитие исследований А. Н. Фоменко шло по двум основным направлениям. Во-первых, исследование фотоавангарда закономерным образом привело к «предыстории» вопроса. Как складывались отношения между фотографической техникой и миром искусства во второй половине XIX века? Ведь в момент своего появления на свет и на протяжении нескольких последующих десятилетий фотография в большей степени ассоциировалась с миром науки и инженерии, нежели искусства.

Попытка объяснения причин неприятия фотографии эстетикой XIX века, а также ее практического «исправления» с целью интегрировать в систему

изящных искусств предпринята в статье «Фотография: ранняя история эстетической адаптации» [13]. В ней показано, что основная причина антифотографического пафоса раннего модернизма заключалась в неспособности фотографии выйти за рамки эмпирического опыта, осуществить синтез частного и общего, материи и духа — словом, реализовать высшую цель искусства, как она определялась философией нового времени. Однако, несмотря на параэстетический статус ранней фотографии, в течение второй половины XIX и начала XX века предпринимались постоянные попытки ее эстетизации. Все они основывались на «коррекции» тех особенностей фотографической техники, которые, как считалось, мешают ей стать полноценным средством выражения. В ходе исследования были выделены две основные модели такой адаптации, основанные на «исправлении» фотографии в соответствии с конвенциями эстетического сознания той эпохи.

Первую модель можно назвать «реалистической» или «синтетической», вторую — «модернистской». Оба эти направления стремятся сделать фотографическую технику средством художественного выражения, но подходят к этой задаче по-разному. Первая модель утверждается во второй половине 1850-х гг. с распространением мокроколлодионного процесса. Типичным, хотя и не единственным ее проявлением служит использование техники комбинированной печати. Ее задача — преодолеть фрагментарность снимка и сделать фотографию средством не только отражения, но и обобщения эмпирического опыта. Вторым важным элементом данной поэтики — психологический. Он определяется доминирующей ролью литературы (лирической поэзии и романа), одним из главных завоеваний которой является смещение внимания с действия на его внутреннюю мотивацию. По всей видимости, «синтетическая» модель эволюционировала в сторону ослабления нарративного начала и усиления психологического момента (пример — работы Дж. М. Кэмерон).

Вторая, «модернистская», модель реализуется в так называемой пикториальной фотографии, зародившейся в конце 1880-х гг. в Англии и вскоре получившей широкое распространение. В данной модели также различимы два компонента — импрессионистический и собственно модернистский, которые могут рассматриваться как независимые, но на практике тесно между собой переплетаются. Если фотограф середины XIX века видел основную проблему фотографии в ее фрагментарности и неспособности выйти за рамки одного пространственно-временного плана, то фотограф 1890-х гг., напротив, расценивает в качестве недостатка присущую фотографии неразборчивость, иначе именуемую натурализмом: каждый элемент, оказывающийся в фокусе, изображается с одинаковой степенью отчетливости, что свидетельствует о недостатке рефлексии. Соответственно, если художественно ориентированный фотограф 1860–1870-х гг. комбинирует в своей работе материал нескольких снимков, то фотограф-пикториалист стремится провести селекцию в пределах одного кадра, вычистить из него все лишнее и сконцентрировать внимание на немногих тщательно отобранных деталях. Отныне смысл явления постигается не путем его эксплицитного сопоставления с другими явлениями, а скорее благодаря выбору нужного момента. Этот импрессионизм открывает возможность для реабилитации моментальной фотографии — ведь он придает эстетический смысл частному как таковому. С другой стороны, в ситуации, когда объект изображения понимается как эфемерный, на первый план выступает сама форма изображения — его медиум, который фактически

приравнивается к медиуму картины. Здесь проявляется собственно «модернистский» аспект пикториализма, дающий о себе знать и на следующих этапах эстетической адаптации фотографии.

Второе направление работы А. Н. Фоменко связано уже не с пред-, а с постисторией авангарда. Как написано во «Введении» книги «Монтаж, фактография, эпос», «за первой волной конвергенции авангардного искусства и фотографии последовала вторая и третья, которые пришлись, соответственно, на 60-е и 80–90-е гг. XX столетия. В итоге механические медиа если не вытеснили, то заметно потеснили традиционные технологии визуальной репрезентации в их исконных владениях, а главное, существенно их трансформировали. В искусстве наших дней уже сам фотографический медиум претерпевает трансформацию, связанную, с одной стороны, с использованием цифровых технологий, а с другой — отождествлением фотографии и живописной картины».

Примеры такой трансформации (работы Андреаса Гурски, Керима Рагимова) рассматриваются в книге «Архаисты, они же новаторы» [14], представляющей собой сборник критических статей, ранее опубликованных в периодике. Следующий шаг в том же направлении предпринят в статье «Живопись после живописи» [15]. Наконец, своеобразным «боковым ответвлением» темы стала статья «Лаокоон: новый, исправленный» [16], где основное внимание сосредоточено уже не на фотографии, а на кинематографе и его взаимоотношениях с классическим и современным искусством. Этот текст одновременно маркирует смену основного поля исследовательской работы А. Н. Фоменко. Теперь это кино, а точнее отдельные фильмы, анализ которых и составляет содержание последних публикаций [17].

* * *

Отдельную исследовательскую группу сектора составляют ученые, поставившие в центр своих теоретических разработок философию медиального. Кандидат философских наук Михаил Александрович Степанов разрабатывает данную проблематику в контексте современной теории машинного. В центре его исследовательского интереса — аспект медиального производства смысла. В современной технологической действительности машина уже не воспринимается как техническое устройство, противостоящее природе человека. Машина не сводится лишь к техническому устройству или метафоре бюрократического государства. Активная медиализация действительности требует аналитики машинного.

Все началось с интереса М. А. Степанова к философии тела, работам Мориса Мерло-Понти, Дитмара Кампера, Жюль Делеза, Феликса Гваттари и других. Встреча с трудами Вилема Флюссера позволила от аналитики тела шагнуть к философии медиа: «Если в понимании исследователей тело это результат историко-культурно-семиотического процесса, то телесность и есть эта процессуальность. Тел, состояний тел, образов и схем тела много, они социально-культурно-исторически формируемые (подвергаемые практикам тела, которые исследовал Мишель Фуко). Телесность же, охватывает собой как само тело, так и весь тот комплекс исторических культурно-семиотических процессов, позволяющих реализоваться определенному телу. Нет тела вообще, говорить о теле понятийно можно только как о трупе, мертвом, остановленном и фрагментированном. Телесность безмерна и анонимна, понятийно несхватываема, она — черная дыра поглощающая свет рефлексии. Отдельные тела инкорпорированы в телесность» [18].

Как полагает исследователь, не телесность принадлежит индивидуальному, всегда анатомическому телу, а тело телесности. Разнообразие медиа возможно благодаря гетерогенной телесности, принимающей режимы медиа. И дело здесь в том, что телесность, как интермедиальное основание медиальности, это то место, откуда возможно постижение мира, где формируется точка зрения на мир, где складываются отношения конкретного человека, мира и Другого. Поскольку мир отдельно от способа его постижения (медиа), от процессов конструирования смысла не существует, «через концепт телесности мы получаем доступ к пониманию медиа».

Медиа повсюду. Они участвуют в изменении значений и определяются как машины абстракций [19], поставляющие и препарирующие для нас возможные миры. М. А. Степанов полагает, что машины абстракций не производят ненужных сцен и отходов, идущих на выброс. Их продукт — расходные материалы, которые могут и должны быть переработаны — медиальные потоки, шум, идущий от технической искренности регистрирующего/воспроизводящего устройства и человеческого воображения.

Машины абстракций, беспристрастно регистрирующие все, даже самые незначительные частности, — это машины, в которые человек инвестирует силы, они функционируют в диалоге с человеческой способностью воображения. Машины требуют оператора, ищут человеческого участия, они порождают образования, которые могут принимать различные обличья — от технического аппарата до социальной мегамашины, от биологической до фантазматической машины воспоминаний, сновидений, желаний. Все эти машины есть модификации машинного и осуществляют связь между различными элементами, образуя среды, medium'ы — питательную субстанцию, используемую для лабораторного культивирования организмов. Среда представляет собой множество всех элементов, которые не входят в определенную систему (науку, религию, искусство, мораль, технические изделия, живые существа и т.д.), но с которыми данная система может взаимодействовать.

«Машина» как аналитическое понятие подразумевает динамические взаимодействия, соединения, сопряжения разнородных культурных феноменов во временном пространственном и исторически ограниченном объединении или иначе - машинном ассамбляже, который изменяется и изменяет конфигурацию среды. Медиа — это способы чувствования, видения и мышления. Они — не просто инструменты и средства репрезентации, медиа укоренены в нас, они есть то, что порождает культуру. «Историчность медиа, заключающаяся в их собственном существовании не как предметов, вещей и агрегатов, но как производящих перевоплощение ассамбляжей машин, обеспечивающих условия нового опыта» [20]. Человек является элементом динамического соединения, способным производить смыслы, собирая новые и новые машины, расширяя собственный опыт и сферу культуры. Таким образом автор утверждает парадигму медиа как предмета познания, но и как условия самой возможности познания и тем самым — условия существования человека в мире.

Цель, открывающаяся в этом контексте, — исследовать специфику медиального как медиализации (процесс), а не как некое ставшее устройство медиа (вещь) с тем, чтобы понимать медиапотоки и ориентироваться в них. Для ее достижения необходимо решить определенные задачи: описать становление теории медиа и ради-

кального технологического искусства: (media art, bio art, robotic art и т.д.) в логике постантропоцентризма, то есть в движении от «расширения человека» к «расширению машины». Основной задачей первого этапа исследований М. А. Степанова является анализ основных произведений современных художников (Стеларк, Д. Боуэн, Симбиотика и т.д.). На его основании автор утверждает, что технологическое искусство есть ассамбляж, комбинирующий технику, пространство, людей изобретающих и тех, кто присоединяется, наблюдая [21]. Это искусство, которое уже невозможно описывать в терминах иллюзии, зрелища, симуляции и т.д., ибо это, прежде всего, одна машина, которая инкорпорирует в себя и зрителя, и зрелище, и цепь производства последнего. По мнению исследователя, машина коренится в бессознательном, «существует только в желании, в динамическом соединении, она связана с работой бессознательного; как только соединение перестает отвечать машинному динамизму, она отмирает, останавливается на программе, становясь аппаратом» [22].

В такой перспективе машинное оказывается не противопоставленным человеческому или шире — органическому, что свойственно классическому гуманизму, но, напротив, включает в себя человеческое наряду с нечеловеческими элементами. Человеческое и нечеловеческое уравниваются в современной технологической реальности. В таком случае следует говорить не о «расширении человека», как понимает медиа преобладающее большинство теоретиков XX века, а о «расширении машины».

Исследователь видит важнейший методологический аспект понятия «машинное» в том, что машинное меняет акценты в исследовательских перспективах, направляет взгляд не на статику, а на динамику культуры — с объектов на процессы и условия протекания культурных процессов в их контекстуальном пространстве. Для того, чтобы анализировать, наблюдать, описывать эти процессы, необходимы соответствующие понятия и адекватная точка зрения. Понятие машинного дает возможность анализировать эти процессы на мультидисциплинарном уровне исследования, и разрабатываемая аналитика может служить теоретической основой для художественной практики технологического искусства, для разработки, проектирования и исследования медиа.

* * *

Ирина Борисовна Соколова изучает медиатехнологии, применяемые в авангардном искусстве, используя опыт феноменологии медиа. Актуальность проблематики истории медиа (становления медиакультуры), динамики медиатизации и эвристических возможностей феномена медиа обусловлена, по ее мнению, существующим исследовательским интересом к вопросам трансляции культурного опыта и объясняется необходимостью расширения традиционных представлений о роли и назначении «медиа» в современном мире. Понимая медиа как предметы и технологии, обеспечивающие передачу опыта за счет создания специфических форм взаимодействия, основанных на передающих механизмах культуры, следует отметить, что в истории культур и цивилизаций существуют периоды, когда феномен посредничества становится системообразующим компонентом картины мира; такие периоды можно охарактеризовать как переходные. Современность относится именно к ним. Внутри современного периода развития культуры, охватывающего отрезок времени от конца Второй мировой войны до сегодняшних дней,

можно выделить особый этап развития художественных процессов в США и Западной Европе 60–80-х гг. XX в. Это — неоавангард, аккумулировавший основные идеи, относящиеся к феноменологии медиа [23].

Цель проводимого исследования состоит в выявлении, описании и анализе эвристического потенциала феномена медиа для исследования трансформационных процессов в современной культуре. В качестве объекта пристального внимания выбрана художественная культура неоавангарда как область наибольшей концентрации смыслов. Теоретический и художественный материал, на который опирается исследование, обширен и охватывает как фундаментальные философские и культурологические источники, описывающие и уточняющие понятие «феномен медиа», так и произведения современного искусства — примеры воплощения различных аспектов медийного и опыт рефлексии художников о социокультурном пространстве XX века и трансформационных процессах, его обрамляющих.

Теоретическую и методологическую основу работы И. Б. Соколовой составляет корпус методов современной гуманитарной науки, включающий, среди прочих, сравнительно-исторический, историко-генетический, культурно-семантический анализ. Базовым является феноменологический подход, представляющий собой особый способ анализа текстов культуры и позволяющий, соединяя позиции концептуализма, опыт деконструкции и элементы духовно-исторического анализа, открыть новый уровень систематизации культурологического знания.

В процессе теоретического осмысления становления феномена медиа в художественной культуре неоавангарда были описаны философский, культурологический и эстетический уровни рассмотрения феноменологии медиа, представленные в научных течениях XX века. «Активное осмысление медийной проблематики как самостоятельной области реального начинается во второй половине XX в. Однако анализ философской и эстетической картин мира второй половины XIX — начала XX в. показывает, что феномен медиа постепенно вызревает в разных областях знания, последовательно определяя свой предмет. Одно из ключевых направлений анализа медиа связано с периодом становления феноменологии — новой науки, целью которой было переосмысление существующего опыта философствования. Основоположителем феноменологической эстетики принято считать Романа Ингардена, определившего присутствие в реальности “специальных”, интенциональных объектов, от феноменологического анализа которых разворачивается вся эстетическая деятельность. Становится ясно, что методология феноменологии имманентно присутствует в логике построения произведений искусства, следовательно, именно художественные практики представляют собой формы фиксации результатов феноменологической дескрипции» [24]. Дальнейшие исследования феномена медиа связаны с анализом исторических типов медиа (media studies) и обращением к семиотике медиа.

Важным этапом развития исследований И. Б. Соколовой можно считать анализ ситуации перехода, формирующейся к середине XX в. Именно переходность, обнаруживая свою бытийную самостоятельность, открывает новое измерение художественного, а, следовательно, и медийного, неразрывная связь искусства с которым становится очевидной. Формируется особый, событийный тип сознания художника. В результате изучения эстетики «события» в художественной практике

неоавангарда было установлено, что «искусство становится тотальной формой опыта. Неоавангард, предлагая эстетическое решение многих вопросов современности, способствует формированию нового типа мышления. Событийное сознание обосновывает новую художественную топографию. Художественный переход, как основание эпохи, актуализирует опыт касания, представленный как попытка феноменологической дескрипции событий; способствует рождению феномена медиа как динамической структуры, существующей в сознании и мире» [25]. Благодаря существенному обновлению художественного языка и средств выразительности, актуализируются динамические формы искусства, представляющие понимание переходности как медиальности, например, акционизм (искусство действия и опыт представления).

Исследование особенностей медиакультуры эпохи неоавангарда показало, что ситуация перехода и расширение значения форм медиа не только открывает новые перспективы для воплощения идей, но и, более глобально, изменяет интенсивность внутренних усилий художников и зрителей. Одной из ярких форм трансформации воли художника стала художественная идеология — оригинальная модель рефлексии, начавшая формироваться в процессе развития художественных практик неоавангарда. К началу XXI века художественная идеология становится концептом современной культуры и важным звеном арт-процесса. «Серьезные усилия для трансформации понятия “художественная идеология” были приложены в эпоху неоавангарда, ознаменовавшую поворот эстетики и философии культуры в сторону постмодернизма. Именно в это время вырабатываются принципы особенной художественной идеологии, ставшие в дальнейшем условием концептуализации понятия. Среди главных особенностей можно выделить:

- состояние постоянного поиска и тематизации ценностей, превращения их в предметы художественной рефлексии;
- манифестацию авторской позиции как критерий эстетической и художественной ценности произведения;
- использование различных форм культурного посредничества как способов онтологизации художественного опыта.

Превращаясь во второй половине XX века в медийную форму, художественная идеология получает возможность явления там, где это необходимо с целью упорядочивания, перемещения объектов из одного слоя культуры в другой, манифестации собственной воли» [26].

Результатом подробного анализа явления и бытия феномена медиа в художественной культуре неоавангарда стало утверждение художественной деятельности эпохи в качестве области концентрации и представления смыслов, средой раскрытия оснований и задач посреднических механизмов культуры. Кроме того, установлено, что концептуализация понятия «феномен медиа» превращается в теоретическое основание для дальнейшего прояснения операционального понятия данного исследовательского инструмента. Перспектива дальнейшей разработки медиальной проблематики может быть представлена как проект по обновлению понимания феномена кураторской деятельности — особого типа социальной и художественной активности, направленной как на сопровождение творческого процесса, так и на формирование законов функционирования арт-среды и трансляцию индивидуальной (оригинальной) концепции посредничества.

Именно в развитии теоретического осмысления и практик кураторской работы новейшей истории искусств (начало XXI века) просматривается наследие медиальной культуры эпохи неоавангарда.

* * *

Алексей Юрьевич Тимашков изучает проблемы медиа в аспекте интермедиальности. Его магистерская диссертация была посвящена битекстуальности как частному случаю интермедиальности, или взаимодействию кодов разных искусств в рамках единого художественного целого. В статьях, написанных по материалам этой диссертации, проблема битекстуальности рассматривается на материале творчества английского художника и писателя О. Бердсли. Данный материал был выбран, поскольку в иллюстрациях, созданных художником, «проблемно переосмысливаются литературные произведения, а большинство собственных стихотворений и проза Бердсли снабжены оригинальными иллюстрациями, смысл которых модифицирует, меняет смысл, заложенный в литературном тексте» [27].

В статье, посвященной битекстуальности в творчестве О. Бердсли, А. Ю. Тимашков сравнивает его иллюстрации к пьесе О. Уальда «Саломея», поэме А. Поупа «Похищение локона» и к собственной повести «История Венеры и Тангейзера». Рассмотренные в статье «примеры взаимодействий графического и вербального текстов иллюстрируют отношения: 1) конфликта, 2) скрытой модификации смысла вербального текста и 3) своеобразного смыслового синтеза, в рамках которого осуществляется пояснение текста, пояснение текстом и игра с читательским ожиданием» [28]. Полученный результат позволил классифицировать битекстуальные отношения по принципу конфликтности смыслов: «от явного конфликта через конфликт скрытый к отсутствию конфликта, как такового» [29].

Битекстуальный анализ творчества О. Бердсли позволил автору сделать вывод о том, что «через своеобразную графическую интерпретацию», осуществляемую им в иллюстрациях к чужим произведениям, «мы можем приблизиться к пониманию специфики художественного мышления английской культуры второй половины 90-х гг. XIX в.» [30]. Так, рисунки к поэме Поупа, воспринимавшиеся современниками Бердсли как наиболее точно передающие художественный мир поэмы, были, на самом деле, весьма далекими от его эстетических и этических идеалов.

С 2005 по 2012 год А. Ю. Тимашков работал над кандидатской диссертацией, посвященной явлению интермедиальности [31], первоначально — под научным руководством профессора М. С. Кагана. Данное явление рассматривалось в двух аспектах — как свойство текста и как авторская эстетическая стратегия. Последняя предполагает обнаружение и акцентирование автором явлений текстовой интермедиальности в художественном произведении. Условия для становления интермедиальных авторских стратегий в европейской культуре сложились к концу XIX в. Этот период характеризовался высокой степенью дифференциации, универсализации и гибридизации дискурсов, в результате чего нередко возникали ситуации конфликта интерпретаций, позволявшие авторам осознать ситуацию интермедиальности текста. Материалом для анализа интермедиальных авторских стратегий стали произведения художественной литературы, изобразительного искусства и театра России, Великобритании и Австро-Венгрии рубежа XIX–XX вв.

В результате исследования, во-первых, был обобщен опыт научного понимания интермедиальности в искусствоведении и представлена типология подходов к данному явлению; выделено два основных подхода: структуральный, в соответствии с которым интермедиальность рассматривается преимущественно как структура взаимодействий медиа, и формальный. Во-вторых, интермедиальность была охарактеризована как авторская стратегия и предложены принципы ее анализа. В-третьих, на материале искусства рубежа XIX–XX вв. охарактеризованы основные художественные приемы, позволяющие автору реализовать интермедиальную стратегию в произведении искусства. Материалом для исследования интермедиальных авторских стратегий стали малоизученные произведения — повесть О. Бердсли «Под Холмом», роман А. Кубина «Другая сторона», художественное творчество Э. Шиле, «футуристическая опера» А. Крученых «Победа над Солнцем», что позволило сделать вывод о продуктивности исследования интермедиальности как авторской стратегии для изучения современного искусства (с конца XIX века по настоящее время).

Результаты теоретической разработки понятия интермедиальности представлены в статьях А. Ю. Тимашкова. Так, в одной из них проанализированы различия явлений интермедиальности и интертекстуальности, что позволило сделать вывод о том, что текст и медиум соотносятся так же, как форма и материя: «как при объединении материи и формы возникает содержание, так и значение рождается при структурировании текстом медиума» [32]. Автор ввел различие между видом искусства и медиумом: «Определения искусства и классификация его видов основываются на четкой дифференциации субъекта и объекта, человека и мира, частного и общего; определения медиума, наоборот, строятся на разрушении этих дифференциаций» [33], и это позволило ему сделать следующее заключение: «Систематические представления об автономных видах искусства сменяются представлениями о сети открытых друг другу медиа — по мере того, как интерес исследователей перемещается с результатов художественного творчества на процессы осуществления художественной коммуникации» [34].

Анализ пространственно-временных аспектов интермедиальности позволил обнаружить особое понимание пространства и времени, характеризующее медиа: «Процесс взаимодействия медиа, в результате которого формируются новые медиа, называется интермедиальностью. Интермедиальность в таком понимании является деятельностью по трансформированию пространственно-временных характеристик среды, моделированию их физической взаимосвязанности и взаимообусловленности» [35]. Параллельно автор исследовал возможности применения синергетического подхода в области социогуманитарных исследований. Его статьи на эту тему носят обзорный характер и представляют разнообразные концепции социогуманитарной синергетики. Важнейшим выводом здесь является следующий: «синергетика может включать в себя элементы других концепций и методов, получая в них подтверждение своих главных идей — идеи нелинейности, случайности, непредсказуемости, недетерминированности выбора системой того или иного пути развития в период бифуркации... Эти идеи являются своеобразным экстрактом прежних представлений и, изложенные в единой терминологии, позволяют ученым, представляющим разные сферы знания и поддерживающим разные концепции, общаться и понимать друг друга. Синергетика оказывается, таким образом, “методологической латынью” начала XXI века» [36].

Таким образом, материалы исследований, проводимых в секторе, показывают устойчивость интереса его творческой группы к теоретическому обобщению процессов, происходящих в современной визуальной культуре. В рассмотренных выше работах широко используется актуальный критический инструментарий — от философии машинного до теории интермедиальности. Полученные результаты находят воплощение в многочисленных статьях и научных монографиях сотрудников сектора, идет постоянное повышение квалификации исследователей — защищаются кандидатские и докторские диссертации, организуются и успешно осуществляются междисциплинарные научные проекты.

ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] О секторе и его сотрудниках см. на сайте отделения:
<http://www.spbric.org/index.php?action=st#koneva> .
- [2] *Конева А. В.* Эстетический смысл индивидуальности : на материале худож. культуры : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / С.-Петербург. гос. ун-т. СПб., 1996.
- [3] Результаты этих исследований опубликованы в книге: *Конева Л. А., Конева А. В.* Антропологические идеи в русской религиозной философии : пособие по спецкурсу / Самар. гос. ун-т. Самара, 1995.
- [4] *Конева А. В.* Индивидуальность // Гуманитарный лексикон : учеб. пособие по доп. образованию / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена / под ред. В. А. Рабоша, Л. В. Никифоровой. СПб., 2009. — С. 116-127.
- [5] Там же.
- [6] *Конева А. В.* Век XXI и культура различия // Философия. Общество. Культура : сб. науч. ст. Самара : Самар. ун-т, 2007. С. 278-285.
- [7] Там же.
- [8] *Конева А. В.* Социальное признание или проблема анонимности // Интеллект, воображение, интуиция: горизонты сознания : международ. чтения по теории, истории и философии культуры. СПб., 2001. Вып. 10.
- [9] См.: *Конева А. В.* Креативное и социальное воображение в мире моды. // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер. Гуманит. науки. Калининград, 2011. Вып. 12. С. 122-130.
- [10] *Конева А. В.* Мода: презентация индивидуальности и коды идентификации // Международный журнал исследований культуры. 2010. Вып. 1. С. 138-143.
- [11] Там же.
- [12] *Фоменко А.* Монтаж, фактография, эпос: производственное движение и фотография. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2007. С. 9. Расширенный вариант этой работы см.: *Фоменко А.* Советский фотоавангард и концепция производственно-утилитарного искусства / С.-Петербург. гос. ун-т технологии и дизайна. СПб., 2011. 204 с., [12] л. ил., фот.
- [13] См.: *Фоменко А.* Советский фотоавангард... С. 8-28; *Его же.* Фотография: эстетическая адаптация // Искусство кино. 2009. Ч. 1. № 2. С. 95-106; Ч. 2. № 3. С. 87-94.
- [14] *Его же.* Архаисты, они же новаторы. М. : НЛО, 2007.
- [15] *Его же.* Фотография... Ч. 2. № 3. С. 81-86.

- [16] *Его же*. Лаокоон: новый, исправленный // Искусство кино. 2011. № 6; или см.: *Его же*. О разнице дискурсивных установок в отношении искусства и кино // Вестник Ленингр. гос. ун-та им. А. С. Пушкина. 2011. № 3. Т. 2 (Философия).
- [17] *Его же*. Comedy of remarriage: от мифа к роману // Искусство кино. 2011. № 10; *Его же*. Модернизм Уайлдера, или Film noir около 1950 года // Искусство кино. 2012. № 1; *Его же*. Эффект Медведкина — Брейгеля // Транслит. 2012. № 10/11; *Его же*. Необыкновенный фашизм // Искусство кино. 2012. № 5; *Его же*. Новое барокко : о фильме «Большое приключение Пи-Ви» // Международный журнал исследований культуры [Электронный ресурс]. 2012. № 1. С. 125-127. URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=17574898> (дата обращения: 26.09.2012); *Его же*. Тело и душа // Международный журнал исследований культуры [Электронный ресурс]. 2012. № 2. С. 128-130. URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=17783142> (дата обращения: 26.09.2012); *Его же*. Леопард и бронтозавр // Искусство кино. 2012. № 9 (в печати).
- [18] *Степанов М. А.* Машины абстракций и конец протезирования // Медиафилософия 2: границы дисциплины / под ред. В. В. Савчука, М. А. Степанова. СПб., 2009. С. 129.
- [19] *Stepanov M. A.* Machines of abstraction, or how to pass from the Subject to the Project? // GHREBH. Journal of Communication, Culture and Media Theory. Sao Paulo, 2008. Vol. 1. № 12: Sujeito, Midia e Cultura.
- [20] *Степанов М. А.* На производство! : рец. на кн.: Беньямин В. Учение о подобию : медиаэстетические произведения (М., 2012) // Международный журнал исследований культуры [Электронный ресурс]. 2012. № 2. С. 143. URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=17783145> (дата обращения: 26.09.2012).
- [21] Первые результаты представлены автором на I Международной научно-практической конференции «Научное искусство / SCIENCE ART'2012» (4-5 апреля 2012 г., Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова) в докладе «Де-автономные среды: от расширения человека к расширению машины», а также на расширенной публичной лекции «Деавтономия медиа: от extensions of man к extensions of machine» (Галерея М17, Киев, 16 мая 2012 г.) и должны послужить основанием книги, планируемой к изданию в рамках новой серии «Machina Media».
- [22] *Степанов М. А.* Машина-платье порождает желание, или диспозитив vs. аппарат // Международный журнал исследований культуры [Электронный ресурс]. 2012. № 2. С. 127. URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=17783141> (дата обращения: 26.09.2012).
- [23] Под «феноменологией медиа» в современной критической теории, как правило, понимается направление гуманитарных исследований, занимающееся поисками способов отражения различных посредников (медиа) в сознании человека.
- [24] *Соколова И. Б.* Феномен медиа в философии и эстетике XX века // Вестник Воронежского гос. университета. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2009. № 2. С. 178-180.
- [25] *Ее же*. Эстетика «события» в художественной практике неоавангарда // Вопр. культурологии. 2009. № 3. С. 29.
- [26] *Ее же*. Триумф художественной воли // Концепты культуры и концептосфера культурологии. СПб., 2011. С. 340.

[27] Тимашков А. Ю. Художественное «многоголосие» творчества Обри Бердслея // Проблема «другого голоса» в языке, литературе и культуре : материалы IV междунар. конф. СПб., 2003. С. 239.

[28] *Его же.* Битекстуальность в творчестве Обри Бердслея // Acta litteraria comparativa. Vilnius: VPU leidykla, 2006. № 2. Kultūros intertekstai. С. 155.

[29] Там же. С. 156.

[30] *Его же.* Осмысление творчества А. Поупа в творчестве О. Бердслея // Материалы XXXIII Международной филологической конференции. Вып. 23: История зарубежных литератур / отв. ред. И. В. Лукьянец. СПб., 2004. Ч. 5. С. 19.

[31] *Его же.* Интермедийность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX вв. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / С.-Петербург. гуманит. ун-т профсоюзов. СПб., 2012. 24 с.

[32] *Его же.* О соотношении явлений интермедийности и интертекстуальности: философский аспект // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок. СПб., 2009. С. 43.

[33] *Его же.* Интермедийность в системе взаимодействий художественных дискурсов // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок. СПб., 2010. С. 38.

[34] Там же. С. 40.

[35] *Его же.* Интермедийность как художественная трансформация пространственно-временных отношений // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок. СПб., 2012. С. 61.

[36] *Его же.* Современные подходы к исследованию глобализационных процессов в культуре: синергетический подход // Глобализм в системе категорий современной культурологической мысли : коллективная монография. СПб., 2005. С. 198-199.

© Авторы, 2012

Материал поступил в редакцию 1 сентября 2012 г.

Венкова Алина Владимировна,

кандидат культурологии, доцент,
заместитель директора по научной работе,
Санкт-Петербургское отделение,
Российского института культурологии (Санкт-Петербург),
e-mail: venkova@mail.ru

Конева Анна Владимировна,

кандидат философских наук, доцент,
заведующая сектором фундаментальных исследований культуры,
Санкт-Петербургское отделение
Российского института культурологии (Санкт-Петербург),
e-mail: info@spbric.org

Фоменко Андрей Николаевич,
доктор искусствоведения,
старший научный сотрудник
сектора фундаментальных исследований культуры,
Санкт-Петербургское отделение
Российского института культурологии (Санкт-Петербург),
e-mail: info@spbriic.org

Соколова Ирина Борисовна,
кандидат культурологии,
старший научный сотрудник
сектора фундаментальных исследований культуры,
Санкт-Петербургское отделение
Российского института культурологии (Санкт-Петербург),
e-mail: info@spbriic.org

Степанов Михаил Александрович,
кандидат философских наук,
научный сотрудник
сектора фундаментальных исследований культуры,
Санкт-Петербургское отделение
Российского института культурологии (Санкт-Петербург),
e-mail: info@spbriic.org

Тимашков Алексей Юрьевич,
научный сотрудник
сектора фундаментальных исследований культуры,
Санкт-Петербургское отделение
Российского института культурологии (Санкт-Петербург),
e-mail: info@spbriic.org

UDC [7.01+008]:001.89

**VISUAL STUDIES: THEORETICAL ANALYSIS AT THE ST. PETERSBURG DEPARTMENT
OF THE RUSSIAN INSTITUTE FOR CULTURAL RESEARCH**

Abstract. The article characterises the main directions and topics of research conducted by the Members of the Section for Fundamental Studies of Culture at the St. Petersburg Department of the Russian Institute for Cultural Research. The work is aimed at theoretical development of contemporary critical theory and its philosophical aspects. The team pursues a research on contemporary visual culture while a special attention is paid to film theory, photography philosophy, theory of media, and intermediality. The self-portraits of researchers represent their principle academic interests, directions of theoretical work, and the most important publications.

Key words: visual studies, popular culture studies, theory of image, mediaphilosophy, film studies, intermediality

Venkova Alina Vladimirovna,
PhD in Culturology, Assistant Professor,
Deputy Director for Research,
St. Petersburg Department
of the Russian Institute for Cultural Research (St. Petersburg),
e-mail: venkova@mail.ru

Koneva Anna Vladimirovna,
PhD, Assistant Professor,
Head of the Section for Fundamental Studies of Culture,
St. Petersburg Department
of the Russian Institute for Cultural Research (St. Petersburg),
e-mail: info@spbric.org

Fomenko Andrei Nikolaevich,
Doctor in Arts History,
Senior Researcher at the Section for Fundamental Studies of Culture,
St. Petersburg Department
of the Russian Institute for Cultural Research (St. Petersburg),
e-mail: info@spbric.org

Sokolova Irina Borisovna,
PhD in Culturiligy,
Senior Researcher at the Section for Fundamental Studies of Culture,
St. Petersburg Department
of the Russian Institute for Cultural Research (St. Petersburg),
e-mail: info@spbric.org

Stepanov Mikhail Alexandrovich,
PhD, Researcher at the Section for Fundamental Studies of Culture,
St. Petersburg Department
of the Russian Institute for Cultural Research (St. Petersburg),
e-mail: info@spbric.org

Timashkov Alexei Yurievich,
Researcher at the Section for Fundamental Studies of Culture,
St. Petersburg Department
of the Russian Institute for Cultural Research (St. Petersburg),
e-mail: info@spbric.org