



## Понятия «ренессанс» и «неоренессанс»: сущность, содержание, границы значений

**А. В. Норманская**

*Крымский университет культуры, искусств и туризма, Симферополь, Россия  
anzelanormansky@gmail.com*

**Аннотация.** Понятие «ренессанс» и опыт его применения в культурной и академической практике демонстрируют акцентуацию на таком семантическом аспекте, как восстановление утраченного статуса, его ре-актуализацию. Такой акцент обусловлен изначальным употреблением термина «ренессанс», символизирующим восстановление ценностей античной культуры. В последующие века и сегодня можно отметить ситуацию, в которой этот процесс повторяется, пусть и в меньших масштабах; когда «возрождению» подвергается сама идея «возрождения» культурного наследия – тем самым происходит расширение границ значения терминов «ренессанс» и «неоренессанс».

**Ключевые слова:** ренессанс, неоренессанс, культурный взрыв, современная культура

**Для цитирования:** Норманская А. В. Понятия «ренессанс» и «неоренессанс»: сущность, содержание, границы значений // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2023. Вып. 13 (881). С. 150–157.

---

Original article

## The Concepts of “Renaissance” and “Neo-Renaissance”: the Essence, Content, Boundaries of Meanings

**Anzhela V. Normanskaya**

*Crimean University of Culture, Arts and Tourism, Simferopol, Russia  
anzelanormansky@gmail.com*

**Abstract.** The analysis of the concept of “Renaissance” and the experience of its application in cultural and academic practice demonstrates the emphasis on such a semantic aspect as the restoration of the lost status, its re-actualization. This emphasis is due to the original use of the term “Renaissance”, symbolizing the restoration of the values of ancient culture. In the following centuries and today, we can note a situation in which this process is repeated, albeit on a smaller scale; when the very idea of the “revival” of cultural heritage is subjected to “revival”, thereby the boundaries of the meaning of the terms “Renaissance” and “neo-Renaissance” are expanded.

**Keywords:** renaissance, neo-Renaissance, “cultural explosion”, modern culture

**For citation:** Normanskaya, A. V. (2023). The concepts of “Renaissance” and “neo-Renaissance”: the essence, content, boundaries of meanings. Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities, 13(881), 150–157.

## ВВЕДЕНИЕ

Актуальность рассматриваемой темы определяется экспоненциальным ростом в современных условиях не только академического, но и массового интереса к проблематике мирового культурного наследия. «Формирование новых культурных кодов, безусловно, имеет своим источником культурное наследие. Но разработка новых программ “набора культурных ценностей прошлого”, релевантных решению проблем современной эпохи, не может быть произвольной. Чтобы понять, что в этой области возможно, а что – нет, необходимо изучение механизмов наследования» [Селезнева, 2013, с. 6]. Именно в рамках такого подхода мы предлагаем рассматривать сущность и содержание понятий «ренессанс» и «неоренессанс», значимые связи между ними и границы значений обоих терминов – как уже сформированные, так и предлагаемые нами. Цель данного исследования – обосновать расширение границ значения термина «неоренессанс».

Понятия «культура» и, соответственно, «культурное наследие» могут восприниматься и трактоваться по-разному, сохраняя как общий идентификационный момент представление об «искусственно созданном» (в отличие от «природного»). В перечень сохраняемых и транслируемых элементов культуры включают обычно: язык, обычаи, нормы, традиции, религию и ее формы, социальные и экономические системы и организации, художественную культуру (литературу и искусство). В настоящей работе мы под «культурой» понимаем преимущественно культуру художественную, в рамках которой понятия «ренессанс» и «неоренессанс» имеют особый эвристический и исследовательский потенциал.

## ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Термин «неоренессанс», вынесенный в заголовки настоящей работы, достаточно прозрачен для «дешифровки»: сложносоставное слово содержит два элемента – древнегреческое *νέος* (новый) и французское *renaissance* (возрождение). Последний элемент, в свою очередь, состоит из существительного, производного от французского глагола *naître* (рождаться), восходящего, через итальянский и латинский, к тому же протоиндоевропейскому корню *\*ǵenH-*, что и греческие в своей основе слова *ген*, *генезис*, *генетика* и латинского префикса *re-*, означающего возобновление некогда уже существовавшего, но на определенном этапе остановленного или прекращенного действия, явления либо состояния.

Само французское слово *Renaissance*, наряду с итальянским *Rinascimento*, помимо общего значения «возрождение» давно обрело такой устоявшийся и общепринятый семантический аспект, как обозначение конкретного исторического периода в развитии мировой культуры. В наиболее общих сущностных чертах его относят к XIV – началу XVI веков и рассматривают как своего рода пограничный между европейским Средневековьем и Новой историей.

Применительно к конкретному историческому периоду термин «возрождение» в его итальянской форме «*rinascita*», согласно наиболее распространенному и вошедшему в большинство учебников и хрестоматий мнению [Пинский, 1987, с. 66], впервые употребил Джорджо Вазари в своих знаменитых «Жизнеописаниях художников» (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, ок. 1550) [Вазари, 1956]. Эта работа Вазари до сих пор оценивается как первый значительный источник по ренессансной художественной культуре. Данный термин сохраняет в качестве смыслообразующего отмеченный выше семантический нюанс, определяемый латинской приставкой *re-* либо итальянской *ri-*: речь всегда идет не просто о «рождении» некоего феномена, но именно и в первую очередь о его «возрождении». О восстановлении определенного его статуса, имевшего место в прошлом и когда-то утраченного – либо «замороженного», пребывающего в состоянии «консервации».

Идеология Ренессанса изначально нацелена на «восстановление (после средневекового “упадка”) античных норм прекрасного, основанных на изучении природы. Возрождение <...> впервые всерьез ставит задачу воссоздать античную классику, восстановить латинский язык “золотой” и “серебряной” поры, сравняться с античностью в литературном и художественном творчестве» [Пинский, 1987, с. 66].

Можно вспомнить многочисленные примеры достаточно вольного употребления терминов «ренессанс» и «возрождение» без такой строгой привязки к значению приставок *re-* и *воз-*; т. е. без провозглашения особой подразумеваемой хронологической меты в давно прошедшем прошлом – условного Золотого века, те или иные характеристики которого должны быть восстановлены в новых условиях. Такая интенциональная направленность *ad fontes*<sup>1</sup> если не полностью отсутствует, то трактуется в основном метафорически, а не буквально, даже в условиях сложившейся в академическом сообществе и достаточно устойчивой конвенции по поводу применения

<sup>1</sup> В переводе с лат. «к истокам».

данной терминологии, например, при обсуждении так называемых каролингского возрождения (расцвет империи Карла Великого и ее культуры в VIII–IX веков), восточного возрождения (подъем средневековой восточной, в первую очередь персоязычной литературы, хронологически почти совпадающий с европейским Ренессансом), русского ренессанса (взрывное развитие русской религиозной, философской и художественной культуры на рубеже XIX–XX веков). Таким образом, используемые в подобных контекстах термины «ренессанс» и «возрождение» недостаточно релевантные, не имея той точки отсчета в прошлом, которая должна диалектически трансформироваться в настоящую и будущую цель.

Между тем вся культура «истинного» Ренессанса, или европейской эпохи Возрождения, буквально пронизана мотивом такой трансформации, телеологической по своей сути. И раз за разом исследователи задаются резонным вопросом, воспроизводя его почти дословно, говоря об «основной метафоре Ренессанса»<sup>1</sup> [Vickers, 2002, с. 10] (т. е. возрождении): «в чем именно заключалось это “возрождение” [*rebirth*]? Что было “возрождено” [*reborn*]; когда; как; и с какими последствиями?..» [Vickers, 2002, с. 10] – или же: «Любое исследование того, действительно ли имело место Возрождение (Ренессанс) в западной культуре между четырнадцатым и шестнадцатым веками, рано или поздно должно столкнуться с вопросом о том, что именно должно было “возродиться” [*to have been “reborn”*]...» [Houghton, 2010, с. 17]

Ответ остается всё тот же: античная культура, ее ценности и идеалы. Эпоху Возрождения отличает «целеустремленная, если не воинственная преданность античности, какая была неизвестна более ранним векам» [Baron, 1966, с. 3–4]. Великий Петрарка первым сформулировал представление о средневековом периоде как «темных веках»<sup>2</sup>, отделяющих современную Петрарке Европу от идеального – или максимально приближенного к идеалу – античного этоса; позиция «из прошлого» переносится «в будущее» и рассматривается как актуальный ориентир. «... трудно избавиться от представления об этом времени как о периоде возрождения, в значительной степени основанного как на буквальном, так и на образном повторном открытии классической древности. То, что это должно быть так, возможно, неудивительно, учитывая неоднократное использование образов, связанных с перерождением, обновлением, реваншем и реставра-

цией, со стороны самих гуманистов» [Houghton, 2010, с. 17].

Конечно, такая трактовка всего процесса очень схематична, и конкретные формы реализации данной схемы в различных сферах культуры весьма многообразны. Можно выделить три основных направления, в рамках которых она репрезентируется.

1. *Нарративное* (наиболее очевидное и общеизвестное, но в то же время и самое поверхностное): оно включает трансляцию и активную переработку античных мотивов, сюжетов, персоналий / персонажей и т. п. Примеров для иллюстрации этого направления существует колоссальное множество – начиная с ренессансной литературы Данте Алигьери и его «Божественной Комедии». Данте не скрывает, что мотив путешествия в преисподнюю навеян «Энеидой» Вергилия, главный герой которой Эней спускается в Тартар.

2. *Аксиологическое*. Е. Н. Селезнева предлагает говорить о следующих аксиологических критериях, используемых в контексте культурного наследия:

- «утилитарных – сохраняется потому, что это “полезно”;
- прагматических <...>;
- эстетических – эстетические объекты наследуются и сохраняются, потому что идентичны своей эпохе <...>;
- этических, необходимых для нормирования человеческих отношений» [Селезнева, 2013, с. 1–2].

В ренессансной культуре вся совокупность этих критериев оказывается направленной на радикальное обновление ценностного дискурса, включающее такие новаторские для своего времени (но характерные для времени античного) тренды, как гуманизация, реабилитация индивидуально-личностного начала, секуляризация – не полная, но существенная, – и т. п.

3. *Организационно-формализующее*: восстановление канонических для античной культуры форм, приемов, методов иерархизации культурных артефактов и т. п. в соответствии с одним из главных принципов, сформулированных еще в «Поэтике» Аристотеля: «Прекрасное – в величине и порядке» (цит. по: [Тронский, 1946, с. 190]). В представлении Е. Н. Селезневой, это направление во многом пересекается с аксиологическим, а именно, с эстетическими ценностными критериями: «Например, в эпоху Возрождения сохранялись античные образцы (ордерные стили в архитектуре – ионические, дорические, коринфские образцы), принцип “идеальных пропорций” в пластических искусствах...» [Селезнева, 2013, с. 1–2]. На практике же можно отследить

<sup>1</sup> Эд. и далее перевод наш. – А. Н.

<sup>2</sup> Лат. *tenebrae*.

отдельные примеры того, как стремление следовать античным художественным нормативам в условиях культуры Возрождения вступало в прямое противоречие с аспектом эстетическим.

Показательный, хотя и неоднозначный пример – перипетии с изданием знаменитой героической поэмы Торквато Тассо, творчество которого «подводит своеобразный итог всему литературному развитию Ренессанса, его идейным, художественным, эстетическим поискам» [Топорова, 2012, с. 150]. Изначально поэма, посвященная событиям Первого крестового похода, называлась «Освобожденный Иерусалим» (*La Gerusalemme liberata*, 1559–1575) представляла собой достаточно органичное сочетание религиозной патетики с авантурным сюжетом и романтическими историями любви между крестоносцами и прекрасными язычницами. Впоследствии текст был переработан автором: формальной целью было заявлено большее соответствие «принципу единства», выдвинутому Аристотелем в «Поэтике». Тассо усилил религиозную линию, убрал из поэмы большинство фривольных эпизодов, а также добавил четыре песни – с тем расчетом, чтобы общее число песен (24) совпало с числом песен каждой из гомеровских поэм, «Илиады» и «Одиссеи». В таком виде произведение Тассо было опубликовано уже под новым названием, «Завоеванный Иерусалим» (*La Gerusalemme conquistata*, 1587), однако публика этот вариант не приняла. Действительно, проведенная «чистка» лишила поэму ее самых, по общему мнению, трогательных и лирических эпизодов – любовных. Именно они обеспечили «Освобожденному Иерусалиму» массовую популярность и восхищение читателей.

Таким образом, одной из маркерных особенностей культуры Ренессанса выступает парадоксальная и дихотомичная направленность сознания ее представителей одновременно в прошлое (умопостигаемый идеал) и в настоящее / будущее (интенция к «возрождению» этого идеала). Однако подобная дихотомия, пусть и не в столь ярко выраженной форме, была характерна не исключительно для эпохи Возрождения. Когда возрождению подвергается уже сама концепция «возрождения» – притом возрождения, в частности, всё того же античного прошлого.

К таким периодам можно отнести и конец XVII века, когда вновь становится популярным ретроспективное обращение к классическому античному наследию. В этот период в европейской художественной культуре доминирует эстетическое направление, так и обозначенное как классицизм. Классицистский подход подразумевает тяготение к произведениям античной классики в качестве

идеальных образцов. В числе выдающихся авторов-классицистов назовем драматургов Пьера Корнеля и Жана Расина, а также таких писателей, поэтов и философов, как Джонатана Свифта, Александра Поупа, Вольтера и Карло Гольдони. В русской литературе XVIII века классицизм представлен такими именами, как М. В. Ломоносов, В. К. Тредиаковский, Г. Р. Державин, М. М. Херасков, Д. И. Фонвизин и др.

Однако в отличие от подхода ренессансного, классицизм характеризуется гораздо большей приверженностью не столько «духу», сколько «букве» античного наследия. Целью, как и в античном искусстве, является достижение единства и гармонии, ясности и простоты. Но форма превалирует над содержанием; классицисты желают уподобить искусство точным наукам, унифицировать и стандартизировать его, ограничив свободу творчества строгими формалистическими рамками – в противовес античным идеалам, которые они номинально провозглашают своим базовым ориентиром. Такие приоритеты обусловлены, прежде всего, историческими условиями, в которых формировался и существовал классицизм, в первую очередь – запросами укрепления монархии и развития абсолютизма.

С изменением исторической и политической обстановки меняются и творческие парадигмы – как это произошло в начале XX века с неоклассицизмом в литературе и архитектуре, в первую очередь российских. «За несколько лет создаются образцовые произведения стиля, происходит ряд решающих событий, накапливается критическое осмысление неоклассической программы <...>. Смена мироощущения в 1910-е гг., выразившаяся в стремлении к “глубоко сознательному и стройному творчеству”, вывела художественную культуру на новый путь “аполлонизма”, который требовал пересмотра “законов культурной преемственности”, иными словами, отношения к исторической традиции» [Бабаджан, 2022, с. 418]. Неоклассицисты, в отличие от классицистов, творят в условиях гораздо большей свободы и возможности выбора. В числе других важных отличий – неоклассицизм не доминирует над прочими подходами, не претендует на роль господствующей и, по сути, единственной художественной стратегии эпохи.

То же можно отнести, возвращаясь немного назад по временной шкале, к одному из архитектурных направлений XIX века, представители которого поставили во главу угла всё ту же идею возрождения, одновременно ретроспективного и проспективного. Именно для обозначения этого направления впервые был использован термин «неоренессанс», под которым названием он и остался в истории архитектуры.

Архитектурный неоренессанс, представлявший собой не столько конкретный стиль, сколько группу различных стилистических стратегий, с одной стороны, продолжает традиции позднего классицизма в архитектуре; с другой – со всей очевидностью противостоит классицизму. В отличие от которого, декларирует своей целью решение задачи в некоторой мере «вторичной»: возрождены должны быть не столько античные традиции, сколько традиции Ренессанса, возрождавшего античные традиции, т. е. мы в очередной раз имеем дело с ситуацией «возрождения» самой концепции возрождения. На английском это направление даже часто так и называют: *Renaissance Revival*; эффект ложной тавтологии снимается здесь использованием двуязычия – сочетанием английского и французского слов, означающих «возрождение»; английский термин здесь относится к собственно возрождению, французский же – к конкретной исторической эпохе. Та же игра слов присутствует в заголовке коллективной монографии, опубликованной в 1997 году и посвященной данному направлению: «Возрождая Ренессанс: использование и злоупотребление прошлым в итальянском искусстве и декоре XIX века» [Reviving the Renaissance, 1997].

Открывая сборник, его составительница Р. Павони отмечает: «...[К]огда “культура Ренессанса” <...> вышла за пределы Италии, чтобы стать общим наследием Западной цивилизации, она, с одной стороны, обогатилась новыми витальными элементами, связанными со специфическими формами креативности в рамках тех стран, где она укоренилась; с другой стороны, она утратила свое “право первородства” – или, по меньшей мере, оно было ограничено, – и ей пришлось признать “универсальную” природу этой культурной эпохи» [Reviving the Renaissance, 1997, с. 34]. В свою очередь, и итальянской архитектуре пришлось адаптироваться к новой культурной ситуации, и возрождение ренессансных архитектурных принципов сопровождалось их объединением, в самых разнообразных сочетаниях, с традициями других эпох и направлений. Соответственно, одной из определяющих примет неоренессанса в архитектуре, дизайне, декоративно-прикладном искусстве Италии (а затем и в других странах) становится эклектика, сочетание различных приемов и подходов, в том числе таких, которые раньше считались несочетаемыми. Как сформулировал эту особенность советский и российский теоретик, искусствовед В. Г. Власов: «В композиции зданий, оформлении интерьеров, в мебели и изделиях декоративно-прикладного искусства, называемых неоренессансными <...>, эклектично соединяются элементы искусства Северного Возрождения – Фландрии,

Нидерландов, Германии, Англии, готические мотивы, формы французского Ренессанса и немецкого барокко» [Власов, 2007, с. 188]. Подобный эклектический синтез характерен для многих так называемых «неостилей» в мировой художественной культуре (неоренессанс, неоклассицизм, неobarocco и др.).

Рассмотренное архитектурное направление – на сегодняшний день фактически единственный пример употребления понятия «неоренессанс» в качестве достаточно общепринятого и конвенционально устойчивого термина. Под термином «неоренессанс» мы подразумеваем широкомаштабный, кумулятивный и синергетичный процесс актуализации и ре-актуализации всей совокупности наследия мировой культуры (в первую очередь художественной) в XX–XXI веках.

Разберем более подробно отдельные детали этой дефиниции. Рассматриваемый нами процесс выступает как:

**1. Широкомасштабный.** Модель «культурного взрыва», предложенная Ю. М. Лотманом, представляет один из наиболее интересных, взвешенных и детально проработанных подходов к проблеме культурного развития и культурного наследия. Лотман видел культуру как общее семиотическое пространство, представляющее собой единое производное от множества составляющих это пространство систем. Культура открыта для внешнего воздействия со стороны систем большего масштаба, а также для разных форм взаимообмена с ними; в то же время не менее важную роль для ее функционирования и развития играет подобный взаимообмен между подсистемами самой культуры, в том числе подсистемами языковыми, национальными, региональными и пр. Они существуют в постоянной и динамичной взаимной зависимости и обусловленности, поскольку ни одна из них, будучи взята как единичное и вполне самостоятельное явление, не способна отобразить существующую реальность в достаточной полноте – для какого отображения необходимо наличие «другого» или «других». (В терминологии Лотмана – «чужого» или «чужих», выделяемых им как антитеза «своему» и «своим».)

В качестве одного из примеров Лотман приводит известный факт: «начиная с царствования Елизаветы Петровны русская дворянская культура подвергается исключительно мощному “офранцузиванию”. Французский язык становится в конце XVIII – начале XIX века в дворянской (особенно столичной) среде неотделимой частью русской культуры...» [Лотман, 2000, с. 66] Таких примеров существует действительно невообразимое множество;

и именно из многочисленных и многообразных явлений этого рода – единичных *per se*<sup>1</sup>, но неисчислимых *en masse*<sup>2</sup>, – формируются потоки информационного взаимодействия между различными культурами, составившие впоследствии процесс, который мы рассматриваем как неоренессансный.

Одним из наиболее мощных и по-настоящему масштабных среди этих потоков был интерес европейцев не только к собственному (античному) культурному наследию, но также к культуре Востока, берущий начало еще в XVI–XVII веках (параллельно эпохе Великих географических открытий и началу европейской колонизации Азии) и принявший взрывной характер в XVIII–XIX веках. В то же время в связи с важными открытиями в другой сфере, археологической (раскопки Помпеи и Геркуланума, обнаружение Генрихом Шлиманом развалин Трои и Микен), углубляются и интенсифицируются и познания европейцев в области той же античной культуры. С другой стороны, не менее грандиозные исторические и археологические открытия совершались в этот период и в востоковедении (Розеттский камень и гробница Тутанхамона, памятники древней Месопотамии, расшифровка клинописи и египетских иероглифов), еще больше стимулируя заинтересованность публики в культуре Востока. Таким образом, мы видим, что, начиная с эпохи Возрождения, в рамках мировой культуры иницируются и развиваются многоуровневые и весьма интенсивные процессы актуализации и ре-актуализации ее собственного наследия.

**2. Кумулятивный.** Одна из важных составляющих лотмановского концепта культуры как семиосферы – выделение им двух важнейших этапов любого культурного развития: 1) этап постепенного, последовательного, «эволюционного» развития и 2) этап «культурного взрыва». Такой подход можно сопоставить со знаменитой теорией «научных революций» Томаса Куна: как Лотман в развитии культуры, Кун видел в развитии науки чередование «нормальных» этапов, аккумулирующих научное знание, и «революционных», на которых накопленное знание трансформируется в новые формы и новые, ранее недоступные уровни рефлексии.

Неоренессансный тренд гармонично сочетает в себе качества обеих фаз – «накопительной» и «взрывной». Его предначальные стадии в пределах отмеченных нами направлений (Азия – Европа, Европа – Европа, Европа – Азия) характеризуются довольно неспешным, но постоянным ростом массы и объема вновь вводимой в публичный оборот культурной информации, их аккумуляцией.

Как и показал Лотман, в период «взрыва» культурная информация во многом меняет свой характер, обретает инновационные черты в соответствии с новыми культурно-историческими условиями.

Одну из важных позиций, свидетельствующих о начале «взрывного» развития неоренессансных тенденций, мы видим в становлении модернистского направления в художественной культуре первой половины XX века. В первую очередь в литературе – в творчестве ирландского писателя Джеймса Джойса, которого часто называют одним из «первопроходцев» литературы модернизма. Джойс заложил основы того приоритетного интертекстуального подхода, который стал «визитной карточкой» модернизма, а со временем и постмодернистской культуры. Его знаменитый роман «Улисс» посредством сложной системы аллюзий, намеков, стилизаций и откровенных пародий отсылает к одному из наиболее древних произведений европейской словесности – к «Одиссее» Гомера; однако эти отсылки не прямолинейны (как было принято на протяжении поколений писателей и поэтов, откровенно развивающих гомеровские традиции), а весьма хитроумно и изощренно замаскированы. Будучи органично вплетены в общую ткань остросовременного текста, они создают тот самый инновационный эффект.

**3. Синергетичный.** Как видим, неоренессансный процесс является многоуровневым. Каждый из уровней представляет отдельную систему, состоящую из множества подсистем. Та же системность отличает культуру в целом, что позволяет современным исследователям рассматривать ее как феномен синергетический. «Синергия – совместное действие, взаимодействие различных потенциалов или энергий, имеющее общую направленность к идеалу, с одновременным достижением синергетического эффекта» [Берсенева, 2013, с. 40]. Важно подчеркнуть общий системный характер культурных явлений и процессов: «Синергетические механизмы способствуют интеграции компонентов культурного наследия в единую систему, демонстрируя их взаимовлияние и взаимозависимость» [Мазенкова, 2009, с. 5]. «Компонентами» (элементами системы) могут выступать разнохарактерные феномены: так, говоря о системе художественной культуры, мы не можем не учитывать такой фактор, как механизмы распространения информации. Хорошо известно, что популяризации идей Ренессанса способствовало широкое распространение книгопечатания в Европе в XIV и в XV веке. Неоренессансные же тенденции, особенно в массовой культуре – для которой они с каждым десятилетием становятся всё более характерными, – оказываются во многом связаны

<sup>1</sup> Лат. самих по себе.

<sup>2</sup> Фр. в массе.

с развитием киноиндустрии (XX в.) и электронных технологий (XXI в.). В частности – и в очень значительной степени – с геймингом, играющим колоссальную роль в сегодняшней массовой культуре, ее генерации и трансляции.

Ранее мы уже отмечали: «Рассматривая массовую культуру как семиотическое пространство, мы анализируем тексты геймификации как тексты культуры. В данном ключе рассматриваются сюжеты, их конструирование, создание нового текста на основе первоисточника, его преломление в следующей интерпретации» [Норманская, 2020, с. 38]. Культурное наследие огромного количества стран и народов «заимствуется» множеством самых разных игр, а часто и целым комплексом базирующихся на этих играх аудиовизуальных объектов. Рассмотрим для примера такое суперпопулярное совсем недавно явление, как «Лара Крофт, расхитительница гробниц», – серию компьютерных игр, дополненную множеством фильмов, мультипликационных сериалов, комиксов и книг. За время своей «карьеры» Лара Крофт успела посетить Азию, Африку, Перу, Египет, Китай, Ирландию, Россию, всюду исследуя артефакты, непосредственно связанные с культурным наследием этих стран и регионов. Несмотря на некоторые неточности, которые допустили разработчики при освещении артефактов, данная игра, как и многие подобные ей, успешно выполняет функцию ознакомления

современной молодежи с различными формами культурного наследия прошлого, в том числе наследия инокультурного, «чужого», о важности познания которого как элемента развития культуры говорил Ю. М. Лотман: «...Картина мира в геймификации зачастую представляет “инаковость” мира. В данном случае мы наблюдаем тенденцию к созданию “второй реальности” <...> данная “инаковость” отражается во времени и пространстве (историческом, фэнтезийном и т. д.), атрибутике, ролях, контекстах, культурных кодах, элементах, уровнях, результате» [Лотман, 2000, с. 40].

## ВЫВОДЫ

Таким образом, в настоящей статье мы обосновали предлагаемое нами расширение границ понятий «ренессанс» «неоренессанс» и рассмотрели основные характеристики явления, отображаемого термином «неоренессанс» в его более широком, чем принято, значении. Тенденции неоренессанса были рассмотрены как комплексное явление, инициированное в европейской культуре XVII–XVIII веков и вновь набирающего особую интенсивность в XX–XXI веках. В качестве основных особенностей, определяющих неоренессанс как парадигматический культурный процесс современности, мы выделяем его широкомасштабный, кумулятивный и синергетичный характер.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Селезнева Е. Н. Теоретико-методологические проблемы актуализации культурного наследия // Культурологический журнал. 2013. № 2. С. 1–14.
2. Пинский Л. Е. Возрождение // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Советской энциклопедия, 1987. С. 66–68.
3. Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. М.: Искусство, 1956–1971.
4. Vickers B. The idea of the Renaissance, Revisited // Yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies. 2002. Vol. 12. P. 1–27.
5. Houghton L. Introduction: Veteris vestigia flammae? The 'Rebirths' of Antiquity // Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c.1300 – c.1550 / Eds. A. Lee, P. Péporté, H. Schnitker. Leiden & Boston: Brill, 2010. P. 17–26.
6. Baron H. The Crisis of the Early Italian Renaissance. 2nd ed. Princeton, 1966.
7. Тронский И. М. История античной литературы. Л.: Учпедгиз, 1946.
8. Топорова А. В. Поэма Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим»: замысел и его воплощение // Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. 2012. № 22–2. С. 150–153.
9. Бабаджан С. Г. Неоклассицизм в архитектуре 1900–1910-х годов и поэзии акмеизма: к вопросу общности проблемного поля // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2022. Т. 12. С. 414–425.
10. Reviving the Renaissance: The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration / Ed. R. Pavoni. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
11. Власов В. Г. Неоренессанс // Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. СПб.: Азбука-Классика, 2007. Т. VI. С. 188–193.
12. Лотман Ю. М. Семиосфера и другие работы. СПб.: Искусство-СПб, 2000.
13. Берсенева Т. П. Синергия в культуре // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 377. С. 36–44.

14. Мазенкова А. А. Культурное наследие как самоорганизующаяся система: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Тюмень, 2009.
15. Норманская А. В. Тексты геймификации как тексты массовой культуры // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 37. С. 37–43.

## REFERENCES

1. Selezneva, E. N. (2013). Theoretical and methodological problems of cultural heritage actualization. *Kul'turologicheskiy zhurnal*, 2, 1–14.
2. Pinskiy, L. E. (1987). *Vozrozhdenie = Renaissance*. In Kozhevnikova, V. M., Nikolaeva, P. A. (eds.), *Literaturny enciklopedicheskiy slovar'* (pp. 66–68). Moscow: Sovetskoy enciklopediya. (In Russ.)
3. Vazari, Dzh. (1956–1971). *Zhizneopisaniya naibolee znamenitih zhivopiscev, vayatelej i zodchih = Biographies of the most famous painters, sculptors and architects: in 5 vols*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
4. Vickers, V. (2002). The idea of the Renaissance, Revisited. *Yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies*, 12, 1–27.
5. Houghton, L. (2010). Introduction: Veteris vestigia flammae? The 'Rebirths' of Antiquity. In Lee, A., Péporté, P., Schnitker, H. (eds.), *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c.1300 – c.1550* (pp. 17–26). Leiden & Boston: Brill.
6. Baron, N. (1966). *The Crisis of the Early Italian Renaissance*. 2nd ed. Princeton, 1966.
7. Tronskiy, I. M. (1946). *Istoriya antichnoy literatury*. Leningrad: Uchpedgiz.
8. Toporova, A. V. (2012). Poema Torkvato Tasso "Osvobodivshiy Ierusalim": zamysel i ego voploshchenie = Torquato Tasso's poem "Liberated Jerusalem": the Idea and its embodiment. In *Ezhegodnaya bogoslovskaya konferenciya Pravoslavnogo Svyato-Tihonovskogo humanitarnogo universiteta = Annual Theological Conference of the Orthodox St. Tikhon's University for the Humanities* (vol. 22-2, pp. 150–153). (In Russ.)
9. Babadzhan, S. G. (2022). Neoclassicism in Architecture and Poetry of the 1900s and 1910s: The Commonality of the Problem Field. *Actual Problems of Theory and History of Art*, 12, 414–425.
10. Pavoni, R. (Ed.). (1997). *Reviving the Renaissance: The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration*. Cambridge: Cambridge University Press.
11. Vlasov, V. G. (2007). Neorenessans. In Vlasov, V. G. *Novyy enciklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva* (vol. VI, pp. 188–193): in 10 vols. St. Petersburg: Azbuka-Klassika. (In Russ.)
12. Lotman, Yu. M. (2000). *Semiosfera i drugie raboty*. St. Petersburg: Iskusstvo-SPb. (In Russ.)
13. Berseneva, T. P. (2013). Sinergy in culture. *Tomsk State University Journal*, 377, 36–44. (In Russ.)
14. Mazenkova, A. A. (2009). *Kul'turnoe nasledie kak samoorganizuyushchayasya sistema = Cultural heritage as a self-organizing system: abstract of PhD. Tyumen'*. (In Russ.)
15. Normanskaya, A. V. (2020). Texts of gaming as texts of mass culture. *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 37, 37–43. (In Russ.)

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

### Норманская Анжела Викторовна

кандидат культурологии, доцент  
заведующая кафедрой философии, культурологии и гуманитарных дисциплин  
Крымского университета культуры, искусств и туризма  
ORCID ID: 0009-0005-5082-976X, ResearcherID: HPC-9027-2023

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

### Normanskaya Anzhela Viktorovna

PhD (Culturology), Associate Professor  
Head of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Humanities,  
Crimean University of Culture, Arts and Tourism  
ORCID ID: 0009-0005-5082-976X, ResearcherID: HPC-9027-2023

|                               |            |                           |
|-------------------------------|------------|---------------------------|
| Статья поступила в редакцию   | 04.09.2023 | The article was submitted |
| одобрена после рецензирования | 03.10.2023 | approved after reviewing  |
| принята к публикации          | 02.11.2023 | accepted for publication  |