

Цыбикова-Данзын Инесса Александровна

ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТЕМАТИЗМ В ВАРИАЦИОННЫХ ЦИКЛАХ КОМПОЗИТОРОВ БУРЯТИИ

В сфере камерно-инструментальной музыки в последние десятилетия появилось много новых произведений современных композиторов Бурятии для национальных инструментов и фортепиано. В статье на примере двух вариационных циклов - для ятаги и фортепиано Л. Санжиевой, для чанзы и фортепиано В. Усовича - рассматриваются структурные и выразительные возможности, предоставляемые композиторам бурятским фольклорным мелосом. Выявляются различия по принципам подхода к преобразованию исходной темы в рассматриваемых циклах, детально прослеживаются жанровые трансформации фольклорного напева в контексте композиторского замысла.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/6-1/52.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 6(80): в 2-х ч. Ч. 1. С. 186-190. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/6-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

разрушения по праву первенства (логично, ведь сначала строят, а потом ломают, поскольку нельзя ломать непостроенное). Если же из Диониса (как у Ницше) делают предшественника Аполлона, то этим хотят доказать несуразное: что онтологический хаос, мятеж и неистовство служат фундаментальными глубинными началами упорядоченного космоса. Все с ног на голову в формате карнавала. И, видимо, с определенной политической целью, подкрепленной экономическими стимулами. У Ницше должен быть очень сильный мотив, чтобы манипулировать читателем. И если внимательно подойти к общеисторическому фону эпохи Ницше, то мотив этот можно обнаружить в форсированном индустриальном развитии Германии во второй половине XIX века, что привело к победе во франко-прусской войне и претензиям на гегемонию в Европе. Антигерманским силам потребовался интеллектуально-идеологический таран [4], который бы остановил прогресс Германии, и этим тараном стала философия жизни, кураторами которой, скорее всего, являлись представители транснационального промышленного и банковского капитала Британии, Франции и Венеции.

Список источников

1. **Лосев А. Ф.** Дионис // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2-х т. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 1. 672 с.
2. **Ницше Ф.** Собрание сочинений: в 5-ти т. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2011. Т. 1 / пер. с нем. Я. Бермана, Т. Гейликмана, Г. Рачинского, С. Франка. 480 с.
3. **Тахо-Годи А. А.** Греческая мифология. М.: Искусство, 1989. 304 с.
4. **Цуканов Е. А., Калинина Г. Н., Цуканова И. В.** Ф. Ницше и Н. Федоров: противостояние на идейно-культурном поле новейшей истории // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 1 (64). С. 56-61.

**DIONYSUS OR APOLLO: THE PROBLEM OF GREEK GODS' PRIMOGENITURE
IN NIETZSCHE'S CREATIVE WORK AND ITS HISTORIC CONSEQUENCES**

Tsukanov Evgenii Aleksandrovich, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Tsukanova Irina Vladimirovna, Ph. D. in Philosophy
Belgorod State Institute of Arts and Culture
belgorod007@inbox.ru; tsukanov@rambler.ru

The article doubts the adequacy of representing one of the basic images of F. Nietzsche's philosophy – Dionysus image, on which the system of nihilistic conceptions, the elements of the so called "philosophy of life", is focused. The authors believe that Nietzsche adopts the wrong conception of subordination between Greek gods, giving genealogical preference not to light Apollo but to dark Dionysus thus breaking the ontological structure of the universe. This mythological casus stimulated the growing tendency for destruction in the sphere of practical politics.

Key words and phrases: philosophy of life; ontology; nihilism; Apollonian and Dionysian; primogeniture; political practice.

УДК 78.083.28:781.7

Искусствоведение

В сфере камерно-инструментальной музыки в последние десятилетия появилось много новых произведений современных композиторов Бурятии для национальных инструментов и фортепиано. В статье на примере двух вариационных циклов – для ятаги и фортепиано Л. Санжиевой, для чанзы и фортепиано В. Усовича – рассматриваются структурные и выразительные возможности, предоставляемые композиторам бурятским фольклорным мелосом. Выявляются различия по принципам подхода к преобразованию исходной темы в рассматриваемых циклах, детально прослеживаются жанровые трансформации фольклорного напева в контексте композиторского замысла.

Ключевые слова и фразы: вариационный цикл; типы варьирования; фигурации; ятага; чанза; бурятский фольклор; пентатоника.

Цыбикова-Данзын Инесса Александровна, к. искусствоведения

Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ, Республика Бурятия
ines.ts@mail.ru

ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТЕМАТИЗМ В ВАРИАЦИОННЫХ ЦИКЛАХ КОМПОЗИТОРОВ БУРЯТИИ

На рубеже веков (1990-е гг. – 2010-е гг.), несмотря на сложное время, вызванное общественно-политическими событиями и изменениями в социально-экономической сфере страны, в музыкальной культуре Республики Бурятия происходили и позитивные изменения. Вырос интерес к национальному началу во всех проявлениях, в том числе к исполнительству на бурятских народных инструментах, композиторы республики всё более активно обращаются к сочинениям в национальном стиле, особенно в сфере камерно-инструментальной музыки, поскольку данные жанры более близки к исконным народным формам музицирования, чем крупные жанры – например, музыкально-сценические или симфонические.

Моделью для камерно-инструментальной музыки в бурятском национальном стиле стал академический состав ансамбля – струнный инструмент и фортепиано. Среди различных форм важное место занял и вариационный цикл, а в качестве темы выбиралась мелодия бурятской народной песни. Вариации (вариационный цикл) – музыкальная форма, основанная на ряде преобразований (варьировании) основного мелодического тезиса – народной или композиторской мелодии [2]. Эта форма сложилась в музыкальных фольклорах практически всех народов, откуда её восприняло профессиональное творчество. Композиторы Бурятии почти все обращались к вариационной форме – вначале в годы учёбы, а в дальнейшем – когда уже пришло профессиональное мастерство. Возникли циклы Б. Дондокова, Ю. Ирдынеева, Л. Санжиевой, В. Усовича, Е. Олёрской и других¹.

Рассмотрим два вариационных цикла на основе бурятских фольклорных мелодий. Композиторы Бурятии разрабатывали бурятские народные мелодии, обращаясь ко всем традиционным типам варьирования.

Цикл «**Вариации на тему бурятской народной песни (“Ургьхан Баргуужан”) (“Широкий Баргузин”) для 21-струнной ятаги и фортепиано**» [6, с. 19-28] Л. Санжиевой² является примером обращения композитора к орнаментальному типу варьирования, но также включающего в цикл отдельные вариации, которые можно отнести к сопрано-остинато и характерному типу варьирования. Избранная в качестве темы народная мелодия представляет собой период из 2-х предложений, второе из которых варьирует первое. Возможно, напев более позднего происхождения, поскольку начинающие каждое из предложений ходы по разложенным трезвучиям нехарактерны для старинных напевов. Сдержанная по характеру, неторопливая мелодия отличается эпической красотой (излагает ятага соло).

Пример 1



Цикл Л. Санжиевой состоит из темы и 15 вариаций, а общее направление развития заключается в повышении фактурной сложности сольной партии и в расширении её диапазона (от септимы в исходной теме до более двух октав в ряде вариаций). Композитор широко применяет самые разнообразные приёмы изложения развития, а в итоге в цикле можно усмотреть сочетание различных вариационных типов: орнаментальные и сопрано-остинато. Особенностью структуры цикла является то, что композитор в вариациях сохраняет линейные параметры темы, не выходя за пределы исходного периода, а также то, что лад народной песни – ангемитонная пентатоника ($c - es - f - g - b$) сохраняется в партии ятаги на протяжении 15-ти вариаций.

В 1-й вариации тема перенесена октавой выше и поддержана сопровождением гитарного типа. 2-я вариация вносит новые краски – народная песня в партии ятаги временами удваивается различными интервальными рядами, а в партии фортепиано появляются лаконичные хроматические обороты, рельефно оттеняющие пентатоничность темы. Здесь же включается и глиссандирование – яркий приём, который в дальнейшем будет украшать ряд вариаций. 3-я, 4-я и 5-я вариации демонстрируют включение в партию ятаги виртуозных элементов – громадных скачков (до терцдецимы), широких гармонических фигураций, глиссандо в объёме двух октав. Во всех трёх вариациях в партии фортепиано вводятся новые фактурные формулы. Свой «облик» у 6-й вариации – композитор внёс в мелодическую линию в партию ятаги энергичные репетиции. 7-я, 8-я и 9-я вариации образуют своего рода мини-цикл внутри всего вариационного цикла, а объединяющим началом служит контраст между крайними вариациями, построенными на фигурациях в партиях ятаги, и серединой, где партия народного инструмента дана в октавном удвоении.

¹ Нужно отметить огромную музыкально-просветительскую деятельность профессора ФГБОУ ВПО «ВСГАКИ» (Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств) В. В. Китова по пропаганде художественного творчества народов Сибири (создание ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир», открытие при ансамбле лаборатории фольклора, проведение научных конференций и международного фестиваля традиционной музыки «Звуки Евразии»), в республике активно развивается сольное исполнительство на национальных инструментах. В рамках фестиваля проводились конкурсы бурятских композиторов по написанию сочинений крупной формы для национальных инструментов. Благодаря этому конкурсу в репертуаре музыкантов республики появились оригинальные произведения для хура, ятаги, чанзы, ёчина В. Усовича, Л. Санжиевой, Е. Олёрской, Д. Коркиной и А. Русанова. Хорошей традицией стало представление на каждом фестивале «Звуки Евразии» очередной премьеры нового сочинения [1, с. 10].

² Санжиева Лариса Николаевна (р. 1966) – композитор, председатель Бурятского регионального отделения Союза композиторов России, заслуженный деятель искусств Республики Бурятия. Окончила Новосибирскую государственную консерваторию им. М. И. Глинки (класс профессора Г. Иванова) и ассистентуру-стажировку по композиции НГК им. М. Глинки, старший преподаватель Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ). Лауреат всероссийских и международных конкурсов и фестивалей. Среди сочинений: для оркестра – «Балетные сцены» по эпосу «Гэсэр» (1994), симфоническая миниатюра «Чжуд-ши» (1995); для оркестра бурятских народных инструментов – «Остров небесных сетей» (1996), «Бурятские танцы» (1997), «На берегу Селенги» (2002), «Энхалукские забавы птиц» (2003); для камерных составов – Трио (1993), Квintет для духовых инструментов (1999), квинтет «Чинрезиг» (2000), «Пробуждение» для ятаги и фортепиано (2001); для фортепиано – Сюита (1989), «Посвящение японскому поэту Басё» (1995), «Следы на песке» (1999); песни и др. [2, с. 110-116].

10-я, 11-я и 12-я вариации включают новые, а также повторяют и звучавшие ранее (в предыдущих вариациях) фигурации. 13-я вариация интересна тем, что обороты темы «раздвинуты» (разделены паузами) и опираются на второй голос (оба в солирующей партии), на расстоянии двух октав дублирующий опору басовой фигурации. 14-я вариация представляет собой сольную каденцию ятаги. Солистке поручено двухголосие – в верхнем голосе проводится вариант темы, а из каждого её звука словно бы «вытекают» короткие стремительные пассажи. Заключительная 15-я вариация с некоторой динамизацией повторяет 2-ю – напоминают о себе хроматические подголоски.

Оценивая вариационный цикл Л. Санжиевой в целом, отметим, что сохранение на протяжении всего цикла масштаба темы; отсутствие тональных перемен между вариациями (лишь единственная в цикле вариация, которую можно отнести к типу характерных, – это 6-я вариация, где организованные «ритмом скачки» репетиции рисуют для слушателя образ скерцо); проведение темы только в партии ятаги, оставляя партии фортепиано только роль сопровождения, – в совокупности ведут к пониманию замысла композитора как стремления к многократному утверждению красоты и выразительности народного напева в его изначальном образе.

Иную задачу поставил перед собой В. Усович¹ в цикле «Вариации на бурятскую народную тему “Сэлгээн Сэлэнгэ” (“Прохладная Селенга”) для чанзы и фортепиано» [5, с. 21-40] – композитором создан цикл, в который входят тема (народная песня) и 12 вариаций, причём это типично характерные вариации – каждая имеет свой индивидуальный облик.

Тема вариаций – неторопливая народная песня, в тексте которой воспеваются красота реки Бурятия. Это ангемитонный напев (пентатоника $f - g - a - c - d$) в диапазоне октавы с ходом по мажорному трезвучию и скачками на восходящую сексту, что свидетельствует о влиянии авторских массовых песен и о сравнительно недавнем происхождении песни. Тему излагает чанза, фортепиано поручены тремоло.

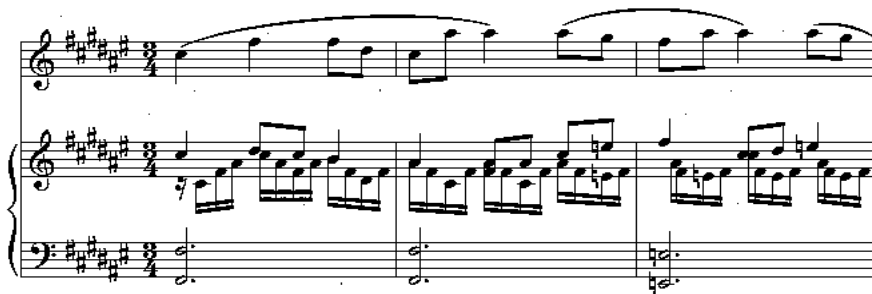
Пример 2



Вторая половина 16-тактового периода повторяет первую октавой выше, меняется и рисунок тремоло. В 1-й вариации тема проводится (у чанзы) без изменений, лишь перенесена на кварту вверх – в пентатонический звукоряд от b . При этом мелодию поддерживает ряд большой красоты созвучий, чередующихся по мелодическому принципу, что при сохранении ангемитонности в мелодической линии хроматически обогащает лад $B-dur$.

Небольшой «ритурнель» предвещает 2-ю вариацию, её резко отграничивает сдвиг из $B-dur$ в $Fis-dur$. Тема несколько варьируется, но сохраняет свои основные черты. Существенно меняется фактура сопровождения, иная в каждом из предложений. В 1-м у фортепиано появляется фигурация, сочетающаяся с распевным контрапунктом к теме, во 2-м – фигурация с элементом скрытого двухголосия (повторяется в 4-м), в 3-м композитор обратился к типично «романсовой» волнообразной фигурации. А целое воспринимается как лирическое высказывание, близкое к ноктюрну.

Пример 3



¹ Усович Виктор Алексеевич (р. 1950) – композитор, заслуженный деятель искусств РФ и РБ, лауреат Всероссийской премии им. Я. Френкеля, кавалер ордена Дружбы, лауреат государственной премии Республики Бурятия, профессор Восточно-Сибирского государственного института культуры. Среди сочинений: оперы «Тугая тетива Далая» (1979), «Медея» (1982), «Ночь умирает с рассветом» (1984), «Небесный календарь» (2000) и др.; для оркестра – Симфонии № 1 и 2 (1974), поэма «Бурятия» (1977), Симфония № 3 (1980), симфонические гравюры по эпосу «Гэсэр» «Истоки людских судеб» (1995), поэма «Тибет» (1997); для оркестра бурятских народных инструментов – «Симфонические танцы» (1989), «Романтический концерт» для фортепиано и оркестра бурятских народных инструментов (2001); для камерных составов – Концертино для трубы и фортепиано (1971), Соната для альты и фортепиано (1972), Струнные квартеты; для фортепиано – 15 прелюдий (1970), Соната (1972), «Детский альбом» (1984), «Новые пьесы для моих старых друзей» (2008) и др. [2, с. 61-79].

Завершает 2-ю вариацию повторение уже звучавшего «ритурнеля». 3-я вариация контрастирует предыдущим быстрым скерцозным движением (*Allegro*). В непрерывных фигурациях в партии чанзы вкраплены отдельные интонации темы. Фортепиано лишь «поддерживает» движение фигурации акцентированными синкопированными аккордами. Во второй половине вариации фигурации чанзы поднимаются в верхний регистр, ещё более утверждая жанровое определение «скерцо».

Для 4-й вариации композитор выделил из оборотов темы краткую попевку, начинающуюся с хода по ангемионному трихорду. Энергичные повторы попевки чередуются с выдержанными звуками и проводятся на фоне стремительных репетиций в характерном ритме «скачки». Во второй половине вариации на том же стремительном фоне попевки вначале проводит фортепиано, а чанза имитирует её октавой выше. Композитор воплотил музыкальную картину скачек. В основу 5-й вариации композитор положил видоизменённую попевку из 4-й вариации. Новая вариация продолжает предыдущую (не сменились тема, темп, движение и тональность), но существенно меняется облик образа благодаря формуле сопровождения – энергично синкопированным квартовым и секундовым созвучиям. Тональный сдвиг (*F-dur – H-dur*), энергичные «возгласы» (четырёхзвучные аккорды чанзы) завершают вариацию. 6-я вариация (в ней вернулся размер 3/4) представляет собой этюд, в котором триольные фигурации чанзы накладываются на дуоли сопровождения. В фигурации «просвечивают» интонации и обороты темы, а также её варианты в предыдущих вариациях, но фигурированный органний пункт и квартсекстаккорды сопровождения делают мелодическую линию сдержанной в эмоциональном плане. Вариация завершается поочерёдно скатывающимися пассажами чанзы и фортепиано. Следующий эпизод у фортепиано (чанза *tacet*) явно представляет собой предъикт к 7-й вариации, поскольку весь выдержан на фигурированном органном пункте и не содержит хотя бы элементов темы.

8-я вариация – это сольная каденция чанзы (фортепиано *tacet*). Композитор предписывает возвращение к исходному движению (Темпо I) и свободу в его реализации (*rubato*). Вначале излагается несколько варьируемая и усложнённая двухголосием первая фраза. Затем чанзисту (чанзистке) предоставляется возможность показать свою техническую подготовленность в пассажах, фигурациях и многозвучных, широко расположенных аккордах. В краткой 9-й вариации тема в одном из её вариантов впервые звучит у фортепиано, изложенная в октаву и лишь во втором поддержана широко расположенными вертикалями. А в партии чанзы по всей вариации выдержана оstinатная фигурация.

Стремительную 10-ю вариацию можно считать кульминацией цикла – её мелодический образ лишь в отдельных интонациях напоминает исходную тему, впервые исходный мажор сменился на минор – *g-moll*, а главное – по структуре это инвенция, с характерными признаками данного полифонического жанра – первое проведение темы не одногласно, имитации только в унисон и в октаву. Отметим также, что хроматическое противосложение к первому проведению темы одновременно является и её окончанием (в общей форме движения). Реальный ответ в унисон вступает канонически (ещё до окончания темы) в верхнем голосе двухголосия, в нижнем голосе фортепианной партии тема проводится с частичным обращением верхнему голосу. Материал кодетты возникает у чанзы ещё до окончания ответа, а в дальнейшем происходит перестановка этих двух линий по вертикали. Второе проведение темы (октавой выше) дано в сокращении, ответ также дан в канон. Восходящий пассаж завершает вариацию, форма которой оказывается лишь экспозицией инвенции. Композитор сумел в этой небольшой вариации продемонстрировать полифоническое мастерство.

Переходный эпизод, «идея» которого заложена в последних двух тактах 10-й вариации, строится на сочетании восходящих пассажей фортепиано и репетиций многозвучных вертикалей чанзы. Функция перехода очевидна – отсутствие темы, фактурный тематизм (общие формы движения), стремительный темп и минорная тональность призваны оттенить возвращение в 11-й вариации темы в её исходном облике.

11-я вариация повторяет с переносом из *B-dur* в исходный для темы *F-dur* и некоторыми небольшими изменениями 1-ю вариацию, но при этом слушателей ожидает сюрприз, воспринимаемый радостными аплодисментами, – исполнительнице партии чанзы предписывается (ремарка у строки партии чанзы *mita in canto*) отложить инструмент и... спеть тему – мелодию народной песни «Сэлгээхэн Сэлэнгэ» («Прохладная Селенга»)¹. Вариацию завершает восходящее проведение пентатонического ряда сначала у фортепиано, а затем и чанзы на фоне аккордового ряда – словно бы напоминание о красоте природы и музыки Бурятии.

В коде чанза излагает тему в высоком регистре, фортепиано тремолирует, во втором предложении повторяется краткий оборот из темы (словно бы мелодическая энергия исчерпывается), поддержанный красочным параллельным движением секстаккордов. Фортепиано в последний раз не спеша проходит по пентатоническому ряду почти через всю клавиатуру.

Таким образом, эти два вариационных цикла существенно различны по принципам подхода к преобразованию исходной темы, к выбору средств музыкальной выразительности. Вместе с тем их объединяет обращение к бурятскому фольклорному мелосу как основе национального колорита обоих циклов. Анализ этих произведений показывает, какие неисчерпаемые выразительные возможности предоставляет композитору интонационно-ритмическое богатство музыкального фольклора.

Список источников

1. Китов В. В. Праздники традиционной музыки «Звуки Евразии» – итоги и перспективы // Традиции и современность в народной музыке Евразии: материалы Научно-практической конференции IV Международного фестиваля традиционной музыки «Звуки Евразии» / сост. и научн. ред. В. В. Китов. Улан-Удэ: ООО «Информполис», 2009. С. 8-12.
2. Куницын О. И. Бурятская музыкальная литература. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 2007. Вып. III. 164 с.

¹ Взята из рукописного сборника, составленного Д. Д. Аюшеевым (из интервью композитора В. А. Усовича).

3. **Куницын О. И.** Выразительные средства бурятской профессиональной музыки. Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 1999. 142 с.
4. **Кюрегян Т. С.** Вариационная форма // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 95-96.
5. **Чанза: школа мастерства:** учеб. пособие: в 3-х ч. / ред. и сост. В. В. Китов. Улан-Удэ: Информполис, 2007. Ч. 2. Сочинения для чанзы. 208 с.
6. **Ятага: школа мастерства:** учеб. пособие: в 3-х ч. / ред. и сост. В. В. Китов. Улан-Удэ: Нова Принт, 2009. Ч. 2. Сочинения для ятаги. 182 с.

FOLKLORIC THEMES IN VARIATIONAL CYCLES BY BURYAT COMPOSERS

Tsybikova-Danzyn Inessa Aleksandrovna, Ph. D. in Art Criticism
East-Siberian State Institute of Culture
ines.ts@mail.ru

Over the last decades in the sphere of chamber instrumental music there have appeared many new compositions by modern Buryat composers for national instruments and the piano. The article by the example of two variational cycles – for the jataga and piano by L. Sanzhieva and for the chanza and piano by V. Usovich – examines structural and expressive potentials afforded by the Buryat folkloric genus. The author identifies differences in the approach to the original theme transformation in the mentioned cycles, analyzes in detail genre transformations of the folkloric tune in the context of composer's intention.

Key words and phrases: variational cycle; types of variation; figurations; jataga; chanza; Buryat folklore; pentatonic scale.

УДК 316.74:7.01:711.4

Философские науки

В статье рассматриваются основные стратегии городского развития в современном мире, исследуется роль культурного и эстетического компонентов в развитии современного городского пространства. В этой связи систематизируются подходы сегодняшних исследователей-урбанистов, а также изучаются позитивные и негативные последствия городских культурных преобразований, отражающиеся на жизни и мировосприятии городских жителей. Автор обосновывает положение о том, что современный город и его среда являются результатом трансформаций, порожденных «экономикой переживаний», «экономикой впечатлений».

Ключевые слова и фразы: «экономика переживаний»; городское планирование; креативная экономика; культурный компонент; модель городского развития; эстетизация городского пространства.

Чайка Юлия Александровна

Национальный исследовательский Томский политехнический университет
y.chayka@yandex.ru

КУЛЬТУРНЫЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТЫ В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННЫХ ГОРОДОВ

Последние годы знаменуются растущим интересом к мобилизации городских культурных ресурсов с целью «оживления» экономики города и привлечения денежных средств в городскую казну путем использования культурного компонента, повышения потребления продуктов культуры и проведения зрелищных городских мероприятий. Все это является неотъемлемой составляющей постиндустриальной экономики, которая многими исследователями характеризуется как «экономика впечатлений», или «экономика переживаний».

В 1900 году лишь одна десятая часть населения мира проживала в городах, сегодня же, по данным ООН, впервые в истории уже половина жителей земного шара живет в городах, а к 2050 году число горожан увеличится на 2,5 млрд человек. По словам директора Отдела народонаселения Департамента ООН по экономическим и социальным вопросам Джона Уилмота, «управление городскими районами стало одним из наиболее важных задач в области развития в XXI веке» [17, р. 4]. Тем не менее, сегодня многие из городов мира сталкиваются с непростым периодом перехода. В частности, исчезновение местных отраслей обрабатывающей промышленности и периодические кризисы в сфере городского управления и финансов все чаще делают культуру и так называемую «креативную экономику» важным фактором в развитии городов и основой их уникального, конкурентного преимущества. На протяжении 1990-х годов такие понятия, как «сетевое общество», «экономика переживаний», «креативные города» и глобализация были использованы для определения новых способов производства и потребления в «новой экономике». Также можно говорить о появлении различных подходов, рассматривающих значение культуры для городского планирования и различные роли, которые культура играет в городском планировании. Причины для такой усиленной взаимосвязи между культурой и городом многоаспектны. В то время как некоторые урбанисты видят культуру и креативность как адекватный ответ на преобразование экономики [8; 13], другие признают культурный поворот в сегодняшнем обществе и всеобъемлющую культурализацию мира [4; 16; 18]. Особый акцент сегодня ставится на взаимосвязи между экономикой и культурой, а также на создание кроссовера между средствами массовой информации и технологиями.