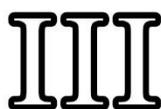


Владимирский государственный университет
имени А.Г. и Н.Г.Столетовых
Российское эстетическое общество



Российский
эстетический
конгресс



**III Российский эстетический конгресс:
эстетика во времена
глобальных перемен
(18–20 мая 2023, Владимир)**

Тезисы докладов участников

УДК 78+792
ББК 85.31p+85.33p
С56

Редакционная коллегия:

д-р филос. наук, проф. А.Е. Радеев
д-р филос. наук, проф. Л.Н. Ульянова

С56 «III Российский эстетический конгресс: эстетика во времена глобальных перемен (18–20 мая 2023, Владимир): тезисы докладов участников: В 2 т. / составители и научные редакторы А.Е. Радеев, Л.Н. Ульянова. – Владимир: Аркаим, 2023. – 330 с.

ISBN 978-5-93767-494-4

ISBN 978-5-93767-495-1 (1 том)

III Российский эстетический конгресс прошел во Владимире 18-20 мая 2023 г. Организаторами конгресса выступили Владимирский государственный университет им. А. Г. и Н. Г. Столетовых и Российское эстетическое общество. В конгрессе приняли участие 360 исследователей из 32 регионов РФ. Доклады участников концентрировались вокруг таких важных для современности тем, как эстетическая аналитика искусства, эстетика и культура, эстетика и образование, современная эстетическая теория.

Рекомендуется ученым и специалистам в области философских наук, искусствознания, медиатеории, социально-гуманитарных наук.

ISBN 978-5-93767-495-1

© ВлГУ, 2023

© Российское эстетическое общество, 2023

© Коллектив авторов, 2023

| | |
|--|----|
| <i>Ульянова Л.Н.</i> Вступительное слово..... | 13 |
| <i>Аванесов С.С.</i> Визуальная деградация городских паттернов | 15 |
| <i>Аитова И.А.</i> Эстетика русской архитектуры на стыке истории, традиций и современности | 16 |
| <i>Алипов В.В.</i> Город и пространственно-временное измерение модернистского текста..... | 18 |
| <i>Амрахова А.А.</i> О соотношении внутренней и внешней формы в сочинениях современных композиторов..... | 19 |
| <i>Андриасян Н.Ю.</i> Принцип эмпатии в эстетическом развитии школьников..... | 21 |
| <i>Антипин А.Л.</i> Сверхъестественное в цифровых объектах..... | 23 |
| <i>Арженовская П.А.</i> Влияние интермедиального перехода на изменения «всевоспринимающего» субъекта..... | 25 |
| <i>Аринин Е.И.</i> Эстетика «лѣпоты»: вера (религиозность) танцора, художника и поэта в свете подходов современного религиоведения | 26 |
| <i>Артеменко Н.А.</i> «Эстетика опустошения»..... | 28 |
| <i>Астанина Н.В.</i> Общественные пространства городской архитектурной среды как объекты энвайроментальной эстетики | 33 |
| <i>Астахов А.А.</i> Эстетическое восприятие: на примере спектакля «Александр – воитель земли русской»..... | 35 |
| <i>Атанова А.А.</i> Об особенностях восприятия музыкального произведения, распространяемого через стриминговые сервисы..... | 37 |
| <i>Афанасьева М.С.</i> Эстетика повседневности в кинематографе Эдварда Янга..... | 39 |
| <i>Бабаева А.В.</i> Сеттинг современной эстетики..... | 40 |
| <i>Бакирова К.С.</i> Исполнитель классической музыки в условиях современного арт-рынка..... | 42 |
| <i>Баландина Д.М.</i> Пределы психоделического: галлюциногенная эстетика в непсиходелическом кино | 43 |
| <i>Барашков В.В.</i> Интерпретации смыслов произведений современного искусства в религиозных коллекциях | 45 |
| <i>Баркова Е.В.</i> Проблема соотношения эстетического и информационного в медиативных практиках..... | 46 |

| | |
|---|----|
| <i>Барышникова Э.В.</i> Эстетическое воспитание школьников в условиях введения федеральных образовательных программ общего образования по истории | 48 |
| <i>Бегчин Д.А.</i> Практический смысл сакральной архитектуры | 50 |
| <i>Беззубова О.В.</i> Эстетика соцреализма: в поисках новых подходов | 51 |
| <i>Белова Д.Н.</i> Женщины-художники – проводники художественных феноменов в современной японской живописи | 53 |
| <i>Белоусов П.А.</i> Эстетическое восприятие природы и воспитание чувства патриотизма | 55 |
| <i>Бельский В.Ю.</i> Спорт как ресурс патриотического воспитания в современном отечественном кино | 56 |
| <i>Бельский В.Ю., Золкин А.Л.</i> Творчество и метафора | 58 |
| <i>Бескова И.А.</i> Специфика эстетического смысла | 60 |
| <i>Бетильмерзаева М.М.</i> Культура прикосновения в контексте эстетического опыта | 62 |
| <i>Богомаз А.В.</i> Сайнс-арт в контексте реляционной эстетики | 64 |
| <i>Божедаров Д.А.</i> Эстетический базис сетевого медиаобраза в проекции его генезиса | 65 |
| <i>Бокова А.В., Филановская Т.А.</i> Создание музыкально-художественного образа в эстрадной песне как творческий процесс | 66 |
| <i>Болотнова Е.В.</i> К вопросу о месте зрителя в современном театре | 68 |
| <i>Болотов Р.Э.</i> Бурятский танец «сехор» как элемент национальной художественной культуры бурятии | 69 |
| <i>Борисов С.Н., Борисова О.С.</i> Антиэстетика исчезновения | 71 |
| <i>Братина (Штайн) О.А.</i> Пойезис наших дней: о новой уральской поэзии | 72 |
| <i>Бронникова Е.Е.</i> Кинематографическое присутствие в зрительском опыте | 73 |
| <i>Буйлова М.И.</i> Художественные образы у Шекспира в пространстве современного театра | 75 |
| <i>Булычева Е. И.</i> Мифосистема XX века и ее влияние на поэтику искусства | 76 |
| <i>Бурда Е.В.</i> Влияние NFT на восприятие цифрового искусства | 77 |

| | |
|---|-----|
| <i>Бурлина Е.Я.</i> «Хронотопия города» – вербальная конструкция или инновационный подход? | 79 |
| <i>Быкова Е.В.</i> «Всемирная сеть. мировая паутина»: эстетика эсхатологии старообрядцев Енисея..... | 82 |
| <i>Быстрова Т.Ю.</i> От Аристотеля к Александру: преемственность ценностных ориентиров в проектной парадигме XXI века в ее влиянии на формирование | 84 |
| <i>Васильева Е.И.</i> Технология портфолио и ее применение в бально-рейтинговой оценке обучающихся (на примере вузовской подготовки педагога в области музыкального искусства эстрады в ВШМТ ВлГУ)..... | 85 |
| <i>Васильева И.Е.</i> Грани дозволенного и недозволенного в искусстве..... | 86 |
| <i>Васильева М.А.</i> Правила игры NFT..... | 87 |
| <i>Вирен Д.Г.</i> Автор и герои в коротких фильмах Анджея Бараньского | 89 |
| <i>Вихрова А.А.</i> Гиперпоп как форма молодежного эскапизма в русской музыке ... | 90 |
| <i>Вихрова А.А.</i> сочетание эстетики сексуального и эстетики инфантильного как-фундаментальное свойство русского гиперпопа..... | 92 |
| <i>Воеводин А.П.</i> Эстетические механизмы социальной регуляции | 94 |
| <i>Волкова В.Е.</i> Фрактальное согласование с традициями мусульманской архитектуры..... | 96 |
| <i>Володько А.В.</i> Феномен MASH-UP в современной интернет-эстетике | 98 |
| <i>Волохова Е.П., Радзевич И.Д.</i> Проект «Моя галерея» как опыт эстетического воспитания | 99 |
| <i>Воробьева С.А.</i> Категории пространства и времени в процессе изучения музыкального искусства эпохи барокко | 101 |
| <i>Гаврилина Л.М.</i> Эстетика современных городских текстов: взаимодействие глобального и локального..... | 104 |
| <i>Гаврилова В.В., Суворова А.А.</i> Ар-брют и аутсайдер арт: к дискуссии о терминологии | 104 |
| <i>Гафетулина В.В.</i> Дневниковое кино: говорение из зоны умолчания..... | 105 |
| <i>Гашкова Е.М.</i> Маргинальность «Мусорной эстетики» | 107 |
| <i>Гиляровская А.А.</i> Формирование эстетической культуры дошкольников средствами инновационных технологий в дополнительном образовании ... | 108 |

| | |
|---|-----|
| <i>Глаголев В.С.</i> Образно-художественная архаика в контексте современной культуры | 111 |
| <i>Гладышева Е.В.</i> Русская философия и эстетическое воспитание студентов вузов | 112 |
| <i>Гладышева С.Г.</i> Концепция медленного чтения и ее применение к творчеству О.А. Седаковой в книге Ксении Голубович «Постмодерн в раю» | 116 |
| <i>Горькова М.А., Филановская Т.А.</i> Роль социально-культурного проекта «московское долготие» в развитии ценностного самосознания личности . | 116 |
| <i>Горячева Д.Е., Поликарпова Д.А.</i> Объект индустрии VS субъект кино или стратегии смены зрительской позиции в современном арт-блокбастере..... | 117 |
| <i>Горячева Е.С.</i> Репрезентация романа «Идиот» Ф.М.Достоевского в отечественном кино и изобразительном искусстве..... | 119 |
| <i>Гребенникова Д.А., Тимерманис Е.Б.</i> Художественная традиция и инновация в Художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица: эстетико-педагогические идеи образовательного процесса | 121 |
| <i>Грибанова Л.М.</i> Онтологический вектор постнеклассической эстетики | 123 |
| <i>Грибова М.В.</i> «Фотограмматическое» воспоминание: зритель и кино за пределами интенсивности переживания..... | 125 |
| <i>Григорьев А.В.</i> Искусство под воздействием нейронного мышления | 127 |
| <i>Гришина А.А.</i> К вопросу о формировании художественно-эстетического мышления школьников на занятиях вокалом | 129 |
| <i>Гудова М. Ю., Рубцова Е. В.</i> Транспозиционная грамматика как методика анализа цифровых мультимодальных арт-объектов..... | 130 |
| <i>Гулеватая А.Н.</i> Экзистенциальный опыт события в образовательном пространстве цифровой эпохи..... | 132 |
| <i>Гусева К.П.</i> Эстетическое наслаждение и его предвосхищени | 133 |
| <i>Давыдова О.</i> Субъект любви (в) кино..... | 135 |
| <i>Данилова А.В.</i> Художественно-просветительская деятельность в эстетическом пространстве современности и законодательные основы просветительской деятельности | 136 |
| <i>Данилова А. В.</i> О некоторых проблемах преподавания предмета «Слушание музыки» в ДМШ и ДШИ | 139 |

| | |
|---|-----|
| <i>Дворецкая А.П., Пиков Н.О.</i> Сакральные объекты старожилов енисейского севера: сохранение наследия | 141 |
| <i>Демин Р.Н.</i> О каноне («Цзин» 經) как о категории древнекитайской эстетики | 143 |
| <i>Денисова А. Б.</i> Реализация свободы и интерпретация классики | 145 |
| <i>Диденко В.Д., Тимурбаев Р.Р.</i> Цивилизация и искусство в XXI веке: от техносферы, ноосферы к пневмосфере | 147 |
| <i>Диденко Н.С.</i> Социальное время в музыке..... | 149 |
| <i>Дмитрик А.Д, Лазарева М.А.</i> Городской «арт-фестиваль «Звездный луч» как форма эстетического развития детей в условиях дополнительного образования..... | 151 |
| <i>Дмитрик Т.Д.</i> Эстетическое воспитание в школе: проблемы и вызовы сегодняшнего времени | 152 |
| <i>Долгих В.А.</i> Эстетическая сложность восточных боевых искусств | 154 |
| <i>Долинская А. А.</i> Эстетический феномен «Темной академии» | 155 |
| <i>Дорофеев Д.Ю.</i> Эстетика античного философа в культуре просвещения: музеи Санкт-петербурга | 157 |
| <i>Емельяненко А.Э.</i> Репрезентация антиномий HOMO TANGENS в служении Франциска Ассизского | 158 |
| <i>Ерохина Т.И.</i> Эстетика визуального в современной культуре: зритель и читатель..... | 160 |
| <i>Журавлева Н.И., Мельникова С.В.</i> Большой синтетический театр в свердловске как нереализованное наследие советского архитектурного авангарда..... | 162 |
| <i>Журавлева Н.И., Мельникова С.В.</i> Нехудожественные интервенции произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости..... | 163 |
| <i>Забалуева М.В.</i> О связи живописных и музыкальных образов в эстетическом восприятии школьников | 165 |
| <i>Завгородская Т.Н.</i> Специфические основания художественной образности садово-парковой архитектуры в современной ландшафтно-эстетической среде..... | 167 |
| <i>Загреднюк А. Е.</i> Озвученное пространство: феномен фоновой музыки в XX веке.. | 170 |
| <i>Загрядская А.С.</i> Эстетико-экзистенциальные аспекты виртуальной чувственности | 172 |

| | |
|--|-----|
| <i>Зайцева Д.С.</i> О временных характеристиках моды | 173 |
| <i>Закс Л.А.</i> Эстетическое как поле и объект культурных метаморфоз..... | 175 |
| <i>Занина А.П.</i> Поглощенный событием: эстетика травмирующего столкновения..... | 178 |
| <i>Зенкин К.В.</i> О «трудных» и «простых» текстах: применяя идеи А.В. Михайлова к музыке..... | 179 |
| <i>Золотухина-Аболина Е.В.</i> Чудо литературно-художественного творчества. | 181 |
| <i>Зубачева А.А.</i> Детская вокализация в эстрадной песне | 182 |
| <i>Иваненко Е.А.</i> Криptomещанство: некоторые размышления о слабости и силе криptomискусства или как выживают nft токены в условиях криптозимы? ... | 183 |
| <i>Иванов М.А., Волкова Н.П.</i> Эстетический интеллект как категория эстетик .. | 184 |
| <i>Иванова И.С.</i> Феномен южнокорейской авторской тиражной книги. особый взгляд на привычное..... | 187 |
| <i>Игнатенко Е.А.</i> Влияние моды на эстетику повседневности в условиях культурной трансформации | 189 |
| <i>Игнатъев Д.Ю.</i> Соотношение эстетического и этического в современных арт-практиках | 191 |
| <i>Ильевская М.М.</i> Эстетика «природного» в постсоветской архитектуре: опыт мастерской ТПО «Резерв»..... | 192 |
| <i>Ищенко Е.Н.</i> Эстетический опыт как событие: рождение НОМО AESTHETICUS | 194 |
| <i>Кадыков Н.С.</i> «Хованщина» М. Мусоргского как художественное исследование | 195 |
| <i>Кайгородова В.С.</i> Память места как эстетически значимая часть событийности пространства | 197 |
| <i>Калинина А.А.</i> Герои манга «Наруто»: графическая драматургия экзистенциального и характерологического..... | 199 |
| <i>Калугина О.В.</i> Эстетика материала в творчестве современных архитекторов. Поиски и проблемы | 200 |
| <i>Калядина А.А.</i> Эстетика в контексте инновационных практик на уроках и внеурочных занятиях естественно-научного цикла | 201 |
| <i>Каменецкая П.А.</i> (Пере)переизобретая кино: фигура кинолюбителя как новая точка сборки для теории кино..... | 203 |

| | |
|---|-----|
| <i>Каменецакая П.А.</i> Сентиментальные касания: возможен ли китч в опыте осязания? | 204 |
| <i>Капичина Е.А.</i> Поиск новых методологических подходов в эстетике музыки: феноменолого-семиозисный метод | 205 |
| <i>Капранова О.Ю.</i> Номадические субъекты Салли Поттер..... | 209 |
| <i>Капранова О. Ю.</i> Кукла как медиум страха в фильмографии Яна Шванкмайера... | 210 |
| <i>Капуста А.А.</i> Дизайн-код рекламных вывесок в дореволюционной России: исторические и эстетические аспекты анализа | 211 |
| <i>Капустина С.Д.</i> Природа творчества и смыслы | 213 |
| <i>Касаткина С.С.</i> Вопросы эстетизации советской городской повседневности..... | 215 |
| <i>Касьянова Н.Б.</i> Орнитологическая ономотопея как средство наполнения смыслами музыкального произведения | 217 |
| <i>Катунина Н.С.</i> Интеллектуальная культура специалиста и средства ее формирования..... | 219 |
| <i>Катунина Н.С.</i> Тематизация религиозных оснований искусства | 221 |
| <i>Кельсиев В.Л.</i> Образы городского одиночества в коммунальной квартире .. | 223 |
| <i>Кетова Т.Н.</i> Биомедицина и искусство: на пути трансформации человеческого ... | 225 |
| <i>Ким Ф.С.</i> Мир прекрасного как убежище в миру..... | 226 |
| <i>Кириллов А.А.</i> Миноизация в эстетической перспективе: на примере космологической сюжетики раннегреческой мифопоэтической традиции .. | 228 |
| <i>Кириллов А.А.</i> Жуткое, отчужденное, призрачное: медиаэстетизм городской среды | 230 |
| <i>Кириллова О.С.</i> «Визуальный поворот» на примере советской монументальной мозаики: мозаичные галереи в подземных переходах г.Ростова-на-дону | 232 |
| <i>Клюев А.С.</i> Русские философы о музыке..... | 234 |
| <i>Ковалюнас Н.В.</i> Безымянка: индустриализация без эстетики, постиндустриализация с эстетикой университетов | 236 |
| <i>Козлова М.В.</i> Этика и эстетика ритма Анри Мешонника | 239 |
| <i>Козлова Т.В.</i> Компенсаторные компоненты синестезии в восприятии неслышащих | 240 |

| | |
|---|-----|
| <i>Колесникова А.В.</i> Сотериология красоты в русской мысли..... | 242 |
| <i>Колесникова Д.А.</i> Модусы жуткого: визуальные паттерны воспроизводства образов..... | 244 |
| <i>Колокольчикова Р.С.</i> Роль Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры в сохранении историко-архитектурного наследия во второй половине 1960-х – 1980-е гг. (на примере исторических городов Вологодской области)..... | 246 |
| <i>Коломиец Г.Г.</i> Философия музыки как дар бытия и универсалия «музыкальное» в антропосоциоэкологической эстетике..... | 247 |
| <i>Коломиец Г.Г.</i> Книга в передаче народного мифотворчества – абсолютно прекрасное само по себе..... | 249 |
| <i>Конанчук С.В.</i> Синестетические характеристики эстетического опыта: хаптика.. | 251 |
| <i>Кондратьев Е.А.</i> Категориальный аппарат современной теории эстетического восприятия и эстетика среды..... | 253 |
| <i>Константинова А.Б.</i> Социологический подход к определению эстетической ценности: от Ипполита Тэна к Шарлю Лало..... | 253 |
| <i>Корецкая М.А.</i> Сейфитизм и эрозия публичных городских пространств (на примере визуальной среды города Самары)..... | 257 |
| <i>Корнелиук Т.А.</i> Прерванный оборот в музыкальной гармонии как проявление чувственного опыта человека к постановке проблемы..... | 258 |
| <i>Корниенко Н.В.</i> Культура ad marginem и культура постиндустриализма | 260 |
| <i>Кочегарова Е.А.</i> Художественный смысл как философская категория..... | 261 |
| <i>Кравченко Е.Ю.</i> Перспективы осмысления итальянского неолокального дизайна в современной эстетике..... | 263 |
| <i>Кривых Е.Г.</i> Эстетизация природы как феномен современной городской среды..... | 265 |
| <i>Круглова И.Н.</i> Бальтазар и Харт: эстетика трагедии и благая весть..... | 267 |
| <i>Круглова Л.К.</i> Советский человек как эстетический феномен..... | 269 |
| <i>Круглова Т.А.</i> Проблема социальной вовлеченности художника..... | 271 |
| <i>Крылова Ю.Р., Полисадова О.Н.</i> Эстетическая революция русского искусства первой трети хх века: новый взгляд современного урока истории..... | 273 |

| | |
|--|-----|
| <i>Кузнецов Д.И.</i> Историко-философские и эстетические аспекты мультимедийного парка «Россия – моя история» в воспитании студенческой молодежи | 275 |
| <i>Кузнецова Т.В.</i> Эстетическая функция моды «народного творчества» | 279 |
| <i>Кузнецова Т.В.</i> Народное искусство – эстетический феномен в социалистической художественной культуре..... | 280 |
| <i>Кузовенкова Ю.А.</i> Трансформация уличного искусства в процессе институциализации | 282 |
| <i>Кузьмина Е.В.</i> Иеротопическое творчество: между искусством и религией | 283 |
| <i>Куксо К.А.</i> Образы эпидемического бедствия: религиозная разрешимость . | 284 |
| <i>Кульбижеков В.Н.</i> Вербализация музыкальной логики..... | 286 |
| <i>Куренкова Р.А.</i> Научная школа в зеркале глобальных перемен..... | 288 |
| <i>Кусекеева Ю.Е.</i> Эстетическое пространство символистского театра в России рубежа 19-20 века | 290 |
| <i>Лапатин В.А.</i> Катартический потенциал и эстетическое выражение психоделического опыта..... | 291 |
| <i>Латыпова А.Р.</i> Как заботиться о себе, когда другой заботится о нас? Анализ «умных» технологий и техник, ориентированных на человека..... | 293 |
| <i>Латышева Ж.В.</i> Владимирская научная эстетическая школа..... | 294 |
| <i>Лебедь Е.С.</i> Сущность человеческого бытия сквозь критическую эстетику Мартина Хайдеггера | 296 |
| <i>Левченков Д.А.</i> К проблеме методологии исследования символизма в изобразительном искусстве: семиотика и феноменология..... | 297 |
| <i>Ленкевич А.С.</i> Ужасное зрелище: техники ремедиации в хоррорах | 299 |
| <i>Ленков П.Д.</i> О влиянии буддийского искусства на иконографию позднего даосизма | 301 |
| <i>Линор Линза</i> Госсимволика России: лучше бы с контентом космокреатики.... | 302 |
| <i>Линор Линза</i> Книга художника на примере собственных поисков в букарте... | 304 |
| <i>Липец Е.Ю.</i> Эстетическое воспитание как инструмент формирования личности... | 306 |
| <i>Лисовец И.М.</i> Трансформация предмета эстетики и ее развитие в современной неклассической культуре | 307 |

| | |
|---|-----|
| <i>Лихачев А.В.</i> Короткие формы японской поэзии и их потенциал в современной культуре..... | 309 |
| <i>Лихтер П.Л.</i> Рецептивная эстетика и теория платона о преамбуле законов..... | 311 |
| <i>Логинова М.В.</i> Выразительность в эстетике: «новые» смыслы «старых» проблем..... | 313 |
| <i>Лола Г.Н.</i> Коммуникативный формат произведения искусства..... | 314 |
| <i>Лукашина А.А.</i> Эстетические практики как инновационный прием в преподавании естественно-научных предметов в современной школе | 315 |
| <i>Лызлов А.</i> Личность и жизнь в современном искусстве | 316 |
| <i>Лыков А.И.</i> Эстетическое восприятие еды в архитектурном пространстве современного города | 318 |
| <i>Лысенко П.В.</i> Феномен декадентской андрогинности в фильме Г.Васильева «Царь Иван Грозный» (на примере изображения Ф.Басманова) | 320 |
| <i>Лю Сюечжэнь</i> Процесс, история и эпоха: китайская художественная традиция и современная эстетика | 322 |
| <i>Лютеева М.С.</i> Вернакулярная религия в мультипликационном фильме «Русалка» А.К. Петрова | 324 |
| <i>Лютеева М.С.</i> Рецепция и интерпретация христианской символики в видеоигре «Bloodborne»..... | 325 |
| <i>Лялькина С.И.</i> Эстетика идеального архитектурного пространства Нью-Йорка в картинах американского фотореалиста Ричарда Эстеса..... | 327 |

Ульянова Л.Н.
зам.председателя Оргкомитета,
директор ВШМиТ ВлГУ
(Владимир)

Вступительное слово

Уважаемые участники III Российского эстетического конгресса!

От имени оргкомитета конгресса, от имени научного сообщества Владимирского государственного университета, принимающего сегодня столь важный для нас форум, разрешите пожелать всем нам, ученым, преподавателям, студентам, аспирантам ведущих вузов, деятелям образования, искусства и культуры России и зарубежья, активного, продуктивного процесса высокоинтеллектуального научного общения на древней Владимирской земле!

Нити духовных традиций, бережно сохраняемые со времен Владимиро-Суздальской Руси, безусловно, ценны не только для тех, кто тяготеет к традиционному, классическому мышлению в сфере эстетики и искусствознания, а для всех, кто осознает важность и ценность эстетического опыта в жизни современного человека, в том числе, и для тех, кто увлекается неклассическими формами деятельности, маргиналистикой. Эстетика, как мыслительная практика, требует сегодня в высшей степени особого видения жизни, широкого кругозора и глубоких, обширных знаний в гуманитарной сфере, а сами ученые-эстетики имеют, как известно, особую склонность – переплавлять уровни бытия в эстетический опыт как интеллектуально-академический, трансцендентальный способ восприятия жизненного пространства и культуры в целом.

Во Владимирском регионе, на наш взгляд, есть все возможности для сопряжения древней художественно-эстетической культуры и интеллектуально-мыслительного пространства теоретической и прикладной эстетики, формирующейся имплицитно вокруг культурных институтов. Здесь же, во Владимирском государственном университете, в центре нашего внимания – современная художественная практика, процессы эстетического воспитания, художественная культура, искусство, в его классических и современных формах, и способы его осмысления.

Историко-эстетические изыскания, методические основания эстетического опыта, вопросы формирования нового эстетического сознания, диалог прошлого и современности, и многие другие аспекты, которые будут затронуты на конгрессе – безусловно, подчеркнут значимость эстетики в современных ареалах науки, образования и культуры.

Итак, впереди обсуждения уже изложенных тезисов, гипотез, проблем, полемика, дискуссии, размышления. Наши дискурсы, опирающиеся на традиционные и нон-классические категории и подходы, будут дополнены вопросами глобальной трансформации во всех сферах социокультурного пространства, цифровой эстетики и виртуалистики, критическими точками зрения на современное состояние искусства и на гуманитарную культуру в целом.

Доброго пути всем, кто идет навстречу новейшему этапу эстетической науки!

ВИЗУАЛЬНАЯ ДЕГРАДАЦИЯ ГОРОДСКИХ ПАТТЕРНОВ

Город является культурно-антропологической системой, выражающей себя через стилистически различные визуальные конструкты – как физические, так и ментальные. Будучи по своему внешнему (наглядному) устройству динамичной совокупностью связанных смысловых презентаций (визуальных текстов), город удерживает свою внутреннюю целостность за счет сохранения синтаксического каркаса. Этот визуальный каркас, или городская «текстура», призван обеспечить гармоничное сорасположение отдельных сооружений, локаций, ансамблей и элементов среды. Сами эти средовые узлы, в свою очередь, имеют собственную форму, структуру и синтаксическое значение, распространяющееся не только и не столько на их утилитарные функции, сколько на их роль в сфере социокультурной коммуникации. При этом коммуникация между горожанами благодаря наличию устойчивых элементов городского каркаса имеет не только синхронный, но и диахронный характер. Такие культурно значимые несущие «ячейки» визуального пространства города можно именовать визуальными паттернами городской среды [1] или «моделями наиболее типичных средовых ситуаций» [2]. Наличие необходимых паттернов, помимо прочего, обеспечивает прагматику городской жизни, организует разные виды городской активности, способствует развитию гражданской инициативы. Каждый паттерн способен исполнять свою культурную функцию, если он правильно (целостно) организован, визуально полон, гармонично сложен и, кроме того, органично встроен в городской визуальный каркас. Визуальное несовершенство паттерна представляет собой не столько эстетическую, сколько гуманитарно-урбанистическую проблему. Недоразвитость или деградация общего визуального каркаса города ведет к сбою городской жизни в целом, влечет понижение чувства причастности горожан к месту своего обитания, вводит городскую среду в состояние урбанистической депрессии.

К несущим паттернам городского пространства можно отнести цитадели, ансамбли, доминанты, площади, «вестибюли» общественных зданий, силуэты, панорамы, перспективы, оси движения, доминанты, ориентиры, памятники архитектуры, мемориалы, кварталы, дворы, береговые зоны, спортивные кластеры, парки (скверы), кладбища и т.п. Существующая типология городских паттернов достаточно условна и нуждается в дополнительной проработке. Количество типичных паттернов – тоже дискуссионный вопрос [3]. Важно отметить, что между паттернами нет непроходимых границ: они связаны друг с другом в составе городской текстуры, они могут частично пересекаться, один паттерн может быть частью другого (сквер как часть площади, силуэт как

часть панорамы). Можно даже выразиться определеннее: паттерн преодолевает замкнутость (не становится точкой разрыва городской ткани), если он исполняет еще хотя бы одну функцию помимо своей формальной (титульной). В частности, площадь может иметь черты парка, транспортного узла или «вестибюля» (как, например, Дворцовая площадь в Санкт-Петербурге играет роль входного пространства для Зимнего дворца, а площадь Сан-Марко в Венеции – для собора Святого Марка), памятник архитектуры исполняет роль доминанты и (или) ориентира, мост выступает необходимым элементом градостроительной оси, городская панорама может быть частью композиции парка или площади (как панорама Рима является частью композиции Капитолийской площади), а водное пространство – составной частью «вестибюля» (например, вид на лагуну как элемент композиции венецианской Пьяцетты) и т.п. Позитивное состояние визуального паттерна определяется такими его качествами, как читаемость (узнаваемость), внутренняя связность элементов, гармоничное сочетание с окружением, человеческий масштаб. К признакам визуальной деградации паттерна можно отнести визуальное засорение, визуальный конфликт, визуальные пустоты, депрессивное визуальное воздействие, визуальную перегрузку. Поврежденные паттерны не могут исполнять функцию эстетической интеграции городского пространства, что ведет к общему упадку городской среды.

Примечания

1. *Александр К., Исикава С., Силверстайн М.* Язык шаблонов: города, здания, строительство / Пер. с англ. И. Сыровой. Москва, 2014. С. 20.
3. *Глазычев В.Л.* Урбанистика. Изд. 2-е. Москва, 2021. С. 153.
2. *Линч К.* Совершенная форма в градостроительстве / Пер. с англ. В.Л. Глазычева под ред. А.В. Иконникова. Москва, 1986. С. 209.

Аутова И.А.

Государственный университет по землеустройству, Москва

ЭСТЕТИКА РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ НА СТЫКЕ ИСТОРИИ, ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННОСТИ

Одна из самых актуальных проблем в современной архитектуре – это утрачивание индивидуальности эстетического облика города. Из-за всеобщей глобализации многие города теряют свою самобытность и неповторимый художественный образ. Зачастую весьма сложно отличить по панораме Чикаго, Токио, Лондон друг от друга. Данная прогрессирующая проблема беспокоит многих представителей мирового архитектурного сообщества [1].

Главная опасность потери уникальности заключается в утрате многовековых традиций и пренебрежении региональными особенностями участка застройки.

Религия, мировоззрение людей, климат, рельеф – все имеет значение. С одной стороны, мы теряем культуру народов, а с другой – получаем непригодную для эксплуатации архитектуру. Искусство – это тоже язык. И если в каждой стране живут разные люди, то как архитектура может быть одинаковой?

В России проблема глобализации стоит максимально остро. Долгое время мы были ориентированы на образцы западной архитектурной традиции, что сильно останавливало самобытное развитие русского зодчества. Тем не менее нынче национальная идея и русская традициональность снова приобретают популярность и проявляются в качестве творческого кредо многих российских архитекторов и бюро [2].

Современной национальную архитектуру представить достаточно сложно. Есть тонкая грань между копированием и передачей «идеи». Первое с чего нужно начать – это с глубокого и подробного изучения русской архитектуры. Необходимо проанализировать удачные и неудачные памятники прошлого и понять, что архитектуру разных веков делает русской. Какие принципы нужно соблюсти, чтобы продолжить традиции? Какие главные эстетические черты современной русской архитектуры? Чем архитектурное творческое развитие отличается от банального копирования эстетических образцов исторической архитектуры? В чем состоит философский смысл русской архитектуры?

Целью представленной научной работы является попытка найти ответы на эти важные вопросы. В ходе исследования проанализированы объемно-планировочные и декоративные решения русских памятников, современные постройки, проекты и научные труды, посвященные русской архитектуре, ее истории и особенностям формирования.

Архитектура из всех видов искусств оказывает наибольшее влияние на человека и его воспитание [3]. В ней всегда отражались идеологические веяния эпохи и особенности мировоззрения людей. Именно поэтому архитектура, может стать одним из инструментов популяризации, сохранения и развития народных традиций.

Примечания

1. «Тоео Ито. Лекция „Архитектура после модернизма“». Видео из YouTube, 2:03. Загружено «Strelka Institute/Институт Стрелка», 20 ноября 2017 г. <https://youtu.be/pq1ggmLF4ZE?t=123>.
2. «Новый русский город». Статья бюро «Megabudka». <https://megabudka.ru/posts/1738>.
3. Некрасов А.И. Теория архитектуры. Москва, 1994. С.149-150.

ГОРОД И ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЕ ИЗМЕРЕНИЕ МОДЕРНИСТСКОГО ТЕКСТА

Утрата ценностных ориентиров из прошлого и жизнь в большом городе привели к пространственно-временной дезориентации модернистского текста. В городе нет четкой грани между закрепленным, вечным и временным. Все, скорее, находится в постоянном процессе неоднородной трансформации. Временные переходы в нем происходят в рамках транзитивности, а пространственные в рамках пористости. Эти категории взаимосвязаны. Пористость городских структур является условием для неожиданных временных переходов, и таким образом устраняется любое различие между пространством города и временными активностями его обитателей [1].

Время модернистских произведений лишено четкой хронологической последовательности. Имеют значение лишь отдельные дни, не связанные с опытом и другими временными промежутками [2]. Критерием для выделения отдельных дней среди других служит чувственный опыт и, прежде всего, запах. Запах служит скрытым пристанищем произвольной памяти. У него есть привилегия по отношению к другим воспоминаниям, потому что запах может сильно приглушить осознание хода времени [3].

В модернистском тексте время не исторично и не беспредельно, старое и новое в нем существуют одновременно. Пруст, по мнению Вальтера Беньямина, отразил течение времени в его реальном, то есть скрещенном виде, «который нигде не бывает настолько подлинным, как в воспоминаниях изнутри и старении снаружи» [4].

Пространство также теряет свою привычную структуру и приобретает свойство полярности. В полярном пространстве близость и дальность не находятся в оппозиции. Оба полюса накладываются друг на друга и генерируют силовое поле. Чувственное переживание пространства в таком случае сходно с ощущениями человека, погруженного в транс или находящегося в состоянии наркотического опьянения [5].

Точное место нахождения персонажей не имеет большого значения. Все помещения у Кафки, к примеру, взаимозаменяемы: собор, зал суда, контора, бордель, лестничная клетка, ателье, меблированная комната, коридор [6]. Помещения служат, скорее, для передачи чувств героев. К примеру, у Кафки очень часто низкие потолки в помещениях буквально заставляют людей принимать согбенные позы. «Словно они согнулись под неким бременем, и это бремя, несомненно, их вина» [7, с. 225].

Таким образом, за пространственно-временной дезориентацией модернистского текста скрываются опыт жизни в большом городе и неспособность человека найти свое место в изменившейся структуре мира. Единственными

ориентирами могли служить либо органы чувств, либо эмоциональные переживания индивида.

Примечания

1. *Saygill H.* Walter Benjamin: The Colour of Experience. London: Routledge, 1998. P.120–121.
2. *Benjamin W.* Über einige Motive bei Baudelaire // *Studies in Philosophy and Social Science*, 1939, vol. 8. P.76.
3. *Ibid.* P.79.
4. *Беньямин В.* К портрету Пруста // *Озарения*. М.: Мартис. С.309.
5. *Hansen M.B.* Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012. P.54.
6. *Беньямин В.* Заметки к «Процессу» Кафки // *Франц Кафка*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2000. С.213.
7. *Беньямин В.* Заметки к ненаписанному эссе и к докладу 1931 года // *Франц Кафка*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2000. С.225.

Амрахова А.А.

Московская государственная консерватория имени П.И.Чайковского

О СООТНОШЕНИИ ВНУТРЕННЕЙ И ВНЕШНЕЙ ФОРМЫ В СОЧИНЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Взаимоотношение внутренней и внешней формы в языке – одна из самых обсуждаемых в эстетике проблем еще со времен В.Гумбольдта и А.А.Потебни. В своей работе «Мышление и язык» А.А.Потебня подробно рассматривает слово, приравнивая внешнюю форму его звучанию. Внутренней формой слова Потебня называл «отношение содержания мысли к сознанию; она показывает, как представляется человеку его собственная мысль» [2, 222].

Не чужды эти проблемы и музыке. Понимание несоответствия глубинного строения и поверхностной структуры музыкального произведения в музыковедении возникло давно, о чем свидетельствует существование таких дихотомий, как: композиция и драматургия, форма и структура, интонационная фабула и музыкальная форма, в конце концов – абстрактный «школьный схематизм» и конкретная музыкальная форма.

Изменения, которые произошли в современной музыке, вынуждают вновь обратиться к вопросу взаимоотношения внешней и внутренней формы в сочинениях современных авторов по нескольким причинам.

В последней четверти XX столетия профессиональное сочинительство музыки вступило в фазу развития неклассического формообразования. Синтаксис перестал ориентироваться на лексику («старая» лексика ушла из обихода вместе с отказом композиторов от тональной музыки). В этой ситуации

на авансцену формообразования вышли так называемые индивидуальные проекты – композиции свободного строения, не подчиняющиеся законам классического формообразования.

Что же может играть в музыке роль внутренней формы? В 80-х годах прошлого века была защищена диссертация Л.В.Шаповаловой [5], в которой проводились аналогии двух дихотомий: «внутренняя – внешняя» форма и «драматургия – композиция». Автор пришла к выводу, что соотношения этих оппозиций почти идентичные.

Как будто не противоречит этому положению и следующее утверждение В.Бобровского: «...если композиционные функции воплощают имманентную сторону музыкального формообразования, то драматургические в значительной степени – ассоциативную, связанную с жизненными прообразами. Недаром композиционная основа форм в известной мере нейтральна по отношению к внутреннему музыкальному содержанию, а драматургическая теснейшим образом с ним связана» [1, 56].

Подобный ракурс видения проблемы соотношения драматургии и композиции близок к современной оппозиции смысла и содержания.

Так что же может служить внутренней формой в сочинениях композиторов пост-лахенмановской волны? Вполне очевидно, что на роль внутренней формы в современных опусах претендуют так называемые прекомпозиционные модели. На их роль могут претендовать:

1. Когнитивные модели – ментальные образования, организовывающие не только смысл, но и стиль сочинения.

2. Формы второго плана (большая полифоническая форма) термин Протопопова [3, 72].

3. Программа (название, которое не всегда несет ту функцию, что привычно ассоциируется с классико-романтической эпохой).

Со второй половины XX столетия векторная драматургия уходит с авансцены творческих интересов композиторов, или принимает не типологический характер. За движение, процессуальность может отвечать все, что угодно, а не только лишь форма сонатного *allegro*. Например, смена фигур и панелей в творческой системе Ф.Донатони, изменение плотности в или разреженности в музыкальных композициях Д.Лигети.

Уже в творчестве И.Стравинского появляются новые тенденции в формообразовании. Речь идет о тех блочных конструкциях и монтажной технике, которые почти всегда ставились или в заслугу, или в укор композитору. Дело в том, что формообразование в творческой системе Стравинского долгие годы рассматривалось с точки зрения внешней формы. На самом деле, суть поэтики русского композитора заключается в том, что по своей внутренней форме его опусы очень часто демонстрируют функциональное расслоение, инспирированное взаимоотношением внутренней и внешней формы.

Приведем пример из творчества итальянского композитора Ф.Донатони. В его сочинениях также используется блочная структура, но в качестве драматургического стержня может быть какой-то конструктивный образ. Например, в сочинении для оркестра *Duo pour Bruno* (1975), посвященного композитору Бруно Мадере, своеобразной программой становится удивительная метафора неизлечимой болезни, которая привела к смерти друга Донатони.

В современном музыкальном искусстве, пребывающем в лоне неклассического формообразования, также можно отметить огромное количество разных смысловых и композиционных конфигураций взаимоотношений того, что в эстетике прошлых десятилетий называлось бы взаимоотношением драматургии и формы.

Примечания

1. *Бобровский В.П.* Функциональные основы музыкальной формы. М., «Музыка», 1977.
2. *Потебня А.А.* Мысль и язык. Собрание трудов. М., 1999. Т. 1
3. Протопопов В. Вторжение вариаций в сонатную форму// Советская музыка. 1959, № 11.
4. *Холопов Ю.Н.* К истории современной отечественной музыки: «Денисовская волна» // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: статьи, воспоминания, материалы. М., 1999.
5. *Шаповалова Л.В.* О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости. Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. Киев, 1985.

Андрисян Н.Ю.

Муниципальное бюджетное общеобразовательное учреждение
«Средняя общеобразовательная школа №5 с углубленным изучением
отдельных предметов имени Героя Советского Союза П.С.Маштакова»
МБОУ «СОШ №5», Владимир

ПРИНЦИП ЭМПАТИИ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ ШКОЛЬНИКОВ

Музыка – величайший источник радости и вдохновения, источник познания окружающего мира. Она сопровождает нас на протяжении всей жизни. Музыка способна вызвать эмоциональный отклик, взволнованность, стремление к действию, может вдохновить человека и, наоборот, привести в состояние тоски или тихой грусти. Она обладает силой наибольшего эмоционального воздействия на человека. Русская музыкальная культура во все свои времена отличалась ярко выраженной способностью к состраданию. Слова композитора П.И.Чайковского: «Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась,

чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и подпору...» [3] мы воспринимаем как творческое и мировоззренческое кредо великого композитора. Оно может в полной мере стать эпиграфом на пути к формированию прекрасных и возвышенных, патриотических и героических чувств у школьников, т.к. именно музыкальное искусство по своей природе призвано развивать эмпатию, поэтому идея преподавания музыки как живого образного искусства прочно утвердилась в педагогической практике.

В словаре иностранных слов русского языка Н.Г.Комлева мы находим многоплановую интерпретацию понятия «эмпатия» – от англ. *empathy* – сочувствие, сопереживание; нем.*einführung* – «вчувствование» – псих. 1) способность войти в эмоциональное состояние другого лица, «вчувствоваться»; интеллектуальная идентификация собственных чувств с чувствами, мыслями и установками другого человека; 2) субъективное приписывание реальному предмету или произведению искусства своих собственных чувств, представлений, установок [2]. Эмоциональная способность, или способность к глубокому переживанию жизненных явлений, – важное отличительное свойство художественного субъекта. Познание в искусстве совершается чувственно-конкретным образом, истины искусства художник переживает. Если художник создает образы вне эмоционального начала, лишь дискурсивным путем, рассудочно-понятийным и логическим, то художественный текст не переживается, а лишь понимается. Целостная эмоциональная реакция художника придает познанию жизни в искусстве правдивость, искренность. Эмпатия как сочувствие, переживание, способ понимания эмоционального состояния других людей, необычайно важна для художника. Он устанавливает эмоциональные связи с людьми через произведения искусства, как бы участвует в эмоциональных переживаниях других людей, включая собственное «Я» [4]. В свою очередь, учитель музыки, развивая эмпатию у школьников, выводит их на новый уровень понимания и осознания смысла художественного произведения, формирует умения адекватно оценивать данное произведение, повышает мотивацию к изучению искусства.

Эстетика и философия открывает занавес над тайнами творческого процесса и старается проникнуть в его сущность. Познавая художника, его произведения, мы познаем себя. Подтверждение мы находим в анализе деятельности классических российских эстетических школ, созданных М.Ф.Овсянниковым, М.С.Каганом, Ю.М.Лотманом, А.Ф.Еремеевым.

Вопрос исследования философской силы произведений русской классической музыки, благодаря которой наши дети смогут, слушая ее, постичь дух исторической эпохи стоит более глубоко на современном этапе.

Опираясь на научно-исследовательский и практический опыт учителей музыки города Владимира, дискуссия по этой проблеме будет представлена в работе секции «Школьники об эстетике и искусстве» III Российского эстетического конгресса.

Музыка, как часть искусства, жизненно необходима для полноценного развития школьников. Высшая цель искусства – всестороннее развитие социально значимой и самоценной личности, удовлетворение ее духовно-эстетических потребностей, наслаждение художественными шедеврами и формирование ценностных ориентаций [1]. Основная цель реализации программы по музыке – воспитание музыкальной культуры как части всей духовной культуры обучающихся. Основным содержанием музыкального обучения и воспитания является личный и коллективный опыт проживания и осознания специфического комплекса эмоций, чувств, образов, идей, порождаемых ситуациями эстетического восприятия (постижение мира через переживание, самовыражение через творчество, духовно-нравственное становление, воспитание чуткости к внутреннему миру другого человека через опыт творчества и сопереживания). Итак, важнейшей миссией педагога-практика является развитие эмпатии как главной движущей силы в предотвращении процесса расчеловечивания российских школьников.

Примечания

1. *Борев Ю.Б.* Эстетика: учебник – М.: Высшая школа, 2002. С.485.
2. *Комлев Н.Г.* Словарь иностранных слов /Н. Г. Комлев – Москва, 2006. С.589.
3. *Критская Е.Д., Сергеева Г.П., Шмагина Т.С.* Музыка 3 класс: учебник для общеобразовательных организаций – 4 изд. – М.: Просвещение, 2014. С. 6.
4. *Куренкова Р.А.* Эстетика: учебник для высших учебных заведений. Москва, 2003. С.231 – 232.

Антипин А.Л.

Преподаватель кафедры Художника кино
Санкт-Петербургский Государственный университет, Санкт-Петербург

СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОЕ В ЦИФРОВЫХ ОБЪЕКТАХ

Промышленная революция уничтожила мифологическое мышление, казалось бы, навсегда. Сегодняшнее возвращение – это микс из искусственных чудовищ, ракетных двигателей, дымящих заводов и секретных лабораторий. И все это рождается внутри компьютера.

Современная постцифровая культура наполнена историями (фильмы, видеоигры, цифровая графика) о живом и неживом, земном и неземном. Нечто потустороннее или паранормальное вселилось в цифровые объекты, гаджеты, vt гарнитуры. Граница между естественным и сверхъестественным проходит в лиминальных пространствах, преследующих нас на каждом шагу.

1. Каким образом из простых цифровых объектов можно создать нечто сверхъестественное? Цифровой художник моделирует, текстурирует, анимирует, затем один объект миксует с другими объектами и в результате получает

гибридную реальность. Мифологическое мышление возвращается, но на этот раз это дикий микс из различных чудовищ (goediert), гибридных существ (человек, животное, машина, как у Пьера Хейге), ракетных двигателей и космических кораблей (thedizzyviper), лиминальных горных пространств и бетонных объектов (bbb.artist), дымящих заводов (oknice), играющих на Марсе космонавтов на фоне роверов (abg_3d), киберпанковых городов (darkplanet.co), переплетений труб (stupidgiant), цифровой одежды (Юменг Йу).

2. Основные типы цифровых объектов. Полигональные объекты (все, что есть в трехмерной графике от примитивов до сложных анимированных объектов); неполигональные объекты, состоящие из облака точек (vdb); визуальные эффекты (vfx), генеративная графика, написанная с помощью программного кода и демонстрируемая real time.

3. Хотим ли мы, чтобы софт имитировал художников 19 или 20 веков?

Если система может автоматически создавать новые произведения в каждом медиа или жанре, и мы не можем определить разницу между этими произведениями и произведениями, созданными людьми, она проходит тест Тьюринга. Но должен ли софт создать произведение, неотличимое от произведения, созданного человеком? Чем сложнее становится софт и мощнее «железо», в частности видеокарты, тем цифровые объекты становятся более сверхреалистичны, чем их реальные двойники (особенно быстрый прогресс в создании человекообразных объектов – копий белкового оригинала).

4. Но на первом плане всегда будет стоять красивая картинка (или наоборот, пугающая), интерфейс цифрового человека, который будет уметь общаться, иметь свое мнение, влиять на мнение других и быть самостоятельной социальной сущностью.

5. Ко всем цифровым объектам можно применить термин «непонятное». В сериале «1899» первые две серии зритель совершенно не понимает происходящего, в третьей серии начинает догадываться, что что-то не так с происходящим. И только к финалу понимает, что происходящее – компьютерная симуляция в голове главной героини. Этот сериал целиком снят в программе Unreal Engine (основной программе по созданию игр, анимации и кино) в берлинской студии с применением oled экрана. Все, что есть в сериале – это цифра (полное отсутствие натуральных съемок), за исключением актеров (пока).

6. Если в аналоговом фильме важен сюжет, развитие характеров героев, общая драматургия, то в цифровом кино все это заменяется мучительным поиском ответа на вопрос «в какой реальности я нахожусь» и как из одной реальности найти переход в другую реальность.

7. В аналоговых фильмах ужасов источником сверхъестественного может быть отдельный объект – телефон, видеокассета, флешка, вирус, инопланетянин, видеоигра, геосторм и т. д, то в цифровом фильме сверхъестественным наделяются все типы цифровых объектов.

Небольшой обзор графического софта и технологий, с помощью которых создаются цифровые объекты.

ВЛИЯНИЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО ПЕРЕХОДА НА ИЗМЕНЕНИЯ «ВСЕ-ВОСПРИНИМАЮЩЕГО» СУБЪЕКТА

Описывая историю методологий интермедиальности в кино, исследовательница А.Пету выделяет теорию восприятия медиальных трансформаций, связанную с понятиями «рефлексивного опыта» и «паразитического третьего» [1]. Согласно А.Пету и И.Паеху, на которого она ссылается, переключение медиумов, их неброское смешение или явный конфликт внутри фильма, характеризуется как *ощущаемое* событие различия, воспринимаемое явление *промежуточности*, потенциально включающее «нечто третье» в образуемый зазор [2]. Так, медиум оказывается обнаженной, видимой формой при сломе в порядке репрезентаций и усиливает перцептивную реакцию зрителя. Пету активно обращается к концепции гаптического Л.Маркс для объяснения подобного «интерсенсорного» опыта, говоря не столько об оптической регистрации медиальных смещений, сколько об их прямой ощутимости. Однако для подтверждения этого подхода Пету выбирает примеры интермедиальности, подразумевающие взаимодействие разных видов искусства: к примеру, использование литературного текста поверх изображения или цитирование картины внутри кадра [3]. При этом другие интермедиальные техники и переходы между ними (неожиданное включение ротоскопированных, анимационных эпизодов или же клиповых, рекламных вставок), ставшие особо популярными с утверждением цифрового изображения и компьютерной графики, остаются вне детального разбора.

Для анализа упомянутых интермедиальных отношений представляется уместным вернуться к проблематике оптического восприятия, которое отодвигает А.Пету, и реактуализировать взгляд в этом контексте. В докладе исследуются влияние интермедиального перехода на «все-воспринимающего» субъекта, каким он описан у К.Метца [4], а также изменения в механизмах идентификации зрителя (например, когда исчезает инстанция реальной камеры и преобразуются герои в момент переключения на 2D-анимационное изображение). Ситуация перехода между медиумами, порождающая слом и событие различия, объясняется через понятие «разрыва» Ж.Лакана, связанного с «напряженным отчуждением» [5], и через его идею расщепления между взглядом и глазом. Психоаналитический подход позволяет пересмотреть, уточнить явление интермедиального слома в отношении зрителя, его перцептивных процессов. Кроме того, предполагается, что подрыв позиции «всевоспринимающего» субъекта предоставляет ему больше свободы для рефлексии над изображением и переосмысления нарратива.

Примечания

1. *Пету А.* Интермедальность в кино: история методологий. Кинема. СПб., 2021. №2(2). С.106-107.
2. Там же.
3. См. об этом: *Petho Á.* Cinema and Intermediality: The Passion of the In-Between. Cambridge Scholars Publishing, 2011. P.469.
4. *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб., 2013. С.74.
5. *Лакан Ж.* Четыре основные понятия психоанализа. Семинары: книга 11 (1964). М., 2004. 304с.

Аринин Е.И.

Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых,
г.Владимир

ЭСТЕТИКА «ЛЪПОТЫ»: ВЕРА (РЕЛИГИОЗНОСТЬ) ТАНЦОРА, ХУДОЖНИКА И ПОЭТА В СВЕТЕ ПОДХОДОВ СОВРЕМЕННОГО РЕЛИГИОВЕДЕНИЯ

В фильме «Иван Васильевич меняет профессию» (1973) царь «Иоанн Грозный», попав в столицу «первого в мире атеистического государства», смотрит с балкона на Москву и вдохновенно произносит непривычное для советского зрителя слово «Лепота...». Анализ богатства амбивалентной семантики этого слова, как и его производных, представляется эвристичной для современного философского религиоведения и гуманитаристики в целом.

1) Слово «лѣпота» и его производные входят в отечественный лексикон с XI века, с одной стороны, обозначая то, что «слеплено», т.е. насильственно соединено, выступая как нечто «бѣсовское», а, с другой, «самое лучшее», «красивое», «благопристойное» и т.п., т.е. как «творение Божие» [1]. Последняя семантика воспроизводится в первом словаре церковной лексики, где присутствуют «лѣпота» («красота, пригожество»), выражение «лѣпо есть» («прилично, достойно есть») и «лѣпотный» («пригожий, украшенный, хороший») [2]. В конце этого столетия, согласно данным «Национального корпуса русского языка» (далее – НКРЯ) в русский язык входят слова «эстетика» и «эстетический».

2) Н.М. Карамзин в своих путевых заметках за 1789 год писал, что «Эстетика есть наука вкуса», которая «учит чувствовать изящное и наслаждаться им», при этом эстетическое как «изящное» он противопоставляет «грубому» и «логическому» [3]. Словарь В. Даля тоже приводит краткое описание того, что «эстетика есть учение или теория об изящном, об изяществе в художествах», при этом детально представлена семантика «лѣпливания»: «выдѣлывать, образовать изъ мягкаго вещества: глины, воску и пр... Лепушка ж. пск.

твр. репей.... Лѣпый црк. стар., а изрѣдка и нынѣ употрб., особ. въ прм. хорошій, красивый, прекрасный, благовидный».

3) В «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» нет слова «лѣпота», но дано одно из самых детальных описаний «эстетики», которую представили как «особую отрасль философии, занимающуюся красотой и искусством», отметив, что она изучает «наслаждение». Современная философская энциклопедия отмечает, что эстетикой называется «наука о неутилитарном созерцательном или творческом отношении человека к действительности, изучающая специфический опыт ее освоения», когда «человек ощущает, чувствует, переживает в состояниях духовно-чувственной эйфории, восторга, неописуемой радости, блаженства, катарсиса, экстаза, духовного наслаждения свою органическую причастность к Универсуму» [4].

4) Э.А. Королева одной из первых обратила внимание на идеи Х. Эллиса, который в 1923 году описал феномен танца в качестве глобального феномена, «в котором все подчинено строгим правилам исчисления, метра и порядка», при этом делая вывод, что танец возник «задолго до появления человека» [5]. Л.Т. Дьяконова уже более строго отмечает, что «жест, движение, танец, пластика являются праязыком, возникшим задолго до появления письменной речи и даже музыки», являясь «языком коммуникации, на котором люди общаются друг с другом, с собой и миром» [6].

5) Таким образом, можно вполне определенно утверждать, что древнейшим эстетическим феноменом выступал танец, который затем дополнился «наскальной живописью», только в урбанистических культурах сформировав «поэтику», где «греческих богов создал Гомер». В таком контексте с позиций современного философского религиоведения можно описать три типологические формы личной веры («религиозности» и «лѣпоты») танцора, художника и поэта.

6) Интересна перспектива описания личность танцора, художника и поэта в качестве «религиозной» («вѣрующей») через призму различения «лѣпоты»/«нелѣпости», которое основано на особом «настроении», когда каждый из нас может «выйти из ума», «обезуметь», но никто, оставаясь человеком, не способен «выйти из настроения» (Бибихин), в том числе горя или радости отношения с мирозданием, о которых нам свидетельствуют танец, живопись, поэзия и т.п.

7) Требуется детальный анализ того, что принято именовать «лѣпотой» в контексте понимания «религиозности» в тот или иной период развития конкретного социума, в том числе российского, привлекая и материалы НКРЯ.

Примечания

1. Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1981. С. 207-210
2. *Алексеевъ П.А.* Церковный словарь, или Истолкованіе реченій славенскихъ древнихъ, такожъ иноязычныхъ, безъ перевода положенныхъ въ Священномъ Писаніи и другихъ церковныхъ книгахъ. М., 1773. С.158.

3. Карамзин. Письма русского путешественника // Московский журнал, 1791. Часть вторая. Книжка третья. Месяц Июнь. С.311.
4. Бычков В.В., Бычков О.В. Эстетика // Новая философская энциклопедия. Т. IV. М., 2010. С.456.
5. Королева Э.А. Танец, его происхождение и методы исследования (по работам зарубежных ученых XX века) // Советская этнография. 1975. №5. С. 147-148.
6. Дьяконова Л.Т. Танец как феномен культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana), 2011, №3 (20). С.155.

Артеменко Н.А.

к.филос.н., доцент СПбГУ, г. Санкт-Петербург (Россия),
главный редактор «Horizon. Феноменологические исследования»

«ЭСТЕТИКА ОПУСТОШЕНИЯ»

Серия работ под названием «Скрытые пространства» („Concealed spaces“), созданная современным испанским художником Хосе Мануэлем Баллестером, предлагает нам весьма оригинальную идею «упражнения на опустошение», когда пространство картины покидают ее главные герои.

Что происходит с картинами, когда из них «уходят» люди? Насколько важны оказываются эти ушедшие люди для того, чтобы картина продолжала жить? Баллестер предлагает по-своему понятый прием *остранения*: если вычесть из картин классиков изображенных на них людей и тем самым вывести на передний план незамеченные доселе детали интерьеров и драпировок, элементы ландшафта и архитектуры, инертные объекты и творения природы, что произойдет с нашим восприятием? «Реальность – это некое окно, в которое ты можешь выглянуть и посмотреть в одну или другую сторону. Можно высунуться подальше и тогда увидишь еще больше. Я думаю, каждый художник находит свое собственное окно, через которое он видит реальность. Но окно – это ограничение, и меру этого ограничения, компромисса, каждый определяет самостоятельно. Ты можешь навсегда ограничить себя этими рамками, а можешь сначала смотреть на мир через окно, а потом взять, да и разбить его, и увидеть иной мир» – считает Баллестер[1]. Дело не в том, чтобы что-то схватить и унести из нового открывшегося пространства с собой в свое привычное, а в том, чтобы выйти в это другое, открывшееся. Живое знание всегда связано с разотождествлением, с расставанием с безотчетным существованием.

Первой работой в серии «Скрытые пространства» стала картина «Благовещение» Фра Анжелико, с которой Хосе Мануэля Баллестера связала личная история. Это была любимая картина его подруги. Но подруга умерла, ангелы улетели – осталась пустота, которую художник и показал в своей работе. «Место для Благовещения» – так стала называться картина.



«И вот я сделал для себя открытие – как только ты убираешь с картины персонажей, остается фон, который прежде был второстепенным, но теперь он стал главным», – говорит Баллестер [2].

Обратимся к картине «Рождение Венеры» Сандро Боттичелли: подернутая чешуйками зыби морская гладь, жемчужная раковина и роща, тихий и безмятежный покой. Кажется, сама тишина теперь говорит с нами.



Драматичное полотно Франсиско Гойи «3 мая 1808 года в Мадриде» повествует о расстреле повстанцев: безоружные мадридские ремесленники

сбились в плотную группу напротив шеренги военных вооруженных французских солдат. Баллестер видит только результат – ночь и кровь между холмами.



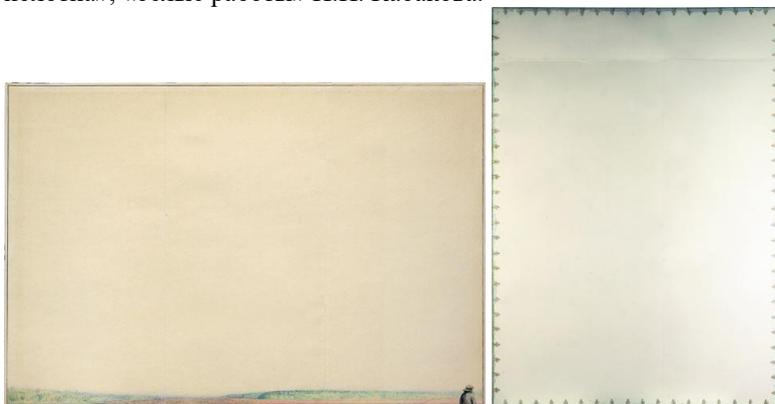
Поразительно выглядит «Сад земных наслаждений» Иеронима Босха без обитающих в нем бойких и пестрых тварей земных и небесных. «Нежилой сад» – так называется он теперь. Геометрические фигурки разбросаны меж холмов, словно в детском саду, откуда убежали все дети.

Совершенно иначе смотрятся картины «Распятый Христос» Диего Веласкеса, «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи. Апостолы и Учитель ушли, оставив перед нами лишь пустой стол в зале с видом на дальние горы. А в Христе, покинувшем свой крест, видится метафора богооставленности этого мира...



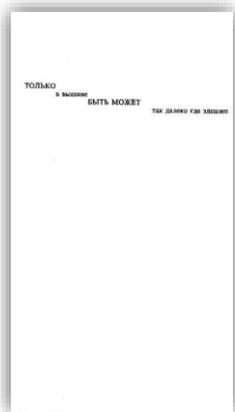
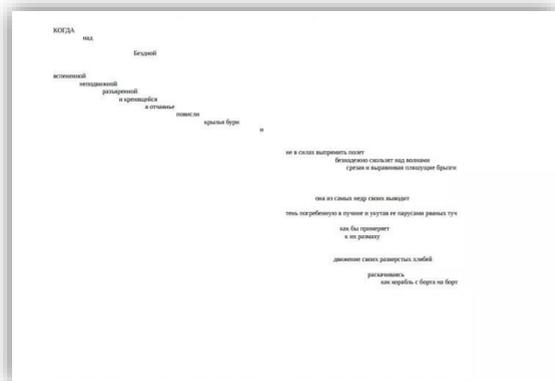
Такой прием можно было бы назвать «эстетикой опустошения»: редукция к перводанностям мира, из которых состоит любое восприятие, демонтирует наш опыт. С чем мы остаемся? С явлением пустоты, тишины, с неназванностью, с непрявленностью – с пустой сигнификацией, с жестом, направленным в никуда, с атопией. Так понятий прием остранения оставляет нас наедине с собой и с миром, возвращает нам нашу субъектность со знаком вопроса.

Здесь нам видится две возможные линии для сравнения. Первая связана таким направлением, как московский концептуализм. Разницу между официальной культурой и неофициальной И.И. Кабаков формулирует, связывая ее с постановкой проблемы субъекта: «Неофициальное искусство отличалось от официального тем, что оно поставило вопрос о том, „зачем я рисую, почему я рисую, как я рисую, что означает точка, что означает клякса“, – в то время как официальное искусство являлось традиционным искусством и такие вопросы задавать не могло. Вот это задавание прежде всего профессиональных вопросов породило <...> практику задавания и онтологических вопросов: „Что является причиной появления моих картин? Для чего вообще я живу?“ То есть, в этом смысле художественная деятельность стала <...> духовной практикой, <...> путешествием в страну, где я должен узнать, кто я, как меня зовут и чем мне следует заниматься» [3]. Ускользание от имени, социальной роли, стремление не быть идентифицированным – жизненный модус ряда художников Московского концептуализма. Художник находится в пространстве «между ними», ходит по периметру, не отождествляясь ни с какими «именами» и социальными ролями полностью. Отсутствие «своего места» приводит не к острому ощущению драматичности атопии, а к осознанию незакрепленности как свободы: ее дает «отслаивание» всех примет, черт, модусов идентификации. В пределе этот поиск приводит к эстетизации молчания, актуализации тем Ничто, Пустоты; в изобразительном искусстве им отчасти соответствуют «пустые полотна», «белые работы» И.И. Кабакова.



Вторая линия связана с С. Малларме. В XIX-XX вв. происходит радикальное переосмысление языка и его редукция: разрушение связей между объектами и словами, не отражающими сущности этих объектов. Это язык пауз и пустот. Человек приходит в мир из молчания и уходит в него, отвечая на зов бытия. Малларме был первым, кто стремился признать за словом способность делать вещи отсутствующими, говорить об этом отсутствии, а затем молча-

ливо констатировать полное исчезновение. Идеальный текст становится бессловесным, а идеальная речь немой. Предвосхищая постмодернистскую игру в искусстве, Малларме превращает текст в «вероятностное произведение», которое *может* или *не может* состояться, будет понято *так* или *иначе*. Пробелы и пустоты внутри текста – это места читателя, пространства его возможного виртуального присутствия. Эти проблемы и пустоты языка говорят о пробелах и пустотах субъекта – его принципиальной нехватки самого себя, нехватки, которую язык лишь выражает, указывая на нее.



Что нам остается? Остается место для искушения. «Место для искушения» [4].



Примечания

1. Искусственный отбор. Эфир 27.10.2020 [Видеозапись] // Телеканал Культура, 2020. – Режим доступа: <https://youtu.be/-qLhLzqwtlA> (дата обращения: 10.02.23).
2. Там же.
3. Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. – М.: Вологда, 2010.
4. Мастер Оссерванца. «Искушение святого Антония». Ок. 1435.

Астанина Н.В.

МАРХИ (Московский архитектурный институт (Государственная академия))

ОБЩЕСТВЕННЫЕ ПРОСТРАНСТВА ГОРОДСКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ КАК ОБЪЕКТЫ ЭНВАЙРОМЕНТАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ

Энвайронментальная эстетика возникла в конце 20 века из философских областей эстетики и философии окружающей среды. В следствие воздействия негативных факторов урбанизации мы получили серьезный разрыв между городской и природной средой, люди перестали ощущать себя частью экосистемы, наблюдаем процессы деградации природы в городской среде, ухудшение физического и психологического здоровья горожан. Вопросы и проблематика *энвайронментальной эстетики* также были сформулированы в ландшафтной архитектуре, географии, экологии и эмпирических исследованиях ландшафтных предпочтений человека. Современные идеи развития городов основываются на *энвайронментальной эстетике*, которая предлагает новые подходы к осмыслению эстетики городских общественных пространств через призму эстетической и экологической ценности ландшафта, который рассматривается как целостный феномен, обладающий общественной ценностью и подлежащий охране, а также возвращение человека к устойчивым отношениям с природой [4].

Эстетические теории XVIII–XIX веков были сосредоточены на осуществлении эстетического суждения о красоте чего-либо и больше фокусировались на реакции субъекта на качества объектов. Область эстетики в современном мире имеет гораздо больший охват, а эстетический опыт не ограничивается только возвышенным переживанием красоты, а возникает в результате активного взаимодействия между человеком и природой, практических и интеллектуальных занятий, например, эстетические переживания могут создавать не только произведения искусства, но и архитектурно-ландшафтные объекты: сады, парки и общественные территории. Эти теории сформировали концепцию эстетической ценности как формы внутренней или неинструментальной ценности, когда что-то ценится не как средство достижения какой-то цели,

а как нечто, имеющее ценность само по себе [1]. Например, лесной массив может иметь эстетическую ценность за аромат хвои, пение птиц или преломление солнечных лучей.

Понятие *энвайронментальная эстетика* было сформулировано как эстетическая оценка окружающей среды, которая, в отличие от оценки искусства, носит экологический характер и имеет значительный контраст с объектноориентированным подходом, типичным для статичного искусства [5]. Динамичный характер окружающей среды оказывает влияние на диапазон эстетических качеств, которые воспринимаются и ценятся воспринимающим, дает больше возможностей для погружения и мультисенсорного восприятия, создающего тесную близость (единство) между воспринимающим и окружающей средой [4]. В городе такие взаимодействия между человеком и природой развиваются на зеленых территориях.

Современные дебаты в области *энвайронментальной эстетики* сформированы двумя противоположными подходами: «*научным когнитивизмом*» и «*некогнитивизмом*». Первый утверждает, что, если оценка должна выходить за рамки поверхностного эстетического отклика и выражаться в суждениях, соответствующих их объектам, то она должна основываться на научном знании [2]. Таким образом посредством информирования мы определяем эстетическую ценность ландшафта и формируем положительное восприятие его эстетических качеств, например, знание того, что сохранение погибших деревьев в парке нужно для поддержания экосистемы позволяет повысить его ценность для общества. Это является важным фактором для разработки градостроительного планирования, так как общественное восприятие ландшафта обусловлено социальными факторами, которые не всегда отражают его экологическую ценность для природы. Так традиционная высокая визуальная оценка стриженных парковых газонов имеет низкую экологическую ценность для экосистемы, и, напротив, заросшие берега водных объектов, имеющих высокую экологическую ценность, воспринимаются горожанами как небезопасные, неухоженные, требующие благоустройства, следовательно, имеющих низкую эстетическую ценность. «*Некогнитивистские теории*», напротив, утверждают, что эмоции занимают законное, несентиментализирующее место в эстетическом восприятии окружающей среды, а воображение, исследовательская, проектная и образная деятельность может обогатить и углубить восприятие [1]. Формируя эмоциональные связи с местом и основываясь на этих связях, человек отдает предпочтение тем или иным местам, что объясняет нашу привязанность к родному городу, домам, деревьям и природному ландшафту [3].

Энвайронментальная эстетика играет важную роль в формировании экологически идентичной городской среды, предлагает смену ценностных ориентиров, от парадигмы контроля и преобразования окружающей среды к экологическому мировоззрению и осознанию себя частью земной экоси-

стемы, пониманию эстетической и экологической ценности природы в архитектурно-ландшафтных проектах. Развитие городской среды в контексте *энвайронментальной эстетики* предполагает сохранение духа места, эволюцию исторических и культурных нарративов, повышение экологической и эстетической ценности природного ландшафта.

Примечание

1. *Brady, Emily*. Aesthetics of the natural environment/ Brady, E. – Edinburgh, UK : 2003, Edinburgh University Press.
2. *Carlson, Allen*. Environmental Aesthetics, Ethics, and Ecoaesthetics / Carlson, A. // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 2018. – Volume 76, Issue 4, October 2018, Pages 399–410. – URL: <https://doi.org/10.1111/jaac.12586>
3. *Tuan, Y. F.* Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values. Englewood Cliffs / Tuan, Y. F. – NJ : Prentice-Hall. 1974
4. *Берлеант, А.* Энвайронментальная эстетика // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – С. 607
5. *Молодкина, Л.В.* Энвайронментальная эстетика: новое научное измерение окружающей среды // Л.В. Молодкина – DOI 10.24411/2073–3305-2020-10044 // Образование. Наука. Научные кадры. – 2020

Астахов А.А.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ: НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЯ «АЛЕКСАНДР – ВОИТЕЛЬ ЗЕМЛИ РУССКОЙ»

Сегодня музыкально-театральные постановки очень популярны на всех этапах художественного образования в процессе творческой и культурно-просветительской деятельности: в детских садах, школах, в колледжах и вузах. Такие представления могут строиться на основе одного литературного произведения, по нескольким произведениям, а может быть создан специальный сценарий. Композиционных приемов может быть множество, но чаще всего создателями представлений выбирается сквозная композиция.

В 2021 году мы обратились к теме 800-летия со дня рождения Святого благоверного князя Александра Невского. Выбор драматургии был обусловлен образом Александра Невского, как эпического героя. Эпическая драматургия легла в основу театрализации. Сценарий был создан посредством соединения пересказа исторических событий, летописных источников и соединения их музыкальных произведений, созвучных эпохе (исторических и современных).

Режиссер-постановщик – к.п.н., доц. Р.Г. Захаров, художественный руководитель – к.ф.н., проф. Л.Н. Ульянова.

В спектакле задействованы все творческие силы:

Струнный оркестр, вокальная группа «Форманта», Студенческий хор, студенты обучающиеся по специальностям музыкального и театрального искусства.

Спектакль «Александр воитель Земли Русской» является и будет являться актуальным, поскольку Александр Невский –герой для многих русских людей. Этот образ не сможет исчезнуть из исторической памяти нашего народа. В этом великом русском человеке сильный русский дух, большая любовь к Родине.

Постановка спектакля важный этап в процессе обучения студентов, позволяющий систематизировать, закрепить и расширить приобретенные студентом за время обучения знания, умения, навыки при подготовке и воплощении сценического образа на сцене. Главной задачей является воспитание умения переложить замысел на язык действий, способности к их поискам и отбору, умения взять на себя все более осложняющийся круг предлагаемых обстоятельств, выстроить и осуществить цепочку поступков, овладеть наиболее совершенным способом работы над ролью. Постановка не просто иллюстрирует известные летописные истории и факты, а представляет собой интерактивное действие, в котором поставлены непростые вопросы о вечных вопросах ценностных ориентиров и силе духа.

Главная тема спектакля – проблема сложного, ответственного выбора Александра Невского в ситуации сохранения Русью ее веры и территориальной целостности. Главная задача – создать сценическое пространство со знаковой насыщенностью.

Стоит отметить, что все события, связанные с русской православной культурой, были подкреплены вокальным исполнением, а монгольские персонажи имеют основополагающую характеристику в танцах, пантомиме и пластике.

Все эти обозначенные предметы мы демонстрируем зрителю для того, чтобы намеренно направить его внимание на расшифровку, интерпретацию, истолкование данных смыслов. Символы являются обобщенной силой, которые образно и наглядно обозначают основную идею спектакля.

Решение сценического пространства: театральная условность существовала за счет использования полотна, символизирующего летопись, которое трансформировалось в разные элементы, в соответствии со сценическими задачами. Также сценическое пространство формировалось с помощью световой партитуры. Световые решения были подобраны в соответствии с восприятием человека чего-то родного и близкого. Ярко-красный свет олицетворял апокалиптичность, тревожность.

Цветовое решение костюмов было создано художником по костюмам, оно опиралось на символику цвета, которое было свойственно временам древней Руси. Герои, относящиеся к русской культуре, в основе костюмов имели синий, голубой цвет и красный, означающий доблесть и смелость. Одежда католиков выражалась красным вычурным цветом. Монголы же имели в своих костюмах желто-коричневый оттенок.

Полное раскрытие содержания стало возможно только при интенсивной работе коллектива, исполнителей и художественно-технического сопровождения. Работа носила синтетический характер объединения разных видов искусств. Создана режиссерско-постановочная группа, в которую вошли режиссер, художник по свету, звукорежиссер, дирижер, педагоги актерского мастерства, сценической речи, вокала и сценического движения.

Сверхзадача спектакля пробудить интерес к истории страны и Родины.

Сценическое действие спектакля представляет собой исполнение постановки «Александр – воитель Земли Русской». В драматические сцены органично вплетены пластические номера, элементы сценического боя, вокальные и инструментальные номера, раскрывающие и дополняющие истинные переживания и чувства героев.

Атанова А.А.

РХГА, Санкт-Петербург

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ, РАСПРОСТРАНЯЕМОГО ЧЕРЕЗ СТРИМИНГОВЫЕ СЕРВИСЫ

Речь пойдет о музыкальных произведениях, существующих в форме цифровой звукозаписи и дистрибутируемых посредством музыкальных стриминговых сервисов. Специфика такого существования заключается в том, что произведение непрерывно и с необходимостью сохраняет свою связь с дистрибутивной системой. Таким образом, на процессе восприятия активно (хотя и не явно для слушателя) влияют не только сами произведение и слушатель, но так же различные элементы и участники системы: стриминговая площадка с ее алгоритмами, техническими особенностями, редакторами, кураторами. Кроме того, благодаря специфике системы, автор или правообладатель сохраняют техническую возможность изменять запись или изъять ее из библиотек сервисов, сделав недоступной для прослушивания таким образом.

Об изменениях музыкальной индустрии удобно говорить в терминах американского исследователя А. Лейшона (A. Leyshon). Рассматривая ее как социотехническую сеть, он выделяет четыре ключевых элемента: сеть творчества, сеть тиражирования, сеть дистрибуции и сеть потребления [1]. Возникновение и активное развитие стриминговых сервисов, позволивших индустрии противодействовать нелегальному копированию и распространению произведений, кардинально преобразило социальные и технологические механизмы сетей тиражирования и дистрибуции; перестройка этих двух элементов музыкальных сетей вызвала изменения и в двух оставшихся в сетях творчества и потребления.

Сеть творчества, как самая гибкая и непостоянная, легче всех приспособилась к изменившейся реальности, и претерпела однозначно положительные

изменения. По мере того, как программное обеспечение переформатировало музыкальную индустрию, расходы на создание и дистрибуцию музыки сократились в разы, благодаря чему улучшилась представленность в официальном лицензированном поле (а значит и институциональная признанность) авторов, относительно независимых от музыкальной индустрии, и проектов, в которых музыкальная сторона изначально не является первостепенной. Музыкальная индустрия становится менее монополистичной, так что некоторые исследователи утверждают, что нам стоит говорить уже не о единой музыкальной индустрии, а о множестве индустрий, связанных с музыкой [3].

Что касается сети потребления, прослушивание отдельного трека, приобретенного в составе альбома или сборника на физическом носителе или в электронной копии, качественно отличается от опыта взаимодействия со стриминговыми сервисами с точки зрения потребления. Стриминг изначально предполагает, что объект не копируется и передается потребителю, а сразу воспроизводится с «оригинала», загруженного на сервис. Слушатель не имеет возможности обладать произведением. Не случайно параллельно с распространением стриминговых сервисов растет еще один сегмент рынка: производство и продажа виниловых носителей.

Радикальная точка зрения состоит в том, что на стриминговых сервисах трек, не имея цены, теряет свою коммодификативность, а значит их можно рассматривать как производителей некоего нового продукта, а не дистрибуторов треков [2]. Конечно такой подход излишне односторонен, и, говоря об искусстве, мы не можем отказать произведению в обособленности и единичности вне зависимости от формата его представления. Однако при взаимодействии со стриминговыми сервисами потребитель не ограничен в количестве прослушиваемых треков, а значит не возникает необходимости в тщательном отборе контента. Кроме того, механизмы рекомендаций и автовоспроизведения обеспечивают потенциально бесконечное проигрывание треков. В результате слушательский опыт становится более разнообразным, но вместе с тем менее дифференцированным.

Примечания

1. *Leyshon A.* Reformatted: Code, networks, and the transformation of the music industry. Oxford University Press, USA, 2014, 199 с.
2. *Fleischer R.* If the song has no price, is it still a commodity?: Rethinking the commodification of digital music //Culture Unbound. 2017. Т. 9. №. 2. С. 146-162.
3. См. например *Sterne J.* There is no music industry //Media Industries Journal. 2014. Т. 1. №. 1.

ЭСТЕТИКА ПОВСЕДНЕВНОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ ЭДВАРДА ЯНГА

Данный доклад будет рассматривать кинематограф представителя тайваньской новой волны Эдварда Янга с точки зрения эстетики повседневности, которая занимает особое место не только в творчестве режиссера, но и целом в культуре Востока.

Для начала стоит задаться вопросом, возможна ли эстетика повседневности? Согласно «Критике способности суждения», прекрасным называется что-то, будучи свободным от нашего интереса. Разве повседневность не связана напрямую с интересом [1]? У Канта имеются предпосылки к возможности эстетического переживания от созерцания любого предмета, все зависит от применения способности к суждению. Может ли обыденная, скучная, казалось бы, повседневность называться прекрасной и доставлять удовольствие от созерцания? П.Зифф пишет о том, что человек способен изменять свой взгляд, чтобы даже мусор рассматривался как объект эстетического переживания. Так, одни объекты не являются более подходящими для эстетического переживания, все имеет одинаковый потенциал [2]. Стоит отметить, что и кинематографический медиум дает возможность для созерцательного отношения к повседневности, а не прагматического.

Повседневность в кино составляется из типичных пространств, конкретного времени и практик повседневности. Специфика повседневности фильмов Эдварда Янга характеризуется включенными актами передвижения, наличием промежуточных пространств. Как следствие, зрителем переживается экстремальная темпоральность, непрерывность пространства.

Другой важнейший элемент кинематографического мира Э.Янга – это насилие, всегда немотивированное. Какое место имеет насилие в повседневности? Не прерывает ли событие насилия эстетическое переживание повседневности? Почему кинематограф Э.Янга является кинематографом присутствия? Как повседневность и бытие-в-мире соотносятся с *das man* и *dasein* [3]? С одной стороны, повседневность Э.Янга – это постоянно разворачивающееся бытие, его герои части здесь-бытия, отношения между которыми превращаются в насилие [4]. С другой стороны, повседневность не может не быть усредненной, она также полна разговоров. Доклад будет подробно отвечать на указанные вопросы, обращаясь к онтологической философии М.Хайдеггера.

Примечания

1. Кант И. Критика способности суждения. М.: «Искусство». 1994. 367 с.
2. Ziff P. Anything Viewed // Oxford Readers: Aesthetics. Oxford: Oxford University Press, 1997. 23–30 pp.

3. *Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. с нем. В.В. Бибихина. М.: Академический проект, 2015. 460 с.
4. *Гумбрехт Х. У.* Производство присутствия: Чего не может передать значение / Пер. с англ. С. Зенкина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.

Бабаева А.В.

Воронежский государственной университет инженерных технологий,
Воронеж

СЕТТИНГ СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИКИ

В своем манифесте «Заговор искусства» Ж. Бодрийяр объявил «эстетический траур», представив современное искусство как череду отсылок на что-то другое. «Цитирование, симуляция, реапроприация нынешнее искусство с большей или меньшей степенью игривости или китча реапроприрует все формы и произведения, принадлежащие далекому или близкому прошлому» [1, с.177]. В этом процессе привычное поле искусства размывается, расширение языков искусства в цифровой цивилизации приводит к потерям смысла и возведению «пустоты, банальности в Нечто». В таких условиях все чаще звучат представления, что эстетика, эстетический вкус – пережитки прошлого. Пока еще не «смерть», как было объявлено по отношению к реальности, вещи, человеку, но уже траур. Так о чем же «скорбит» эстетика? Возможно по исчезновению кантовского представления о месте эстетики, которая, по его мнению, не зависит ни от морали, ни от познания. Именно у И.Канта мы встречаем четкое представление о том, где располагается эстетическое: между теоретическим познанием и желанием, между природой и свободой. В современном мире эти четкие ориентиры исчезают. К этому можно добавить «скорбь» о невозможности быть просто «безучастным» зрителем художественных произведений, получающим эстетическое удовольствие. То, что мы наблюдаем сегодня – результаты длительного, более чем векового, изменения в социальном, культурном, экономическом, политическом и т.д. В далеком 1910 году русский футурист М.Ф.Ларионов говорил, что: «пора искусству вторгнуться в жизнь». Футуристы, дадаисты, сюрреалисты стали активно включать в произведение зрителей, разламывать границы между художественным произведением и реальностью. Стремление «дать пощечину общественному вкусу» можно увидеть в виде желтой кофты В.В.Маяковского, футуристического грима, деревянной ложки в петлице К.С.Малевича и морковки А.Е.Крученых. Все это формировало новое представление об искусстве, когда на смену традиционному разграничению «автора» и «зрителя» приходило искусство действия. Весь XX век искусство активно включало в себя новые технические средства, новые представления и идеи. Маршалл Маклюэн предложил рассматривать всю человеческую жизнь как

произведение искусства. Или в другом ракурсе речь может идти об *living art*, то есть искусстве жизни, когда искусство и жизнь автора слиты воедино, что нам пытаются демонстрировать многочисленные перформансы.

XXI век включая цифру в повседневный мир потребовал нового эстетического взгляда на то неоднозначное, быстро изменяющееся, что пришло в нашу жизнь. «Возвышенного недостаточно, необходима еще и утонченность, изощренность, которая заключается в искажении реального, воспринимаемого буквально» [1, с. 181]. Действительно, мы стали воспринимать вне полутонов и намеков. Прямолинейность, переизбыточность снижает притягательность иллюзорного. Поиск глубины невозможен во время господства глянца, где поверхностное затмевает внутреннее. Мир цифры с его акцентом на эмоциональную сторону человеческого существования, сформировал чувство разочарования во всех современных видах искусства. На смену созерцанию пришло визуальное поглощение, музыкальные шумы вытеснили погружение в музыку, умение прослушивать музыкальное произведение. Искусство всегда было зеркалом, отражающим социальное. В современном мире происходит процесс «возведения всего в степень эстетической банальности» [1, с.171]. Кажется бы, в таких условиях ускользающего от заданных стратегий искусства, невозможно говорить о месте эстетики. «Нам не остается ничего, кроме как переживать все это с ироническим безразличием» [1, с.172].

Но любой конец – всегда начало чего-то иного. Поэтому, используя иную оптику, выделим возможные места действия эстетического в мире, где ему, на первый взгляд, не оставили места. «Текущая современность» действительно желает гибкости и плюралистичности в оценке. Но оценку никто не отменяет. Меняется форма выражения оценочного суждения, но учить его правильно строить и высказывать необходимо. Новые принципы реализации искусства в жизни требует формирование новых понятий, фиксирует новые проблемные области, что в свою очередь не может не оказывать влияние на такие явления как «чувственность» «эстетическая аура», новое понимание художественности. «Современная эстетика все чаще предлагает переосмыслить собственные основания, чтобы определить те, что послужат отправной точкой для нового ее вектора и перехода к статусу «большой теории» [2, с.3].

Место эстетики не может не измениться, но любое изменение – это свидетельство развития. Эстетика стягивает в себе символические, социальные, культурные поля современного мира. «Глобальная цивилизация и включение в горизонт нашей повседневности нового дигитального виртуального мира формирует новую постреальность и новый тип человека, человека киборга, который выстраивает «по своему образу и подобию» новую гибридную реальность» [3, с.244]. И в этой гибридной реальности, где уникальность сменяется тиражированием не случайно появляются новые формы эстетической оценки, эстетические направления, такие как, энвайронментальная эстетика или эстетика вовлеченности, «реляционная эстетика» (Н.Буррио), «эстетика восприятия»

(Б.Наней), прагматическая эстетика (Р.Шустерман), нейроэстетика (В.Рамачандран) и айстетика (В.Вельш) и др. Их появление демонстрирует, что место растерянности, иронии и эстетической всеядности начинает занимать стремление переосмысления основания самой эстетики. Если традиционную эстетическую теорию можно назвать эстетикой суждения, основная задача которой – облегчить разговор о художественных произведениях, то в новой эстетике возрастает значение непосредственного чувственного опыта, возвращая нас, таким образом, к древнегреческому пониманию слова «aesthetics».

Примечания

1. *Бодрийяр Ж.* Совершенное преступление. Заговор искусства/ Пер. с фр. А.В. Качалова. – М.: РИПОЛ классик, 2023 – 250 с
2. *Радеев А.Е.* К вопросу об аксиоматике эстетического опыта// Дискурс 2016 № 3 – с. 3-10.
3. *Соколов Б.Г.* Герменевтика вещи и история рефлексии. СПб.: Издательство РХГА, 2020 -351 с.

Бакирова К.С.

Казанская государственная консерватория им. Н.Г.Жиганова,
(КГК им. Н.Г.Жиганова) Кафедра музыкального театра, Казань

ИСПОЛНИТЕЛЬ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОГО АРТ-РЫНКА

Мир классической музыки не обошел стороной такой признак капиталистической экономики, как неравенство. Все чаще мы говорим не об искусстве, а о культурной индустрии, в рамках которой «внимание фокусируется на экономических процессах, посредством которых культурные товары и услуги производятся, распространяются и продаются потребителям» [3]. Искусство и рынок находятся в современном обществе в неразрывной связи.

Современные исполнители, использующие современные способы продвижения собственного творчества, подтверждают их эффективность в достижении популярности среди широкой аудитории. В XXI веке уже сформировался алгоритм успешной «раскрутки» исполнителя, основанный на правилах ведения PR-кампаний, включающий в себя формирование образа артиста, его истории, выпуск выстроенных пресстрелизов, статей, клипов и альбомов, участие в ток-шоу и присутствие в новостной ленте, организацию туров по стране и рекламу. В соответствии с современными тенденциями любой продукт становится ценным, когда переходит в ранг продуктов массового потребления и начинает функционировать по законам рынка [2]. Чтобы иметь средства к существованию классическая музыка больше не может быть сугубо элитарным и автономным искусством» [1], она должна быть

представленной в общем потоке брендов. В сфере исполнительства имя-бренд выступает критерием уровня исполнения. Создание брендированной продукции в мире товаров призвано к манипулированию потребителями, формирования у них привычки делать выбор, опираясь на эмоции.

Современные исполнители, стремящиеся к востребованности на культурном рынке вынуждены заниматься целенаправленным брендированием, формируя образ успешного музыканта. Наличие бренда помогает аудитории ориентироваться в многообразии имеющихся товаров и услуг, а также помогает быть в тренде, следуя тенденциям времени. Перед аудиторией, благодаря бренду, возникает широкий спектр дополнительных ассоциаций и мотиваций. Еще Э.Фромм говорил о зависимости успеха от красивой «упаковки», включающей в себя жизнерадостность, здоровье, агрессивность, надежность, честолюбие и знакомство с «нужными людьми» [4]. Современный исполнитель классической музыки является не только составной частью культуры, но и элементом новой экономики.

Примечания

1. *Журкова Д.А.* Классическая музыка в современной массовой культуре России. Дисс. на соискание уч.степени кандидата культурологии. М., 2012. С.202.
2. *Таюшев С.С.* Тенденции массовизации классической музыкальной культуры на рубеже XX-XXI вв. Дисс на соиск. уч.степени кандидата культурологии. М., 2010. С.3.
3. *Тросби Д.* Экономика и культура. М., 2013. С.157.
4. *Фромм Э.* Иметь или быть. М., 1986. С.170.

Баландина Д.М.

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург

ПРЕДЕЛЫ ПСИХОДЕЛИЧЕСКОГО: ГАЛЛЮЦИНОГЕННАЯ ЭСТЕТИКА В НЕПСИХОДЕЛИЧЕСКОМ КИНО

В кинематографической и мультипликационной среде сложилось представление о психоделической репрезентации исключительно как о попытке передачи посредством визуальных эффектов и монтажных приемов наркотического опыта, так называемого «трипа», включающего в себя галлюцинации и специфические видения. В этом отношении функционал всех фильмов, так или иначе использующих инструментарий психоделии, автоматически относятся к психическим трэвелогам, как указателям путешествий к измененному сенсорному опыту и перевернутому сознанию.

Однако, мы считаем, что это несколько ограниченное представление о наследии киноиндустрии периода 1960-1970-х годов, сконцентрировавшего внимание преимущественно на психоделической революции и ее социокультурных последствиях, в то время, как эстетика психоделического не ограничивается только лишь

галлюциногенным опытом: ее практически безграничные репрезентативные и эмпирические возможности, основанные на повышенных аудиовизуальных ощущениях, усиленном телесном осознании и пространственно-временной дезориентации, могут быть использованы и уже используются в других видах фильмов; но из-за искусственно созданных в прошлом столетии эстетических и моральных ограничений на исследование психоделического кино как низко культурного и недостаточного внимания критиков, данная область кинематографа продолжает оставаться в тени исследования.

При этом, если верить мнению таких великих кинематографистов, как Дзига Вертова или Стэна Брэкхейджа, о том, что кинематографический аппарат должен стать своего рода сенсорным протезом, технологическим устройством, превосходящим своей чувствительностью человеческий глаз, то психоделическое кино как раз и является тем шагом вперед, который радикально изменяет визуальные ощущения человека, трансформирует способы видения и искореняет привычные схемы визуального понимания, рождая, по своему существу, новые органы и возможности человеческого восприятия.

Мы считаем, что приемы психоделического кинематографа, к которым относятся искажение пространства, перетекание кадров, изменение восприятия цветов, детализация, фрактализация и усиление распознавания паттернов, призваны не только раскрыть внутреннее ощущение измененного восприятия окружающего мира, но и индивидуализировать само фильмическое пространство, передать посредством специфических приемов его органику, функциональность и персональную эстетику.

В нашем исследовании мы бы хотели подробнее рассмотреть галлюциногенные визуальные приемы и сосредоточить внимание на кейсах их использования вне психоделического кинематографа, чтобы разобраться, каковы характер, возможности и пределы воздействия подобных визуальных эффектов.

Примечания

1. *Вертов Д.* Киноки. Переворот. // Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М., Искусство. 1966. С. 53.
2. *Данилов Р.* Как режиссеры создают психоделические эффекты в кино. [Электронный ресурс] // URL: <http://www.lookatme.ru/mag/how-to/inspiration-howitworks/201697-psy-movies> (Дата обращения: 4.01.2023)
3. *Kase J.C.* Outer and inner space. Psychedelia and selected representations of altered consciousness in experimental cinema. P. 58.

ИНТЕРПРЕТАЦИИ СМЫСЛОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В РЕЛИГИОЗНЫХ КОЛЛЕКЦИЯХ

Умберто Эко в 1962 году обозначил такое свойство семиотики современных произведений искусства как их принципиальная открытость интерпретациям. Это не отменяет, а дополняет другие их характеристики: стремление к новизне, расширение спектра материалов и техник, усиление концептуальной составляющей. В то же время искусство XX-XXI вв. характеризует многомерное, временами проблематичное, обращение к классическим мотивам и образам в искусстве. Новую актуальность получает вопрос о том, что же такое сам «образ» в искусстве?

С середины XX века представители христианских церквей теоретически осмысливают современное искусство, обсуждают практическую возможность введения произведений живописи в религиозные контексты: пространство храма, экспозицию религиозного музея или выставки. В это время формируются первые религиозно мотивированные коллекции современного искусства: коллекция в Ватикане, собрание австрийского католического священника Отто Мауэра в Вене, собрание «Музея у собора» в Вюрцбурге и др. Мы проиллюстрируем наши тезисы на примере коллекции современного христианского искусства, собирателем которой является православный священник, протоиерей Андрей Юревич. Она начала складываться в 2000-е гг. в Лесосибирске, где он в то время служил, а с 2011 г. (с его переходом на новое место служения) она продолжает пополняться в Москве. В настоящее время лесосибирская часть коллекции вошла в состав Енисейского музея-заповедника, московская часть экспонируется на временных выставках в столице. Сложно переоценить значимость теоретического вопроса о критериях современного христианского искусства и о смыслах, которыми верующий человек наделяет те или иные произведения. На наш взгляд, следует разделять области литургического и внелитургического искусства. В коллекции протоиерея Андрея Юревича (как и в большинстве подобных собраний) мы видим произведения внелитургического искусства. Важно учитывать и тот факт, что библейские мотивы являются лишь одной, и не самой большой, группой работ современного искусства религиозной проблематики. Но что же тогда является критерием христианского (религиозного) в этих произведениях? Одни исследователи предлагают термин «христочцентричное искусство» (Гор Чахал). Протоиерей Андрей Юревич считает определяющими для своей коллекции размышления о трансцендентном, о том, что находится за пределами

чувственно воспринимаемого бытия. При этом признается, что художники используют свой особый (автономный) язык цвета, форм, композиции.

Мы считаем, что значимым для современной ситуации является осознание художником своей культурной идентичности, которая может включать в себя и христианские ценности. Это осознание может проявляться в использовании языка иконописи в произведении, которое остается внелитургическим, но перенимает часть символической «ауры» (термин В. Беньямина) церковного искусства; в философско-религиозном осмыслении проблем человека и мира; в интересе к темам локальной и общей истории России. Для пополнения коллекции протоиерея Андрея Юревича это важнейшие факторы.

Поскольку мы говорим об «открытых произведениях», то нельзя исключать и религиозные интерпретации их смыслов, даже если мастер решал собственно художественные задачи. Сама серьезность решения этих задач, глубина постановки проблем, поиски отображения красоты могут выступать, с религиозной точки зрения, основаниями для того, чтобы увидеть в конкретных произведениях дополнительные значения. Можно ожидать, что значимость подобного взгляда на современное искусство будет только возрастать, а коллекции, подобные собранию протоиерея Андрея Юревича, послужат основой для всестороннего обсуждения этого феномена.

Баркова Е.В.

Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, Санкт-Петербург

ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ИНФОРМАЦИОННОГО В МЕДИАТИВНЫХ ПРАКТИКАХ

Современная эстетика повседневности представляет собой некую коммуникативную среду, где субъективное переживание действительности воплощается в результатах личностной и проектной эстетической деятельности. Общественная практика эстетического пронизана сгустками символических отношений между людьми [2]. Стремительному расширению пространства эстетического соответствует многообразие направлений эстетических практик и теоретическое их осмысление.

Различные ракурсы темы эстетического осмысления повседневности прослеживаются по отношению к разнообразным коммуникативным практикам. Проблемы, включающие в себя функционирование эстетического в повседневности, как особой сфере жизнедеятельности человека и общества затрагивают не только социальные аспекты, но и взаимосвязи с политико-экономическими сферами социального бытия. Свообразие эстетических феноменов и направлений в современной эстетике требует комплексного подхода к расширяющемуся многообразию представлений о значимости культурно-мировоззренческих тради-

ций в философии, философской эстетике и их связи с современным ценностно-эстетическим осмыслением информационного и коммуникативного пространства культуры повседневности.

Эстетическое в повседневном мотивирует и одновременно создает условия для развития индивидуальности, открывает возможность заявить человеку о себе как личности. Исследуя сложные механизмы человеческих отношений, А.Смит своих рассуждениях о прекрасном отталкивался от чувства симпатии. По его мнению, чувство красоты и удовольствия или неудовольствия занимает в человеческой жизни значительное место, а в общественной жизни играет «великую цивилизующую роль» [1]. Красота, прекрасное способно не только вызвать определенный интерес в обществе, оно коммуникативно, следовательно, оно может выступать и как средство общения и, несомненно, как показатель общительности. Ю. М. Лотман пишет, что так называемые «готовые формы общения» создают уверенность для человека. Так он лучше понимает себя, людей вокруг себя, понимает ситуацию, в которой находится и знает, как ему себя вести [2]. Это особенно остро проявляется во времена значительных исторических переломов и потрясений, где требуется большее культурное напряжение и усилие для того, чтобы воссоздать особую коммуникативную ситуацию и среду где можно будет опять уверенно находить партнеров и единомышленников, рассчитывая на понимание и согласие.

Эстетическое переживание повседневности особенно значимо в небольших – профессиональных или родственных коллективах, поскольку способно объединять людей, связанных взаимной привязанностью, раскрываясь в их образе жизни, эмпатии, создавая те традиции и нормы, которые затем способны становиться нормами общества. По мнению Ю.М.Лотмана, именно такие небольшие центры выступают «лабораториями культурной жизни» и «лабораториями способов общения» – студенческий коллектив на курсе или группа людей, связанных профессионально, родственно или даже какими-то общими интересами по защите своей культуры. Эти коллективы, по наблюдению Ю.М.Лотмана, держат культуру [1].

Эстетическое переживание информационного пространства в различные исторические периоды определяло не только стиль общения, умение вести переговоры или беседу, но и стиль поведения в целом, определяя так называемую элегантность, понимаемую как своего рода инстинкт, «который должен побуждать всякого человека естественным образом сообразовывать свой язык и манеры с местом и положением, в котором он находится» [3].

Примечания

1. Лосев А. Ф. Шестаков В. П. История эстетических категорий. – М., «Искусство», 1965. – С. 272.
2. Лотман Ю. М. Воспитание души. СПб., 2005. С. 441.
3. Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь или Как возник «весь Париж», 1815-1848. – М., 1998. – С.300.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ШКОЛЬНИКОВ В УСЛОВИЯХ ВВЕДЕНИЯ ФЕДЕРАЛЬНЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ ОБЩЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ПО ИСТОРИИ

Разработка и принятие Федеральных образовательных программ основного общего и среднего общего образования, внедрение которых начнется с 1 сентября 2023 г., конкретизировала содержание планируемых результатов освоения программы по истории.

В сфере эстетического воспитания на уровне основного общего образования должно быть сформировано общее представление обучающихся о культурном многообразии стран и народов России и мира, понимание роли культуры как воплощения ценностей и средства коммуникации, ценности отечественного и мирового искусства, значения этнических культурных традиций и народного творчества; уважение к культуре своего и других народов [1].

Обучение в старшей школе предусматривает продолжение формирования представлений школьников об исторически сложившемся культурном многообразии своей страны и мира, способности воспринимать различные виды искусства, традиции и творчество российского и других народов, ощущать эмоциональное воздействие искусства, осознавать его значимость для личности и общества в целом; становление эстетического отношения к миру, современной культуре, включая эстетику быта, научного и технического творчества, спорта, труда, общественных отношений и др. [2].

Эстетическое воспитание «заключается в развитии чувства прекрасного, становлении высоких эстетических вкусов, навыков понимания и оценке произведений искусства, а также памятников архитектуры» [3], представляет собой процесс формирования способности обучающихся полноценно воспринимать, понимать и принимать прекрасное в искусстве и действительности.

При этом практика показывает недостаточный уровень сформированности культуроведческих знаний школьников, а вопросы по истории культуры все-российских проверочных работ и государственной итоговой аттестации по истории являются наиболее трудными для учеников. Исследование сформированности художественно-эстетической потребности старшеклассников [4], проведенное в октябре 2022 г. в 7 общеобразовательных организациях г. Владимира показало, что только 40% десятиклассников показали достаточный уровень.

Все это обуславливает необходимость внедрения в образовательную практику комплекса методических приемов, способствующих повышению результативности эстетического воспитания личности:

1) содержательных, включающих разработку дополнительных разделов по истории повседневности, в рамках которых ученики знакомятся с бытовыми культурными традициями народов России, региона и города, неформально погружаясь в атмосферу жизни предыдущих поколений, осваивая национальные культурные ценности;

2) организационного, подразумевающего разработку курсов внеурочной деятельности культурологической направленности, ведение «Культурного дневника» или «Культурного блога» школьника;

3) технологического, основанного на системном применении проектных технологий, начиная от учебных задач конкретных уроков, требующих выражения личностного отношения к тем или иным культурным явлениям, заканчивая выбором культурологических тем индивидуального учебного проекта и создания авторских творческих работ;

4) пространственно-образовательного, представляющего собой насыщение образовательного пространства школы аудиовизуальным контентом, формирующим эстетический вкус школьников;

5) оценочно-рефлексивного, состоящего из разработки и системного использования комплектов контрольно-измерительных материалов, позволяющих не только определить уровень сформированности знаний по истории культуры, но и имеющего значение в контексте реализации технологии формирующего оценивания, то есть позволяющего ученику самому увидеть пробелы в знаниях и показать пути устранения дефицитов.

Организация системной работы учителя в рамках этих образовательных блоков позволит повысить качество образования, в том числе решить важнейшие задачи личностного социокультурного развития обучающихся, на что в первую очередь ориентируют всю школьную систему обновленные Федеральные государственные образовательные стандарты и Федеральные образовательные программы общего образования.

Примечания

1. Приказ Министерства просвещения Российской Федерации от 16 ноября 2022 г. № 993 «Об утверждении федеральной образовательной программы основного общего образования»// СПС КонсультантПлюс.

2. Приказ Министерства просвещения РФ от 23 ноября 2022 г. № 1014 «Об утверждении федеральной образовательной программы среднего общего образования»// СПС КонсультантПлюс.

3. Гордеев К.С. и др. Эстетическое воспитание школьников как актуальная проблема нашего времени// Гуманитарные научные исследования. 2021, № 3. С. 189

4. Аванесов В.С. Методика «Измерение художественно-эстетической потребности школьников» // Режим доступа <https://psy.wikireading.ru/65014> (дата обращения: 07.02.2023).

ПРАКТИЧЕСКИЙ СМЫСЛ САКРАЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Заемствованный у П.Бурдьё [1] термин «практический смысл» в приложении к сакральной архитектуре указывает на нерелексивное (интуитивное, спонтанное) восприятие, оценивание и использование сакральных сооружений, обусловленное скорее навыками, привычками, умением ориентироваться в жизненной ситуации, нежели кодифицированной системой координат сакрального пространства и времени. В отличие от структурно-функционального анализа [2], постструктуралистская стратегия объяснения сакральной архитектуры, представленная косвенно у П.Бурдьё [3] и явно у А.Левефра [4], рассматривает ритуал не как моторно-топологическую схему использования (прочтения, декодирования) элементов архитектурного интерьера и экстерьера, но как телесную практическую схему, свойства которой зависят от положения агента в обществе. Такой подход помещает сакральную архитектуру в широкий контекст эволюции социальных отношений, политической и экономической дифференциации общества, развития научно-технического прогресса, и позволяет исследовать роль архитектурных сооружений в формировании и поддержании специфических условий, способствующих сохранению ритуала как средства адаптации людей, занимающих противоположные позиции в социальном поле религии. Продемонстрировать это можно на примере дома и храма в доиндустриальных обществах. Двум архитектурным типам соответствует две формы социальных отношений: между мужчиной и женщиной, и между мирянами и служителями культа. Схема поведения агента зависит от его положения в пространстве, формируемом архитектурным сооружением, – одновременно в физическом, социальном и космическом. Но в зависимости от того, о каком положении идет речь, архитектура будет предъявлять различные свойства, оппонируя свойствам практической схемы поведения субъекта, прежде всего, дискретности и континуальности, интеграции и дезинтеграции (сегментации). Так, в ситуации необходимости перехода, архитектура формирует устойчивую систему качественно различных мест и границ, но в ситуации, требующей от человека или группы сохранения своего положения, архитектурное пространство начинает проявлять свойства лиминальности: для служителей культа сакральная архитектура далеко не только представляет собой защищенное и неприкосновенное место, но скорее наоборот, требует поддержки, заботы и сохранения, т.к. находится под угрозой исчезновения. Свойства интеграции и дезинтеграции распространяются на религиозную самоидентификацию и на осуществление религиозной власти (доминирования) социальных агентов: 1. Религиозная идентичность

может формироваться в результате самоотождествления с группой или в результате ситуативного осознания собственной позиции относительно других субъектов; 2. Власть в религиозном сообществе может осуществляться через зрелищность ритуальных действий или через механизмы надзора (рассуждая в рамках социологической концепции архитектуры М.Фуко [5]). Архитектурная функция [6] сакральной архитектуры обуславливает инверсию данных типов ритуальных процессов, которые на языке архитектуры будут описываться как переход от гомогенного к гетерогенному пространству, или наоборот (в терминах Ж.Делеза и Ф.Гваттари – это будет различие между «рифленным» и «гладким» [7]).

Примечания

1. *Бурдые П.* Практический смысл. СПб., Алетейя, 2001.
2. *Давыдов И.П.* Храм и ритуал: социальные функции священного. СПб., Изд-во РХГА, 2021.
3. *Бурдые П.* Практический смысл. СПб., Алетейя, 2001; *Бурдые П.* Социальное пространство: поля и практики. СПб., Алетейя, 2017.
4. *Лефевр А.* Производство пространства. М., Strelka Press, 2015.
5. *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М., Ad Marginem, 1999.
6. *Савченко М.Р.* Культура в свете теории архитектурной функции // Вопросы теории архитектуры: Архитектура и культура России в XXI веке. М., ЛИБРОКОМ, 2009. С.64–74.
7. *Делез Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург, У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С.805-852; *Хайман Э.В.* От мегаполиса к плагполису. Новые зоны ответственности архитектора // Архитектура и социальный мир / Под ред. И.А. Добрицыной. М., Прогресс-Традиция, 2012. С.270-283.

Беззубова О.В.

Санкт-Петербургский горный университет, Санкт-Петербург

ЭСТЕТИКА СОЦРЕАЛИЗМА: В ПОИСКАХ НОВЫХ ПОДХОДОВ

Советское соцреалистическое искусство представляет собой «слепое пятно» современной эстетики и искусствознания. И если концепции социалистического реализма в литературе еще уделяется некоторое внимание, то живопись (и изобразительная искусство в целом) остаются вне поля зрения исследователей. Анализ научных публикаций, посвященных социалистическому реализму, демонстрируют рост интереса к данной теме в 90-е гг., однако, с начала двухтысячных эта тенденция идет на убыль. Кроме того, большинство имеющихся исследований рассматривают советское искусство

с точки зрения его идеологического содержания, нежели эстетических и художественных качеств, то есть рассматривают советское искусство как историко-культурный феномен.

Тем не менее, можно выделить несколько дискурсов, помещающих феномен соцреализма в контекст эстетической проблематики.

Во-первых, это собственный дискурс советской эстетики, в задачи которой входило теоретическое обоснование данного течения в искусстве. Искусство понимается здесь как творческая и познавательная деятельность, реализм – как репрезентация существенных аспектов реальности, а не изображение поверхности вещей. Советское изобразительное искусство рассматривается здесь как результат развития европейского реалистического искусства.

Во-вторых, дискурс модернистской эстетики и критики, представленный, в частности, позицией К. Гринберга, характеризующего советское (и, шире, русское реалистическое искусство) в качестве китча. Такой подход приводит к исключению советского реалистического искусства из истории искусства как неценного, «плохого» искусства. Искусство соцреализма в данном случае противопоставляется, с одной стороны, советскому авангарду и различным формам неофициального искусства второй половины XX в., и, с другой стороны, европейскому модернизму.

Наконец, подход, который можно охарактеризовать как «компатибилистский». В этом случае соцреализм может рассматриваться либо как логическое следствие развития авангарда (Е. Деготь), либо как протопостмодернизм («полуторный стиль» Б. Гройса). В рамках данного дискурса предпринимается попытка не исключать соцреализм, но вписать его в историю искусства XX в. в качестве одной из возможностей.

Перечисленные подходы, несмотря на все их различия, содержат ряд общих элементов. Это 1) представление о едином историческом процессе развития искусства, разнородные элементы которого должны образовывать непротиворечивую систему, соответственно, любое явление должно быть либо вписано в единую картину, либо предано забвению; 2) центральная роль модернизма в истории искусства XX в.; 3) противопоставление советского искусства и его тенденций искусству западному.

В предлагаемом докладе предполагается рассмотреть возможные альтернативы упомянутым подходам, связанные с рассмотрением ключевых элементов советской эстетики в рамках так называемых «визуальных исследований». Данное направление открывает перспективны для интерпретации особенностей искусства соцреализма в антропологическом контексте.

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Московский государственный институт
международных отношений (университет)
Министерства иностранных дел Российской Федерации», МГИМО, Москва

ЖЕНЩИНЫ-ХУДОЖНИКИ – ПРОВОДНИКИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФЕНОМЕНОВ В СОВРЕМЕННОЙ ЯПОНСКОЙ ЖИВОПИСИ

В развитии современной японской живописи наблюдается взаимодействие двух направлений – традиционного нихонга и европейского ега. Данная особенность основывается на различном отношении к изображаемому предмету – западная живопись реалистична, японская имеет духовный подтекст, отличие и в культурных традициях, и философско-эстетическом мировоззрении.

В Японии философско-эстетическое понятие, определяющее суть прекрасного (саби, ваби, сибуй, югэн) лежит в основе искусства и живописи. Эстетическое мировоззрение японцев направлено не только на созерцание, но и на чувствование, имеет синтоистские, даосские, конфуцианские, буддийские корни. Японская живопись полна намеков, недосказанности, статична, построена на незавершенности, отражает философскую мысль. Японские художники строго соблюдают главную особенность своего искусства – традиционализм.

Более современной формой эстетики выступает кawaii – культура милоты и невинности, ассоциируемая с манго и анимэ. Концепция «моно-но-аварэ» – «печальное очарование вещей» нашло выражение в кawaii и в живописи.

Эстетическая мысль особенно ярко проявляется в живописи женщин-художников. Социокультурные изменения в обществе, связанные с пересмотром патриархальных установок, способствуют переосмыслению гендерной составляющей японского общества, где женщина-творец займет достойное место.

Наиболее яркими представителями классического японского искусства являются художницы Харуйо Морита (1945), Кьесуки Чинаи (1948), Риэко Морита (1955), изображающие гейш, майко, знатных дам в стиле нихонга, полны духовной меланхолии. В работах художницы-портретистки Михо Хирано также ярко выражен стиль традиционной японской живописи, прослеживается связь с природой, птицами, цветами. Изображения полны сказочно-фантазийными сюжетами, эстетичностью и меланхолией. Стиль ар-нуво с чертами манго, пленительной невинностью, легкий эротизм присутствует в работах Одри Кавасаки (1982). Представителем стиля поп-арт является Ая Такано (1976), ассистентка Такаси Мураками и участник движения Superflat, цель которого стирание граней между элитарным и массовым искусством. На ее двухмерное изображение фигур повлияли манго и анимэ. Тихару Сиота (1972) – «художница-паук», чьи инсталляции с красной пряжей, напоминающие паутину, пронизаны сомнамбулистическим настроением, ее искусство близко к ар-брют. Яей

Кусамэ (1929) знаменитая художница, творчество которой полно минимализма, сюрреализма, одержимостью навязчивых повторов одного и того же абстрактного изображения – красного горошка. В искусстве душевно больной художницы присутствуют черты ар-брюта и поп-арта. Элементом культуры в Японии является «гири» – выражающее чувство долга, чести, справедливости, вплоть до совершения сэппуки. Этим понятием пронизаны работы Фуэко Мацуи (1974) и Аи Шинохара (1984). Их творчество отражает символические сюжеты смерти, философию пессимизма и бессознательного, близки к ар-брют. Представителями современных художественных компьютерных технологий являются Табаймо (1975), чьи захватывающие инсталляции, нарисованные с помощью цифровых манипуляций, предназначены для создания крупномасштабных анимаций, и Мариико Мори, которая (1967), используя последние высокие технологии, создает футуристические образы женщин-киборгов.

Представленных художниц различных направлений объединяет настоящее время и изменения, происходящие в нем, трансформация взглядов и стилей в живописи. Своим многогранным и уникальным творчеством они доказали свою состоятельность художника в создании художественных феноменов живописи.

Благодаря развитию в настоящее время цифровых технологий наступает новая эра искусства, что способствует укреплению международных связей и созданию массового цифрового искусства, дает возможность расширить интерес к предметной сфере психологии искусства, художественному творчеству личности, размывая границы нормативности.

Примечания

1. *Герасимова М.П.* Особенности эстетического сознания японцев // *Вестник института востоковедения РАН*, 2018, №6. С. 41-48
2. *Скворцова Е.Л.* Художественная традиция и первые шаги теоретической эстетики в Японии // *Litera*. 2013. № 2. С. 82-136
3. *Трубникова Н., Коляда М., Меццержков А.* История и культура Японии. Выпуск 15. М.: ВШЭ, 2023. 552 с.
4. *Lombardi Sarah, Edward M. Gomez, Tadashi Hattori.* Art Brut From Japan. 5 Continents Editions Srl, 2019. 184 p.
5. *Mayumi Nihei.* Pop Japan: Contemporary Visual Art. CreateSpace Independent Publishing Platform 2014. 160 p.
6. *Nobuo T.* History of Art in Japan. Columbia University Press, 2019. 664 p.
7. *Roger J.D.* Japanese Culture: The Religious and Philosophical Foundations. Tuttle Publishing. 2016, 160 p.
8. *Yamaguchi Y.* Warriors of Art: A Guide to Contemporary Japanese Artists. Kodansha USA, 2007. 174 p.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ ПРИРОДЫ И ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВА ПАТРИОТИЗМА

Искусство наделяет привычные природные явления, растительный и животный мир, пейзажи, «сверхчувственными» идеальными свойствами, символизированными величественность и пленительность, таинственность и гармоничность Природы как целого. Образы родной природы, создаваемые художниками, закрепляются в массовом сознании в значении символов, объединяющих людей схожестью эмоционально-эстетического восприятия природного окружения. Национально-этническое своеобразие художественного мировидения, являющееся органическим элементом патриотизма как духовного чувства любви к родине, определяется богатством и тонкостью поэтического таланта художников (поэтов, писателей, живописцев, композиторов), умеющих выразить глубоко пережитые или личные ощущения и впечатление от созерцания природы в художественных образах, которые «врастают» в культурную парадигму национального самосознания. Синкретичность эстетического и этического идеала в традиционном сознании раскрывается в фольклоре, в устном мифопоэтическом творчестве народа – в формах сказок, былин, легенд, преданий, притч, песен, религиозных обрядов, посредством которых люди соотносили себя с природой. Образы родной природы в русском фольклоре сочетали в себе языческие и православно-христианские мотивы и символы: природа воспевалась как «земля – кормилица», как грозная стихия и как «мир Божий», данный человеку для возделывания, украшения и оправдания его земной жизни.

В русском крестьянском сознании природный мир оживотворялся, олицетворялся и одухотворялся, что придавало утилитарной, хозяйственно-практической жизнедеятельности сакральный смысл, открывало для человека в привычно природных явлениях высший сверхприродный миропорядок. Постепенно фольклор превращается в форму искусства, сохраняя в своем символическом языке первичные универсальные смыслы отношений русского народа к природе, которые передаются от поколения к поколению эстетическими средствами в воспроизводящихся образах народного творчества и национально ориентированного «большого» искусства, сохраняющего своеобразие и самобытность архетипического мироощущения русского народа. Русская натуралистическая мифопоэтика с ее индизабельностью, сказочностью, в условной чувственнообразной форме наследуется в классическом отечественном искусстве, приобщение к которому формирует с детских лет духовные чувства с их эмоциональной памятью. Детская психология отличается от взрослой цельностью мироощущения,

синкретическим отношением к природе, закрепляющимся в душе ребенка через усвоение первообразов и символов народной культуры в образцах реалистического искусства. В воспитании культуры чувств гуманистическое искусство является незаменимым источником «заражения» человеческих душ схожими идеальными чувствами, соединяющими субъектов этих чувств в органическую общность посредством возвышающей личность любви к родной природе, формирующей национальный склад ума и чувства как самобытного мироотношения внутри разнообразия народов, живущих в России. Все без исключения народы создают в своем менталитете опосредованный художественным творчеством многих поколений эстетический образ родной природы, входящий свободно в личный духовный опыт отдельного человека при условии тактичного, ненавязчивого, умелого воспитания нравственно подлинного чувства любви к родине. Русское искусство в лице великих художников слова, кисти, мелодии воспело природу родной земли и стало выразителем патриотического самоопределения русского человека в эмоционально-эстетическом, сокровенно-личном переживании сопринадлежности к духовной жизни своего народа. Художественный талант русских поэтов, писателей, живописцев, композиторов развивался под благотворным влиянием на их творчество собственных юношеских впечатлений от соприкосновений с природой, питающих пристрастную любовь ко всей русской земле. В эстетическом отношении к миру природы, зарождается бескорыстие как предпосылка нравственного достоинства человека, преодолевающего отчуждение от культурно-природной почвы, на которой и возможно творческое развертывание целей и смысла человеческого существования.

Благодаря идеальной сущности искусства в детской душе зарождается способность видеть прекрасное в природе, – один из источников «тихого» чувства патриотизма, которое есть «взаимное проникновение инстинкта и духа в обращении к родине» (И.Ильин). Пробудить в детях «незаинтересованное» поэтическое отношение к природе волшебной силой искусства, вовлечь их души в духовное богатство своего народа, а через него и других народов – актуальная задача патриотического воспитания.

Бельский В.Ю.

Московский университет МВД России им. В.Я. Кикотя г. Москва

СПОРТ КАК РЕСУРС ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНО

Современное российское общество заинтересовано в прояснении вопроса о патриотических установках. Связано это с тем, что тенденции трансформации на глобальном социоструктурном уровне ведут к состоянию турбулентности, тогда как на микроуровне нередко приводят к дюркгеймовской аномии. В самом

деле, проблема социальной саморефлексии, осознания своей самости не может трактоваться иначе, чем через выстраивания особого отношения к Отечеству.

В некотором смысле крушение Советского Союза на экзистенциальном уровне заставило «осиротеть» существенную часть наших современников, по сути обязав жить в государстве, в котором они не рождались. Для граждан новой – постсоветской России актуализировалась задача – строительство нового общества. Вот только как его строить, если вновь приобретенные установки диктуют необходимость не создавать, а потреблять.

Вместе с тем, в контексте применения диалектического метода к развитию макросистем, а также теории фальсификации Карла Поппера, обозначенная проблема не столь драматична. Речь идет об адаптации, а точнее – о создании среды адаптации.

Поскольку, все начинается с основ – то вопрос о патриотическом воспитании на сегодня носит смыслообразующий и социально-сберегающий характер.

Разумеется, патриотизм нельзя насадить извне, нельзя заставить любить Отечество. Патриотизм это культура, к которой приобщают на стадии первичной социализации и в пространстве образовательной среды. Это важно и эффективно.

Вместе с тем, не стоит забывать траектории социального развития, отраженные тысячелетиями и оставлять без внимания институты, содержащие в себе высокий потенциал патриотической социализации. Речь идет о спорте. Неслучайно олимпийские игры созданы как альтернатива войне. Олимпionик – герой, а состязание – битва. Спорт сближает сограждан, заставляет солидаризироваться, чувствовать единение и гордость. Эти важные постулаты не являются новыми, ими руководствовались и в Древней Греции и в СССР, однако вспомнить о них сейчас как никогда актуально.

Учитывая, что каналы патриотической социализации не ограничены институтом армии, политики и образования, а всегда укоренены в культуре, предлагается обратить внимание на киноискусство как сильнейший актер патриотической социализации. Здесь тематика спорта в кино приобретает новые смыслы.

Конечно, можно сказать, что и эта идея не нова. В современном российском кино снимают такие фильмы как «Чемпион мира», «Вратарь» и другие... однако, именно здесь стоит сделать важное уточнение. Патриотический потенциал кино именно тогда высок, когда имеет дело не с массовой культурой и не госзаказом, а искусством. Зритель требователен, его не обманешь... он готов быть солидарным с режиссером и сценаристом, но не готов, чтобы ему навязывали и насаждали, пусть даже самые прекрасные ценности.

В завершение, в качестве положительного примера хотелось бы сказать несколько слов о проекте «Задание Императора», снятом отечественными документалистами. Трое спортсменов-энтузиастов отправляются по пути Челюскина и Беринга.

«Задание Императора», первый сезон – «Челюскин». Это наш отечественный сериал, показывающий как современные спортсмены пытаются преодолеть путь, который прошли первопроходцы – открыватели Сибири в 18 веке.

Попутно с путешествием авторы рассказывают героическую историю открытия и освоения Сибири, Чукотки, Камчатки, раскрывают неоткрытые страницы истории нашей страны, вспоминают имена великих героев-первооткрывателей Севера. Премьера первого сезона запланирована на лето 2023 г. Фильм проникнут настоящей суровой романтикой в стиле Джека Лондона, эстетичен и прост. Фильм, где спортсмены – главные герои, но это история не совсем про спорт. Это восхищение суровой красотой, человеческое мужество и безграничная любовь к Родине.

Подводя итог, стоит сказать, что искусство не просто обладает, но и реализует потенциал патриотической социализации, но именно тогда, когда представляет собой искусство, а не средство для достижения, пусть и благой цели.

Бельский В.Ю., Золкин А.Л.

Московский университет МВД России им. В.Я. Кикотя г. Москва

ТВОРЧЕСТВО И МЕТАФОРА

Многим творчество представляется таинственной стороной человеческой деятельности, реализуемой иррациональными процессами. В частности, Кант проводил резкую границу между ученым и поэтом [1]. Еще более загадочным становится отнесение творчества к универсуму как таковому, а не только к чисто человеческой активности. Этот аспект одним из первых отразил Анри Бергсон: творческая эволюция имеет космологический характер, жизненный порыв творит новые качества, а художественная интуиция становится главным способом проникновения в истину жизни, в истину творческой эволюции. Тем самым одновременно иррационализируются и онтологические и гносеологические процессы, которые одновременно оказываются еще и психологическими [2].

Бергсон выявил проблему, характерную для современного эстетического дискурса, которая формируется в аспекте согласования античной (и христианской) онтологической трактовки красоты при технизации искусства как ремесленной деятельности и романтических усилий Нового времени по онтологизации искусства в условиях субъективизации эстетического, понимаемого как чувство. Современности придется переосмысливать эти проблемы, особенно в контексте массовой культуры, стремящейся создать гибрид онтологии и коммерции.

Бергсон создал определенное понимание мира как его видение, его тексты – это философские метафоры. Понимание и создание метафоры есть результат творческого усилия [3]. Можно ли допускать метафору в научный текст, который должен состоять из истинных однозначных предложений? Появление метафоры в научном языке не должно создавать угрозу интересубъективности такого языка, иначе ученый превращается в поэта, вкладывающего в свои предложения некие, лишь ему доступные, значения, не имеющие ни эмпирического, ни теоретического смысла.

Метафору можно включить в научный текст, если допустить, что соответствующее предложение является ложным, но не многозначным. Научный текст должен соответствовать условиям логического вывода, хотя может и не быть абсолютно истинным, скорее он состоит из предложений, претендующих на истину, но которые могут оказаться ложными. Это условие выполняется, если метафора означает только то, что означают входящие в нее слова, взятые в их буквальном значении. В результате получаем, что подобные предложения являются просто ложными. При осуществлении логического вывода метафорические предложения и должны считаться ложными. Это требование сохраняет принцип научного языка, хотя и оставляет открытым вопрос о том, зачем нам вообще нужны метафоры в научном тексте. Неужели лишь для украшения и повышения выразительности подобного текста?

Конечно нет, хотя подобное использование метафор в научном тексте также возможно, поскольку метафора не имеет пропозиционального содержания, она просто позволяет увидеть один объект в свете другого объекта. Предложение «мозг есть мощный компьютер» не является истинным, потому что в буквальном понимании мозг компьютером не является. Но мозг в чем-то подобен компьютеру, это подобие может быть функциональным, а может быть даже более глубоким – дальнейшее исследование или подтвердит это допущение, или же его опровергнет. Впрочем, результат может быть и тривиальным, поскольку мы живем в мире, в котором есть много разного рода подобий. Но в случае плодотворного исхода исследования данная метафора может стать маркером открытия, даже научной революции, которая хотя и начинается с понижения уровня рациональности в соответствии с парадигматическими стандартами, но в перспективе представляет собой интеллектуальный прорыв, символ новых подходов в науке.

Какие особенности метафоры в тексте делают его поэтическим? Поэтический язык очень часто рассматривается как исток художественного творения как такового, однако, резкое противопоставление научного языка и языка искусства – это своего рода аксиома Нового времени, тогда как в традиционной культуре подобное противопоставление отсутствовало. Кроме того, понимание научного языка сегодня меняется: на смену протокольным предложениям приходит работа с метафорами.

Теорию метафоры следует сблизить с теорией моделей, поскольку метафору можно считать моделью изменения способа восприятия мира [4]. Поэтический язык с семантической точки зрения, характеризуется приостановкой и отменой референции обыденного языка. Последняя представляет собой не совокупность жестких десигнаторов, а лишь реализацию определенной языковой игры в контексте той или иной «формы жизни». Трансформация обыденной референции знаменует работу воображения. Этот момент можно наблюдать на примере произведений массовой культуры, которые производят расщепление референций контрастным способом. Так, привычным референтом слова «сыщик» является сотрудник полиции или частный детектив, но Агата Кристи расщепляет эту референцию и мы получаем мисс Марпл – очень

пожилую женщину, живущую в деревне, при этом не просто являющуюся превосходным детективом, но воплощающую идеальный тип данной профессии. Художник создает расщепленную референцию через вымысел, относящийся к возможностям реальности. Утверждение, что мисс Марпл и есть детектив, не противоречит, а лишь диссонирует со стандартными обстоятельствами повседневной жизни. Диссонанс расщепленной референции является двигателем массовой культуры, это тоже творчество, которое имеет определенное эстетическое значение. Однако, «подлинное» произведение искусства расщепляет референцию уже в онтологическом измерении, выводящим человека на путь к бытию – детективный роман превращается в «Преступление и наказание».

Примечания

1. Кант И. Критика способности суждения. Сочинения в шести томах. М., 1996. Т. 5. С. 324–325.
2. Бергсон А. Творческая эволюция // Собрание сочинений в пяти томах. СПб., 1914. Т.4. С.31.
3. Дэвидсон Д. Что означают метафоры // Теория метафоры. М., 1990. С.237.
4. Рикер П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры: сборник. М., 1990. С.425.

Бескова И.А.

Институт философии РАН, Москва

СПЕЦИФИКА ЭСТЕТИЧЕСКОГО СМЫСЛА

Если сопоставить эстетический смысл и научный, можно обнаружить, что первый теснее соотнесен с переживаемым, чем со знаемым. Отличие переживания от знания я связываю с тем, что:

- переживание менее объективно, чем знание: отсутствуют единые критерии значимости;
- не предполагает апелляции к рассудку, равнодушно к последовательности и логичности в разворачивающемся процессе, нечувствительно к противоречию. Намерение «поверить гармонию чувства алгеброй рассудка», убивает переживаемое;
- спонтанно, характеризуется слитостью, сплавленностью состояний-отношений, симультанно и синкретично;
- в переживании нет преобладания ментальной составляющей, отчетливо доминирующей в научном содержании и дискурсе.

Полагаю, переживаемый смысл можно определить, как *процесс* интегрированной деятельности всей совокупной сложности человеческой экзистенции, предстающей в формате недуальной репрезентирующей системы, которая, выражая собою и в себе поступающую импульсацию (как из внешней среды, так

и из внутренней), не проводит разграничения по параметрам «внешнее/внутреннее», «форма/содержание», «объективное/субъективное», «правильное/неправильное» и др. Переживаемый смысл может превратиться в пережитый, когда переживание завершилось. В этом случае последний предстает как *результат* реализовавшегося процесса, сохраняя историю конкретного эпизода содержательного самораскрытия в формате подразумеваемого смысла, который в снятом виде (в совокупности неявных ассоциаций-отсылок) представлен в результирующем продукте осознания.

Таким образом, эстетическое переживание – это интегральное состояние всей целостности человеческой экзистенции, для которого характерна высокая степень отождествленности переживающего опыт с предметом интереса, воспринятым вне объективирующей установки дуализирующего разума. Последняя выражается в отделении и противопоставлении себя, как *субъекта* переживания, так сказать «носителя чувств», от предмета своего интереса, воспринимаемого в формате *объекта*, – своего рода тотального «иногo» по отношению к переживающему опыту.

Подобная установочная позиция делает затруднительным прямое непосредственное усмотрение всей полноты разворачивающегося состояния. При этом может произойти замещение непосредственного впечатления концептуализирующим мудрствованием. Удачное выражение для подобной когнитивной процедуры использует Тик Нат Хан, именуя ее «обдумыванием мысли» [1]. В результате изначальная специфика неповторимой мгновенности непосредственного чувства может быть упущена из виду и замещена вторичным впечатлением, спровоцированным приписыванием смысла в контексте ранее полученного опыта и уже имеющегося знания. Но, как подчеркивает Дж.Кришнамурти, знание, основанное на такой вторичности, воспринятое в контексте уже испытанного, прежде усвоенного, «всегда старо». Приводя в пример впечатление от восприятия дерева «как первого и последнего» опыта контакта с постигаемым, он подчеркивает, что если бы человек был способен *так* смотреть на предмет своего интереса, то понял бы, что никогда прежде по-настоящему не видел его [2]. Полагаю, именно такой модус видения составляет ключевую позицию формирования подлинного эстетического чувства, лежащего в основании порождения и реализации художественного замысла.

Философ и буддийский мистик Д.Т.Судзуки, объясняя логику рождения гениального произведения искусства (имеется в виду изображение гибискуса, признанное в Японии национальным достоянием), отмечал, что подобное творение становится возможным, когда мастер отказывается от привычных эгоцентрических мотивов, становясь созвучным пустоте или таковости. В подобным образом трансформированном пространстве коммуникативного взаимодействия единая пульсация жизненности устанавливается в цветке и в человеке, становясь доступной непосредственному переживанию. В результате получается, будто не художник изображает растение, а растение,

овладевая кистью и пальцами художника, выражает свою глубинную природу через использование человеческого потенциала создавать новое [3].

Вместе с тем, нельзя забывать и о том, что эстетизм, – как формат теоретически нагруженного восприятия, суждения и оценки, – предполагает апелляцию к мощному корпусу знания: законов, жанров, приемов художественного творчества, истории и логики трансформации выразительных средств и пр. А это значит, что весьма серьезная ментальная составляющая просто неизбежна.

Поэтому эстетическое переживание, служащее основой формирования эстетического смысла, – это, как представляется, более сложная интегральная форма освоения пространства реальности, чем смысл научный. Именно данная форма оказывается способна привлекать, порождать и использовать более зрелые инструменты выражения само- и инобытия, чем оперирование научными смыслами.

Примечания

1. *Тик Нат Хан* Ум Будды, Тело Будды. М., 2022. 160 с.
2. *Кришнамурти Дж.* Самому себе. Последний дневник. М., 2020. 192 с.
3. *Судзуки Д.Т.* Мистицизм: христианский и буддистский. Киев, 1996. 288 с.

Бетильмерзаева М.М.

Чеченский государственный педагогический университет, Грозный
Чеченский государственный университет им. А.А. Кадырова, Грозный

КУЛЬТУРА ПРИКОСНОВЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА

Что представляет собой осязание? Одно из пяти чувств, предоставляющий человеку наиболее достоверную информацию об окружающей реальности. Почему наиболее достоверную? Вкус, зрение, слух, обоняние – могут иметь психоэмоциональный характер иллюзии и не всегда могут дать картинку, соответствующую реальной действительности. Хотя стоит сказать о том, что осязание также может оказаться иллюзией в зависимости от интенсивности касания. Интересна этимология слова «осязание», по М.Фасмеру, осязать от «сягать, досягать, посягать, присягать». Следующий ряд смыслов находит отражение в однокоренных словах от «сягать» в различных славянских языках: «вытягиваю руку, тянуться за чем-либо, достигнуть, доставать, охватить». Слово «сяг» – «удаление, расстояние в пределах досягания рукой» [1, с. 825]. Первичные смыслы, заложившие основы рождения слова «осязание», помогают, в первую очередь, понять предметность его функционирования. Физический характер осязания – прикосновение – подразумевает тактильное взаимодействие как на межсубъектном, так и субъект-объектном уровне.

Как отмечает А.Е.Радеев, «внимание к процессуальному характеру эстетического опыта, внимание к моментам эстетического опыта, введение его понимания как чувственного опыта формы многообразного открывает перспективы для продуктивности в истории, теории и практике эстетики» [2, с. 58]. Человек осязающий и осязаемый в контексте поисков новой эстетики эксплицируем через многообразие эстетического опыта, характерного различным культурам. Прикосновение формируется в социальном опыте и обуславливает психологические, гносеологические, аксиологические и праксиологические особенности рождения личности субъекта [3, с. 145]. Эстетический опыт генерируется в повседневном опыте человека через культуру прикосновения, осознания этого мира. Но о прикосновении следует говорить не только на уровне макротел, но и микромира. Культура прикосновения – больше чем «достижение» рукой. Прикасаются взглядом, когда волна нашего взора охватывает объект внимания. Прикасаются слухом, когда внемя речи, в нас пробуждается ответная физическая реакция принятия или непринятия слышимого. Вкусовые ощущения, обоняние провоцируются соприкосновением молекул веществ с нашими рецепторами вкуса и обоняния. Следовательно, мы можем говорить о двух содержательных смыслах феномена прикосновения: узкая, буквальная трактовка, согласно этимологии, как физическое касание рукой, неким предметом, колебанием воздуха до чего(кого)-либо; в широком смысле, любые органы чувств предоставляют человеку по результативности аналогичную осязанию кожи информацию об этом мире на уровне молекулярного касания.

Согласимся с тезисом польского исследователя Я.Мизиньска, которая представляет осязание как «неизменный атрибут и одновременно условие человеческой экзистенции» [4, с. 9], что позволяет ей определить человека как *homo tangens*. Становление и развитие человека осязающего и осязаемого представляет собой длительный процесс социокультурных трансформаций, детерминировавших эстетизацию человеческой среды и чувственности. Процесс эстетизации человеческого мира соразмерен становлению культуры человека, который объективно есть результат межсубъектного взаимодействия. Эстетический опыт, трактуемый как процесс испытывания, а не результат, позволяет А.Е.Радееву отличать действие от реакции, тем самым, выделить основные моменты, из которых этот опыт складывается: эстетическое отношение, эстетическое событие, эстетический эффект [5, с. 59]. Возникает закономерная мысль, нельзя ли полагать, что прикосновение есть алфавит ума тела. В символизме прикосновения раскрывается сущность культурного опыта человека и выстраивается эстетика его мировоззрения и мыслетворчества.

Примечания

1. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. В 4 т. Т.3. М.: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2003.
2. *Радеев А.Е.* За новую эстетику, или назад к эстетическому опыту / А.Е.Радеев // Эстетика и герменевтика: Сборник к 60-летию кафедры эстетики МГУ: сборник

- статей всероссийской научной конференции, Москва, 11 декабря 2020 года / Отв. редактор Е.А. Кондратьев. Москва: ООО "МАКС Пресс", 2022. С. 58-60.
3. *Бетильмерзаева М.М.* Культурно-временные аспекты тактильной культуры / М. М. Бетильмерзаева // Вестник психофизиологии. 2020. № 3. С. 142-146.
 4. *Мизиньска Я.* Homo tangens, или человек осязающий и осязаемый / Я.Мизиньска // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. 2011. № 3. С. 5-23.
 5. *Радеев А.Е.* За новую эстетику, или назад к эстетическому опыту / А. Е. Радеев // Эстетика и герменевтика: Сборник к 60-летию кафедры эстетики МГУ: сборник статей всероссийской научной конференции, Москва, 11 декабря 2020 года / Отв. редактор Е.А. Кондратьев. Москва: ООО «МАКС Пресс», 2022. С. 58-60.

Богомаз А.В.

Философский факультет МГУ им. М.В.Ломоносова

САЙНС-АРТ В КОНТЕКСТЕ РЕЛЯЦИОННОЙ ЭСТЕТИКИ

Французский социолог науки Б.Латур в статье «Дайте мне лабораторию, и я переверну мир» (1982), говорит о проникновении, во многом благодаря совершенствованию технологий, исследовательской деятельности во многие сферы жизни. Ученые, по мнению философа, будут делать все возможное для распространения лабораторных практик вовне и выстраивания сетей взаимодействия с другими областями.

Один из залов 7-ой Московской биеннале современного искусства, проходившей в 2017–2018 гг. в Третьяковской галерее, действительно внешне напоминает лабораторию. «Фабрика облаков» – основной экспонат в выставочном пространстве – представляет собой трубки, ведущие к потолку и захватывающие частицы воздуха из уже созданного скопления пара. По замыслу создателя, после некоторых тщательно спланированных операций в «Хранилище», аквариуме с подсветкой, зрители могут увидеть настоящие облака. Проект по приручению природных явлений Мари-Люс Надаль, как и многие подобные гибридные работы, необходимо рассматривать в контексте формирующегося в последние десятилетия направления развития современного искусства – в контексте научного искусства (англ. *science-art*).

Российский теоретик и организатор проектов актуального искусства Д.Х.Булатов определяет научное искусство как «направление развития современного искусства, представители которого используют современные технологии, исследовательские методики и концептуальные основания при создании своих произведений». Этот синтез науки и искусства может быть рассмотрен в свете концепта реляционной эстетики, созданного куратором Н.Буррио (род. 1965): взаимодействие зрителей, представителей художественного и исследователь-

ского сообществ, осуществляемое в музейном пространстве по поводу сверхтехнологических и инновативных проектов научного искусства, подтверждает мысль критика о том, что качество работы художника зависит от богатства его связей с миром, и может быть исследовано с точки зрения значимости коммуникации в формировании эстетического события.

Примечания

1. Эволюция от кутюр: искусство и наука в эпоху постбиологии. Часть 2 / Сост. и общ. Ред. Д. Булатова. Калининград, 2013. С. 10.

Божедаров Д.А.

Доцент кафедры культурологии и библиотечно-информационных ресурсов
Института национальной культуры
Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева,
кандидат филологических наук
Заслуженный журналист Российской Федерации

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ БАЗИС СЕТЕВОГО МЕДИАОБРАЗА В ПРОЕКЦИИ ЕГО ГЕНЕЗИСА

Отличительной чертой функциональности образа в сетевом медиaprостранстве является его симулякризация. Обоснование этому мы находим при определении константных признаков сетевой медиакommunikации. При этом некоторые исследователи указывают на то, что значительное увеличение объема информации, ускорение ритмичности социальных проявлений сетевого образа приводит к дезадаптации. В условиях современного бытия. Относительно нашего исследования интересна позиция М.В. Логиновой. При анализе выразительности она акцентирует внимание на динамике «экстериоризации». Именно модель движения изнутри во вне эффективно ложится в основу процесса генезиса сетевого образа в сознании его авторов. Чем же обусловлена данная динамика? Во-первых, противоречием между становлением внутренней реакции на внешнее проявление окружающего мира. Концепция динамики прослеживается и в исследованиях А.Бергсона, который утверждает, что весь мир есть образ! Анри Бергсон предлагает следующее определение категории «образ» – «вид сущего, расположенного на полпути между «вещью» и «представлением». Исследователь утверждает, что все видимое нами – это все образ. Вместе с тем В.В. Савчук полагает, что образ – «род собранности сущего», не только видимого, но и мыслимого, представляемого продуманного. Это роднит образ с позой Логоса – он «начало и конец, исходный пункт и итог циркуляции восприятия и направления».

Вместе с тем подвергая глубинному анализу процесс формирования выразительных средств, сопоставляя их с процессом становления формы и накопления социокультурного содержания, М.В.Логинова не соотносит элементы

выразительности с категорией «образ». Исследователь вкладывает в совокупность выразительных элементов более широкий смысл. Открывая перед нами целостную самоорганизующуюся систему выразительности в культуре и искусстве. Тем большим интерес вызывая в осмыслении динамики формирования образа.

Значительный интерес относительно нашего исследования вызывают труды А.Ф. Лосева в области анализа выразительности и в частности художественной формы (образа). Его работа «Диалектика художественной формы» предоставляет нам готовое обоснование тому, что художественная форма (образ) – это не спонтанный культурологический факт, а целая диалектическая цепь событий (в основном это мыслительная деятельность автора). Данная «эстетическая теория» основанная на диалектическом методе, открывает перед нами невероятно интересный процесс генезиса сетевого образа. Продолжая анализировать рассуждения А.Ф.Лосева о том, что художественная форма – это особый этап между смысловой предметностью и внепредметной инаковостью, мы можем полагать, что образ, сгенерированный в сознании автора, транслируемый посредством и доходя до адресата, приобретает коммуникативного поля и, доходя до адресата, приобретает все новые и новые качества и свойства. Образ питает собственную диалектическую структуру не только авторскими идеями, но и влиянием окружающей среды, которая способна отражать транслируемый образ.

Примечания

1. *Мишина И.А., Цыренкова М.Г.* Проблема профилактики дезадаптации личности школьника в системе культурного и духовно-нравственного образования//Вестник бурятского государственного университета, 2015. № 4. С.29.
2. *Бергсон А.* Материя и память//Бергсон А. Собрание сочинений в 4тт. т.1. – М.: Московский клуб, 1992. – С.
3. *Савчук В.В.* Медиафилософия: приступ реальности. – СПб:Изд-воРХГА, 2013. – С.24.

Бокова А.В., Филановская Т.А.

Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г.Столетовых,
Владимир

СОЗДАНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ЭСТРАДНОЙ ПЕСНЕ КАК ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

Анализируя пространство современной эстрадной музыкальной культуры, можно условно выделить три типа подачи песни: актерское исполнение, техническое исполнение, коммерческое исполнение. Первый тип вокалиста воспринимает песню как музыкальный театр, во время исполнения он создает

и проживает музыкально-художественный образ песни (А.Пугачева, Е.Камбурова, Е.Миронов, Е.Ваенга). Второй тип исполнителя акцентирует внимание на музыкальной фактуре и мелизматике, оттачивая филигранность исполнения до совершенства (Валерия, Л.Долина, А.Панайотов, П.Гагарина). Третий тип исполнителя не придает значения глубокому смыслу песни, тексты которой – простые рифмованные строчки, наложенные на навязчивый ритмический рисунок и примитивные музыкальные интонации.

Важнейшей проблемой музыкальной педагогики является формирование у детей, занимающихся вокалом, навыков драматургического и психологического анализа поэтического текста, развитие самостоятельности в создании и проработке вокального и сценического образа музыкального произведения. Цель любого исполнителя в работе над произведением – создание образа, соответствующего изначально задуманному авторскому прочтению, при этом выражающим точку зрения самого исполнителя.

Создание музыкально-художественного образа в песне – трудоемкий психологический, художественно-творческий процесс, основанный на работе воображения, памяти, рефлексии музыкального произведения. Вопросы создания и интерпретации художественного образа в исполнительском вокальном искусстве описаны в работах А.Г.Алексеевой, В.В.Беликовой, Е.А.Грошевой, С.С.Киквадзе, А.Л.Островского, Р.В.Сладкопевец и других. Однако технология создания художественного образа в современной эстрадной песне описана фрагментарно.

Художественный образ, как форма художественного мышления, представляет собой материал действительности, переработанный творческой фантазией художника. Такой образ обычно не визуален и отличается от первичного образа восприятия эмоциональной насыщенностью [1].

Создание музыкально-художественного образа позволяет не только донести до зрителя главный смысл произведения, но и погрузить исполнителя в музыкальную ткань и облегчить освоение трудных вокальных моментов за счет эмоционально-чувственного проживания. В процессе создания музыкально-художественного образа песни одним из важнейших этапов является анализ поэтического текста для понимания мыслей, чувств, мотивов его героя. Если процесс перевоплощения в образ сценического героя начинается с воссоздания его мышления внутри сознания вокалиста, то во время непосредственного исполнения артисту будет легче настроиться эмоционально и существовать в предлагаемых обстоятельствах.

После осмысления поэтического текста исполнитель должен определить сверхзадачу вокального номера, условность предлагаемых обстоятельств, характер взаимоотношений с партнером и/или зрителем, а также продумать хронологию событий и поступков персонажа, его биографию в процессе номера и за его пределами, определить драматургический конфликт [2].

Переходя к анализу музыкального материала, необходимо тщательно его проанализировать: определить настроение и характер, что в дальнейшем значительно повлияет на отбор средств музыкальной выразительности. Очень

важно при наложении проработанного поэтического текста на музыку сразу выстраивать музыкальную композицию: определить вступление, развитие с последующей кульминацией и финал. Создание музыкально-художественного образа – это всегда сугубо творческий процесс, индивидуальный для каждого артиста как в вопросе восприятия музыкального и поэтического материала, так и в его практической реализации.

Примечания

1. Гегель Г.В. Ф. Эстетика. М., 1968, С. 412.
2. Богданов И.А. Постановка эстрадного номера: учеб. Пособие. СПб., 2004.

Болотнова Е.В.

Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ)

К ВОПРОСУ О МЕСТЕ ЗРИТЕЛЯ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Рассматривая дискуссии внутри среды театральных исследований, мы хронически сталкиваемся с вопросом о границах между зрителем и исполнителем, о распределении влияния на повествование и различности восприятия. Несмотря на кажущуюся простоту и очевидность, мы вновь и вновь сталкиваемся с разговором о зрителе и его восприятии театра.

Определяя роль зрителя, кажется, что использовать термин «реципиент», учитывая его этимологию, предстает как недостаточное уточнение его роли. Ведь в позиции принимающего некоторую информацию находятся и другие акторы, включенные в художественную практику. И тогда мы должны говорить именно о зрителе, как о том, кто присоединяется к практике уже на финальном этапе того, что можно назвать художественной практикой, при наличии сформированного арт-объекта и пространства его функционирования (презентирования). Именно тот, кого мы называем зрителем, не включен в само повествование, действие или же демонстрацию, воспринимает уже частично итоговый продукт, при этом, несомненно, не только получая какую-то информацию, но и вступая в прямое взаимодействие с арт-объектом и пространством. И именно синтетические искусства практически отказываются от жесткой границы, достаточно сильно вовлекая его в мир, начало которому закладывает автор.

Это закладывает основания для децентрации художественных практик в целом, когда мы не только просто отказываемся от позиции субъекта, но и от границы между повествующем и воспринимающим, ведь зритель – не тот, кто просто воспринимает, на кого направлен арт-объект, но и часть системы реляций внутри художественной практики.

Жак Рансьер в своем исследовании роли зрителя утверждает, что театральное разделение на зал и сцену есть данность, которая определяет все театральное действие. Он пишет, что «зрителя нужно избавить от статуса наблюдателя,

спокойно изучающего предлагаемое ему зрелище» [2, с.4]. Для Николая Буррио же, видимо, проблема театра и его реляционности встает из-за видимой данности разграничения зала и сцены, а значит, отсутствия единого пространства, что так необходимо его оптике. Но если мы обратимся непосредственно к истории и теории театра, то заметим совершенно другое актуальное положение этой «границы». Они упускают, что еще до Брехта театр был коллективным действием, а постдраматический театр воспринимает практически как данность ее отсутствие, наоборот, играясь с искусственным ее возведением с целью модификаций и искажений реляций.

Интересным остается то, что, игнорируя театральные реформы в особенности Арто и Брехта, действительно избавившие театральное пространство от предзаданности дистанции, а также отказ от драмы в пользу сценического действия, они все равно описывают художественные пространства, по своим признакам близкие к современным театральным. Так, следуя реляционной эстетике Буррио, произведение, момент его актуализации в пространстве, предстает как акт встречи: будь то по-делезиански понимаемая встреча, или момент установки интерсубъективных отношений, или более практико-ориентированная трактовка, обращающаяся к идее коллективной выработки смысла.

Тогда о зрителе в театре мы должны говорить с одной, практической, стороны в терминах партисипативных приемов, с которым экспериментирует современный театр, и с другой, теоретической, затрагивая статус зрителя как актора, включенного в текущее со-бытие. Не зря Буррио указывает, что «всякое произведение искусства создает некую модель социальности, в которую спроецирована действительность или которая сама может быть спроецирована в нее» [1, с.207].

Примечания

1. *Буррио Н.* Реляционная эстетика. Постпродукция. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 216 с
2. *Рансьер Ж.* Эмансипированный зритель. – Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. – 128 с.

Болотов Р.Э.

БУРЯТСКИЙ ТАНЕЦ «ЕХОР» КАК ЭЛЕМЕНТ НАЦИОНАЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ БУРЯТИИ

Ехор – древний круговой бурятский танец с песнопениями, как продолжение более древнего бурятского танца «Хатарха». У других монгольских народов такого танца нет. Хотя круговой танец «ехор» был известен многим народам Восточной Сибири – якутам, эвенкам, эвенам, долганам и некоторым другим.

Если в старину «Ехор» был важным социальным явлением: во время танца искали невест, он примирял и объединял людей, то сейчас ехор символизирует связь с предками и не позволяет бурятам забывать язык, традиции, религию. Танец исполняют на семейных праздниках и шаманских обрядах, ему посвящены глобальные флешмобы и целые фестивали.

А зародился этот бурятский оригинальный танец в древние времена как охотничий, и даже военный. Только представьте себе степной простор на окраине старинного бурятского улуса – танцевальный круг может растираться хоть до горизонта, причем кругов танцующих может быть не один и два, а несколько. Отсюда не десятки, а сотни танцующих.

В свою очередь, и «хатарха» и «ехор», это наследие прежней многолюдной, большой общинной охоты-танца зэгэгэ-абай.

Не случайно в «ехоре» очень часто проглядываются движения, похожие на движения зверей. Ведь наши предки имели дело с разными зверями, за которыми они следили и наблюдали, запоминали их привычки, чтобы перехитрить их во время охоты.

Нужно обязательно видеть, или самому поучаствовать в «ехоре», чтобы почувствовать непередаваемое ощущение полета, погружения в нашу древность, и одновременно силу и красоту коллективного танца.

В Республике Бурятия ежегодно в наше время проводится праздник «Ночь ехора», на который съезжаются сотни, возможно и тысячи молодых парней и девчат не только из Бурятии, но и из Приангарья и Забайкальского края, даже из Москвы и из-за границы, особенно из Монголии, чтобы на огромной территории этнографического музея народов Забайкалья, в пригороде Улан-Удэ, всю ночь, до утренней зари, танцевать ехор.

Бурятский национальный танец «Ехор» стал традиционным и в межрегиональном этнокультурном фестивале Ердынские игры на берегу Байкала. Праздник после векового перерыва был возрожден в 2000 г. и проводится один раз в четыре года. Главное событие ердынских игр – ехор вокруг священной горы. Чтобы охватить гору Ехе Ерд (Большой Ерд), необходимо не менее 700 участников. А собирается на ехор гораздо больше участников.

А в последнее десятилетие, начиная с 2012 года, в дни бурятского национального праздника Сагаалган, проводится настоящий, современный флешмоб Всемирный «глобальный Ехор».

АНТИЭСТЕТИКА ИСЧЕЗНОВЕНИЯ

Нам бы хотелось рассмотреть один совершенно конкретный случай, касающийся, с одной стороны, восприятия городской среды, города, в котором мы живем и который хорошо знаем, это важно; с другой же стороны, случая исчезновения его части, вызвавшего определенные переживания, которые могут быть осмыслены в категориях эстетики. Это пересечение как раз и позволило нам откликнуться на любезное приглашение принять участие в конгрессе.

Отметим сразу, что как мы отметили выше, мы рассматриваем совершенно конкретный случай и не готовы говорить о применимости наших размышлений ко всем другим. Однако, надеемся, что наши размышления не будут безынтересны.

Немногим более полугода назад в городе исчезает квартал. Один из старых, особо не примечательных, но в городе где немного старого, да и сам город небольшой, это заметно. В том числе и потому, что живущее поколение такого опыта в своем большинстве не имело. Абстрагируясь от всего спектра эмоций, отметим, что повседневное восприятие города, в котором живешь, ориентировано предсказуемостью. Мы ожидаем увидеть определенные дома, улицы, скверы и остановки общественного транспорта. Они есть, и далее уже можно говорить об их эстетической составляющей.

Можно предположить, что такая данность города выносится за скобки, она не принимается во внимание. До того момента, когда часть города исчезает. На месте домов, целого, пусть и небольшого квартала, не остается ничего. Точнее, там возникает пустырь. Пустое пространство, которого, мы знаем об этом точно, там быть не должно. Наиболее вероятные сценарии исключают внезапность. О сносе предупреждают объявлениями на ограждении территории. Сама территория, это слово, предполагает периметр и знание о его границах. В нашем же случае, как нам кажется, мы сталкиваемся с особым родом антиэстетики. Строительство, сопряженное с разрушением старого, если и удаляет нас от совершенства городского ландшафта, то по крайней мере дает обещание, предполагает возникновение нового.

Внезапное исчезновение же рождает чувство страха. Привычное пространство города исчезает. О нем самом даже нечего уже сказать. Поскольку его нет. Восприятие возникшего на его пространстве исчезновения, происшествия, становится местом памяти. Интересно то, что такие места часто, возможно всегда, не огораживают. Огораживают место строительства, пространство в котором может что-то возникнуть, место памяти огораживать нет надобности, поскольку в нем ничего уже не происходит, а память востребует зрительного контакта. Место памяти необходимо видеть.

Наше предположение состоит в том, что эстетические переживания связаны с уже известным ожиданием увидеть привычное или знакомое, то, что мы знаем или узнаем. Изъятие этого известного не равно восприятию незнакомого нам. Исчезновение того, что должно, по нашему мнению, быть, составляет суть антиэстетики. И скорее всего дело не в разрушении привычного порядка, облика города или в утилитарном нарушении маршрута. Подобные события изымают нечто большее, даже большее, чем переживание безопасности, поскольку из пространства жизни, которым и является город, из некоторого целого, изымаются части, проделываются дыры некоторым «пустым» пространством, пространством страха, которое латается путем переделки в пространство памяти.

Братина (Штайн) О.А.

Уральский Федеральный Университет, Екатеринбург

ПОЙЕЗИС НАШИХ ДНЕЙ: О НОВОЙ УРАЛЬСКОЙ ПОЭЗИИ

Poiesis (po'i:sis) от древнегреческого «ποίησις» – деятельность, в которой человек создает новое. Слово «поэзия» имеет тот же корень. Поэзия это всегда голос личности, обращенный к публике, читателю, себе. Личность от *per-sonare* как объявленная духовная плоть голоса, через речь репрезентирует, предъявляет себя в этом мире. Перформативный характер речи и голоса соединяет читателя и поэта. Язык как социальный и эстетический акт, позволяет человеку делиться с другими ощущением жизни, способом видения, чувствования и переживания мира. Поэт для нас является личностью, сумевшей универсально и полно передать мироощущение эпохи. Он как включенный в социальность, несет на себе нравственную ответственность за ответ миру и осознание происходящего в тексте, включенный в мир искусства, несет на себе эстетическую ответственность за формирование новых форматов прекрасного/безобразного.

Ханна Арендт пыталась обнаружить исток всего существования человеческого бытия, и прежде всего, исток его нравственного и морального существования. При ответе на этот вопрос она обращается к понятию персоны – «*persona*». *Per-* «сквозь», *sonare-* «голос» [1]. Персона – то, что проговаривается. Персона, или личность, проявляется в голосе, в речи. Каждый человек находится в сердцевине исторических и личных событий, отношений к ним. Он предъявляет себя другим через рассказ, сказ, стих. События вершатся в языке, который является условием мышления.

Мышление – разговор с самой собой, внутренний диалог. Мир *Sociuma* и мир Других персон определяют голос каждой личности. Мышление через отношение к другому и разговор с собой проявляется в написании стихов и, еще лучше, их чтение, – стиль, оформившаяся манера и интонации. Авторские языковые

формы, – обрамление авторского высказывания и самоинтерпретация поэтом своего текста, узнаются аудиторией и наделяются почти магической силой. П. Бурдьё говорил о «перформативной силе слов во власти говорящего» [2]. Классический пример с манерой чтения В.Маяковского или И.Бродского.

Хотелось бы посвятить доклад новейшей отечественной литературе на примере уральской поэзии серии «InВерсия» (Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2021-2023 гг.) с рассмотрением региональных культурологических особенностей текстов Евгения Ивачевского и Екатерины Симоновой.

Примечания

1. *Арендт Х.* Жизнь ума. – СПб.: Наука, 2013.
2. *Bourdieu P.* Les rites comme acts d institution\| Actes de la recherché en sciences sociales. 32. Paris, 1982. S. 58-63/

Бронникова Е.Е.

Санкт-Петербургский государственный университет

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ПРИСУТСТВИЕ В ЗРИТЕЛЬСКОМ ОПЫТЕ

Несмотря на весь дискурс, существующий вокруг кино и вопроса о том, что оно есть такое, в дискуссионном поле все еще остается множество лакун. В некоторых случаях тот опыт, который мы получаем при просмотре фильма, оказывается трудно артикулировать. Это может произойти, если на оказывающий на зрителей особое воздействие элемент кино нельзя указать непосредственно как на находящийся в диегетическом пространстве или как на структурный аспект: такой элемент скорее схватывается интуитивно. Специфику подобных фильмов можно попытаться уловить через понятие кинематографического присутствия.

Категория присутствия в том виде, в котором ее представляет Кристиан Метц [1], приравнивается факту наличности и выражает собой ответ на вопрос, есть ли объект в твоей физической действительности или его нет. В этом смысле отсутствие кино значит, что происходящее в нем нельзя потрогать и, что более важно для Метца, обнаруживает невозможность войти в сферу владения другим человеком. Однако кинематографическое присутствие не сводится к простому наличию объекта в зоне доступности и требует дополнительной концептуальной разверстки.

Присутствие – не абстрактная категория, которую нельзя должным образом применить к аналитике аудиовизуального произведения, а концепт, способный открыть что-то важное. «Только присутствием некоторых вещей <...> открывается возможность явления других вещей в их изначальных материальных качествах – и этот эффект можно рассматривать как один из путей (и одну из составных частей) раскрытия Бытия», – как пишет Ханс Ульрих Гумбрехт [2]. Здесь вспоминаются ситуации, в которых после просмотра фильма

особенно чувствуется, что ты сейчас имел дело с самим *кино*. Трудно бывает объяснить, что именно послужило причиной подобного ощущения, однако в его реальности сомнений не возникает.

В истории кино можно обнаружить множество попыток дать, наконец, волю собственно кинематографическому, показать, на что способна его чувственность. Авторы таких проектов стремились к тому, чтобы минимизировать собственную роль в создании фильма, хотя это и не всегда было первостепенной задачей. Интерес в них представляла агентность самого кино, а не только то, что оно способно зафиксировать и предъявить зрителям.

В отношении присутствия первым импульсом было бы сказать, что его могут вызывать фильмы, как-либо работающие с кинематографической субъектностью. Эксперименты, которые связаны с обнажением записывающего устройства или предъявлению структурных элементов фильма, не всегда ведут к возникновению эффекта присутствия. Их можно даже назвать радикальными в том смысле, что они доводят собственно кинематографическое до крайности, минуя менее очевидные зоны, в которых и мерцает присутствие. Будучи слишком явленным, кинематографическое как раз перешагивает за порог, превращаясь в упрощенную версию самого себя.

Помимо документальных и экспериментальных стратегий, существуют более тонкие способы работы с кинематографическим присутствием. Фильмы, вызывающие эффект присутствия на самом деле более многочисленны и далеко не всегда направлены на переосмысление существующих представлений о кино. Нельзя даже говорить о том, что они эксплицитно содержат в себе рефлексии о кинематографе как таковом. Эффект присутствия можно отыскать в фильмах, в которых есть потенциал явления кинематографического, но он никогда не может быть раскрыт полностью.

Присутствие реализует себя не только и не столько посредством обнажения частей кинематографического тела: оно и так всегда было и будет в момент съемки. В его возникновении важную роль играет телесность в более широком смысле этого слова. Описываемый эффект лучше всего было бы тематизировать через понятие интимности и близости: зрители находятся в транзитном положении, становлении-кино, когда имеет место слияние, потери ощущения дистанции с другим, но одновременно сохраняются границы между собственным телом и телом кино.

Мы не можем быть полностью захвачены происходящим на экране, а находимся вместе, а не рядом с кино [3].

Примечания

1. *Гумбрехт Х.У.* Производство присутствия: Чего не может передать значение. М., 2006. С. 184.
2. *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб., 2013. С. 334.
3. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб., 1999. 603 с.

Буйлова М.И.
Научный руководитель – *Ульянова Л.Н.*
кандидат философских наук, профессор,
ВлГУ, Высшая школа музыки и театра, Владимир

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ У. ШЕКСПИРА В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА

Современный театр в работе с классическими произведениями представляет зрителю множество разнообразных видений, выявляет широту пространственно-временных решений, многообразие подходов. Постановки по творчеству Уильяма Шекспира непрерывно приковывают внимание, являются объектом пристального изучения современных художественных критиков, театроведов, любителей театра.

Развитию современной культуры, выявлению тенденций к изменениям в большинстве случаев способствует анализ художественного языка под воздействием постмодернистских идей. Постмодернистский спектакль находится в другой системе пространственно-временных координат. Постмодернистское художественное мышление в своей основе содержит принцип деконструкции, который предусматривает создание материала на границах стилевых течений и эстетических систем. Таким образом, отвергая саму идею соответствия первоисточнику, заменяя ее на принцип соотношений, игру с культурным интертекстом.

Уильям Шекспир является бессмертным автором. Творческое наследие драматурга привлекает на протяжении многих столетий. Он будет продолжать обращаться к нам своими бессмертными образами: Отелло, Ричард III, Ромео, Лир, Гамлет. Каждая эпоха раскрывала его по-своему. В наше время Уильям Шекспир должен был заговорить иначе.

Уникальным образом наследие Уильяма Шекспира на протяжении веков балансирует между сложностью и тонкостью создаваемых художественных образов. Из художественных образов, из их взаимодействия друг с другом состоит все художественное произведение.

Шекспир представил человека с полным набором своих возможностей, в перспективе своей истории, своей судьбы. Художественные образы Уильяма Шекспира обладают вечной ценностью, они будут актуальны в любой момент, независимо от времени и места, так как в своих работах Шекспир поднимал вечные вопросы человечества: как бороться со злом? Может ли любовь быть вечной? Что в жизни правда? А что ложь? В чем вообще смысл человеческой жизни?

Ответы на эти вопросы через постмодернистскую театральную парадигму чаще всего даются зрителю в режиссерских трактовках «пространства-времени». Художественный же образ, как и прежде, становится центральным творческим узлом, который связывает главные линии театрального решения того или иного произведения У. Шекспира и потому всегда будет притягательным с точки зрения эстетико-стилевой направленности.

МИФОСИСТЕМА XX ВЕКА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ПОЭТИКУ ИСКУССТВА

Тенденция к сближению и синтезу выразительных возможностей искусства и мифа в общих структурах образности является одной из определяющих особенностей развития искусства XX века. Эта тенденция делает актуальными вопросы интерпретации произведений, связанных с мифологическими источниками, ставит исследователей перед необходимостью пристального рассмотрения сущности мифа и его влияния на поэтику искусства. Мифологические основания большого массива художественных проектов XX века позволяют говорить о существовании мифопоэтики искусства этого периода как особой образно-символической системы, рождающейся и функционирующей в творческом процессе взаимодействия мифологических и художественных компонентов.

Актуальность проблемы взаимосвязи мифологизма мышления и творчества явственно обозначилась уже в первой половине XX века, когда миф стал объектом исследования не только этнологии, но и филологии, психологии и философии. Наряду с работами этнического характера, посвященными проблемам мифологического сознания в примитивных обществах, появляются исследования природы мифа не этнографической направленности, которые привели во второй половине XX века к расширительному толкованию категории мифа: в глазах ученого сообщества он все активнее обретал черты универсальной константной символической системы вневременного характера. Возможность мифологических структур конструировать целостные модели бытия вне умозрительных абстракций и интеллектуальных схем через символический язык чувственно постигаемых образов оказалась чрезвычайно действенной и в социокультурной ситуации XX века. Но при этом следует отметить, что мифологические структуры, сохраняя константные устои, демонстрируют способность к трансформации. Так, в архаические периоды истории миф определял основополагающие критерии форм культуры, освященные представлениями о божествах, регламентирующих законы мироздания и находящихся вне человеческого общества, а в современном обществе в мифологических образованиях сакрализуется то, что мыслится среди людей и по законам человеческим.

Кроме того, исследования природы мифа раскрыли его многоаспектность, позволили выявить и очертить его онтологическую, гносеологическую, социологическую функции, проявляющиеся не только в архаических обществах, но и в современной культуре. Как показал опыт, в XX веке востребованной оказалась, прежде всего, социальная функция мифа. Именно на основании социологического аспекта открылась возможность выделить несколько

разновидностей неомифологических структур, сформировавшихся в этот период, таких как: авангардно-футуристический неомиф, авторитарный неомиф, неомифологические структуры массовой культуры.

Для всех обозначенных форм мифологизма XX века присущ предельно сжатый срок существования. Эта краткотечность – специфическая черта существования многих форм культуры данного периода – дала возможность осознать природу мифа как особого феномена, выявить механизмы его рождения, функционирования и распада, а также проследить характер его взаимодействия с другими формами культуры, в том числе и с искусством. Кроме того, краткотечность существования породила еще и такую форму неомифологизма как антимиф, который проявляет себя в виде «демонтажа» мифологических структур, сохраняющих ясно узнаваемые внешние «следы» мифа-первоисточника, утратившего свою аксиологическую значимость.

Выявленные типы мифологических форм мышления XX века позволяют говорить о существовании развернутой мифосистемы, которая кроме названных модификаций неомифологических структур включает в себя также функционирующие в качестве феноменов культурного наследия архаические мифологические структуры ранних стадий развития культуры, античные мифы и фольклорно-мифологический материал, фрагментарно сохранившийся в народных традициях. Такого рода разнообразие мифологических структур, служащих источниками для творческих замыслов художников XX века, породило разнообразные варианты мифопоэтических моделей, характер которых предопределяется типом мифологических структур, ставших основой того или иного художественного проекта.

Бурда Е.В.

Государственный университет управления, г. Москва

ВЛИЯНИЕ NFT НА ВОСПРИЯТИЕ ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА

Современная жизнь человека очень технократична: мы постоянно взаимодействуем с гаджетами, технологии проникают во все сферы жизни, включая искусство и культуру. Невозможно оценивать влияние технологий только в рамках экономического подхода или субъективных морально-оценочных суждений: это инструмент, который может спасти человеческие жизни как, например, высокоточное медицинское оборудование, так и служить орудием уничтожения. Однако мы можем попытаться проанализировать возможные последствия, в том числе в искусстве, и их влияние на эстетическое восприятие современного человека.

Цифровизация является глобальным трендом. В мире искусства она выражается, в первую очередь, в трех основных направлениях: оцифровке памятников

культурного наследия, в техническом оснащении учреждений, связанных с сохранением, репрезентацией и распространением объектов искусства, а также возможности создания цифровых произведений (digitally born). Появившаяся технология NFT открыла новые возможности в мире цифрового искусства. Существует также точка зрения, что NFT является также новой вехой в истории искусства, что на наш взгляд, является достаточно спорным утверждением. Более взвешенной представляется позиция о новой главе в истории рынка искусства, но не в самом искусстве, когда на первый план выходит эстетика обладания [1], причем в специфической ее форме: не в реальном, а виртуальном мире. Обладание NFT-объектом не означает обладание в традиционном смысле, когда произведение частной коллекции принадлежало и находилось в конкретном месте у конкретного человека. Эстетика виртуального обладания подразумевает, что цифровые копии могут существовать повсеместно. Причем, если объект был изначально создан в цифровом формате (digitally born), его цифровая копия может быть полностью идентичной, так как речь идет о копировании цифрового кода, что еще больше стирает разницу между оригинальным произведением и его копиями. Более «реальным» фактом владения являются NFT-картины, созданные оцифровкой реальных картин, так как в этом случае оцифрованный объект представляет собой уникальную репродукцию в максимально возможном на данный момент развития технологий качестве. Интересная идея была высказана директором Государственного Эрмитажа М.Б. Пиотровским о фиксации образа картин в виде токена до реставрации и после. Человек, приобретая такой токен, становится обладателем уникальной цифровой копии, так как они будут храниться только в музее и у владельца токена [2]. Однако это же направление оцифровки показало опасное направление возможного развития. Прецедент был создан блокчейн-компанией Injektiv Protocol, которая после официальной покупки картины и перевода ее в цифровой формат, устроила перформанс, публично уничтожив оригинал [3]. Кроме того, несмотря на техническую сложность подделки, объекты с NFT не лишены уязвимостей. Как правило, токен ссылается на URL-адрес объекта, который находится на определенном сервере. Наличие NFT не гарантирует, что объект не будет скопирован, изменен или сервер не переедет на другой домен [4]. В первом случае NFT не может уберечь от плагиата, так как цифровой объект может быть скопирован и на новую копию будет создан новый токен. Во втором, изначально приобретенный объект после внесенных изменений будет отличаться от своего первоначального вида. В последнем примере токен в принципе перестанет ссылаться на приобретенный объект. До тех пор, пока не будет разработана технология, которая позволит создавать только одну копию с объекта реального мира и ставить запрет на копирование, изменение или перемещение изначально созданных в цифровой форме объектов, защищенных технологией NFT, вопрос подлинности и объективной ценности цифровых объектов будет оставаться дискуссионным.

Также необходимо отметить, что в основе популярности NFT-объектов лежит «хайп» и коммерческая составляющая, чем реальная культурная ценность произведений, так как достаточно большая их часть имеет низкое художественное качество [5]. Таким образом, на сегодняшний день технология NFT представляется в большей мере как новая форма коллекционирования, влияющая на наши представления об обладании объектом цифрового формата, и создающая новую эстетику обладания, чем как новый тип существования искусства.

Примечания

1. <https://www.forbes.ru/forbeslife/435465-nashi-finansovye-voprosy-ischislyayutsya-milliardami-kak-ermitazhvyhodit-na-rynok>
2. Там же.
3. <https://www.rbc.ru/crypto/news/6040a6819a794715076a7f84>
4. <https://habr.com/ru/post/564676/>
5. <https://www.theartnewspaper.ru/posts/9076/>

Бурлина Е.Я.

Кафедра философии и культурологии СамГМУ

«ХРОНОТОПИЯ ГОРОДА» – ВЕРБАЛЬНАЯ КОНСТРУКЦИЯ ИЛИ ИННОВАЦИОННЫЙ ПОДХОД?

Вторая половина XX века была отмечена заметным поворотом в сторону эстетики. Лучшие вузы вводили спецкурсы по эстетике; в старших классах многих школ преподавалась «Мировая художественная культура» (МХК). Это были позитивные знаки времени [1]. На рубеже XX – XXI вв. состоялся еще один важный прорыв – «переоткрытие городов» и, прежде всего, Петербурга. Сдвиг был ознаменован переизданиями Н.П. Анциферова; университетской монографией М.С. Кагана «Град Петров»; переоткрытием провинциальной культуры в вузовских исследованиях Ярославля, Самары, Екатеринбурга, Челябинска, Перми, Томска.

Инновационный сдвиг зафиксировал профессор М.В. Груздев, ссылаясь на научные результаты профессора Т.С. Золотниковой и ее научной школы в Ярославле [2].

Авторская концепция *«хромотопии города»* включает ряд новых исследовательских моделей, базирующихся как на методах эстетики, так и на структуре ценностных ориентаций, по В.А. Ядову.

Чем обусловлено использование социологических структур в эстетике?

Если количественные характеристики городов зафиксированы (численность населения, бюджеты, институты и др.), то не каждый город способен оценить свои эстетические форматы. По принципу: не знаю и не могу знать. Это касается не только обывателей, но и вполне образованных гуманитариев.

Краеведы не обращают внимания на эстетику города, что подтверждают эрудированные историки: например, А.В. Мазанник [3]. Краеведам нужны справки, подтверждающие события прошлого, но об эстетике музейной витрины они заботиться не привыкли.

В этой спорной ситуации предлагается использовать модель ЦО, по В.А. Ядову. Хронотоп города фиксирует городские ценности, давно доказано.

«Скажите мне, каков хронотоп данного города, и я расскажу вам многое о его жителях», вот как можно перефразировать!

В названном научном направлении автором и его аспирантами был подготовлен целый ряд исследований, в том числе, монография «Хронотопия города» (2016), двухтомный сборник «Полифония городских пространств» (2015), сборник статей «Город как сцена» (2018). По тематике «ХРОНОТОПИЯ ГОРОДА» были защищены несколько диссертаций: докторские исследования Л.Г. Иливицкой и О.С. Наумовой, кандидатские – Ю.А. Кузовенковой, Н.В. Барабошиной, Д.С. Бокурадзе.

Собственные публикации автора доклада по названной тематике издавались в Германии, в том числе, в Дюссельдорфе (1999), Эссене (2021). Впоследствии немецкие урбанистические опыты стали основанием для грантов и диссертационных работ, выполненными молодыми Самарскими диссертантами на кафедре философии и культурологии СамГМУ.

Примечания

1. Круглый стол «Эстетика в жизни и учении: вчера, сегодня, завтра». – 24 октября 2022. – <https://iphras.ru/page24801788>
2. *Бурлина Елена*. Хронотопия города // KOINON, Том: 2, Номер: 3, 2021, с. 84-108.
3. *Груздев М.В.* Мир российской провинции: научная проблема и жизненная среда // *Философские науки*. 2019. Т. 62. No 11.
4. Профессор Т.С. Злотникова впервые ввела понятие «хронотоп» для анализа социокультурных объектов.
5. Н.Н. Летина – докторантка и впоследствии коллега защитила докторскую диссертацию на тему: «Российский хронотоп в культурном опыте на рубеже XVIII – XX вв.». Академическая монография, изданная в 2017 г., стала одним из выдающихся итогов Ярославской научной школы культурологов: Злотникова, Т.С. Философия творческой личности. Монография. – М.: ООО Изд-во «Согласие», 2017. 918 с.
6. Мощный диссертационный поток создан в Мордовском государственном университете имени Н.П. Огарева, Саранске.
7. Под руководством заслуженного деятеля науки Н.И. Ворониной было подготовлено 18 докторов и 71 кандидат наук.
8. *Делез Ж.* Письмо суровому критику / Ж. Делез // *Переговоры*. 1972–1990; пер. В.Ю. Быстрова. – СПб.: Наука, 2004. С. 14.

9. *Конев В.А.* Смыслы культуры: сб. ст. / В.А. Конев. – Самара: Самарский университет, 2016. С. 108 – 109.
10. *Корецкая М.А.* Перспективы онтологии в оптиках Хайдеггера и Делеза. Авторферат кандидатской диссертации. Самара, 2006. С. 4
11. *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Петербург: Ученые записки Тартуского госуниверситета. – 1984. – Вып. 664. – 139 с. – С. 30.
12. *Мазанник А.В.* Культурный поворот и российская историческая урбанистика//Прошлый век (ред. А. И. Миллер) – М., ИНИОН РАН 2013.
13. *Политов А.В.* Хронотоп Отчужденной городской культуры второй половины XX века//Обсерватория культуры.2017. Т.14 №2. С. 140-147.
14. *Политов А.В.* Хронотоп города второй половиныXX века//Обсерватория культуры. 2016.Т.1, №1, С. 8 – 13.
15. *Резина О.Г.* Хронотоп в современном романе//Художественный текст как динамическая система, Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева. Отв. Ред. Н.А. Фатеева.М.: Управление технологиями, 2006. С. 265-279.
16. *Санна Турома.* Семиотика городского пространства Ю.М. Лотмана: опыт переосмысления // НЛЮ. – 2009. – No 4 (98). – С. 66-76;
17. *Хасиева М.А.* Петербург Достоевского: семиотика городского пространства в контексте развития петербургского текста // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – No3–3 (69). – С. 45–47.
18. *Сироткин Ю.Л.* Пространственно-временной континуум в постмодернистской парадигме: Ж.Деррида (1930 – 2004)// Вестник БГУ. 2021. №3.- С.36 – 46.
19. Собственная логика городов [Текст]: новые подходы к урбанистике : [коллективная монография] / [Хельмут Беркинг, Мартина Лев, Франц Бократ и др.]; [под отв. ред. Хельмута Беркинга и Мартины Лев]. – Москва : Новое литературное обозрение, 2017. – 420 с.
20. *Schlögel, Karl:* Das sowjetische Jahrhundert: Archäologie einer untergegangenen Welt. München: Verlag C. H. Beck, 2018. 912 S. Шлегель, Карл. Советский век: Археология исчезнувшей цивилизации. – Мюнхен: Бек, 2018 – 912 с.
21. Дмитриев Тимофей / Timofey Dmitriev//recensio Moskau 2019/10/ Обзор западной историографии/ <https://publications.hse.ru/pubs/share/direct/548040325.pdf>

Быкова Е.В.
кандидат искусствоведения
Вятский государственный университет, Киров

«ВСЕМИРНАЯ СЕТЬ. МИРОВАЯ ПАУТИНА»: ЭСТЕТИКА ЭСХАТОЛОГИИ СТАРООБРЯДЦЕВ ЕНИСЕЯ

Исследование выполняется при поддержке гранта РФФ 23-28-00908 «Визуальный контент в современных конфессиональных общинах России».

В комплексных экспедициях в места проживания староверов – часовенных на Енисее с 2016 по 2023 гг. были выявлены новые современные изобразительные и литературные источники с эсхатологическим содержанием. Графические листы с религиозными доктринальными сюжетами «Две дороги – Два пути», «Всемирная сеть. Мировая паутина», «Последний наш путь», книги «О Царствии небесном и вечных муках», «О пришествии пророков», «Последняя седмица», «О последнем времени» сопровождаются выписками из Священного Писания, современными комментариями и авторскими стихами, которые отражают мироощущение в религиозном сознании староверов-часовенных в традиционных эсхатологических ожиданиях и сотериологии. Анализ визуального и вербального контента в староверческих общинах на Енисее позволил сконструировать модель сознания определенной эпохи в труднодоступных районах тайги в конфессиональной среде. Метод комментированного прочтения конфессионального художественного образа через различные источники – это не просто дополнение к вербальной форме репрезентации мира, а базовая модель существования современной культуры, общий принцип структурирования ее форм, в центре которого находится обмен смыслами. В антропологическом подходе анализа выявлены авторские методы трансляции источников и способы выражения собственной позиции через обращение к символике древнерусского искусства и книжной традиции. В интерпретации прослеживаются эстетические вкусы под воздействием древнерусских традиций, сформированных в общинах, и сохраняющие историческую память. Малая эсхатология, тема загробного воздаяния – один из лейтмотивов рисованных настенных листов и стихов. Старообрядцы часто обращаются к этой теме в своих рукописных Цветниках и Синодиках, лицевых Апокалипсисах, в Житии Василия Нового и разнообразных сборниках. При этом, в современном старообрядческом искусстве можно выявить художественный язык, привнесённый из вне для этой культуры. Установлено, что в качестве изобразительных источников используются: современная журнальная графика, открытки и репродукции с картин американских художников-романтиков.

Традиционный подход к урбанизации формирует эсхатологическое основание для объяснения современного мира и его достижений – «малая» эсхатология в контексте «большой». Так, в народных картинах староверов-

часовенных «Две дороги – Два пути», «Всемирная сеть. Мировая паутина» город олицетворяет современную цивилизацию и противопоставлен традиционному обществу центром которого является община или монастырь. Эсхатология будущего воспринимается через современную инфраструктуру как «дьявольские сети». Одним из основных маркеров последних времен является доминирующий технологизм. Дьявольские сети, распростерты над всем миром, становятся признаком последнего времени: следствие массированного использования технических средств и марша большей части человечества по «широкому» пути. Эсхатологические представления, связанные с главным компьютером в Брюсселе, имеют европейские истоки. Изображение чудовищного спрута, щупальца которого охватывают Америку и Россию, Брюссель, имеют литературное происхождение романа-утопии американского писателя Джо Массера [1]. Образ современного мира как компьютерного концлагеря, находящегося в сети «всемирной паутины», символическое изобразительное решение устройства современного мира в мировоззрении часовенных представлена в народной картинке «Всемирная сеть – мировая паутина», где использованы источники Интернета, несмотря на декларативность «закрытости» в общине [2]. Автор эсхатологического стиха «О последнем времени» предостерегает от соблазнов века, и здесь интерес представляет новообразование *черточеловек-медеум*, которое связывает негативную характеристику *черточеловек* и с понятием *медиум* (посредник между мирами живых и мертвых), и *медиа* (средства массовой информации).

Так, антропология в конфессиональном контексте создает определенную модель художественного образа, особое распространение в мировоззренческих установках получили представления о полном господстве антихриста в государстве и новообрядческой церкви; о духовном пришествии антихриста. Выявленный визуальный и вербальный контент сформировал современный художественный эсхатологический образ в лубочных картинках и книжных текстах в старообрядчестве и отражает апокалиптические представления, религиозные убеждения и декларативные запреты в «закрытом» обществе.

Примечания

1. Быкова Е.В., Костров А.В. «Широкий путь» в сознании старообрядцев Енисея: современная народная картинка о процессах глобализации // Традиционная культура. М., 2018. Том 20. №2. С.5363.
2. Быкова Е.В., Костров А.В. «Игра пространства» в современном старообрядческом лубке // Научные труды. 2018. № 44. С. 174–185.

ОТ АРИСТОТЕЛЯ К АЛЕКСАНДЕРУ: ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТИРОВ В ПРОЕКТНОЙ ПАРАДИГМЕ XXI ВЕКА В ЕЕ ВЛИЯНИИ НА ФОРМООБРАЗОВАНИЕ

Говоря об эстетике Аристотеля, мы чаще всего вспоминаем представление о технэ и его создателях как мимезисе, подражании природе. Наряду с этой замечательной идеей в метафизике и эстетике Аристотеля есть целый ряд взаимосвязанных положений, менее часто актуализируемый, но постоянно дающий о себе знать в продуктах и системах, спроектированных дизайнерами. В свете наиболее авторитетного определения дизайна как творческой формообразующей деятельности, данного Т. Мальдонадо в середине 1960-х гг., именно аристотелевское учение о форме выглядело основным, хотя и не всеми проектировщиками осознаваемым, методологическим основанием дизайн-деятельности. Аристотель замечателен не только выведением основных характеристик формы (форма – «минимально общее, что есть в вещи», это конкретизированные и реализованные в материи «назначение» и «смысл» вещи, ее «чтойность», как это назвал А.Ф. Лосев), не сводимых к редуцированным представлениям о следовании исключительно за функцией (Ф.Л. Райт). Он вводит в понимание формы динамическую и целевую составляющие, предопределяющие возможность увидеть становление или трансформацию вещи как целого [1]. Последнее очень важно в связи с долго господствовавшим и продолжающим присутствовать в разных видах дизайна техницизмом, понимающим форму только как совокупность элементов или агрегат, – что возможно, но является единственным вариантом ее создания и бытования. Именно признание исходной целостности формы делает возможным представление о ее развитии, изменении, трансформации (правда, под влиянием только внутренних, а не внешних факторов, если следовать этому подходу) и исчезновении. Недостаточная развитость современных ей и более поздних технологий не дала аристотелевской концепции формы реализоваться в различных материалах и сферах проектной деятельности в полной мере, но она передавалась из века в век, рождая удивительные цепочки преемственности: от Аристотеля к Фоме Аквинскому с его тезисом о подлинности реализовавшей себя в организме идеи (формы) и ее совершенстве, достигаемом через организацию частей и целого [3, с. 163, 168], далее, через И.В. Гете и Г. Земпера, – к эстетике Баухауза и того же Ф.Л. Райта, органической архитектуре и адаптивному дизайну. Последний получает все большее распространение и признание, прежде всего, среди архитекторов и урбанистов, но постепенно может быть освоен дизайнерами разных направлений. Здесь важно, что,

наряду с уже названными моментами органической трактовки формы, учитываются пропорции и паттерны организации, присущие природным объектам, в том числе и человеку [2]. Красота связывается не столько с целесообразностью, сколько с человеко-сообразностью, подразумевающей нахождение в среде, устроенной по тем же законам, что и вся природа, что и он сам. У К. Александера (1937–2022) и его последователей появляются математические формулы (треугольник Серпинского, ряд Фибоначчи, «золотое сечение»), помогающие проектировщику организовать форму или подвергнуть ее экспертной оценке. Примеры практической реализации подхода представлены в докладе.

Примечания

1. *Аристотель*. Соч. в 4-х т. Т. 1. М.: Мысль, 1975. 550 с.; Т. 2. М.: Мысль, 1976. 687 с.
2. *Быстрова Т.Ю.* Трактовка архитектуры в работе К. Александера «Природа порядка» // Академический вестник. 2020. № 3. С. 40–45. 3. Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб.: Азбука-классика, 2004. 288 с.

Васильева Е.И.

Высшая школа музыки и театра. Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, Владимир

ТЕХНОЛОГИЯ ПОРТФОЛИО И ЕЕ ПРИМЕНЕНИЕ В БАЛЛЬНО-РЕЙТИНГОВОЙ ОЦЕНКЕ ОБУЧАЮЩИХСЯ (НА ПРИМЕРЕ ВУЗОВСКОЙ ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГА В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ В ВШМТ ВлГУ)

В XXI веке в педагогической науке и современной образовательной практике увеличилась потребность в исследовании процесса реализации технологического подхода к организации образовательного процесса. Внедрение качественно новых подходов в учебный процесс, преобразование устоявшейся педагогической модели обуславливает крайнюю необходимость для педагогов-практиков использования новых эффективных современных технологий и их апробации на практике. Являясь одним из ключевых подходов, формирующих профессиональные компетенции, технологический подход в образовании направлен на выявление индивидуальной одаренности и индивидуальных склонностей учащихся. Инновационная технология «портфолио», рассмотренная в исследованиях и учебно-методических трудах А.А.Вербицкого, Д.В.Чернилевского, Н.Е.Эргановой, Б.С.Гершунского, Т.М.Трегубовой, О.Н.Олейниковой, М.Вонакотт, Э.Х.Тазутдиновой, Н.В.Зеленко, Л.С.Колод-

киной, А.А.Семеновой, А.П.Чернявской, Е.Ф.Ефремова, В.И.Звонникова, позволяет качественно оценивать результаты образования, успешно дополняет результаты традиционных форм балльно-рейтинговой оценки обучающихся. Данная технология широко применима как в отечественной, так и зарубежной педагогической практике. В процессе профессиональной подготовки студента к будущей профессиональной педагогической деятельности портфолио представляет собой спектр материалов, отражающих его профессиональную работу, построение его индивидуальной траектории развития, реализации поэтапных учебно-профессиональных планов. В работе раскрывается сущность данного подхода в образовании и его значения для развития данной педагогической сферы. Ключевой задачей автора является выявление условий формирования методической компетентности педагога в области эстрадного исполнительства на примере вузовской подготовки педагога в области музыкального искусства эстрады в Высшей школе музыки и театра ВлГУ.

Примечания

1. *Кларин М.В.* Педагогическая технология в учебном процессе: анализ зарубежного опыта. – М.: Знание, 1989.– 80 с.

Васильева И.Е

Студентка группы ИМм-122 Высшей школы музыки и театра

ГРАНИ ДОЗВОЛЕННОГО И НЕДОЗВОЛЕННОГО В ИСКУССТВЕ

Есть ли в искусстве грани дозволенного и недозволенного? Этот вопрос волнует многих из нас, и это не случайно, поскольку он касается этики, эстетики и культуры в целом, ибо искусство, являющееся частью художественной культуры, отражает реальный мир человека, и оно призвано вдохновлять, воспитывать, развивать, возвышать, исцелять направлять, являет способность вызывать эмоциональный отклик у других людей.

Что как не чувственное восприятие раскрывает нам понимание прекрасного во всем многообразии его жизненных форм. Это эстетическое понимание дает нам осознание возвышенного, изящного, прекрасного, отличая его от толкования трагического, комического или низменного, омерзительного и убогого, даже тогда, когда эти категории меняются местами. Способность оценивать и понимать жизненные реалии, рождает и развивает эстетический вкус, который по отношению к оценке произведения искусства определяется как художественный. Изменяясь во времени, художественный вкус не может оставаться чем-то постоянным, поскольку зависит от среды в которой формируется и трансформируется в жесткой параллели с эволюцией разных эпох, культур и цивилизаций. На смену викторианской эпохе, пройдя длинный путь от возвышенной морали

«прекрасного» и, ломая границы старых форм в искусстве, мы пришли к новейшему модернизму и еще более дерзкому постмодернизму.

Часто, то что происходит в сферах искусства вызывает недоумение и неприятие со стороны неискушенного и неподготовленного субъектасозерцателя. Ярким примером, этого феномена в музыкально-оперном искусстве послужил фрагмент из оперы Рихарда Штрауса «Саломея» в постановке Финской национальной оперы (Хельсинки 2021г.) Режиссер-постановщик Кристоф Лой. Опера имела большой успех среди нас у себя в Финляндии, но появившись в сетях интернета, она вызвал волну возмущения и негодование из-за введенного в начале спектакля одного из главных героев в образе «НЮ». Где же эстетический вкус меры, разве и без того скандальная опера, написанная Р.Штраусом на либретто драмы Оскара Уайльда не достаточно сильна, завораживающе-экстремальна, шокирующая по сюжету с потрясающей музыкой не заслуживает внимания. Из слов критика Эрнста Дечи: «Ничего более сатанинского и художественного на немецкой сцене не случилось».

Васильева М.А.

К.филос.н., доц. каф. филос. СПГУ

ПРАВИЛА ИГРЫ NFT

История развития и популярности технологий NFT (non-fungible token) хорошо иллюстрирует кривую Гартнера (она же «цикл зрелости технологий», «цикл ажиотажа»). Можно сказать, что последний год NFT были близки к «пропасти разочарования», и предположить, что самое интересное, а именно выход на «плато продуктивности» без завышенных ожиданий и излишней шумихи еще впереди. Как это обычно бывает в период пика популярности, NFT еще недавно воспринималось как нечто, способное кардинально поменять наше представление об искусстве, изменить практики взаимодействия с ним, перевернуть арт-рынок. Период разочарования во многом связан именно с тем, что подобного не случилось. Самое время понять, что же действительно может дать миру искусства NFT, что оно способно и неспособно поменять и, главное, в чем состоит его внутренняя логика.

Представленные тезисы, конечно, не предполагают развернутого ответа на все эти вопросы, но предлагают обратить внимание на несколько ключевых черт NFT, способных повлиять на эстетические практики и социальные порядки взаимодействия в мире искусства.

Наиболее заметная черта NFT, объединяющая множество отдельных мелких моментов, – это игра. Игровой компонент NFT проявляет себя очень по-разному, но именно он вызывает самую сильную реакцию (позитивную и негативную).

Игра проявляется в эстетическом плане: объекты изображения и стили часто выбираются таким образом, чтобы быть противопоставленным тому, что

обычно рассматриваться как ценное в эстетическом плане. Отчасти это похоже на явление зари рунета – «падонковский» или «олбанский» язык. Это опрокидывание, игнорирование всех правил русского языка демонстрировало свободу нового коммуникативного пространства и отсутствия в нем всякой иерархии. Однако использование «олбанского» хорошо показывало, насколько человек знает эти правила. По сообщениям было видно, насколько случайно, или же наоборот специально ошибки попали в текст. Планомерная замена всех безударных «о» на «а» при правильных запятых уверенно выдавала граммар-наци. Как мы видим по сегодняшнему интернету, эта игра, в целом, пропала, оставив после себя действительно более гибкие правила текстовой коммуникации в сети. Период популярности NFT отличался частым обращением к такому «олбанскому» выбору эстетических средств. Можно вспомнить NFT с примитивными пиксельными изображениями, или с заведомо бессмысленными, неприятными. И создатели, и покупатели в данном случае прекрасно понимают, что это игра и радуются ей, ну а остальные могут сильно раздражаться, что невыразительный цифровой рисунок камня продали более чем за миллион долларов и рассуждают при этом об арт-рынке. Игра свободна, но и у нее есть правила: среди дорогих NFT все еще нет китча.

Игра проявляется в социальном взаимодействии и даже на уровне слов. Например, в 2021 г. музей Эрмитаж выпустил токены с картинами из своей коллекции. Уникальность их создается за счет автографа М.Б.Пиотровского. В своих выступлениях по этому поводу Пиотровский называет NFT «философией, эстетикой обладания» и далее развивает тему доступности искусства: «Эрмитаж – консервативный инноватор – консервативный музей, который использует новейшие технологии. К ним относятся и наш проект «Ваш токен хранится в Эрмитаже», и вся наша работа с NFT. Мы расширяем цифровые возможности знакомства с коллекцией Эрмитажа, с его залами и зданиями. Это пути, которые подчеркивают, с одной стороны, демократичность музея, с другой доступность роскоши его посещения». Эти оксюмороны показывают, что привычные музейные практики действительно находятся в некотором конфликте с происходящим в цифровом мире, но стараются элегантно с этим справиться. Эта и другие социальные игры вокруг NFT связаны с поднятой им шумихой, которой можно воспользоваться в т.ч. для благотворительных целей (например, история с токеном Stay free Эдварда Сноудена).

Другая яркая черта NFT технологий – сериализация. Она также становится частью игры, хотя интересная и сама по себе, связывая происходящее в цифровом мире с большими культурными трендами. Важность коллекций для культуры потребления была хорошо описана еще у Жана Бодрийера и с тех пор не стала меньше. Для мира NFT «коллекция» является одним из базовых понятий. Там, где есть коллекция, возникает и серия, сериализация – выставление объектов в ряд, предполагающий их общее принципиальное сходство и небольшие отличия. Для развитой культуры потребления сериализация стала мощным ин-

струментом, который действительно меняет порядки социального взаимодействия, коммуникации и сами практики потребления. Самый очевидный и простой пример сегодня – это сериалы, как специфическая форма смыслового потребления. Сегодня мы вживую наблюдаем, как сериалы меняют мир кино и телевидения, какие экономические и социальные особенности есть у этого процесса. Сериализованными становятся и другие объекты в коммуникации (мемы) и в искусстве. Специфический баланс между новизной и известным, знакомым становится важен для всего цифрового пространства, а NFT поддерживает общий тренд.

Таким образом, опираясь на историю развития различных явлений, можно предположить основные моменты дальнейшего развития сферы NFT: эстетическая игра, «олбанскость», скорее всего, перестанет быть такой явной и даже навязчивой; социальная игра также успокоится в связи со снижением общественного интереса; сериальность скорее останется и будет себя проявлять в разных формах.

Вирен Д.Г.

Государственный институт искусствознания, Институт славяноведения РАН,
Москва

АВТОР И ГЕРОИ В КОРОТКИХ ФИЛЬМАХ АНДЖЕЯ БАРАНЬСКОГО

Фигура польского режиссера Анджея Бараньского (р. 1941) по сей день остается малоизученной и занимает своеобразное положение как в истории киноискусства, так и в современном кинопроцессе. Полнометражные картины Бараньского – главным образом 1980-х годов (например, «Женщина из провинции», 1984) – неплохо известны и изучены, хотя к ним все равно обычно применяют определения вроде «отдельные», «маргинальные» и т.п. В нулевые этот кинематографист переживал второе рождение («Несколько человек, немного времени», 2005), а киноведы обратились к его наследию, подчеркивая лирико-меланхолическое настроение лент, важность провинциального происхождения автора, связи его кино с литературой.

Между тем параллельно с «большими» фильмами Бараньский практически все время снимал короткометражные. Его фильмография насчитывает более трех десятков таких произведений. Они весьма разнообразны как с точки зрения видов (документальные, игровые, анимационные, экспериментальные), так и в плане тематическом (подростковые проблемы, соотношение реальных и экранных переживаний, образы современных художников, военная травма и многое другое). Не будет преувеличением сказать, что в случае с этим ре-

жиссером короткий метр составляет некую параллельную фильмографию, которую можно рассматривать как в контексте остального творчества, так и совершенно отдельно.

Очень существенным фактором является также то, что Бараньский был одним из самых ярких творцов на Студии просветительских фильмов в Лодзи, которая в 1970-е годы представляла собой настоящую кузницу экспериментального кино. Именно здесь он снял «постановочный документальный фильм» под названием «Сочинение» (1979) и его продолжение «В отъезде» (1980), в которых уже довольно трудно разделить автора и его героя. Это одновременно и дневники подростка, и вариант автофикшена, чего не скрывал сам постановщик. Там же чуть раньше снималось «Стихотворение» (1976), посвященное тому, как один и тот же поэтический текст, однажды произнесенный на экране, может меняться в зависимости от состояния актрисы, озвучивающей фильм. Или же «Струмилло» (1977) – оригинальный портрет художника, созданный исключительно путем демонстрации различных предметов, которые вдохновляют его творить.

Это лишь некоторые примеры того, как Бараньский экспериментировал в своих коротких фильмах с субъектностью героев, менял точки зрения, переносил акценты, а сам как автор то уходил в тень, то отчетливо выдвигался на первый план. В докладе будет проанализирован ряд работ с учетом указанных проблем, а также в связи с актуальным для польского кинематографа 1970-х годов экспериментального тренда. Впрочем, благодаря таким режиссерам, как Анджей Бараньский, установка на поиск сохранялась и в последующие десятилетия.

Вихрова А.А.

Санкт-Петербургский государственный университет

ГИПЕРПОП КАК ФОРМА МОЛОДЕЖНОГО ЭСКАПИЗМА В РУССКОЙ МУЗЫКЕ

Гиперпоп – микрожанр популярной музыки, появившийся еще в начале 2010-х годов, но вышедший на принципиально новый уровень популярности в 2019 году [1]. Авангардное звучание гиперпопа эклектично сочетает поп-музыку, транс, эмо-рэп, поп-панк и чиптюн, обилие искажений звука и вокала, скрипучие мелодии, глитч-эстетику. Гиперпоп возник как альтернатива рыночному продукту навязчиво жизнерадостной и компромиссной поп-индустрии [2]. Новый жанр на западной сцене являлся формой контркультуры, не принимающей фальшивости, нормативности, капиталистические ценности. Однако, в отличие от рока или хипхопа, в музыкальном отношении гиперпоп оппонировал попу скорее концептуально, чем эстетически.

Иначе выглядит положение русскоязычного гиперпопа на российской сцене. Открытость к жанровым экспериментам присуща и западному гиперпопу, поэтому слияние с жанром трэпа в русском гиперпопе не является уникальным [1]. Тем не менее, значимость этого дерзкого, гедонистического жанра в российской индустрии последней декады, в том числе его коммерческий успех, колоссально повлияла на звучание русского гиперпопа, смыслы которого прямо противоречат философии жанра на западе, но очень близки аудитории, которая последние 10 лет выбирала русский рэп в его нарочито эпикурейских формах, полных потребительских образов.

В сочетании с визуальной эстетикой русского гиперпопа, часто отсылающей к японской поп-культуре, портрет слушателя жанра создает предположение о том, что русский гиперпоп олицетворяет желание исполнителя и слушателя избежать социальных норм и действительности, является проявлением эскапизма и инфантилизма молодежи [3]. Цель моего исследования – определение взаимосвязи между психологией поведения человека в социально-политическом контексте России и развитием молодежной музыки на примере жанра гиперпопа. В задачи исследования входят изучение избранного музыкального материала и медиаобраза русского гиперпопа, сопоставление полученной информации с имеющимися данными социальных наук, объяснение популярности русскоязычного гиперпопа через призму явления молодежного эскапизма. В качестве методологии исследования я использую теоретический анализ источников, интертекстуальный анализ текстов песен, а также индуктивно-эмпирический метод для изучения музыкальных примеров. Предполагаемый результат исследования заключается в подтверждении гипотезы о том, что социальный контекст, нормы и ожидания вынуждают российскую молодежь избегать реальности и обращаться к творчеству, отражающему инфантильные и потребительские ценности.

Примечания

1. *Кагалтынов Э.* Что такое гиперпоп, и как он попал в биты рэперов. The Flow. 2021. URL: <https://theflow.ru/features/chto-takoe-giperpop>
2. *Kornhaber S.* Noisy, Ugly, and Addictive. The Atlantic. 2021. URL: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2021/03/hyperpop/617795/>
3. *Нятина Н.В.* Эскапизм – отклонение в социализации молодежи. Вестник КемГУ, 2(54), 2013. С. 133–136.

СОЧЕТАНИЕ ЭСТЕТИКИ СЕКСУАЛЬНОГО И ЭСТЕТИКИ ИНФАНТИЛЬНОГО КАК ФУНДАМЕНТАЛЬНОЕ СВОЙСТВО РУССКОГО ГИПЕРПОПА

Гиперпоп – микрожанр популярной музыки, появившийся еще в начале 2010-х годов, но вышедший на принципиально новый уровень популярности в 2019 году [1]. Авангардное звучание гиперпопа эклектично сочетает поп-музыку, транс, эмо-рэп, поп-панк и чиптюн, обилие искажений звука и вокала, скрипучие мелодии, глитч-эстетику. Гиперпоп возник как альтернатива рыночному продукту навязчиво жизнерадостной и компромиссной поп-индустрии [2]. Новый жанр на западной сцене являлся формой контркультуры, не принимающей фальшивости, нормативности, капиталистические ценности. Гиперпоп – жанр, пропитанный квир-эстетикой [3], и предназначенный для всех, кого отвергает поп-сцена. Однако, в отличие от рока или хипхопа, в музыкальном отношении гиперпоп оппонировал попу скорее концептуально, чем эстетически, ведь на этот раз альтернативное направление возникло «под мантией» поп-музыки [4].

Иначе выглядит положение русскоязычного гиперпопа на российской сцене. Учитывая значимость дерзкого, гедонистического жанра трэпа в российской индустрии последней декады [5], в том числе его коммерческий успех, нельзя не заметить его колоссальное влияние на русский гиперпоп. Открытость к жанровым экспериментам присуща и западному гиперпопу, поэтому слияние с жанром трэпа в русском гиперпопе не является уникальным [6]. Тем не менее, смыслы русскоязычного сегмента жанра прямо противоречат философии жанра на западе, репрезентация сексуальной жизни копирует модели из маскулинного трэпа, а музыкальная эстетика отказывается от свободы выразительности и стремится к эпикурейским и инфантильным образцам.

Сочетание эстетики сексуального и эстетики детского – одна из наиболее сложных и многослойных тем в исследовании русского гиперпопа. Поскольку гиперпоп в России оказывается помещен не в поп-музыку, а рэпсцену, ему присуща и гетеронормативная призма русского рэпа. Тематически большинство песен русского гиперпопа посвящена сексуальным отношениям и их оценке с опорой на социальные ожидания. На уровне звука эти образы поддерживаются агрессивным битом и сэмплированием голоса (например, стонов).

В то же время значительная часть эстетики русского гиперпопа отсылает слушателя к темам детства и беззаботности. Помимо демонстрации простых, детских эмоций и инфантильного поведения, в лирике песен часто встречаются метафоры, связанные с практиками детства или игрушками. Отличительной чертой гиперпопа является обилие автотюна и завышение голоса

вокалиста, что тоже отсылает к мысли об исполнении песни ребенком. В музыке гиперпоп нередко использует чиптюн или звенящие мелодии, похожие на колыбельные.

Важным элементом музыкальной эстетики в эпоху digital является визуальное оформление, в котором русский гиперпоп почти всегда ссылается на японскую поп-культуру и яркие цветовые решения. Глитчэстетика является неотъемлемым свойством гиперпопа, унаследованной еще из западной традиции жанра, однако локально визуал построен на местных субкультурах, и его транслируют как авторы, так и слушатели.

Возможность существования двух взаимоисключающих эстетических формул проистекает из социальной действительности, норм и табу, в которых живут молодые люди в России. Попытки им соответствовать в области маскулинности, сбежать от них в области ответственности или оспорить их в области проявления сексуальности есть проявление текущего состояния и самосознания российской молодежи в музыкальной культуре. Цель моего исследования – установление связи между эстетикой детского и эстетикой сексуального в жанре русского гиперпопа. В задачи исследования входят изучение избранного музыкального материала и медиаобраза русского гиперпопа, сопоставление полученной информации с имеющимися данными социальных наук, объяснение популярности русскоязычного гиперпопа через призму эстетики. В качестве методологии исследования я использую теоретический анализ источников, интертекстуальный анализ текстов песен, а также индуктивно-эмпирический метод для изучения музыкальных примеров. Предполагаемый результат исследования заключается в подтверждении гипотезы о том, две взаимоисключающие эстетические концепции естественным образом сложились в новый музыкальный жанр российской сцены.

Примечания

1. *Кагалтынов Э.* Что такое гиперпоп, и как он попал в биты рэперов. The Flow. 2021. URL: <https://theflow.ru/features/chto-takoe-giperpop>
2. *Kornhaber S.* Noisy, Ugly, and Addictive. The Atlantic. 2021. URL: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2021/03/hyperpop/617795/>
3. *Johnson N.* How Hyperpop Gives Trans Artists a Voice. Ringtone Mag. 2020. URL: https://web.archive.org/web/20210508022119/https://www.ringtonemag.com/2020/08/how-hyperpop-gives-transartists-voice_13.html
4. *Kornhaber S.* Noisy, Ugly, and Addictive. The Atlantic. 2021. URL: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2021/03/hyperpop/617795/>
5. *Friedman A.* Putin Work: How Russia fell in love with trap rap. Fact. 2015. URL: <https://www.factmag.com/2015/03/03/putin-work-how-russia-fell-in-love-with-trap-rap/>
6. *Кагалтынов Э.* Что такое гиперпоп, и как он попал в биты рэперов. The Flow. 2021. URL: <https://theflow.ru/features/chto-takoe-giperpop>

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ СОЦИАЛЬНОЙ РЕГУЛЯЦИИ

1. Регулирование социального движения осуществляется посредством программирования и управления деятельностью людей. Социальная регуляция представляет собой невидимые рельсы, императивные нормы социальной деятельности индивидов, суть которых состоит в создании образов стимулов и схем-правил деятельности. Принятые в обществе схемы практических действий формируются на основе знаний и опыта, а стимулами социальной активности людей являются социальные интересы.

2. С психологической точки зрения интересы представляют собой эмоционально окрашенные когнитивные образы, определяющие целевую направленность и способ действий индивида. Эмоциональные характеристики придают когнитивным образам ценностные значения, превращая их в аксиологические образы. Сложившаяся в обществе система ценностей определяет социальные требования к формированию адекватных данной культуре интересов у отдельных индивидов, обеспечивает эмоциональную общность и согласованность их действий. Эмоция – ключевой элемент в деятельности человека. Без эмоций не совершается ни одно человеческое действие. Регулятивная роль эмоций проявляется в том, что эмоции одновременно и оценивают ситуацию, и побуждают человека к адекватной схеме практического действия. В известной степени можно утверждать, что эмоции важнее, чем мышление. Поэтому вопрос об аксиологических смыслах и роли эмоций в регулировании поведения людей является центральным вопросом социальной регуляции. К сожалению, вопрос о роли эмоций в поведении индивида большей частью рассматривается с позиций иррационализма и субъективизма. Существующие физиология и психология эмоциональных явлений лишь описывают способ существования эмоций в человеческом организме и не дают адекватной теории социокультурной трансформации врожденных (базовых) эмоций в сложнейшие эмоциональные комплексы собственно человеческих чувств. Ключевая задача здесь состоит в преодолении предвзятого мнения об уникальной субъективности индивидуальных эмоционально-чувственных состояний и обосновании культурно-практической обусловленности социально значимых чувств.

3. Сознание человека имеет общественную природу, культурно обусловлено, а это значит, что стандарты чувств индивида принудительно формируются обществом и подобно понятиям являются всеобщими и общезначимыми. Типические ситуации практики порождают столь же типичные системы их эмоциональных оценок и нормативно закрепляемые культурой сценарии соответствующего

поведения, чувственно-практическое переживание которых позволяет целенаправленно добиваться согласования усилий в совместной деятельности индивидов. Это становится возможным в силу того, что в обществе существуют специальные механизмы и системы эмоциональной подготовки индивидов, которые возникали вместе с человеком и обществом.

4. Важнейшим из них является эстетическая деятельность человека – *универсальное средство формирования любых социально значимых эмоций*. Эстетические процессы суть эмоциональные процессы, в которых эмоция рассматривается как ценность и предмет деятельности. Их основу составляют иконические знаки, условно имитирующие реальные практические процессы и актуализирующие культурный эмоциональный опыт индивида и общества. Это становится возможным в результате *эмоционального обобщения* практических ситуаций и чувственных форм их репрезентации в сознании. Главным инструментом эстетического воспитания эмоций является *эстетическая абстракция* – «эстетический образ» или образ «искусственно вызванной эмоции». Сущность эстетического воспитания состоит в преодолении животной-эгоистической ограниченности индивида, в целенаправленном формировании потребного обществу комплекса социальных интересов и чувств, ценностного сознания личности с помощью эстетических (знаковых) средств.

5. Выделяют два смысла эстетического воспитания – узкий и широкий. Узкий, или собственно эстетический смысл, связан с развитием эстетического сознания и навыков эстетической деятельности: усвоением азбуки эстетических знаков – «эстетических букв», «эстетической грамматики», а также основных модификаций существования «эстетического образа» (эстетических чувств, вкусов, идеалов, оценок), позволяющих сформировать «эстетический словарь» или «эстетический тезаурус» индивида, а также техники эстетического моделирования социально значимых чувств. В известной мере будет справедливым утверждение, что «эстетика есть грамматика эстетических чувств». Широкий смысл заключается во всестороннем развитии чувственных основ ценностного сознания личности с помощью эстетических средств. Благодаря чувственному инструментарию эстетического сознания индивид, личный чувственный опыт которого ограничен, может приобщаться к мировому социокультурному опыту, овладевать типическими культурно-ценностными смыслами человеческих эмоций и тем самым преодолевать врожденное биологическое безразличие, природное эгоистическое равнодушие к явлениям социального мира. Эмоционально-образное моделирование разнообразных социальных процессов эстетическими средствами позволяет формировать художественные идеалы или совершенные образцы типичных политических, религиозных, экономических, нравственных и любых иных эмоций, какой бы культурной сферой деятельности индивид ни занимался, а вместе с ними формировать сложнейшие стимулы социальной активности, общественно значимые чувства – культурные чувственные стандарты любой сферы человеческой деятельности.

ФРАКТАЛЬНОЕ СОГЛАСОВАНИЕ С ТРАДИЦИЯМИ МУСУЛЬМАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Отсутствие наличия религиозных нормативов и восприимчивость архитектуры мечети к трансформации предлагает рассмотреть вопрос: что в мечети как культовом объекте предначертано установлениями ислама, а что должно восприниматься как дополнительное отражение влияний, не соединенных с требованиями религии [5]. Исламскому искусству чуждо понятие «явленного образа», из-за чего архитекторы создают комплексы взаимосвязанных колоритных картин с геометрическими орнаментами в пространстве объекта мусульманской культуры. «Именно через форму и число, а не через разнообразие образов проявляется величие Бога в исламе» [7]. Композиция мечетей построена на основе соразмерности, правилам которой должны обязательно руководствоваться архитекторы. Рассмотрим проект «Соборной мечети» города Санкт-Петербурга, где четко прослеживаются тенденции сочетания геометрических методов изображения с религиозными требованиями строительства. Основным украшением мечети являются традиционные геометрические и растительные узоры. Так, минареты и купол, украшенные керамической майоликой от небесно-голубого до темно-синего оттенков, показывают иллюзорное фрактально-геометрическое взаимодействие с религиозными предписаниями Корана. В архитектуре «Соборной мечети» просматривается особая пропорция, создаваемая самоподобием изображаемых элементов фрактального искусства на ее куполе [5].

Таким образом, соразмерностью можно назвать стройную гармонию отдельных элементов самого сооружения и соответствие порознь взятых частей и всего целого одной определенной части, принятой за первоначальную. В ней можно увидеть принцип ритмического повтора подобных элементов, симметрии и зеркальности композиции архитектурных форм, которые исходят из неустанной созидательной работы Бога. В Коране прописывается, что Аллах «впервые производит творение, потом повторяет его» [7]. Для соблюдения мусульманских предписаний, создания соразмерных, «гармоничных архитектурных композиций» необходимы определенные меры длины» [1], поэтому обратимся к фрактальной геометрии. Фрактальная теория, т.е. теория о методе воспроизведения самоподобия элементов, при условии наличия различных характеристик размеров объектов, усиливает процессуальную интуицию ученого и дает возможность представителям европейского культурного ареала приблизиться к пониманию логики создания мусульманского искусства.

Многие архитекторы при создании религиозных строений, используют аккорды золотых пропорций и других фрактальных соотношений [5], с целью получения не только зрительного эстетического наслаждения, но и создания

для верующих, соответствующего хадисам, «дома Аллаха» [7]. Ю.А.Данилов в своих работах писал о «неисчерпаемости приложения фрактальной геометрии в науке, технике, литературе и искусстве» [3]. Также, после работ Б. Мандельброта ученые усмотрели фракталы практически везде: в различных видах искусства, в философии, религии и семиотике [6]. Даже оптическая трактовка «угла золотого сечения» дает фрактальный алгоритм. Слово «фрактал» происходит от лат. fractus – дробленный, сломанный, разбитый. Фрактальный алгоритм может трактоваться как множество, обладающее свойством самоподобия, когда объект, в точности или приближенно совпадает с частью себя самого, то есть целое имеет ту же форму, что одна или более частей [6]. Расположение и размеры куполов «Соборной мечети», условно показанные в одной плоскости поверхности с осевой симметрией, без тени сомнений, в своем общем виде сводятся к простому фрактальному алгоритму, использование которых в архитектурном морфогенезе становится осознанным. «Для разных типов архитектурных сооружений можно найти фрактальный аналог, двухмерный или трехмерный, и тем самым выявить их фрактальный алгоритм построения» [4].

Рассмотренная в работе концепция взаимодействия математики с исламской архитектурой должна соответствовать сурам Корана [7]. Его математическая структура открывает удивительную близость интеллектуальных и духовных интересов ислама и математики [7]. Воспроизводимые геометрические узоры, бесконечные сложные переплетения фракталов, изображенных элементов архитектуры мусульманской мечети, помогают верующим размышлять, определять свои духовно-нравственные потребности, а также сформировывать религиозное сознание.

Примечание

1. См. Об этом: *Васютинский Н.* Золотая пропорция. М., 1990. С. 235.
2. *Vitruvius «De architectura libri decem»*// пер. F.A. Petrovsky. М.: Ed. All-Russian Academy of Architecture, 1936.
3. *Данилов Ю.Л.* Прекрасный мир науки. Сб. статей памяти Ю.А. Данилова М., 2008. С.384.
4. *Исаева В.В.* Фрактальность природных и архитектурных форм. Владивосток., 2006. С.119-128.
5. *Кононенко Е.И.* Архитектура мечети как объект интерпретации. М., 2018. С.113-130.
6. *Мандельброт Б.* Фрактальная геометрия природы. М., 2002. С. 656.
7. *Шукуров Ш.М.* Искусство средневекового Ирана. М., 1989. 248 с.

ФЕНОМЕН MASH-UP В СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРНЕТ-ЭСТЕТИКЕ

Последние несколько лет на различных информационных ресурсах Интернета, посвященных искусству или творчеству вообще все чаще встречаются слова «mash-up» или «мэшап». В многочисленных англоязычных сетевых толковых словарях можно найти определения по типу: «Мэшап – это комбинация элементов из разных источников, используемая для создания новой песни, видео, компьютерного файла, программы и т. д.» [1]. Подобные определения слишком широкие и описывают только одну, функциональную, механическую функцию данного культурного явления. В действительности же, мэшап как отдельное явление современного мира требует более подробного рассмотрения. Очевидно, что комбинирование, а в нашем случае, прямое цитирование и заимствование, не являются чем-то принципиально новым для области эстетики. Жанровое и стилистическое заимствование характеризовало эстетическую парадигму Античности и Средневековья. Однако историю возникновения мэшапа как некоего отдельного феномена в культуре и эстетике относят к истокам дадаизма и концептуального искусства, а именно к редимэйду и искусству коллажа. Впервые термин «мэшап» был зафиксирован в музыкальной среде во второй половине прошлого века. Термин означал наложение одной звуковой дорожки на другую и был тесно связан с появлением многофункциональных и доступных синтезаторов. Сегодня же творчество, завязанное на апроприации, коллажировании и использовании готовых материалов часто вносится исследователями в эстетическое поле постмодернизма. Связанность рассматриваемого феномена с эстетикой постмодернизма подкрепляется особенностями этой эстетики, необходимыми для существования и развития феномена «мэшап» в нынешнем виде, а именно – ризоматичностью, ироничностью и интертекстуальностью, переходностью границ символов [2]. Наконец, новым этапом для распространения и популяризации феномена послужило развитие Интернета в парадигме Web 2.0, основными особенностями которой являются пользовательский контент и культура участия [3].

В докладе производится попытка структурно проанализировать феномен мэшапа в рамках современной медиаэстетики, оценить влияние социальных сетей и их пользователей на создание и распространение форм феномена на примере одноименных тематических сообществ, а также выяснить, является ли мэшап набором современных визуальных и музыкальных жанров или же внутренней характеристикой эстетического пространства Интернета.

Примечания

1. «Mashup» – определение Оксфордского ученического словаря. [Электронный ресурс], URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/mash-up?q=mashup>

2. Надежда Маньковская. Постмодернизм в эстетике // *Философская антропология*. – 2018. – Т. 4. – № 1. – С. 192– 230.
3. Tim O'Reilly. What Is Web 2.0? Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software / Tim O'Reilly // издательство O'Reilly: [электронная версия]. – 2005. URL: <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>

Волохова Е.П.

преподаватель СПб ГА ПОУ «Колледж туризма и гостиничного сервиса»
Санкт-Петербург

Радзевич И.Д.

преподаватель СПб ГА ПОУ «Колледж туризма и гостиничного сервиса»
Санкт-Петербург

ПРОЕКТ «МОЯ ГАЛЕРЕЯ» КАК ОПЫТ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

С первобытных времен обозначилась одна особенность человеческого общества как осознание своей идентичности со «своей» группой (родом, племенем) и противопоставление себя с Другими, «чужаками». Б.Ф.Поршневу [9] назвал подобную ситуацию – «мы-группа» и «они-группа», где «мы» – это универсальная психологическая категория самосознания всякой общности людей. Но «мы» всегда подразумевает противопоставление каким-то определенным или даже неопределенным «они». Отношение «мы-они» является универсальным принципом психического оформления любых общностей. Возникновение дихотомии социальных общностей является универсальным свойством человеческого мышления, а дальше *возникновение социального мира как основы духовного единства внутри одной группы* – осознание рода: те, кто к нему принадлежит, принимают обязанности по поддержанию традиций группы и считают себя ответственными. [12]

Что касается сегодняшнего социального мира, то его можно охарактеризовать словами публициста и философа Х. Ортеги-и-Гассета, вынесенного им в название его самого знаменитого произведения «Восстание масс». Так, автор называет современных людей, не обладающих индивидуальностью («массовый человек», «средний заурядный человек», «безличный общий тип»). «Общественная жизнь», «масса» охватывает все наши общие привычки, вплоть до моды на одежду и развлечения; это историческое явление... я назову «скоплением» или «скущенностью», «необязательно, чтобы субъект физически к ней принадлежал». «Массы внезапно стали видны... герои исчезли, остался хор» [8].

Психическая структура нового «человека массы» с социальной точки зрения:

- 1) врожденная, глубокая уверенность в том, что жизнь легка, изобильна, в ней нет трагических ограничений, поэтому заурядный человек проникнут ощущением победы и власти;

2) ощущения эти побуждают его к самоутверждению, к полной удовлетворенности своим моральным и интеллектуальным багажом. Самодовольство ведет к тому, что он не признает никакого внешнего авторитета, никого не слушается, не допускает критики своих мнений и ни с кем не считается;

3) он лезет во все, навязывая свое пошлое мнение, не считаясь ни с кем и ни с чем, т.е. – следуя принципу «прямого действия» – настоящее внутреннее варварство.

Они – люди массы – ощущают побуждения к действию, но одновременно и препятствие, мешающее его исполнению, в результате они испытывают дискомфорт, фрустрацию, неуверенность, и, как правило, отчуждение и одиночество. Это внутреннее напряжение, в отсутствии способов его снятия, обычно выражается в беспорядочной и нескоординированной деятельности, утверждает Блумер [3]. Внешне эта деятельность имеет лихорадочный характер, лишена последовательности и напоминает какое-то блуждание в потемках; внутренне она принимает форму расстроенного воображения и беспорядочных эмоций.

В своих наиболее острых формах она характерна для невротического поведения, постоянное состояние беспокойства. Невротического индивида можно рассматривать как изолированного и социально вычлененного – это тот, кому трудно быть раскованным, простым и непосредственным в общении с другими людьми. Его расстроенные чувства возникают в качестве, скорее, реакции против других индивидов, чем солидаризирующегося разделения их чувств. Проявления невротического чувства беспокойства способны раздражать и отталкивать других.

Задача воспитания искусством – формирование жизнеспособной, гуманистически ориентированной индивидуальности по отношению к обществу и к себе самой. Поэтому необходимо выработать общую концепцию, осуществлять воспитательный процесс в рамках мировоззренческого плюрализма. Гуманитарные предметы – такие как философия, психология, эстетическое образование призвано создать единое воспитательное пространство российского общества [1].

В рамках проекта «Моя галерея» решаются задачи комплексного обучения:

1) знакомство с понятием «творчество» в философском и практическом смысле, а также с шедеврами художественной культуры, историческими жанрами, подключение мыслительного процесса – сопоставление замысла художника и выбора художественных средств

2) регулирование психического состояния по методике составления артпсихопрофиля

Цель проекта: создание учащимися онлайн – галереи из картин, отражающих их внутреннее состояние, осуществляя тематический поиск по коллекциям, используя официальные сайты Эрмитажа, Русского музея, Третьяковской галереи и др. Рефлексия:

1. По какому принципу подбирались картины?
2. Какие чувства и эмоции они вызывают?
3. Что их объединяет?

4. Какое настроение формирует галерея?
5. Опишите свое состояние при восприятии картины
6. Возникло ли желание посетить музей для знакомства с картиной?

Проект «Моя галерея» носит универсальный характер и может служить конструктором для реализации различных воспитательных целей, в том числе эстетических, а также создания образовательной среды, способствующей психической саморегуляции.

Примечания

1. Федеральный закон «Об образовании» от 29.12.2012 г. (в ред. Федерального закона от 31.07.2020 г. N 304-ФЗ).
2. Распоряжение Правительства РФ от 29.05.2015 N 996-р <Об утверждении Стратегии развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 года> <https://clck.ru/VBMxX>
3. *Блумер Г.* Коллективное поведение // «Психология масс». Изд.дом «Бахрах-М».2006г.С.553-555.
4. *Ванюшкина Л.М., Коробкова Е.Н.* Образование в пространстве культуры: монография. СПб.: СПб АППО, 2012
5. *Лебедев О.Е.* Культурологические основы образовательных стандартов современной школы // Педагогика, 2008, № 2.
6. Методические материалы по проекту «Открытая сцена. ЛО». Комитет по молодежной политике Ленинградской области. Ленинградская область 2015
7. *Назаретян А.П.* Психология стихийного массового поведения. М., 2001
8. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс//«Психология масс». – Изд. дом «Бахрах-М».2006 г. С.195.
9. *Поринев Б.Ф.* Социальная психология и история. М., 1979. С. 232.
10. *Почебут Л.Г.* Социальные общности. – Изд-во С.-Петербургского университета. 2005 г.
11. *Фрейд З.* Психология масс и анализ человеческого «Я»// «Психология масс».Изд.дом «Бахрах-М».2006г.
12. *Шибутани Т.* Социальная психология. Ростов-на-Дону, 1998. С. 536.

Воробьева С.А.
ВШМТ, Владимир

КАТЕГОРИИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭПОХИ БАРОККО

Категории пространства и времени занимают приоритетное место в процессе изучения произведений музыкального искусства. Вопрос разделения искусств на «пространственные» и «временные» является дискуссионным, музыку из-за природы происхождения относят к «временным».

Согласно утверждению французского философа А. Бергсона, музыка по своей природе родственна времени [1].

Категории времени и пространства в музыкальном искусстве изучаются сквозь призму сознания, исходя из интересов и потребностей человека.

Музыкальное искусство – средоточие чувственного мира человека и эстетически оформленный способ реализации потребности человека в самосозерцании и осмыслении жизнедеятельности.

В процессе рассмотрения и понимания данных категорий должен быть выработан особый своеобразный механизм и внутренняя структура восприятия, построенная на основании субъективных мыслеформ и в зависимости от общей структуры бытия.

Необходим перманентный поиск новых решений, для понимания закономерностей категорий пространства и времени, чтобы целостная звуковая конструкция и мировоззренческая концепция композитора открылись нам во всем своем многообразии и совершенстве.

Примечания

1. *Ровенко Е.В.* Время в философском и художественном мышлении: Анри Бергсон, Клод Дебюсси, Одилон Редон. – М.: Прогресс- Традиция, 2016. – 840 с.

Гаврилина Л.М.
МГИК, г. Москва

ЭСТЕТИКА СОВРЕМЕННЫХ ГОРОДСКИХ ТЕКСТОВ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ГЛОБАЛЬНОГО И ЛОКАЛЬНОГО

Город является своеобразным ядром цивилизации, само его появление рассматривается учеными как маркер (наряду с письменностью и монументальными архитектурными сооружениями) возникновения цивилизации как новой формы жизни человечества. Спустя тысячелетия, роль городов еще более возросла, нашу эпоху называют временем больших городов: мегаполисов, агломераций, которые являются важными факторами современного цивилизационного развития. Закономерно, что город как сложная полифункциональная динамично развивающаяся система, стал важным предметом исследования в разных областях знания, сложилась социология города, семиотика города, антропология города, философия города, активно развиваются исследования эстетики городского пространства и т.д. Сформировалась и специальная наука – урбанистика, которая синтезировала возможности гуманитарных, социальных и технических наук в исследовании и развитии города.

В сложно устроенном многофункциональном пространстве города воплощается своеобразная модель цивилизации, которая отражает ее политическое устройство, экономические, технологические, коммуникационные аспекты,

историческую динамику; репрезентируется культурная картина мира того или иного народа с ее ценностными и смысловыми доминантами, своеобразным хронотопом. Это дает возможность рассматривать город как текст, заключающий в себе сложную и разнообразную информацию. Всплеск исследовательского интереса к локальным или городским текстам культуры, который мы наблюдаем в последние полвека, совпал по времени и смысловым интенциями с визуальным, пространственным и эстетическим поворотами в современной культуре и социально-гуманитарном знании.

Городской или локальный текст включает природный и культурный ландшафт, особенности организации пространства, планировку города, климатические явления, архитектуру и т.д.. Любая локус-территория может быть рассмотрена как текст, это является закономерным следствием и продуктом социокультурной деятельности, в ходе которой человек не только физически преобразует окружающий мир, придавая ему новые формы, но и семиотизирует и эстетизирует его. Изучая локальные тексты, исследователи концентрировались прежде всего на выявлении своеобразия данного локуса, его неповторимости и уникальности, опуская общие элементы. Анализ городских текстов: Петербургского, Пермского, Сибирского, Крымского, Калининградского и др., – позволил выявить их смысловую насыщенность и эстетическую выразительность.

XX век сделал мир более единым: новые строительные материалы, конструкции, технологии, проектировочные решения, транспортные развязки – формируют образ универсального современного технополиса как отражения соответствующего этапа развития цивилизации. Крупные современные города превращаются в «глобальные города», в котором цивилизационное начало стало превалировать над собственно культурным, универсалистские тенденции – над локальными. Вероятно прав был Н.Бердяев, когда утверждал, что культура всегда символична и национальна, а цивилизация – механистична и интернациональна [1].

Анализ эстетосферы современных глобальных городов, таких как Нью-Йорк, Лондон, Париж, Москва, Дубай, Стамбул и др., дает возможность выявить сложное соотношение глобальных универсалистских тенденций и локальных региональных особенностей.

Примечания

1. *Бердяев Н.А.* Воля к жизни и воля к культуре //На переломе. Философские дискуссии 20-х годов. Философия и мировоззрение. – М., 1990. С.73-84.

Гаврилова В.В.

Ярославский государственный медицинский университет, г. Ярославль

Суворова А.А.

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,

г. Санкт-Петербург

АР БРЮТ И АУТСАЙДЕР АРТ: К ДИСКУССИИ О ТЕРМИНОЛОГИИ

Термины и понятия, маркирующие и очерчивающие различные феномены культуры, посредством которых картируется и верифицируется сфера искусства, являются особым предметом исследования. Изменение понятийных границ отражает и трансформацию поля искусства и, шире, самой эпистемы культуры и конвенциональных для нее высказываний. В этом отношении различные феномены аутсайдерского искусства и маргинальной культуры становятся едва ли не самыми дискутируемыми с точки зрения использования терминов, границ между аутсайдерским искусством, ар брютот, «новым вымыслом» и др., и, более того, споры идут и о релевантности использования этих терминов сегодня [3; 5].

Терминологическое «мерцание», неустойчивость сопровождает понятие «ар брют» с момента его возникновения. Понимая, что термин несколько расплывчатый, Жан Дюбюффе писал об этом еще в письме 1945 года: «Естественно, Ар Брют очень трудно определить, не запутавшись... Но нет оснований говорить, что чего-то не существует, потому что оно неуловимо и неопределимо» [qtd 4, p. 62]. Эта терминологическая неопределенность проявится и позднее, в 1970-е годы, при организации выставок аутсайдерского искусства Роджером Кардиналом и в его одноименной книге.

В своем эссе, опубликованном к выставке ар брютта, Дюбюффе предложил следующие параметры феномена: «[...] работы созданные людьми, не задетыми художественной культурой, произведения, в которых подражание – в отличие от того, что происходит среди интеллектуалов – практически отсутствует, так, что их создатели производят все (темы, выбор материалов, средства передвижения, ритмы, способы копирования и т.д.) из своих собственных ресурсов, а не из конвенций классического искусства или искусства, которое оказывается модным. Здесь мы находим искусство в самом грубом виде; мы видим, что оно полностью заново изобретается на каждом этапе создания мастерским изобретением автора, а не как всегда в культурном искусстве за счет способности подражать другим или меняться как хамелеон» [6, p. 11].

Таким образом, Дюбюффе предполагает базовыми характеристиками ар брютта его крайне индивидуальную манеру и технику произведений. А «антикультурность» ар брютта, декларируемая Дюбюффе предполагает сингулярность, исключительность авторской картины мира. Монологовость произведений зачастую обусловлена социальной дистанцированностью (самоустраивающемся поведением, возможно, и аутизацией или практикой отвержения социума, исходя

из поведенческих и ментальных особенностей). Вслед за Дюбюффе, находящимся на антипсихиатрических позициях, важно отметить, что психопатология лишь в исключительных случаях является катализатором творческой активности и видоизменяет изобразительную экспрессию.

В музейной и выставочной практике понятие «ар брут» в последние десятилетия используется преимущественно для атрибуции и интерпретации исторических феноменов и творчества художников XX века. В этом заметно влияние и позиции самого Жана Дюбюффе; именно он в 1982 году инициирует использование понятия «новый вымысел» для описания творчества художников-современников. Понятие «ар брут» появляется в названиях коллекций, включающих искусство художников, маркированных так самим Жаном Дюбюффе или его преемниками.

Примечания

1. *Dapena-Tretter. A. Jean Dubuffet & Art Brut: The Creation of an Avant-Garde Identity // Journal of Theatre and Performing Arts. – 2017. – №11. – P. 12-33.*
2. *Hahl Oliver, et al. Why Elites Love Authentic Lowbrow Culture: Overcoming High-Status Denigration with Outsider Art // American Sociological Review. – 2017. – №82. – P. 828-856.*
3. *Indrisek S. Why ‘Outsider Aer’ Is a Problematic but Helpful Label. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorialoutsider-art-problematic-helpful-label> (Дата обращения 28.02.2023).*
4. *Peiry L. Art Brut : The Origins of Outsider Art..2nd English language ed. Paris: Flammarion, 2006. – 320 p.*
5. *Prinz J. Against Outsider Art // Journal of Social Philosophy. – 2017. – №48(3). – P. 250-272.*
6. *Thévoz M.L’ Art Brut. Geneva: Skira, 1975. – 157 p.*
7. *Zolberg V.L. Outsider Art: From the Margins to the Center? // Sociologia & Antropologia. – 2015. – №5. – P. 501514.*

Гафетулина В.В.
Санкт-Петербург

ДНЕВНИКОВОЕ КИНО: ГОВОРЕНИЕ ИЗ ЗОНЫ УМОЛЧАНИЯ

Существуют вещи, о которых не принято говорить открыто или которые, в принципе, невозможно проговорить: физические и ментальные болезни, зависимости, пограничные состояния (смерть, рождение, сексуальный опыт) и пр. Их можно обозначить как «зоны умолчания», не обладающие адекватной формой репрезентации и вынужденные существовать в качестве «слепых» полей. По крайней мере, таково их положение в предкамерной реальности: кино

же способно предложить альтернативу и позволить субъекту говорить так, как он не может говорить без камеры.

Наиболее удачной формой реализации этой потенции кино является жанр дневникового фильма, который тяготеет к выговариванию как правило замалчиваемых зон реальности. Режиссеры видеодневников предпочитают собирать и предъявлять себя другому именно через обращение к своей слабости: Ален Кавалье демонстрирует опыт скорби по ушедшей жене, Энн Шарлотт Робертсон снимает свои депрессивные эпизоды, Наоми Кавасе посредством камеры наблюдает за умирающей бабушкой, Сэм Клемке делится опытом саморазрушения и алкогольной зависимости. Свобода дневниковой речи тесно связана с фукольдианским пониманием парресии как говорения истины, которое не может не случиться, которое всегда несет в себе риск и которое является одной из форм заботы о себе [1]. Видеодневник оказывается пространством, предлагающим логику онтологической слабости как рабочую модель существования: в нем слабость не претерпевается, но активно манифестируется.

В случае дневникового фильма слабость охватывает и субъект-кино. Оно изначально подвержено ей: это проявляется в его стремлении схватить реальность полностью и принципиальной неспособности сделать это в силу своих медиальных ограничений. Однако оно также ищет слабость вовне, работает с миром как с чем-то хрупким: отсюда стремление кино фиксировать (то есть защищать/сохранять) мимолетные, случайные и оттого уязвимые фрагменты реальности (об этой особенности кино писал, например, Зигфрид Кракауэр, в том числе описывая его тяготение к «обычно невидимому» [2]). Дневник работает не только с «зонами умолчания», актуальными для режиссера, но и с высвобождением самого кино: во-первых, нестабильность режиссерской позиции позволяет медиуму проявлять себя активнее, во-вторых, стремление кино искать слабость вовне подкрепляется желанием субъекта эту слабость выразить. Так, видеодневник становится пространством, которое отвечает «запросам» обеих сторон: он не только по-новому собирает субъекта-режиссера, но также освобождает само кино, которое становится способным полностью реализовать свои «слабые интенции».

Примечания:

1. Фуко М. Речь и истина. Лекции о парресии (1982-1983). М., 2021.
2. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. С.75.

МАРГИНАЛЬНОСТЬ «МУСОРНОЙ ЭСТЕТИКИ»

Мусор (отходы) всегда являлся «не-лицевой», маргинальной частью освоения пространства, создания эстетического и культурного ландшафта, а также игнорировался любой формой социальности, от общественно-публичной до приватно-бытовой, всегда отправляя («выкидывая») его «за границы» освоенного. С одной стороны, эта часть жизни всегда табуировалась и не воспринималась как предмет для любого, в том числе и эстетического, осмысления. С другой стороны, тотальность ежедневного соприкосновения с мусором требует столь же постоянного внимания, поскольку наше повсеместное пребывание в мусорной среде, «бытование» с мусором – от ведра на кухне до мусорного следа в космосе – требует принятия, в том числе и эстетического, как онтологически, так и теоретически. Расширительное толкование становящейся «мусорной эстетики» позволит включить в теоретическое поле для осмысления не только материально-вещественные проявления, но и агрессивные формы аудио-визуального воздействия среды, тактильно-осязательное вторжение в телесность, когнитивно-информационное манипулирование («замусоривание») сознания и мышления).

Первозданность (природа), упорядоченность (порядок), соразмерность, гармония, чистота, целесообразность – важнейшие категории в становлении классической эстетики вряд ли помогут в анализировании артефактов «мусорной эстетики». Однако, экологическая доминанта бытия, бытия, как существования в своем «Доме», требует не только безопасности и сохранения, но и вынужденных способов организации порядка, а также вытекающей необходимости нравственной ответственности за все происходящее в этом «Доме». Отношение к мусору при всех возможных стратегиях (убрать, переработать, использовать повторно, преобразовать эстетически, «новый декаданс и др.) формируется поколенчески по-разному. Так, например, всем известный ЖЭК-арт («партизанинг», «псевдодизайн») – культурно-символический поколенческий признак людей, сформированных в условиях дефицита и, чаще всего, бывших деревенских жителей, для которых участок вокруг многоэтажного дома – продолжение их собственного дома (в городских реалиях – квартиры). Отсюда не только всевозможные «самопальные» способы оформления придомовых территорий объектами из выброшенных игрушек, мебели, сантехники, пресловутых покрывшек и пластиковых бутылок, но и обустройство клумб, разбивка мини-огородов, грядок, выкапывание погребов для хранения [1]. Этот способ освоения мусора и эстетического «присвоения» типичен для разных стран от Бразилии до Индонезии. Еще не утраченные навыки бывших сельских жителей реализуются в хэнд-мейде ремесленного изготовления разнообразных «крафт» артобъектов; также сентиментальная чувствительность к прошлому (чаще, детству) символически отменяет «смерть вещей», ностальгически подлевая связь с идеализированным прошлым.

Поколение миллениалов, выросшее в относительном изобилии общества потребления и сформированных в условиях цифровизации и социально одобряемой мобильности, обычно являются активными сторонниками переработки мусора и ресайклинга. Облачные технологии могут сохранять ваши воспоминания, фотографии, видео, позволяя не сохранять реальные носители личной информации; доставка и заказ продуктов, товаров, готовой еды отменяют привычные формы хозяйствования; дистанционная работа существенно сокращает требования к внешнему виду и гардеробу. Отсюда столь популярен у молодежи стерильный минимализм, который эстетически «игнорит» лишнее, не фиксирует мемориальные предметы, максимально не производит мусор. Вместе с тем, на другом полюсе возрастает интерес к аутентичным, «грушным» артефактам прошлого, включая заброшенные и депрессивные ландшафты, эстетическое содержание которых описывается в декадентских категориях.

Примечания

1. См. об этом: *Шипулина Н.Б.* Самодетельный дизайн городских дворов Волгограда в аспекте антропологии вещи // Он-лайн музей ЖЭК арт. Теория., С.1-15. URL: <https://dvor.digital/theory>

Гиляровская А.А.

МБДОУ «Детский сад №19» г. Владимира

ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ДОШКОЛЬНИКОВ СРЕДСТВАМИ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ДОПОЛНИТЕЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

В последнее время очень часто и много говорят и пишут о существенных изменениях в образовании всех уровней: от детского сада до учреждений высшего образования. Среди основных задач- воспитание физически и нравственно здоровой личности. Поэтому предъявляются повышенные требования к занятиям физической культурой и спортом.

Действительно, вопрос здоровья стоит отнести сегодня к наиболее важным и глобальным проблемам современности. С каждым годом число здоровых детей уменьшается. Дети болеют хроническими заболеваниями, страдают от излишнего веса, имеют большие проблемы с остротой зрения, имеют физиологическую незрелость. Поэтому сегодня нужны новые и современные инновации в организации физического воспитания детей, начиная уже с дошкольного возраста [2].

Специально организованные физкультурные занятия в дошкольном образовательном учреждении направлены на овладение техникой физических

упражнений с детства. Помимо прочего необходимо помнить и об их художественно-эстетической составляющей. Особенно это имеет большое значение для девочек, так как усвоение эстетических понятий переносится и на повседневную жизнь. В этой связи важно все: и внешний вид зала для занятий, и модель спортивного костюма, и оборудование.

Конечно же, важно завлечь детей чем-то особенным, нестандартным. Хотя иногда за кажущейся простотой кроются сложнейшие упражнения, способные дать хороший результат. Детей, особенно дошкольников, важно удивлять. В практике дошкольного образования применяются разнообразные развивающие пособия. Также идет поиск неординарных, альтернативных путей.

Поиск актуальных технологий занятий для физического развития и оздоровления детей привел к развитию детского фитнеса в России и его внедрению в образовательную систему физкультурного образования дошкольников. К одному из видов сначала фитнеса, а затем и официального вида спорта относится роуп-скиппинг [3].

Это достаточно молодой вид спорта, состоящий из различных дисциплин, но с одним общим инвентарем – скакалкой. Первые попытки официально развивать роуп-скиппинг как вид спорта принадлежат Общероссийской танцевальной организации ОРТО, которая в 2007 году создала комитет по роуп-скиппингу. И только в 2019 году роуп-скиппинг или «спортивная скакалка» был признан в России как отдельный вид спорта.

В настоящее время скиппинг представлен в дошкольном образовательном учреждении и как одноразовое занятие, и как система тренировок с упражнениями. Также разрабатываются и внедряются специальные программы с применением скакалки. Скакалка – это отличный тренажер, доступный и простой, но выполняет очень много функций, благотворно влияя на все органы человека. Имея малый вес, компактность в размерах и универсальность, дает возможность заниматься на любых пространствах в любое время года. А как эстетично выглядит спортсмен, грациозно выполняющий упражнения со скакалкой!

Исследования показывают, что роуп-скиппинг имеет свои особенности:

- комплексное воздействие на организм ребенка, то есть одновременное развитие физических качеств (скорость, сила, выносливость, координация) и функций организма (опорно-двигательной, сердечно-сосудистой, дыхательной);
- большая эмоциональность занятий позволяет снять умственное напряжение;
- охватывает следующие структурные единицы, представляющие образовательные области: физическое, социально-коммуникативное, познавательное, художественно-эстетическое развитие [4].

Роуп-скиппинг оказывает положительное влияние на физическое и психоэмоциональное состояние ребенка. Имеет оздоровительный или лечебно-профилактический эффект [1]. Прыжки через скакалку укрепляют различные

группы мышц, улучшают координацию и подвижность стоп; они помогают развитию как аэробных, так и анаэробных возможностей организма.

У дошкольников координационные способности являются жизненно необходимыми. Также оздоровительное значение роуп-скиппинга состоит в развитии сердечно-сосудистой и дыхательной систем, развитии концентрации, сосредоточенности и устойчивости внимания у дошкольников.

Воспитательное значение состоит в создании условий для формирования дисциплинированности и уравновешенности у детей дошкольного возраста. А также занятия роуп-скиппингом способствуют развитию умения действовать в коллективе, помогать друг другу. Для дальнейшего повышения эффективности на занятиях скиппингом с детьми дошкольного возраста и увеличения интереса, специалисты дошкольного воспитания применяют музыкальное сопровождение. Она помогает детям повысить настроение, снять усталость. С помощью музыки в роуп-скиппинге можно научить ребенка чувствовать ритм и такт, движения выполнять выразительнее и эстетичнее [3].

Выполняя прыжки через скакалку под музыку, дети развивают музыкально-ритмические способности, координация в движениях становится четкой. То есть утомительная и скучная физическая нагрузка превращается в полезное времяпрепровождение и формирует эстетику дошкольников через занятия спортом.

Примечания

1. Андрианова Е.Ю. Детский фитнес в системе дополнительного образования /Е. Ю. Андрианова, Н. В. Егорова // Вестник спортивной науки. – 2011. – № 1 – С. 66-68.
2. Белкин А.С. Основы возрастной педагогики: учеб. пособие для студ. / А.С. Белкин. – М.: Академия, 2000. – 192 с. – ISBN 5-7695-0658Х.
3. Бойко В.В. Развитие координационных способностей детей старшего дошкольного возраста в непосредственной образовательной деятельности со скакалкой // Физическая культура и спорт в современном мире: социальная роль и пропаганда здорового образа жизни: материалы Междунар. науч.-практ. конф., Грозный, 17–20 апреля 2015 г. – Грозный : ФГБОУ ВПО «Чеченский гос. пед. ин-т», 2015. – С. 360-362.
4. Шарманова, С. Б. «Школа скакалки» в физическом воспитании детей старшего дошкольного возраста / С. Б. Шарманова // Стратегия формирования здорового образа жизни населения средствами физической культуры и спорта: тенденции, традиции и инновации: материалы Междунар. науч.-практ. конф., Тюмень, 17–18 октября 2019 г. – Тюмень: Вектор Бук, 2019. – С. 128-132. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа https://elibrary.ru/download/elibrary_41501741_50524117.

ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АРХАИКА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Когда люди культуры предчувствуют или более или менее явно осознают, что прежний путь развертывания социума достиг определенного предела, а то и привел к рискам драматического обрыва, они все более настойчиво оглядываются на корни и истоки той линии развития, реализатором которого оказался данный социум и на опыт других социумов, находившихся (а иногда и ныне находящихся) в сходной ситуации. Здесь обращение к художественно-религиозной архаике выполняет важные ориентационные функции. Во-первых, взывает к целостности, к тому, чтобы преодолеть риски затеряться в мелочах, частностях, или выдавать их за исчерпывающее воплощение социокультурной перспективы. Во-вторых, мобилизовать как рациональные пласты художественного творчества, так и восстановить его связи с миром надежд, чаяний, веры и убеждений, носящих как правило недостаточно рациональный (а то и просто иррациональный) характер. В-третьих, продемонстрировать старое правило социально-исторического оптимизма, заключающееся в формулах «жив, курилка» или более оптимистически «прорвемся».

Нерасчлененная образность и одновременно нерасторжимая связанность установок архаического искусства, медленно и мучительно утверждавшего преодоление косности природы и железных рамок традиционных обществ, тянущееся к образу пусть не достигнутой, но страстно ожидаемой стабильности и уверенности в грядущем более благополучном будущем, чем настоящее, – все это в совокупности определяет возвращение к опыту архаического искусства. Поскольку оно дошло до нас в основном в камне, немного в дереве, в писанках и развернутых композициях доисторических эпох, его освоение придает особую пряность – с учетом того гигантского опыта художественных достижений зрелых цивилизаций. Шедевры последних наполняют нас не только гордостью за творческие способности человечества, но и сознанием значения тех поисков архаики, благодаря которым в конечном счете стали возможны эти шедевры. Биение творческого духа и воли к утверждению идеалов стало возможным лишь на основе тех первых ступеней, которые сделаны искусством древних обществ. Недавно закрывшаяся экспозиция «Сны Сибири», представленная в выставочном зале Государственного исторического музея в Москве, продемонстрировала глубинные и фундаментально значимые связи жизни современного общества с детством человечества.

РУССКАЯ ФИЛОСОФИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ СТУДЕНТОВ ВУЗОВ

Философия является стержнем духовной жизни того или иного народа, оказывает влияние на его историю и вносит вклад в мировую духовную традицию. Русская философская мысль является кладом отечественной мудрости. В современной ситуации представляется важным ее внимательное изучение студентами вузов, в том числе и в рамках их эстетического воспитания.

Согласно А.С.Пушкину, «любовь к родному пепелищу» и «к отеческим гробам» является залогом «самостоянья» и величия человека. Отечественный философ И.А.Ильин цитировал это стихотворение поэта в своей работе «Путь духовного обновления» [1, С. 227]. И.А.Ильин подчеркивал необходимость воспитания молодого поколения в отечественных культурных традициях, т.к. только родная культурная среда («почва») способна дать силы, энергию для творчества и самостоятельности. Представляются также актуальными идеи Н.Я.Данилевского о «всечеловечности» и М.М.Бахтина о «диалоге культур».

Представляются важными характеристика Ф.М.Достоевским «русской идеи» как всемирной отзывчивости, понятия всеединства (В.С.Соловьев: «Абсолютное осуществляет благо через истину в красоте» [2, С.104]) и соборности, софиология (постулирование прекрасного первоначального образа всего сущего) (В.С.Соловьев, С.Н.Булгаков, Н.А.Бердяев и др.). В.С.Соловьев считал целью искусства продолжение художественного дела, начатого природой: «Всякое ощутительное изображение какого бы то ни было предмета и явления... в свете будущего мира есть художественное произведение» [2, С. 390]. Задача творчества – обнаружение софийного первообраза изображаемого предмета и донесение его до остальных людей, тем самым постулирование первозданной гармонии и всеединства мира. Творческий процесс человека рассматривается Соловьевым как продолжение космогонического и исторического процессов.

Творчество связано с вдохновением, внутренним созерцанием, нахождением внутри себя ответов на задаваемые себе вопросы. Высокое искусство не лежит на поверхности, необходимо вхождение автором в глубинное духовное бытие и там обнаружение материала и сил для подлинного творчества. О самоуглублении внутри себя и приобщении к миру духовному и Божественному писал отечественный философ С.Л.Франк. Философ обнаружил, что «в нас самих или на том пороге, который соединяет последние глубины нашего я с еще большими, последними глубинами бытия», есть истинное абсолютное бытие. И именно оно «бьется в нас и требует себе исхода и обнаружения», иначе человек не томился бы поисками смысла жизни, а просто проживал бы жизнь,

подобно животным. Мы ищем то, что в нас уже есть, надо только это обнаружить [3, С. 44]. Душа двусоставна: она выступает как бытие для себя и, одновременно, как медиум, среда для откровения духовного бытия [4, С. 394-395]. Тайна души как личности заключается в ее способности возвышаться над самой собой. Именно поэтому человек ищет смысл жизни, оценивает себя, создает нечто новое и прекрасное, совершенное.

Тему внутреннего источника любого творчества продолжает русский философ И.А.Ильин. На этапе самопознания происходит углубление человека в самого себя и там обнаружение мира духовного, сопряженного с миром Божественного. Путем сердечного созерцания человек познает свое призвание («призванность») и свободно соглашается с ней. Принимая ее, он несет ответственность перед собой и другими людьми (насколько смог ее осуществить). И.А.Ильин считал, что человек не выдумывает себе жизненные идеалы, а обнаруживает их путем самоуглубления и выхода к миру очевидности и предметности, т.е. к сущностному миру. Поняв свое предназначение, смысл своей жизни, человек начинает творчески его осуществлять в реальной действительности.

Люди всегда стремятся к счастью. Вот как определяет это важное для нас состояние отечественный философ А.В.Гулыга: «Счастье – это устойчивое переживание осмысленности и полноты бытия. Постигание смысла жизни и творчество во имя него – вот счастье» [5, С. 52]. Представляется, что постижение смысла бытия и собственной жизни невозможно без философии. Изучение отечественной философии формирует у студентов умение различать «торжествующие созвучья» сквозь «житейский шум трескучий» (цитата из стихотворения В.С.Соловьева), т.е. способствует их эстетическому воспитанию.

Примечания

1. *Ильин И.А.* Путь духовного обновления. М.: «Альта-Принт». 2006. 447 с.
2. *Соловьев В.С.* Соч.: В 2 т. – М.: Мысль, 1988. Т.1.
3. *Франк С.Л.* Непостижимое / Сочинения (приложение к журн. «Вопросы философии»). М.: «Правда». 1990. 607 с.
4. *Франк С.Л.* Крушение кумиров / Сочинения (приложение к журн. «Вопросы философии»). М.: «Правда». 1990. 607 с.
5. *Гулыга А.В.* Русская идея и ее творцы. М.: Изд-во Эксмо. 2003. 448 с.

**КОНЦЕПЦИЯ МЕДЛЕННОГО ЧТЕНИЯ И ЕЕ ПРИМЕНЕНИЕ
К ТВОРЧЕСТВУ О.А. СЕДАКОВОЙ В КНИГЕ
КСЕНИИ ГОЛУБОВИЧ «ПОСТМОДЕРН В РАЮ»**

Приставка «пост», добавившаяся к слову «модерн» в названии следующей за ним эпохи, обозначила невозможность продолжения проекта, родившегося в результате мировоззренческой революции XVII века. В культовой для поколения «великого отказа» книге М.Хортхаймера и Т.Адорно «Диалектика Просвещения» высказаны причины радикального отмежевания от образа мыслей, доминировавшего на протяжении 300 лет: претензия человеческого разума освободиться от мифов, стать самодостаточным источником знаний и, в качестве такового, послужить основой создания совершенных человека и общества обернулась крушением надежд: автономный разум оказался инструментом господства над природой и человеком. В XX веке мечты об идеальном будущем столкнулись с реальностью тоталитаризма. Постмодернистским ответом на тенденции к унификации, авторитаризму, тотальному контролю, насилию, стало провозглашение противоположных принципов: ненасилия, плюрализма, демократии, свободы, всеобщей коммуникативности. Но основанием всему этому выступила декларация об отказе от поисков истины, от больших нарративов, об отсутствии смысла, как чего-то, исполняющего «я» и объединяющего с другими людьми. Ироничный и толерантный постмодерн оказался более радикальным отрицателем, чем модерн: в нем разоблачительной деконструкции подверглись не только мифы, но и само понятие «человек», связанное со стремлением к совершенствованию, к внутреннему собиранию. Разрушительный потенциал идеи отказа от глубинного смысла жизни, абсолютизации поверхности, достаточно очевиден. Очевиден и вопрос об альтернативе постмодерну, которая оправдывала бы стремление человека к смыслу, к превосхождению границ, к поиску истины как утверждение в приобщенности к истинному «есть» и друг к другу. Концепция медленного чтения М.О.Гершезона, сформулированная им впервые в работе «Видение поэта» (1911–1919), может быть рассмотрена в контексте различия «наук о природе» и «наук о духе», где вторые представляют оппозицию, сложившуюся в рамках модерна по отношению к доминирующей сциентистской трактовке человека, разума, истины. «Науки о духе» противопоставляют «гносеологическому» пониманию человека как замкнутого на себя, исключенного из бытия «чистого разума», получающего знание посредством определенных методов, «онтологическое» его понимание, – как изначально включенного в бытие, стремящегося его «поймать» и выразить в слове. В XX веке обращение к трактовке человека как «проявления бытия для бытия, чье существование заключается в понимании бытия» [1] сопровождается интересом к языку. Концепция Гершезона вписывается

в традицию герменевтики. Она находится на одном поле с исследованиями Гадамера. Для Гершезона язык, текст и фигура истолкователя также первостепенно важны. Он утверждает, что читатель должен не скользить по поверхности сказанного, узнавая слова, а погружаться «на дно» слов и выражать понятое по-новому, сообразно своему веку, исходя из своего уникального опыта. Поэтому процесс восприятия текста и должен быть замедлен. Процесс чтения – это процесс открывания смысла, его переутверждения в глубине личности. Для него важно, что истина должна оставаться одной и той же во все времена, и, в то же время, она не может усваиваться и передаваться вне и помимо восприятия конкретным человеком [2]. Книга Ксении Голубович, посвященная творчеству Ольги Седаковой – поэту, переводчику, филологу, богослову современности, вышла совсем недавно, в 2022 г. На наш взгляд, этот плод многолетнего общения и сотрудничества автора и интерпретатора может служить примером медленного чтения. Ксения Голубович очевидно сконцентрирована на авторском тексте. Но столь же очевидно, что предлагаемая интерпретация – результат ее переживания, сказанного автором, невозможная без опоры на уникальный жизненный и интеллектуальный опыт. Голубович говорит о том, что О.Седакова начинает там, где постмодерн, фиксируя пропасть между означающим и означаемым, утверждает невозможность пути от слова к смыслу. Тексты О.Седаковой, напротив, указывает этот путь. Анализ К.Голубович позволяет видеть, как изменяются, растождествляются в них с привычными образами сами вещи, рождается возможность видения иных, глубоких взаимосвязей между ними. Открывается возможность выхода к Большим вещам, выражаемым словами: Любовь, Милость, Красота. Большие вещи не разоблачаются как пустые абстракции, а напротив, раскрываются как содержательные, при выяснении, что «они являются не монолитами... они всегда «еще что-то», в отношении того, что мы можем сказать о них же. Они – целое, как бы замыкающие своей волной Разное» [3]. Медленное чтение, очевидно, единственный способ восприятия творчества О.А.Седаковой. Оно предполагает усилие личности слышать, понять свое отношение к услышанному, и оказаться вовлеченной в диалог о Больших вещах, о вечном, явленном во времени жизни. Такое чтение оказывается больше, чем чтением: путем собирания человека, обнаруживающего и удостоверяющего уже от своего лица присутствие в мире следов вечного и совершенного, превращающего его в члена сообщества ведающих, объединенных внутренне, а не путем внешнего навязывания смыслов.

Примечания

1. *Рикер П.* Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике. М.: Медиум, 1995 С.13.
2. *Смирнова Н.Н.* Медленное чтение: границы субъективности//Искусство медленного чтения: История, традиции, современность. М.: Канон+РООИ «Реабилитация» 2020 С.20-24.
3. *Голубович К.* Постмодерн в раю. О творчестве Ольги Седаковой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2022 С.96.

РОЛЬ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТА «МОСКОВСКОЕ ДОЛГОЛТИЕ» В РАЗВИТИИ ЦЕННОСТНОГО САМОСОЗНАНИЯ ЛИЧНОСТИ

В настоящее время у людей зрелого возраста все чаще возникает потребность в культурно-творческом развитии. Именно по этой причине в 2018 году Сергей Собянин объявил о старте пилотного проекта, посвященного активному долголетию, в рамках которого пожилые москвичи получили возможность бесплатно посещать оздоровительные, культурные, образовательные и спортивные досуговые занятия. Площадки для проведения занятий созданы в каждом районе Москвы. Участниками могут стать пенсионеры, постоянно зарегистрированные в Москве и не имеющие медицинских противопоказаний. «Центры московского долголетия – это второй дом для москвичей старшего поколения. Люди, которые считали себя уже никому не нужными, на пенсии в своей квартире, получили возможность выйти к своим подругам, друзьям, общаться и проводить там время. Это дорогого стоит – душевное настроение наших москвичей старшего поколения», – отметил в своем выступлении мэр Москвы.

Более 30 направлений занятий открыто на сегодняшний день в каждом районе столицы в очном формате и онлайн [1]. Это спортивные секции, изучение языков, музыкальные занятия и многое другое. Только за первые три с половиной года участниками проекта стали почти полмиллиона человек, и сегодня эти цифры растут. Проект реализуется под руководством столичного департамента труда и соцзащиты населения.

Основная цель проекта – помочь людям, достигшим пенсионного возраста и вышедшим на заслуженный отдых, продолжать активный образ жизни. Проект решает следующие задачи:

1. Формирование здорового образа жизни за счет регулярных спортивных и творческих занятий на свежем воздухе или в залах.
2. Получение новых навыков путем обучения на специальных курсах (иностранные языки, компьютерная грамотность, музыка, образовательный практикум и т.д.).
3. Активизация творческих способностей. Проект «Московское долголетие» дает пенсионерам возможность научиться танцевать, петь, рисовать, заниматься рукоделием» [1].

У людей зрелого возраста меняется образ жизни, формируется новый круг общения, что позволяет сохранить ценностное самосознание личности. В новых условиях жизни может кардинально измениться вектор развития и деятельности, многие пенсионеры начинают заниматься тем, о чем раньше только

мечтали. Люди зрелого возраста начинают больше раскрывать себя через занятия искусством и творчеством.

Ценностное самосознание личности – осознание человеком своего общественного статуса и своих жизненно важных потребностей, самостоятельность личности в ее суждениях и действиях [2]. Позитивное отношение к себе определяет стремление человека к самоизменению, самоусовершенствованию. Одна из высших форм работы самосознания – попытка найти смысл собственной деятельности, что нередко вырастает в поиск смысла жизни.

Данный проект как раз создает условия для самореализации людей зрелого возраста в новых для них областях деятельности, позволяет больше общаться и находить единомышленников. Участники проекта «Московское долголетие» преодолевают возрастные социально-психологические кризисы; получают систематические и умеренные нагрузки, которые поддерживают здоровье и организм в тонусе; заряжаются позитивной энергией и не чувствуют себя одиночками. Пенсионеры могут бесплатно посещать спортивные секции, языковые или компьютерные курсы, танцевальные кружки.

Таким образом, можно выделить две причины участия людей зрелого возраста в проекте: избавиться от чувства одиночества и реализовать свою мечту, которую не получилось осуществить в юности. Можно смело сказать, что проект действительно нужен, он способствует ценностному самосознанию личности.

Примечания

1. Московское долголетие. Проект мэра Москвы. [Электронный ресурс] <https://www.mos.ru/city/projects/dolgoletie/#>
2. *Леонтьев А.Я.* О некоторых перспективных проблемах советской психологии. // Вопросы психологии, 1967, № 6, С. 7–22.

Горячева Д.Е.

Санкт-Петербургский Государственный Университет, Санкт-Петербург

Поликарпова Д.А.

кандидат философских наук, СПбГУ

ОБЪЕКТ ИНДУСТРИИ VS СУБЪЕКТ КИНО, ИЛИ СТРАТЕГИИ СМЕНЫ ЗРИТЕЛЬСКОЙ ПОЗИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ АРТ-БЛОКБАСТЕРЕ

Для массовой культуры, а в особенности для ее абсолютной кристаллизации – современного голливудского блокбастера, зритель занимает позицию объекта. Об этом писали еще Т.Адорно и М.Хоркхаймер: «[развлекательное кино] не оставляет никакого пространства для полета мысли и фантазии, никакой возможности отстраниться и погрузиться в раздумья» [1]. Такой фильм

скорее напоминает «доведенную до автоматизма последовательность стандартизированных действий» [2]. Таким образом, все, что остается зрителю – находиться в строго отведенной позиции, сконструированной, во первых, посредством предельно схематичного и «отработанного» (хотя и зрелищного) нарратива [3], а во-вторых, за счет гипер-воздействия звуковых и визуальных спецэффектов на его органы чувств.

Все остальные основные характеристики блокбастера – блоковая структура, общие сценарные паттерны, предпродаваемая история, зрелищность, масштаб, экшн, сверхбыстрый монтаж и даже ориентировка на высокие бюджеты [4] – вытекают из этого центрального положения о зрителе как об объекте. В такой парадигме он становится насильно погружен в эпицентр зрелища, «вжатым в кресло», что не позволяет ему активно осознавать и рефлексировать происходящее: происходит «решительная отмена всех «дистанций безопасности» и уж тем более созерцательной позиции зрительского Эго» [5].

Однако со временем спрос на разнообразие в содержании подобного типа фильмов и на авторский взгляд в массовом кино становится ярче, вследствие чего начинает формироваться некая иная форма блокбастера, названная М.Пересторониной «арт-блокбастером» [6]. Эту «тенденцию в современном кино» подмечает и Т.Эльзессер в своей статье «Фильмы-головоломки: игры с разумом» [7]. И хотя в работах использованы разные термины, суть у них практически одинакова. Оба теоретика говорят об усложнении нарратива и, на первый взгляд, изменении позиции зрителя – рождении «думающего» субъекта в массовом кино. Тем не менее, и Эльзессер, и Пересторонина заключают, что на самом деле эта стратегия хотя и приносит изменения в содержание, фундаментальную позицию смотрящего она не подрывает, потому как в конце концов она отсылает лишь к самой себе и закрепляет текущие «правила игры»: «фильмы-головоломки не усиливают саморефлексии и отсылки к своему собственному тексту, но, напротив, „снижают“ рефлексию и вводят иную форму рекурсивности, в некоторых случаях „отключая“ сознание или же заменяя его „автоматической связью“» [8].

То, в чем, по нашему мнению, действительно состоит кардинальное отличие модели фильма-головоломки (используемой, например, в блокбастерах К.Нолана, Т.Тыквера и Л. и Л.Вачовски) от классического современного блокбастера – это подрыв состояния нормальности или кризис истины (веры в реальность) [9], выраженный в психической нестабильности героев и отказе от линейной причинно-следственной связи повествования. Однако это лишь усиливает разрыв в структуре блокбастера, изобличая невозможность адекватной сборки такого фильма в принципе.

Главной целью этой работы в таком случае становится выдвижение иной и более новаторской, как нам кажется, стратегии блокбастера, или, вернее сказать, арт-блокбастера. Ее черты можно нащупать в «Аватаре 2: Путь воды» Дж.Кэмерона, «Бегущем по лезвию 2049» и «Дюне» Д.Вильнева.

Помимо усложнения содержания эта форма отличается наличием созерцания и, как следствие, сменой практики просмотра и восприятия и потому возможностью переживания катарсиса (в противовес псевдокатарсису фильма-головоломки [10]). Поворотным моментом становится не усложнение сюжета или мнимая активация «думающего субъекта», а глубинное изменение в работе кинематографического аппарата: внедрение созерцательных практик, трансформирующих восприятие посредством свободы взгляда, полноценного эстетического переживания, и творческой активности, свойственной для просмотра картин [11].

Примечания

1. *Адорно Т., Хоркхаймер М.* Культурная индустрия: просвещение как способ обмана масс. Ад Маргинем Пресс, 2016. 75 с.
2. Там же.
3. *King J.* Spectacle, narrative, and the spectacular Hollywood blockbuster // *Movie Blockbusters*, ed. by Julian Stringer. New York: Routledge, 2003. P. 114-127.
4. *Артюх А.* Новый Голливуд. История и концепция. СПб: Алетейя, 2015. 259 с.
5. *Подорога В.* Блокбастер. Поэтика разрушения // *Фантастическое кино. Эпизод первый: сборник статей /под ред. Н. Самутиной.* М.: Новое литературное обозрение, 2006. с. 274-94.
6. *Пересторонина М.* «Псевдокатарсис» как формула комбинаторного искусства на примере кинематографа Новейшего Голливуда конца XX– начала XXI вв. поколения Вачовски-Нолана // *Философия и культура.* № 2. 2020. С. 66-76.
7. *Эльзесер Т.* Фильмы-головоломки: игры с разумом // *Киноведческие записки.* пер. Ю. Васильевой. 2019-2020. №112/113. С. 119-146.
8. Там же.
9. Там же.
10. *Пересторонина М.* «Псевдокатарсис» как формула комбинаторного искусства на примере кинематографа Новейшего Голливуда конца XX– начала XXI вв. поколения Вачовски-Нолана // *Философия и культура.* 2020. № 2. С. 66-76.
11. *Березовчук Л.* Зрелищность в кино (к вопросу о содержании понятия) // *Киноведческие записки.* 2010. №97. С. 139-180.

Горячева Е.С.

Владимирский государственный университет имени А.Г. и Н.Г. Столетовых,
г. Владимир

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ РОМАНА «ИДИОТ» Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНО И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Одним из гениальных отечественных писателей является Ф.М.Достоевский, в творчестве которого получили свое развитие вечные (философские) темы любви, добра, справедливости, счастья, соотношения божественного

и человеческого в личности. Произведения автора актуальны для изучения, понимания и интерпретаций, что способствует отражению этих вопросов в кинематографе и изобразительном искусстве. Предметом настоящего исследования является роман «Идиот». Анализируя статистику запросов словосочетания «Идиот. Достоевский», сервис Яндекса «подбор слов» показывает 263 739 показов в месяц, подтверждая интерес пользователей к книге и фильмам.

Метод интерпретации, использованный в работе и созданный философом Эмилио Бетти, интересен тем, что исследование может быть проведено по 3 критериям: субъективность автора, субъективность интерпретатора, в чем и заключается интерес к исследованию романа в различных его формах [4].

Интересная трактовка персонажей и смысла романа «Идиот» (1866) дается в советском художественном фильме, снятом в 1958 году, режиссером Иваном Пырьевым. Как отмечает Борис Соколов, главная проблема романа – «показ страстей человеческих, будь то любовь мужчины и женщины, страсть к деньгам» [5]. Отзываясь о кинокартине И.Пырьева, Р.Г.Крутлов пишет, что основная мысль фильма состоит в обличении сребролюбия и нравственного уродства, которое оно порождает [2]. Рассмотрим художественную интерпретацию главных героев романа – Мышкина и Настасьи Филипповны. Князь описывается как чистый человек, лишенный греховности в любви; спокойный, тихий, благодарный и невинный, воплощающий, по мысли Б.Соколова, представления автора о том «как будет выглядеть человек со всеми качествами Христа, явившийся в современный мир» [5]. На наш взгляд, режиссер И.Пырьев смог репрезентировать главные мысли первой части романа, а актер Ю.В.Яковлев сыграть князя и передать зрителям основные черты его характера и мимики, изобразить положительно прекрасного человека.

Ярким персонажем фильма Пырьева является Настасья Филипповна. В начале романа мы воспроизводим образ благодаря описанию ее портрета князем: «изображена была действительно необыкновенной красоты женщина. Глаза темные, глубокие, лоб задумчивый; выражение лица страстное» [5, с. 33]. В фильме «Идиот» (1958) Настасья Филипповна представляется нам красивой и самоуверенной, что усиливается цветами платья, а также резким появлением и исчезновением актрисы в кадре. Как заключает о героине М.Х.Нальгиева, «она очень импульсивная, противоречивая натура, которая мечется от одной крайности к другой» [3].

Отдельного внимания заслуживает видение героев романа в иллюстрациях советского художника И.С.Глазунова (1930-2017). Первыми работами живописца стали портреты князя Мышкина, Рогожина, и Настасьи Филипповны. Портрет князя будто показывает нам главные качества героя, а благодаря мягкости и легкости написания, зритель чувствует намек на христианскую чистоту. В новостях от 10 марта 2021 года о работах художника написано, что иллюстрация точно соответствует литературному описанию персонажа: молодой человек лет двадцати шести, белокур, со впалыми щеками и востренькою

бородкой, приятным лицом [1]. Об образе Настасьи Филипповны И.С. Глазунов пишет, что девушку можно сравнить с «раненой птицей, пытавшейся, но не сумевшей взлететь» [1].

Роман «Идиот», наполненный глубиной смыслов, неоднозначностью и вневременностью содержания, поднятых в нем тем и описанных характеров, провоцирует к многочисленным интерпретациям и прочтениям (театр, кино, иллюстрации, комиксы, фанарт, мемы и т.п.). У режиссера И.Пырьева и иллюстратора И.С.Глазунова получилось изобразить главных героев романа «Идиот» и продемонстрировать свой взгляд на персонажей. Заложенный в изображениях потенциал, внимание к деталям, оригинальность преподнесения и по сей день оставляют простор для дальнейших прочтений.

Примечания

1. Иллюстрации Ильи Глазунова к произведениям Ф.М. Достоевского. – URL: Иллюстрации Ильи Глазунова к произведениям Ф.М. Достоевского - Галерея Ильи Глазунова (glazunov-gallery.ru). (дата обращения: 18.02.2023).
2. *Круглов Р.Г.* Художественный мир Ф. М. Достоевского на киноэкране: проблема интерпретации (на материале экранизаций романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы»): Дисс. канд. искусствоведения: 17.00.09. СПб.: СПбГИКиТ, 2016. 195 с.
3. *Нальгиева М.Х.* Образ Настасьи Филипповны в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Вестник науки. 2021. С. 22-25.
4. *Россиус Ю.Г.* О теории интерпретации Э. Бетти // История философии. 2012. С. 83–89. 5. Соколов Б.В. Расшифрованный Достоевский. «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы». Издательство «Яуза», 2021. 218 с.

Гребенникова Д.А., Тимерманис Е.Б.

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная Академия имени А.Л.Штиглица

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ И ИННОВАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЙ АКАДЕМИИ ИМЕНИ А.Л. ШТИГЛИЦА: ЭСТЕТИКО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА

В основе педагогической концепции, заложенной при основании Академии, лежит тезис социального взаимодействия произведений искусства и студенчества. Были созданы уникальные для того времени условия приобщения к классическим традициям западноевропейского и отечественного искусства в рамках отдельного музейного здания. Была собрана коллекция шедевров,

построены здания с самыми современными принципами содержания, презентации коллекций, инновационными коммуникациями. Кроме традиционных поездок в Италию, Германию, Францию, была создана атмосфера, которая позволяла учащимся, не покидая город, приобщиться к искусству различных стран и эпох.

Студенты изучают историю искусств, философию, специальные дисциплины, на основе междисциплинарного подхода происходит становление их профессиональных и научных знаний. Согласно представлениям об особенностях эстетической мысли России XXI века «размышления о проблемах эстетического в последние десятилетия неизбежно выходят за границы академической науки; сущностные вопросы эстетики требуют все новых и новых стратегий поиска ответов и привлекают к себе внимание многих философов и деятелей культуры, чьи основные интересы лежат, казалось бы, вне сферы эстетического» [1].

Постоянное взаимодействие с предметами искусства позволяет не только узнать о стилевых особенностях, функционировании в социуме, но и почувствовать эстетическое наслаждение, касаясь резных перил, толкая деревянную дверь в зал Генриха II, обращая взгляд на росписи Папской галереи. Студенты имеют возможности совместной деятельности в рамках группы, работы по копированию под руководством мастера, реставрации произведений в Академии и вне ее стен (восстановление фресок, кафедра монументально-декоративной живописи; практика на базе ГМЗ Кирилло-Белозерского монастыря). Наряду с сохранением традиции важное место занимает инновационная деятельность. Изначально обучение было ориентировано на промышленность. После воссоздания в 1945 г. вектор был направлен на реставрацию в разрушенных пригородах, отсюда особенности специализации – скульптура, керамика, стекло. В 70-е годы возрождается связь с производством, промышленный, транспортный, графический дизайн становятся востребованы. В настоящее время открываются новые направления – световой дизайн, анимация. Студенты участвуют в региональных, всероссийских и международных профессиональных конкурсах.

Концепция традиции, используемая в образовательном процессе, может быть отождествлена с восприятием этого феномена Х.-Г.Гадамером, который определяет его как «культурное бытие», многократно повторяемое и сохраняющее самость. Само слово «образование» он рассматривал как связанное с понятием культуры и обозначающее «специфический человеческий способ преобразования природных задатков и возможностей» [2]. Гадамер опирался на немецкую педагогику, берущую начало от Гердера, нашедшую продолжение у Канта и Гегеля. Атрибутом традиции он считает наличие объективной истины. Поэтому каждый раз в процессе взаимодействия происходит актуализация произведения, снимается дистанция (временная и социокультурная) между творением и воспринимающим. Создаются потенции неоднократных трансформаций художественных произведений, что позволяет существовать пространству, вбирающему в себя новые акты восприятия и интерпретаций.

Однако сложность восприятия связана с историческими изменениями. Необходимо эстетическое воспитание, которое должно начинаться со школы. Поэтому в Академии налажено сотрудничество с художественными школами, многие студенты получают практический опыт, занимаясь преподаванием живописи, дизайна. Для школьников проходят Дни открытых дверей, они знакомятся с учебной базой, с преподавателями, посещают закрытые обычно мастерские и дворы Академии. Отдел дополнительного образования разработал программы для детей разного возраста. Учащиеся младших классов могут поработать с глиной, создать акварельный рисунок, старшие получают более сложные компетенции. В августе 2022 г. в Петербург в рамках проекта «Университетские смены» прибыла делегация школьников из Донецка, Макеевки и Харциска. Им была предложена программа знакомства с Соляным городком, локацией, в которой сосредоточены музеи, памятники архитектуры, а также с Академией. Открытость для заинтересованной публики и талантливой молодежи – один из приоритетов вуза. И следует отметить разностороннюю деятельность Академии, умение делиться опытом, сочетающим в себе традиции и инновационный подход в обучении.

Примечания

1. *Володина А.В., Петровская Е.В.* Эстетическая мысль в России: глядя в XXI век. [Электронный ресурс]. URL: <https://iphras.ru/page15187790.htm> (дата обращения: 26.01.2023)
2. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С.51.

Грибанова Л.М.

Международный Славянский Институт им. Г.Р.Держвина, Москва

ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕКТОР ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Неклассическая эстетика сформировалась как противостояние классической эстетики. В.В.Бычков раскрывает их как взаимно составляющие области постнеклассической эстетики [1]. Ученый справедливо заявляет о двух отказах неклассики: от метафизики и от универсализма [1]. Однако, отказ от метафизики и опора на эмпирическую сферу вовсе не означает, что неклассика лишена онтологического вектора и глубокого философского осознания. В противовес такому взгляду на неклассику предлагаем философски проработанный системный неклассический подход С.С.Хоружего [2]. В неклассике нет метафизики, но нет и отказа от онтологического вектора. Последнее осознается не как схола-

стическое знание, но как устремление человека. Использовать метод синергической антропологии С.С.Хоружего в попытке указать на онтологический вектор в постнеклассической эстетике – цель данного высказывания.

Тезис о негативной трактовке неклассики поддержан многими учеными; утверждается, что в эстетической интерпретации происходит только «разыгрывание с „выталкиванием“ на поверхность новых смыслов» [3].

Вместо эстетического ядра в центр помещаются «маргинальные темы, связанные с телесностью, сексуальностью, потребительской эстетикой, эстетизацией окружающей среды» [4].

Однако, тезис о неклассике только как о негативной эстетике сегодня оспаривается. Так, Б.В.Орлов, видит в ней «онтоэстетику». Ученый показывает, что в неклассической эстетике присутствует онтологический вектор, понимаемый им как «озабоченность подлинностью и полноценностью индивидуального существования» [5].

В утверждении позитивности неклассики мы видим иные пути. Следуя неклассической синергической антропологии С.С.Хоружего, мы рассматриваем Человека через призму Другого, как размыкающееся существо. Человек в этой связи предстает изменяющимся существом, а «Другой» – не столько «сверхчувственным смысловым содержанием» [6], «структурой поля восприятия» [7], сколько импульсом, «Первоимпульсом». Тогда онтологический вектор будем видеть в отдаче сознания Первоимпульсу Другого. Со стороны человека предельные проявления в устремлении к Другому названы в синергической антропологии взаимодействием с Границей. Термин «Граница» обозначает предел или горизонт существования человека.

Отсюда предметом постнеклассической эстетики выступает проявление взаимодействия Человека и Границы в произведениях искусства и в акте встречи с миром. Задачей эстетической интерпретации является, во-первых, *выявление рода связи конкретного эстетического явления с той или иной Границей*; во-вторых, если таковая есть, то *обнаружение вида Границы*. Как утверждает С.С.Хоружий, видов Границ всего три: *онтологическая*, обращенная к пределу бытия, *онтическая*, связанная с уходом за горизонт сознания, и *виртуальная Граница*, уводящая от реальности мира. Возможность онтологического вектора постнеклассики мы видим в выявлении связи участника эстетического явления с *онтологической Границей*. Критерием ее является, по С.С.Хоружему, тяготение человека к *не эмпирическому способу бытия*. Причастность этого человека к той или другой духовной практике, а также язык художественного явления, связанного с ней – все это может свидетельствовать о стратегии онтологической Границы. Решение поставленной задачи означает выявление степени приобщения к нему.

Синтез классического и неклассического подхода к эстетическим явлениям осуществим в анализе хоровой миниатюры А.Пьяццоллы «Adios Nonino». В нем мы будем опираться на целостный анализ (жанра, содержания,

выразительных средств языка) и на синергийный анализ (онтической и онтологической стратегий Границы).

Примечания

1. *Бычков В.В.* Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии. 2003, №10. С. 61-63.
2. *Хоружий С.С.* Очерки синергийной антропологии. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. 408 с.
3. *Прозерский В.В.* Парадигмы эстетики: прошлое - настоящее // Серия «Symposium», Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века. Выпуск 16 // Материалы научной конференции 10 октября 2001 г. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С.7.
4. *Маньковская Н.Б.* Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 1. М.: ИФ РАН, 2005. С. 80.
5. *Орлов Б.В.* Постклассика и онтоэстетика / Б.В. Орлов // Труды преподавателей кафедры эстетики, этики, теории и истории культуры: к 40-летию философского факультета. Екатеринбург: Изд-во Урал ун-та, 2005. С. 77.
6. *Поляков А.М.* Развитие сознания в контексте проблемы знакового и символического опосредствования // Культурно-историческая психология. М.: 2022. Том 18. № 2. С. 4–12.
7. *Делез Ж.* Мишель Турнье и мир без Другого // Турнье М. Пятница, или Тихоокеанский лимб: Роман / Пер. с фр. И. Волевич. Санкт-Петербург: Амфора, 1999. 303 с.

Грибова М.В.

Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ),
Санкт-Петербург

«ФОТОГРАММАТИЧЕСКОЕ» ВОСПОМИНАНИЕ: ЗРИТЕЛЬ И КИНО ЗА ПРЕДЕЛАМИ ИНТЕНСИВНОСТИ ПЕРЕЖИВАНИЯ

Зрелищная природа кино определяет режиссерские стратегии организации материала: фильм должен создавать такие условия для зрителя, чтобы вызывать активный и быстрый ответ со стороны последнего. Функционирование этой системы мотивируется и своеобразным «экономическим» фактором, согласно которому затраченные на просмотр ресурсы смотрящего должны быть восстановлены и соразмерны производимому в рамках того же просмотра эффекту.

Однако не все фильмы ограничиваются данными рамками: существуют кино-прецеденты, которые работают не с тактикой интенсивности, но со стратегией экстенсивности. Вместо односторонней «аттракционной» провокации

сильной аффективной реакции, они предлагают воздействие, отличающееся слабостью претерпевания и отложенным характером влияния.

Это слабое и отложенное воздействие побуждает зрителя откликаться не на просматриваемый сейчас фильм, но на фильм просмотренный-некогда. Запоздывающее «проявление» фильма в зрительском переживании не создает притом иллюзию его неизведанности, но, наоборот, сопровождается узнаванием, признанием известности, что позволяет говорить о происходящем как о воспоминании, требующем релевантной ретроспективной оптики.

Воспоминание, которым сопровождается аффективное возвращение фильма в сферу «раздражимости» сознания [1], обладает специфическим характером: (воз)обновляющееся кино, будучи изначально временным объектом, не развивается на манер развивающейся мелодии [2]. Соответственно, субъект теперь сталкивается, скорее, с кадром, нежели с эпизодом. Он имеет дело со «срезом» фильма, не предполагающим непосредственной демонстрации движения, на которое так или иначе опирается медиум кино.

Но отсутствие последней, однако, еще не подразумевает тотальной неподвижности, приводящей к застыванию. Подобная двойственность мотивирует ассоциировать ту визуальную «зарисовку», в виде которой «всплывает» прежде просмотренный и не вызвавший интенсивного отклика фильм, не столько с обычным кадром, сколько с фотограммой, согласно Ролану Барту, разрывающей «цепи фильмического времени» и позволяющей «отслоить техническую неизбежность (съемку) от собственно фильмического, то есть, неопишуемого, смысла» [3].

«Фотограмматическое» воспоминание провоцирует ряд вопросов: как распределяются аффективные «приоритеты» субъекта между процессом просмотра и актом его воспроизведения в сознании? имеет ли здесь субъект дело с *mémoire volontaire* или *mémoire involontaire*? каковы собственные темпоральные измерения восприятия такого не-временного объекта, «капсулирующего» в себе объект очевидно временной? Требующие ответа, эти вопросы, однако, не мешают определить такое воспоминание как замерший – не застывший, не окаменевший, именно что приостановившийся и готовый в любой момент вновь начать развитие – образ, который позволяет иначе представить отношения и взаимодействия зрителя и фильма вне логики интенсивности.

Примечания

1. Гуссерль Э. Эгологическая и гилетическая временность в генетической перспективе: № 14 // *Horizon*. 2012. Т.1, № 1. С.98.
2. Гуссерль Э. Собрание сочинений. Т.1. Феноменология внутреннего сознания времени. М., 1994. С.22-28, 38-39.
3. Барт Р. Третий смысл. М., 2015. С.95.

ИСКУССТВО ПОД ВОЗДЕЙСТВИЕМ НЕЙРОННОГО МЫШЛЕНИЯ

Искусственный интеллект (далее ИИ) понимается как некая нейронная система мышления, механизм, созданный человеком и выполняющий определенный набор функций [5, с. 147]. С появлением и развитием технологий мир людей изменился. Деятельность ИИ вызывает неподвластный интерес для всего человечества. ИИ не просто вычислительная машина, он воспроизводит основные процессы, которые схожи с работой человеческого мышления как существа возвышенного. Такое сходство, скорее всего, обусловлено желанием деятелей науки обучить систему искусственного мышления имитации поведения человека, а также творческой составляющей.

ИИ имеет свои определенные качества. К таким относятся умение сохранять большие объемы информации и работать с ними; способность пополнять имеющиеся знания; умение оперировать в ситуациях, связанных с различными аспектами нечеткости; способность к адаптации и т.д. Кроме этого, гипотетически ИИ в процессе самообучения, при анализе заложенных в него эстетических знаний, сам может выбрать комплекс определенных установок и правил. Рассуждая в таком ключе, нейронным искусственным мышлением создается некий компиляционный пакет из обширной базы эстетической информации.

Существует особый алгоритм, присущий многим программам для создания тех или иных произведений искусства. Это так называемая генеративно-сопоставительная сеть (GAN), созданная Яном Гудфеллоу. Такой алгоритм включает в себя две сети нейронного мышления. Одна выступает в виде художника, который использует знания и приемы, заложенные в нее. Другая же представляет собой дискриминатор, представляющий собой своего рода критика. Он сравнивает работу, созданную генератором с настоящими работами людей. В том случае, если дискриминатору не удастся отличить работу генератора от той, что создана человеком, то результат будет принят. В том случае, когда дискриминатор счел работу генератора подделкой, то генератор начинает заново создавать картину. Кроме этого, можно дискриминатор настроить так, что он сможет, оценив работу, показывать, что его не устроило в работе. Так, генератор будет учитывать, тем самым не будет повторять ошибку, т.е. он продолжит улучшаться и самообучаться. Так, сеть создает произведения искусства, выступающие в роли искусственности, т.к. работы создаются на основе генерирования по запросу и ассоциаций [3].

Всякое искусство, даже в том случае, если оно первоначально представляется в виде авангардного, возможно проанализировать в рамках традиции, т.к. «она предполагает чувство истории» [1, с. 24]. Существует идея культурных

кодов, связанная с денотативным значением, на основе которого у адресата, ассоциативным путем, могут возникать иные образы.

Схожим образом нейросети разрабатывают визуальный ряд и в области мифологии, религиозных традиций. Нейросеть Midjourney, созданная одной из компаний Илона Маска, создала картинку русского военного корабля. Изображение представляет собой гибрид корабля с церковью. Есть также примеры, созданные этой нейросетью в отношении к индийским, славянским божествам. В целом, эти изображения отражают описания и видение божеств в разных источниках. Однако практически у всех божеств форма лица схожа, что говорит об искусственном создании. Как в случае с человеком, так и нейросетью культурные коды сохраняются в традиции, а затем дешифруются интерпретатором.

Так, А.Г.Спиркин обращает внимание на свойство устойчивости полезной традиции, развивающей новое [4, с. 165]. Несомненно, традиция занимает центральное место, т.к. совершенствование искусства само по себе никогда не происходит.

Таким образом, ИИ представляет собой набор кодов и создает на основе этого работы. Современные художники, в качестве наброска черновика произведения, прибегают к помощи нейронной сети [2, с. 83]. Такие работы создаются, по сути, искусственно и представляют собой некий гибрид, в том числе и в области мифологии, религиозных традиций. Схожим образом, человек, опираясь на культуру кодов, сохраняющихся в традиции, может создавать новые произведения искусства. Традиция в этом смысле является исходным пунктом и подталкивает на новые решения.

Примечания

1. Бергер Д. Искусство видеть. СПб: Клаудберри, 2012. 184 с.
2. Доэрти П. Человек + машина. Новые принципы работы в эпоху искусственного интеллекта. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019. 298 с.
3. Миловидов С.В. Художественные особенности произведений компьютерного искусства созданных с использованием технологий машинного обучения // Артикульт. 2022. №4(48). С. 36-48.
4. Спиркин А.С. Человек, культура, традиция. // Традиция в истории культуры. М.: Наука, 1978. 279 с.
5. Философский словарь. авт.–сост. С.Я. Подопригора, А.С. Подопригора. Ростов н/Д.: Феникс, 2010. 562 с.

К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННО- ЭСТЕТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ ШКОЛЬНИКОВ НА ЗАНЯТИЯХ ВОКАЛОМ

Современная эстрадная вокальная культура очень привлекательна для детей и подростков. Доступность формы и содержания, возможность воспроизведения ее в сети интернета, ритмическое соответствие современной жизни – все это заложено в эстрадной песне и востребовано школьниками.

В научной и методической литературе вопрос формирования художественно-эстетического мышления и эмоциональности школьников на занятиях вокалом освещался в работах многих русских педагогов и исследователей. Доказано, что развитие эмоциональности и развитие вокальных навыков прямо пропорциональны. Эту идею доказали следующие педагоги-музыканты: Н.Л.Гродзенская, В.Г.Соколов, В.С.Попов, Б.Н.Бочев.

На занятиях вокалом происходит эмоциональный отклик на музыку, помогающий формировать художественно-эстетическое мышление ребенка. Также происходит решение вопросов воспитания школьника как личности. Дети, которые занимаются вокалом являются более эмоциональными, искренними, чувствительными и коммуникабельными, чем свои сверстники. Понимание возможностей своего голосового аппарата и применение в вокале, позволяет в песне выражать свои чувства, учитывая технические аспекты. А выражение своих чувств и эмоций дает заряд энергии.

Вокальная специфика обучения школьников во внеурочное время позволяет воспитывать подрастающее поколение с физической, эстетической, психологической, интеллектуальной точек зрения. Так же, ориентируясь на современную эстраду помимо вокальных данных необходимо развивать в ребенке артистические и танцевальные способности, художественно-эстетическое мышление и музыкальное исполнение.

Отмечая специфику музыкального исполнения, в том числе и вокального, В.Л.Живов говорит о двух критериях музыкального исполнения как процесса: во-первых, о понимании сущности произведения, то есть его восприятии, во-вторых, о способах и методах его передачи зрителю, то есть его воспроизведении. Эти критерии являются этапами постижения эстетического образа музыкального произведения, каждый из которых имеет свою иерархическую структуру.

Сущность вокального исполнительства представляет собой творческую художественно-эстетическую интерпретацию вокального произведения, которая появляется с помощью следующих процессов: озвучивания и интонирования текста на определенную музыкальную мелодию для зрителя, в этом исполнителю помогают характерные средства музыкальной выразительности: специфические интонации, нюансы динамики и темпа, методы звукоизвлечения.

Примечания

1. *Гродзенская Н.Л.* Подготовка к пению по нотам: Беседы о музыке на уроке // Музыкальное воспитание в школе. Вып. 10. М.: Музыка, 1975. 24-46 с.
2. *Живов В.Л.* Хоровое исполнительство: теория, методика, практика: учебное пособие – М.: ВЛАДОС, 2018. – 289 с.
3. *Попов В.С.* О развитии певческого голоса младших школьников // Музыкальное воспитание в школе. Вып. 16 – М.: Музыка, 1985 – 121-145 с.

Гудова М. Ю., Рубцова Е. В.

Уральский федеральный университет – УрФУ, Екатеринбург

ТРАНСПОЗИЦИОННАЯ ГРАММАТИКА КАК МЕТОДИКА АНАЛИЗА ЦИФРОВЫХ МУЛЬТИМОДАЛЬНЫХ АРТ-ОБЪЕКТОВ

Количество художественных цифровых объектов в современном искусстве все время растет. Электронные архивы цифрового искусства расширяются и авторами, и проектами, и фестивалями, и теориями. Одной из важнейших проблем новой эстетики, занимающейся проблемами цифровой, и – шире – медиа сферы, становится разработка методики анализа проектов цифрового искусства, учитывающей гибридизацию различных художественных форм, научных экспериментов и алгоритмов.

В качестве успешной методики анализа новых мультимодальных цифровых объектов искусства можно использовать транспозиционную грамматику, разработанную известными учеными-педагогами Б.Коупом и М.Калантцис. В книге с одноименным названием авторы говорят о том, что создание транспозиционной грамматики стало возможно только после того, как науки и философия преодолели чисто лингвистическое понимание языка, и перешли сначала к его семиотическому, а затем и эстетическому пониманию. Эта грамматика строится на понимании языка как универсальной знаковой системы, а текста – как значащей системы знаков, воплощающих определенную мысль. При этом основными положениями становится утверждение множественной модальности средств передачи мысли – транспозиции. Б.Коуп и М.Калантцис выделяют такие модусы бытия языка цифрового искусства как Text (письменное слово), Image (изображение), Space (пространство), Object (вещь), Body (живое тело), Sound (звук), Speech (речь). Они рассматривают эти модусы как значащие формы, способные воплотить и передать мысль, а также объединяться и/или взаимопревращаться для передачи более сложных высказываний. Ряд функций модусов в процессе смыслообразования, которые также специфицируют каждый из вышеперечисленных модусов, они определяют следующим образом: Reference («What's this about?» Что есть предмет высказывания?), Agency («Who or what is doing this?» Кто производит высказывание?), Structure («How does this hang together?» Каким

образом формируется высказывание?), Context («What's this connected with?» С чем связано высказывание?), Interest («What's this for?» Для чего сделано высказывание?) [2, p.4]. Как они пишут, задача транспозиционной грамматики – выявить различия оттенков смысла при передаче одной и той же мысли разными способами или в разных значащих формах – в слове, в изображении, в пластике тела, в звуке, в письменном тексте или устной речи, в бытовой вещи или архитектурном пространстве, познать законы синтаксиса различных художественных языков и возможности расширения креативности за счет гибридизации языков. Возможность мысли быть выраженной различными модусами, или в сочетании различных модусов, и быть переведенной с языка одной модальности на язык другой, для М.Калантцис и Б.Коупа проистекает из универсальной природы языка вообще как знаковой системы, и множественности языков общения и языков искусства как систем означивания [1]. В транспозиционной грамматике выразительно-функциональные и коммуникативно-смысловые различия языков приобретают формализованное выражение, которое позволяет на этой основе создать не только особый раздел прикладной эстетики мультимодального, гибридного, полиморфного искусства, но и сформировать гуманитарные основы компьютерного языкового переноса не только для вербальных письменных текстов, но и для текстов иной природы и художественных текстов так называемой «новой природы».

Примечания

1. *Kalantzis M., Cope B.* After Language: A Grammar of Multimodal Transposition // Lütge, Ch. (ed.), *Foreign Language Learning in the Digital Age: Theory and Pedagogy for Developing Literacies.* – London – NY: Routledge. 2022. – 284 p.
2. *Cope B., Kalantzis M.* From Transpositional Grammar to the Literacies of Education. In *Multimodal Literacies Across Digital Learning Contexts.* Eds. Maria Grazia Sindoni, Ilaria Moschini. New York, Routledge. 2021.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ОПЫТ СОБЫТИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЦИФРОВОЙ ЭПОХИ

Работа выполнена при поддержке Российского научного фонда Конкурс «Проведение фундаментальных научных исследований и поисковых научных исследований отдельными научными группами» (региональный конкурс) 22-18-20011 «Цифровая грамотность: междисциплинарное исследование (региональный аспект)».

Цифровой контекст жизни и лавина информационного опыта нередко лишает современного человека непосредственных, чувственных, экзистенциальных переживаний, подменяя их симулякрами или вытесняя вовсе. При этом динамичные трансформации образовательного пространства цифровой эпохи демонстрируют смещение фокуса с технологического подхода к образованию к экзистенциально-антропологическому, в котором человек мыслится холистически. Экзистенциальный и эстетический опыт в контексте проблемы заботы о себе и самотрансформации человека становится актуальным предметом разговора об образовании и человеке образующемся. Человеку образованному важно не только мыслить, но и экзистировать, и в цифровой среде это оказывается особенно значимо.

Одним из трендов современного образования является переосмысление роли ученика как соавтора образовательного процесса, вовлеченного в создание образовательной событийности. Ученика стремятся «сделать» полноценным актором-автором в образовательном пространстве, что актуализирует философскую проблему взаимоисключающих начал в образовании – свободы и принуждения, поставленную еще И.Кантом, который обозначил проблему так: образование есть «самоустранение как образования извне, но обретение способности к самоопределению, самообразованию, которое есть самообучение и самовоспитание» [1]. Такое «очеловечивание» образования, личностно-центрированный подход, уходит корнями в экзистенциальное философствование о человеке и философию диалога (М.Бахтин, М.Бубер), где утверждается межсубъектное общение взамен гносеологической субъект-объектной структуре коммуникации.

Экзистенциальный образовательный опыт не может быть замкнут исключительно на внутренний мир человека: без Другого, без диалога с ним образование фактически невозможно – как невозможен и человек вообще. Но роль Другого меняется: в ситуации общедоступности информации в цифровой культуре для человека образующегося возрастает значимость Другого как носителя собственного уникального экзистенциального и эстетического опыта – и его живого со-присутствия в со-бытии. Экзистенциальное измерение образования

предполагает событийность (совместную бытийность) ключевых субъектов образования, учителя и ученика, а также перенос центра этой событийности на бытие-в-мире (М. Хайдеггер); Dasein присущ модус события.

В таком пространстве ключевым содержательным акцентом становится то, что исследователь Ковалева Т.М. называет экзистенциальными навыками, или self-skills, которые разбавляют дихотомию hard и soft. Навыки себя оказываются связаны с духовным измерением человека и искусством бытия [2]. «Навыки себя», «заботы о себе» включают умение быть человеком в эпоху алгоритмов и вмещать в себе то, что отличает человека от других живых существ. Разработка идеи self skills является современным воплощением греческой пайдеи, основанной на «заботе о себе» и отсылает нас к мысли М. Фуко о том, что смысл самообразования раскрывается в заботе человека о самом себе. Также этот тренд может служить иллюстрацией онтологического поворота в образовании в целом.

Примечания

1. *Йенеи Т.К.* вопросу о пути выхода из кризиса в образовании: Назад к Канту! / Т. Йенеи Л. А. Киш, А. Ю. Шачина // Kant. – 2021. – № 4(41). – С. 151-160.
2. *Ковалева Т.М.* Группа Self skills как компетентностный язык формирования «онтологической заботы о себе» // «Тьюторство в открытом образовательном пространстве: языки описания и работы с «самостью» – развитие личности; становление субъектности; формирование self skills». / Материалы XIII Международной научно-практической конференции (XXV Всероссийской научно-практической конференции) 27–28 октября 2020 г. / Научные редакторы: Е.А. Волошина, Т. М. Ковалева, А. А. Теров – М.: Ресурс, 2020. – 384 с.

Гусева К.П.

Научный руководитель – *Маруфенко Е.В.*

кандидат педагогических наук, доцент

Владимирский Государственный Университет, г. Владимир

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ НАСЛАЖДЕНИЕ И ЕГО ПРЕДВОСХИЩЕНИЕ

Прекрасное как одна из категорий эстетического позволяет оценивать высшие проявления красоты в природе, человеке, искусстве. Рассматривая прекрасное как «комплекс вербально-смысловых образований в семантических полях совершенства и оптимального духовно-материального бытия, идеала и идеализации» [1], мы становимся зависимыми от тенденций, существующих в данном обществе в данный исторический период, поскольку данная категория «этно-социо-исторически» детерминирована. При этом данная категория

является одной «из основных и наиболее распространенных форм неутилитарных субъект-объектных отношений, генерирующих в реципиенте эстетическое наслаждение» [2].

Музыкальное искусство представляет собой уникальное явление бытия, заключающееся в генерации эстетического наслаждения в каждой из составляющих триаду «композитор – исполнитель – слушатель». При чем явление предвосхищения будущим эстетическим наслаждением существенно влияет на его реальное проявление. Рассмотрим одну из премьер прошлого года, состоявшуюся в Мариинском театре – «Реквием» Дж. Верди [3].

В перечне «Реквиемов», ставших знаменитыми вне католического обихода, *Messa da Requiem* Джузеппе Верди занимает особенное место. Уникальность данного произведения, написанного в несвойственном для Дж. Верди жанре, в том что оно было наполнено и пропитано атмосферой оперного спектакля, в котором театральное воплощение традиционной заупокойной службы звучит как драма человеческой смертности.

Уникальный состав исполнителей выражается масштабностью и сложностью всех без исключения партий, как сольных, так и оркестровых. Принять участие в Заупокойной мессе Верди для сопрано или меццо, тенора или баса – идеал. Для дирижера это вызов. Ведь не менее полутора часов концентрировать внимание на расширенном составе оркестра, мощном хоре, квартете солистов, пытаясь найти баланс блестящей театральности и духовного содержания музыки – задача минимальная. Максимум – оставить впечатления у слушателя личной интерпретацией, и не потеряться в сравнении с великими вердиевскими дирижерами, начиная от Артуро Тосканини, заканчивая современными классиками дирижерского мастерства. Грандиозность замысла равнозначна дарованию Валерия Гергиева и приглашенных им солистов. Партии солистов в исполнении заслуженных артистов России Ильдара Абдразакова, Екатерины Семенчук, Сергея Скороходова, Татьяны Сержан, а также хора и оркестра Мариинского театра, заставляют зрителя пребывать в состоянии предвосхищения ни с чем не сравнимого эстетического наслаждения.

Первые же такты оркестра окунают нас в мир *Requiem aeternam*: легкое пианиссимо струнных резко сменилось уверенным фугато. Общий ансамбль с хором, первые строки *Curie eleison*, оставляли простор для желания лучшего. Дальше градус повышается, и после *Liber scriptus proferetur*, которому Екатерина Семенчук придала накал страстей, звучит трио *Quid sum miser*, где к мощному меццо Семенчук присоединилось богатое сопрано Татьяны Сержан. Восхищение переливами меццо и сопрано продолжилось в светлом *Recordare*. Ведь подобрать вокальную гармонию женских голосов гораздо сложнее, чем мы можем себе представить. Но здесь все было идеально.

Ария тенора *Ingemisco tanquam reus* – пожалуй самый известный сольный номер. Красота мелодии провоцирует исполнителя на подчеркнутую концертность. Тембр Сергея Скороходова парил над оркестром и над залом. Ближе

к финалу Offertorium, впечатление все больше усиливалось. Внезапным контрастом прозвучала ария Confutatis maledictis, которую исполнил великий бас Ильдар Абдразаков. Поразил тот факт, что текст подавался очень крупно, эмоционально осмысленно.

Наконец, все солисты соединились в чудном Lacrimosa, исполнение достигло апогея, и повинувшись названию части, слезы потекли сами собой.

А где же новое прочтение дирижера? В этом случае дирижер стал Творцом, оставшимся в тени, строго следуя партитуре, дав возможность солистам показать свою индивидуальность. «Реквием» Дж. Верди привлекал, привлекает и будет привлекать многих талантливых музыкантов, достигших достаточного исполнительского уровня и сценического опыта.

Примечания

1. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. Составитель: В.В. Бычков. 2003. – URL: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/lexicon-nonclassic/index.htm> (дата обращения 25.01.2023)
2. Там же.
3. Верди. Реквием. Памяти Дмитрия Хворостовского. – URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2022/10/16/2_2000/ (дата обращения 25.01.2023)
4. Верди. Реквием. – URL: <https://www.belcanto.ru/requiem.html> (дата обращения 25.01.2023)

Давыдова О.
СПбГИКиТ

СУБЪЕКТ ЛЮБВИ (В) КИНО

Amo volo ut sis

Разговор об аффектах в кино – независимо от того, кому эта аффективность принадлежит и как именно транслируется или переживается – чаще всего сводится к манифестации страха, тревоги, горя, ужаса. Как будто этот разговор, неизбежно подразумевающий интенсивность опыта, размещает силу аффекта исключительно в зоне неудовольствия или по меньшей мере дискомфорта. Так работает знаменитый «монтаж аттракционов» Эйзенштейна, такие переживания описывает Базен, с негативными эмоциями работают представители пост-теории, их же маркирует образ-аффект Делеза, даже фотогения Эпштейна оказывается связана с фрагментацией и потому беспокоящей трансформацией субъекта. Так или иначе, разговоры об аффективности проблематизируют совместность зрителя и кино, описывая то отношения слияния, то, напротив, радикального расхождения. Значит ли это, что кино не способно производить удовольствие вне зоны удара, разрыва,

эмоциональной турбулентности со знаком минус? Насколько часто мы хвалим фильм за то, что он нежен, за то, что фильм – любовь? Сколько таких фильмов мы вообще знаем, и почему их так мало?

Субъект любви, наверное, кажется самым неуловимым и недостижимым из всех возможных субъектов. Сартр описывает его как добровольно отдавшего свою свободу, но остающегося при этом собой. Барт, как будто из бережной аккуратности не решаясь захватывать целое, касается его во фрагментах, фиксируя точки слияния и различия, притяжения и отталкивания, где последнее нужно только для того, чтобы вновь вернуться обратно. Бадью говорит, что любовь – это «место, работа которого в том, что разъединение не разделяет ситуацию в ее бытии» [1]. На пересечении философских размышлений о совместности любящих и кинотеоретических штудий о соприсутствии зрителя и кино как раз и могут родиться ответы на вопросы, поставленные выше. В ходе доклада мы поговорим о том, может ли кино конструировать и производить любящего, может ли оно само быть носителем любви, и где в опыте просмотра может обнаружиться место, в котором «истина производится из разъединения» [1], где «языка оказывается и слишком много и слишком мало, он и чрезмерен и беден» [2: 258-259], где запреты, воздействия и границы «рассматриваются... одновременно как переживаемые, то есть испытываемые, ...и как добровольные» [3: 383].

Примечания

1. Бадью А. Что такое любовь? Новое литературное обозрение, 6, 2011.
2. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М.: Ад Маргинем, 2018.
3. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. М.: «Республика», 2004.

Данилова А.В.

доц. каф. МО ВШМТ ВлГУ г. Владимир

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОСТИ И ЗАКОНОДАТЕЛЬНЫЕ ОСНОВЫ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В подготовке студентов к профессиональной исполнительской, творческой, педагогической деятельности в области искусства необходимо понимать роль такого важного направления их будущей работы как просветительство. Оно всегда осознавалось представителями творческих профессий в качестве неотъемлемой составляющей их культурной миссии.

Зарубежная и отечественная художественная культура имеют давнюю историю и богатые традиции просветительской деятельности в области искусства

и художественной культуры. Однако современная ситуация отмечена возрастанием актуальности и внимания к этой сфере деятельности, рассматриваемой в российской культурной политике как базовая доминанта. Причина – заметные кризисные явления в художественной культуре современного общества.

Исследователи указывают в качестве таковых все увеличивающийся разрыв между богатейшим художественным наследием мировой и отечественной культуры и довольно невысоким культурным уровнем значительной части населения, падение уровня художественно-эстетической культуры подрастающего поколения, навязчивую популяризацию различными информационными источниками потребительского отношения к искусству, как сфере развлечения [1].

Обратившись к определению ряда важных для данной темы понятий, можно заметить, что в современной научной и учебно-методической литературе существуют разные подходы к понятию «просвещение». Так, И.Ю. Иванова, отмечает, ссылаясь на определение, которое дает этому понятию Советский энциклопедический словарь, что приводимая там трактовка близка понятию «обучение» – «распространение знаний, образования; система воспитательно-образовательных мероприятий и учреждений». Это не раскрывает в полной мере особенности просвещения [2]. Данное понятие действительно близко по значению словам «воспитание», «обучение», «образование». Однако, в отличие от всех перечисленных категорий, «просвещение» предполагает неформальный характер распространения и пропаганды культуры.

Необходимо учитывать и саму этимологию слова – «просвещенный» значит – «просветленный», «озаренный светом знания», «духовно облагороженный». Это вносит важный духовный, нравственный смысловой нюанс в трактовку интересующего нас понятия.

Различают следующие виды просвещения – политическое, историко-культурное, экономическое, нравственное, экологическое, психологическое, медицинское или санитарное, художественно-эстетическое, физкультурно-оздоровительное.

Художественно-эстетическое просвещение является в настоящее время одним из основных. Оно призвано решать задачи массового эстетического воспитания населения, формирования художественной культуры личности и создания условий для приобщения населения к художественным ценностям.

Основные функции просветительской деятельности – образовательная, информативная, разъяснительная, идеологическая, агитационно-пропагандистская, консультативная.

В научной литературе, посвященной вопросам просвещения в области искусства, чаще всего речь идет о музыкальном просвещении. Это диссертационные исследования, учебные пособия и статьи Асафьева Б.В., Ульяновой Л.Н., Протасовой С.В., Рудой Е.Л., Мельникова Л.Л., Ивановой И.Ю., Савельевой Н. Л., Яковлевой Е.Н.

Проблему взаимодействия искусств в подготовке педагогических кадров к художественно-просветительной деятельности рассматривает в своей докторской диссертации Рейзенкинд Т.И. Можно выделить диссертационное исследование Борзенко Д.А., посвященное влиянию просветительно-педагогической деятельности субъектов театральной культуры конца XVIII-XIX веков на современное образование.

Правовые, организационные и экономические основы просветительской деятельности, принципы государственной политики в сфере просветительской деятельности, общие правила функционирования системы просвещения и осуществления просветительской деятельности, а также правовое положение и взаимоотношения участников просветительской деятельности определяет «МОДЕЛЬНЫЙ ЗАКОН О просветительской деятельности» (новая редакция от 20 мая 2016 года № 44-11). Порядок, условия и формы осуществления просветительской деятельности, а также порядок проведения контроля за ней содержатся в Постановлении Правительства РФ от 1 июля 2022 г. N 1195 «Об утверждении Правил осуществления просветительской деятельности» [3].

МОДЕЛЬНЫЙ ЗАКОН дает перечень и определения основных понятий, относящихся к просветительству: *просвещение, просветительская деятельность, просветительское мероприятие, просветительские учреждения и организации, просветительское сообщество, программа просвещения, популяризация, непрерывное образование взрослых, неформальное образование* [3].

Модельным законом выделены четыре основных направления просветительской деятельности:

- 1) общеразвивающая деятельность, направленная на повышение эрудиции, интеллектуального и культурного уровня населения;
- 2) деятельность, ориентированная на решение проблем жизнедеятельности;
- 3) деятельность, направленная на информирование населения о наиболее значимых достижениях в различных сферах профессиональной деятельности и разъяснение сути этих достижений;
- 4) специализированные направления деятельности, предназначенные для работы с особыми категориями населения: пенсионерами, инвалидами, мигрантами, беженцами, военнослужащими, людьми с ограниченными возможностями здоровья, лицами, находящимися в местах заключения [Там же, статья 8].

Также статьи закона определяют основные принципы осуществления просветительской деятельности, ее социальные функции, цели, задачи и направления; принципы формирования программ просвещения и их виды; раскрывает правовые вопросы деятельности просветительских учреждений, организаций, сообществ и управления просветительской деятельностью.

Примечания

1. *Поронок С.А.* Методические аспекты профессиональной подготовки студентов музыкально-педагогических специальностей к просветительской работе // Педагогика и психология образования. – 2018. – № 1. – С.129.
2. *Иванова И.Ю.* Организационные и содержательные основы просветительской деятельности [Текст]: учебное пособие / И.Ю. Иванова. – Челябинск: Изд-во ЮУрГГПУ, 2017. С. 19.
3. О просветительской деятельности: Модельный закон – [электронный ресурс]. – URL: <https://iacis.ru/public/upload/files/1/640.pdf> (дата обращения 20.02.23).

Данилова А. В.

доц. каф. МО ВШМТ ВлГУ г. Владимир

О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ ПРЕПОДАВАНИЯ ПРЕДМЕТА «СЛУШАНИЕ МУЗЫКИ» В ДМШ и ДШИ

Очень редко сейчас (за исключением, пожалуй, узкопрофессиональной среды педагогов и музыкантов) можно встретиться с пониманием того, что без серьезного соприкосновения с музыкальным искусством уже в раннем детстве духовное развитие человека будет неполноценным. Процессы, происходящие в современном обществе и культуре, не могут не отражаться на дополнительном образовании. Решая важную задачу эстетического воспитания будущих граждан, преподаватели музыкально-теоретических дисциплин в школах искусств в последние годы сталкиваются с рядом изменившихся условий, требующих поиска новых методов в преподавании.

Избыток всевозможной звуковой информации в наше время, радио, телевидение, интернет очень сильно влияют на формирование вкусов и приучают к поверхностному восприятию музыки как «звукового дизайна», части повседневности. Без помощи педагога вероятность того, что хорошая классическая музыка станет важной и неотъемлемой частью духовного мира современного школьника очень мала. В связи с этим существенно возрастает значение проблемы развития эстетического вкуса детей, формирования у них избирательности потребления музыкальных впечатлений.

Кроме легковесного отношения к искусству, как чему-то необязательному, эстетической неразборчивости и «всеядности», современная культурная ситуация отличается небывалым распространением и популярностью всевозможных конкурсов и шоу талантов, расцветом дилетантизма и представлений о возможности быстрого и главное легкого достижения успеха в любой творческой области. Этому во многом также способствует развитие и использование в педагогике искусства информационно-коммуникационных технологий, имеющее как положительные, так и отрицательные стороны. Широкое внедрение дистанционных форм обучения, бесчисленные рекламные объявления

интернет-школ, онлайн курсов, студий, обещающих научить играть на любом инструменте, петь, рисовать за один урок – все это дает, с одной стороны, незнакомую раньше свободу выбора, новые возможности самореализации и самовыражения, удобство, экономию времени, доступ к колоссальному количеству информации, а, с другой стороны, приводит к девальвации ценности серьезного труда настоящего музыканта, исполнителя, педагога, формированию ложного представления у обычного человека о том, что любой может добиться успеха в творческой деятельности, не прилагая серьезных усилий.

Серьезный интерес к искусству, как уникальному и сложнейшему инструменту познания себя и мира, понимание творчества не как стремления к самопрезентации, самодемонстрации, а как дела, которому надо служить, в котором рядом рука об руку идут радость спонтанного озарения, признания, успеха и кропотливый труд, требовательность к себе – вот что должно быть целью педагогики искусства.

Большим потенциалом на пути к этой цели обладает предмет «Слушание музыки», изучаемый в младших классах ДМШ и ДШИ. Однако, к сожалению, данный предмет, изучаемый в младших классах ДМШ и ДШИ, часто воспринимается лишь как подготовительный этап к изучению курса музыкальной литературы, как менее важный, по сравнению с музыкальной литературой и сольфеджио, урок.

Изучение данного предмета в наши дни имеет свои особенности, как положительные, так и отрицательные, которые невозможно не учитывать. Если раньше ученик слушал изучаемую музыку в основном только на уроке, то сейчас новейшие технические средства сделали легкодоступным прослушивание любой музыки в любое время. Это может служить и положительным (доступность) и отрицательным (слушая музыку дома, «для себя», ребенок далеко не всегда сделает выбор в пользу классики или высокохудожественных музыкальных образцов) фактором.

Среди важнейших задач предмета «слушание музыки» – планомерное, систематическое развитие навыков восприятия и анализа музыки, расширение музыкального кругозора учащихся через знакомство с музыкой разных эпох, нацеленность занятий не столько на развитие эрудиции учащихся и приобретение теоретических знаний, сколько на воспитание музыкальной культуры, развитие интереса, любви к музыке и желания общаться с ней не только в рамках школьных занятий.

Этому могут способствовать использование принципов состязательности, игровых ситуаций, влияющих на мотивацию учащихся, межпредметных связей, актуализирующих знания и навыки, полученные на других предметах (специальный инструмент, сольфеджио, хор, ансамбль), метода командной работы, внедрение информационно-коммуникационных технологий, отказ от авторитаризма и выстраивание отношений на основе диалога.

САКРАЛЬНЫЕ ОБЪЕКТЫ СТАРОЖИЛОВ ЕНИСЕЙСКОГО СЕВЕРА: СОХРАНЕНИЕ НАСЛЕДИЯ

Религиозное наследие Енисейского Севера формировалось на протяжении нескольких веков. Среди данных объектов особую ценность представляют сакральные объекты старожилов, выполненные в камне. Они являются наследием первых русских переселенцев Сибири. Великолепие сибирских памятников церковного искусства впервые было отмечено искусствоведом профессором Б.П. Денике. Благодаря ему в 1919 г. в Сибири было проведено первое комплексное обследование памятников церковной старины и сделан вывод о значительном влиянии малоросской традиции на церковную архитектуру. Этот стиль искусствовед назвал «Тобольское барокко» [1].

Позднее за храмовой архитектурой Сибири XVIII в. закрепился термин Сибирское барокко. Создаваемые на протяжении нескольких веков они имели неповторимую архитектуру, гармоничное внутреннее убранство. Разнородные элементы соединялись между собой в единую соборную идею единства в многообразии. До наших дней не дошли образцы их внутреннего убранства, сохранились только отдельные элементы. Буквально по частям пришлось воссоздавать и внешний облик церкви многих памятников храмового зодчества. Среди сохранившихся – храмы Енисейска, комплекс Туруханского Троицкого монастыря. В руинированном виде сохранились объекты в Анциферово и Каменке Енисейского района и с. Чадобском Кежемского района (на сегодняшний момент – единственная незатопленная церковь в Приангарье). Над проектами их реставрации на сегодняшний день работают архитекторы.

Историко-культурная среда здесь стала средой памяти. В культурном коде достаточно отчетливо проявлены две основные линии. Первая – это преемственность в интерпретации культурного наследия: то, что выборочно сохраняется и используется из поколения в поколение непрерывно. Вторая линия отношения к наследию – дискретная – обрывает преемственность полностью или частично. Она характеризуется частичной утратой памятников истории и архитектуры, что символизирует забвение прошлого [2].

После реставрации енисейских храмов общество оказалось на распутье: передать заботу о них государству в лице Енисейского краеведческого музея или начать обживать как сакральные пространства. В первом случае на государство ложатся все заботы о материальном обеспечении храмов, а также об их наполнении. Во втором случае требуются значительные усилия сибиряков в качестве послушника монастыря, паломника, любителя русских традиций и культуры, популяризатора местных красот. Но и в том и другом случае речь идет даже не о восстановлении, а о реконструкции сакрального пространства.

Своеобразной стратегией, поддерживающей традиционность символического ряда, местной метрополии является литургическое служение, а также крестные ходы, паломничества, имеющие религиозный смысл почитания, обеспечивающего установленный миропорядок и защитную функцию небесного покровительства на земле. Взамен разрушенных храмов ставятся кресты, поддерживая память о святых местах. Святыни являлись атрибутами и своеобразными символическими пространственно-временными реперами мировоззренческой картины православных [3]. Используется тут и глубокая ассоциативная, духовная связь многих символов Енисейска со Святой Землей. Образ «Сибирского Иерусалима», как некий элемент «мироустройства» города, постоянно появляется в высказываниях правящего митрополита, православных журналистов, светской власти [4].

В настоящее время предпринимаются попытки реконструкции собственно не самого сакрального пространства, а отдельных его элементов. Нередко это связано с потребностями отдельных наук, общественных организаций, музеями, специалистами в области охраны памятников [5]. Многие проекты выглядят весьма эклектично и связаны с включением данных сакральных объектов в современное культурное пространство: размещение в паггаузах Енисейского Богоявленского собора музея археологии и экспонирование обнаруженных фрагментов храмов, полное восстановление ряда утраченных объектов. Но есть в этом ряду и интересные многообещающие проекты, например, экспонирование коллекции современного христианского искусства о. А. Юревича в стенах Енисейского краеведческого музея.

Многообещающе выглядят и приемы исторической реконструкции при помощи возможностей технологий 3D-моделирования. Главная проблема – техническая – связана с формированием и использованием электронной среды виртуальных реконструкций. Наряду с практическими задачами содержания, реконструкции и реставрации объекта, появляются значительные исследовательские возможности [6]. Но возникают аспекты образовательного, культурного и туристического характера. Это – виртуальная музеефикация, в т.ч. действующих объектов, создание виртуальных экскурсий и виртуального открытого пространства для нужд познавательного туризма и музеев, школьных уроков.

Примечания

1. *Расколец В.В.* Организация и деятельность Института исследования Сибири (1917-1921 гг.) Дисс. к.и.н.. Томск, 2018. С. 97, 214.
2. *Селезнева Е.Н.* Историко-культурная среда как среда памяти // Памятники и современность. Памятники в контексте историко-культурной среды. М., 1990. С. 10.
3. *Майничева А.Ю.* Православные святыни Енисейской епархии: актуализация и стратегии сохранения. Начало XX в. // Гуманитарные науки в Сибири. 2018. Т. 25. № 2. С. 71–76.
4. *Пасхальский Ю.* Енисейску – 400! [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://kerpc.ru/presstsentr/statii/77005> (дата обращения 30.11.2021).

5. *Историко-культурное наследие г. Енисейска* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.yeniseisk-heritage.ru/3d-reconstructions/ru> (дата обращения 10.02.2023).

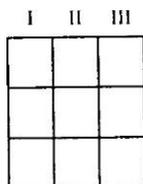
6. *Бородкин Л. И.* Виртуальная реконструкция монастырских комплексов Москвы: проекты в контексте Digital Humanities // Вестник Пермского университета. Сер. История. 2014. Вып. 3(26). С. 107–112; *Бородкин Л. И., Жеребятьев Д. И., Кончаков Р. Б., Моор В. В.* Виртуальная реконструкция Страстного монастыря (XVII–XX вв.): первый этап проекта // Информационный бюллетень Ассоциации «История и компьютер». № 42. М., 2014. С. 216–218.

Демин Р.Н.

Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского
(РХГА им.Ф.М. Достоевского, Санкт-Петербург)

О КАНОНЕ («ЦЗИН» 經) КАК О КАТЕГОРИИ ДРЕВНЕКИТАЙСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Одной из существенных категорий классической эстетики является категория канона, выражающая эстетический идеал. Представляется малоэффективным, говоря об эстетике Востока, в частности древнего Китая, не затрагивать вопрос о строении важнейших произведений, относимых к классическим текстам. Прежде всего тех текстов, которые называют канонами («цзин» 經), или фрагментов таких текстов, цитируемых в том или ином произведении. Необходимо учитывать традицию методики прочтения и интерпретации древнекитайских текстов, заложенную в отечественной синологии В.С.Спириным и развитую в тех или иных формах А.М.Карапетьянцем, А.И.Кобзевым, А.А.Крушинским и др. Как известно, в названии многих основополагающих древнекитайских текстов встречается слово «цзин» (например, «И цзин», «Дао дэ цзин», «Сяо цзин», «Мо цзин», «Хуанди нэй цзин», «Нань цзин», «Чжоуби суань цзин» и т.п.), переводимое иногда как «книга», иногда как канон. В середине 70-х годов XX века исследователь древнекитайской философии В.С.Спирин указал, что в древности «канон» называлось определенное построение текста. Применяя разработанный им метод структурного анализа, Спирин выявил модель текста, выражающуюся в трехрядном построении, образующем квадрат. Этот квадрат, состоящий из столбцов и строк, может быть представлен таким образом:



Спирин назвал эту модель основой канона, а текст, который при схематизации укладывался в эту модель – канонизированным текстом, или каноном. Он подчеркивал, что, употребляемое им в его работе понятие канона является переводом древнекитайского слова «цзин» в его установленном исследователем узком значении и не означает чего-либо большего, чем определенную упорядоченность текста. Он также отмечал, что когда понятие «цзин» в древнекитайских сочинениях применяется непосредственно (а не только в названии), то этот текст имеет девятичленное строение. В связи с этим интересно отметить, что ведущий представитель школы инь-ян Цзоу Янь представлял территорию, занимаемую древнекитайскими царствами, как территорию одного из элементов девятиклеточного квадрата. Стоит также обратить внимание как на явление, заслуживающее компаративного исследования, что в Византии каноном называлась одна из форм гимнографии, состоящая из девяти песен, каждая из которых имела определенную структуру.

С помощью формального текстологического анализа Спириным было обнаружено структурное сходство текстов, принадлежащих к различным философским традициям древнего Китая. Так, например, и текст «Дао дэ цзин», и текст «Сици чжуань» делятся на 81 параграф (чжан), т.е. на число кратное девятке – биквадратное число Аполлона, как сказали бы поздние неоплатоники.

Спирин также высказал гипотезу (и дал ей определенное обоснование) о существовании легких и трудных канонов. Ту модель текста, о который мы говорим, он назвал легким каноном. В этом каноне анализ соотношения элементов текста ведется по горизонтали и вертикали в одной плоскости. Но, как указывал ученый, к рассмотрению отношений по вертикали и горизонтали можно добавить анализ элементов, как бы уходящий вглубь. В этом случае, текст представляется трехмерным, объемным. Текст в этом случае понимается не как линейная последовательность символов, а как многомерная структура. В нем, по словам Спирина, содержится несколько слоев, и он представляется «утяжеленным», или затрудненным, текстом по сравнению с плоскостным, «легким». По Спирину, модель трудного канона предстает в виде куба, у которого три измерения. Количество элементов в данной модели 27. Как на один из вариантов такой модели текста можно указать на произведение ханьского времени «Тай сюань цзин». Автором этого сочинения является философ-конфуцианец Ян Сюн (53 г. до н.э. – 18 г. н.э.). Это сочинение было создано им в подражание знаменитой «Книге перемен» («И цзин» или «Чжоу и»). 729 частей («Тай сюань цзина» могут быть представлены в виде куба $9 \times 9 \times 9$. Этот куб состоит из девяти положенных друг на друга квадратов. Клетки квадратов заполнены числами в определенной последовательности. Сумма чисел в ряду любого квадрата равна 3285. Любая колонка в кубе также равна 3285. Интересно отметить, что число центральной клетки куба равно числу дней в году – 365. Все это свидетельствует, что созданный древнекитайским мыслителем текст глубоко продуман и упорядочен. Такой текст можно считать совершенным, эстетически прекрасным. Реконструировать графическую

картину произведения может только понимающий строение текста. Представляется, что результаты применения структурного анализа должны найти свое отражение и в представлениях о древнекитайской эстетике.

Денисова А. Б.

НИУ «МЭИ» (Национальный исследовательский университет
«Московский энергетический институт»)
Москва

РЕАЛИЗАЦИЯ СВОБОДЫ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КЛАССИКИ

Важнейшим фактором, отличающим современную действительность, является информатизация общества, которая изменила условия его существования, и, соответственно, условия социализации молодого поколения. Новая плотная коммуникационная среда делает мир взаимосвязанным, глобальным. Интернет – мощнейшее средство влияния и формирования современных молодых людей, в том числе и их эстетических пристрастий. Информационные и телекоммуникационные системы имеют глобальный характер. Данная ИКТ возможность коммуницирования с людьми, находящимися на значительном удалении, порождает культурную концентрацию, которая может перейти в культурную экспансию: отсутствие информационных границ, «информационной таможни» позволяют обрушивать неконтролируемые колоссальные потоки информации, влияющие на формирование мировоззрения, аксиологической шкалы, эстетических вкусов и образцов. Гарвардский профессор С.Хандингтон еще в 1993 году писал: «Я полагаю, что в нарождающемся мире основным источником конфликтов будет уже не идеология и не экономика. Важнейшие границы, разделяющие человечество, и преобладающие источники конфликтов будут определяться культурой... Столкновение цивилизаций станет доминирующим фактором мировой политики» [1].

Вместе с распадом Советского Союза запустился процесс распада как этических, так и эстетических ориентиров, на основе которых существовало советское государство. Глобальное общество облегчает доминирование одной силы, особенно если под контролем этой силы коммуникации и финансы. Ориентация на «западную» эстетику, утверждение западноевропейской и американской культуры в качестве универсальной, активная популяризация и внедрение посредством СМИ чужеродных по отношению к нашей культуре эстетических идеалов размывали традиционную культуру, уничтожая специфичность, национальную идентификацию. В итоге сегодняшний глобализованный мир породил «граждан мира», не имеющих культурных корней, не связывающих себя обязательствами ни с одним из государств, отвергающих

преобладание какой-либо географической, исторической привязанности, вопреки известному высказыванию В.Г.Белинского: «Кто не принадлежит своему отечеству, тот не принадлежит и человечеству...».

Провозглашение и реализация принципа свободы самовыражения и одновременно, отсутствие цензуры позволяет появляться своеобразным шедеврам глобализации таким как, например, опера Н.А.Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» в постановке Д.Чернякова. Постановка была реализована в столице Евросоюза, территории торжества демократических свобод – в Брюсселе. Царевич Гвидон – аутист, и сюжет трансформирован в рассказ его матери о том, как их бросил отец. «Сказочность» в этой трансформированной сказке присутствует как краска, а главным остается реальность, которая постоянно присутствует на сцене в виде современного и совсем не театрального костюма Милитрисы, которая все время находится в нервном состоянии и периодически заходит в рыданиях, растянутого свитера Гвидона, который с пугающей медицинской точностью воспроизводит поведение аутиста, превращения Царевны-Лебедь не в царевну, а в кого-то вроде медсестры или психолога-сиделки.

Образ юноши-аутиста может толковаться как невозможность коммуникации, атомизация индивидов современного мира, которые все больше времени проводят не в реальности, а в виртуальности. Аутизм становится защитой от проблем современного образа жизни, способом отгородиться от мира. Но стоило ли доносить эту мысль, разрушив все базовые основания признанного шедевра? Категории прекрасного и безобразного, этического, эстетического совершенно перемешиваются.

Согласно Н.А.Бердяеву, свобода человека как божественное начало проявляется в творчестве, но любая свобода, как и творчество должны быть ограничены, чтобы не перейти в хаос. Поэтому и существуют такие средства контроля, как церковь, государство, мораль. Все существующие догматы, ограничивающие людей (церковные, моральные, административный кодекс), – это лишь способ направить творческую свободу в «нужное русло»: «Догмат – это компас, помогающий двигаться вперед, а не назад или в сторону» [2].

Примечания

1. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций? // Полис. – М., 1994. №1. С. 33-48.
2. Бердяев Н.А. Новое религиозное сознание и общественность.

ЦИВИЛИЗАЦИЯ И ИСКУССТВО В XXI ВЕКЕ: ОТ ТЕХНОСФЕРЫ, НООСФЕРЫ К ПНЕВМАТОСФЕРЕ

В настоящее время в новой социокультурной ситуации актуализировалась потребность в понимании и различении понятий «культура» и «цивилизация», интерпретация содержания которых в значительной степени проецируется на исследовательские стратегии проблем социокультурной динамики общества. Раскроем ключевые различия этих терминов: цивилизация направлена на материальные блага, культура – на духовные; цивилизация – инструмент познания условий внешней среды обитания и сил природы, культура – инструмент трансформации человека, развития внутреннего мира; в основе цивилизации лежат рациональность, полезность и оптимальность, культура подвергает эти основания цивилизации «расшатыванию», потому что культура выражает свои смыслы и ценности с позиции идеального и должного, а в цивилизации актуализируется реальное и действительное.

Для того чтобы ответить на вопрос о возможностях культуры в решении и предотвращении пагубных последствий цивилизации конкретизируем наиболее существенные характеристики и признаки культуры, искусства и цивилизации в целях выделения возможных форм восполнения в цивилизации свойств ей недостающих, но присущих культуре и искусству. Эти признаки представлены в таблице.

| <i>Цивилизация</i> | <i>Искусство</i> |
|-----------------------------------|--|
| Прагматизм | Альтруизм (романтизм) |
| Рационализм (сциентизм) | Духовность (целостность духа) |
| Унификация | Многообразие (цефализация) |
| Реалистична | Символично |
| Механистична | Органично |
| Специализация деятельности | Универсализация деятельности |
| Гедонизм (потребление) | Креационизм (творение) |
| Отчуждение от природы (покорение) | Универсальное единство с природой (благоговение) |
| Антропоцентризм | Экологизм |

Ключевым свойством цивилизации является преувеличение значимости рационализма (рациональных знаний и действий). Отличием культуры от цивилизации является направленность на духовную деятельность, состоящая из религиозной, нравственной, философской и научной.

Это объясняет то явление, при котором цивилизация с помощью искусства приобретает широкую совокупность смыслов и содержаний, за пределами которых принципы технической цивилизации не могут быть применены.

Задаваясь этими вопросами, ряд ученых обращаются к актуализации идей В.Вернадского, Т. де Шардена и Э.Леруа, в основе которых лежит историческое и геологическое слияние человеческой цивилизации и биосферы, которая переходит в ноосферу [1]. В научных трудах С.Н.Смирнова, Н.Н.Моисеева, В.А.Лось, Г.А.Югай и др. раскрывается идея о том, что ноосфера как сфера взаимодействия природы и общества – ключевое и основополагающее условие гармоничного совместного развития природы и человека.

По мнению академика Н.Н.Моисеева, человеческая цивилизация достигла высоких результатов в техническом и технологическом отношении, но при этом еще далека от ноосферы [2]. В своих трудах он предлагает создание и развитие новой парадигмы ноосферы, которая бы строилась не только на рациональнонаучных основаниях, но включала бы в себя идеи, ценности гуманитарных наук и искусства. По мнению академика, роль культуры очень важна, как одного из самых действенных инструментов познания и воздействия на общество. Такая трактовка ноосферы имеет кардинальное отличие от традиционного понимания как сферы разума и тотальной рациональности.

П.Флоренский и Н.Бердяев ввели термин «пневматосфера», которая определяет целостность и полноту человеческого духа через призму культурных признаков, представленных в таблице выше. Пневматосфера как синтез, диалектическое снятие форм культуры, доминировавших и проявлявшихся в разные исторические эпохи в силу конкретно-исторического состояния духа и материальных условий жизни человека относительно дифференцированно (мифология в древности, религия в Средневековье, искусство в Античности и Возрождении, философия в Новое время, наука в Новейшее) и есть, как нам представляется, та новая «ноосфера», «духовный зон», в пределах и на основах которой может осуществляться гармоническая и универсальная коэволюция человека и природы, духа и материи. В широком смысле можно утверждать, что вместе с полнотой и целостностью человеческого духа, ключевыми свойствами пневматосферы являются: органичность, универсализм деятельности, цефализация, экологизм, креационизм и благоговение. Культура же является наиболее полным выражением духовности. Основываясь на этом, можно утверждать об основополагающей роли культуры и искусства как сущностной ее составляющей в процессе формирования и развития пневматосферы. Безусловно необходимо исследование этапов, механизмов и инструментов формирования пневматосферы с учетом роли культуры в этом процессе, но это отдельная тема для специального исследования.

Примечания

1. *Вернадский В.И.* Философские мысли натуралиста. М., 1988. С.20-21.
2. *Моисеев Н.Н.* Экология, нравственность и политика//Вопросы философии 1989. №5. С. 6.

Диденко Н.С., кандидат философских наук, профессор
Российская государственная специализированная академия искусств, Москва
Тараданова Т.М., кандидат философских наук, доцент
Российский государственный университет (НИУ) нефти и газа
имени И.М.Губкина, Москва

СОЦИАЛЬНОЕ ВРЕМЯ В МУЗЫКЕ

Временные аспекты бытия природы, человека социума с особой остротой начинают изучаться в науке рубежа XIX и XX веков, что явилось следствием новых фундаментальных открытий в естествознании. Пересмотр понятия времени стал результатом смены научной и мировоззренческой парадигмы, частью грандиозной революции в науке и культуре. Концептуальная идея нового темпорализма выразилась в учении В.И.Вернадского о ноосфере. Обосновывая положение о том, что именно в ноосфере осуществляется единство геологической и социально-исторической реальности, В.И.Вернадский приходит к мысли об особом значении времени человеческого бытия в эволюции универсума.

Вопросы сущности и специфики социального времени в силу значимости и культурной универсальности этого круга проблем становятся предметом обсуждения практически во всех крупных философских системах. Так, экзистенциализм и философия жизни акцентируют внимание на связи временных и пространственных категорий человеческого мировоззрения с процессами культуры не только в сфере научного, познавательного освоения действительности, но и в сфере этического и эстетического, религиозного и в целом – в духовно-практическом освоении мира.

В философии экзистенциализма искусство представлено как область творческой деятельности, в которой происходит художественно-образное моделирование социального времени в субъективно-личностном выражении. В русле художественного времени как особая форма выделяется музыкальное время, основными особенностями которого являются относительность, ритм, скорость, интонация, векторность и др. Однако не менее существенным представляется исследование отношения музыкального времени к времени социальному и укорененности его в той или иной исторической форме культуры.

Музыкальное время не герметично, оно представляет собой своеобразную реконструкцию социального времени. Взаимосвязь музыкального и социального времени может быть выявлена через характеристики интонации, которая является

исходным и основополагающим моментом в процессе построения музыкального времени. Интонационные феномены обнаруживает себя в природной жизни (пение птиц, шум леса, ветра, моря, дождя и др.) и в социальной жизни (жесты, мимика, речь, звуки города и т.д.). Общее свойство, специфическое для интонации, во всех видах искусства, заключается в том, что интонация, характеризующая художественный образ, является и более широким свойством, передающим мироощущение субъекта, а через него социальное время, эпоху. Представляя собой смыслообразующее качество для многих видов искусства – поэзии, театра, и музыки в особенности, интонация может рассматриваться как всеобщее качество искусства в широком культурологическом аспекте.

«Все великие, и менее великие, но все же «прочно устоявшиеся» музыкальные произведения обязательно имеют в себе «бытовые интонации» эпохи, их породившей. Оттого-то современники, узнавая в этих интонациях «родное», «любимое» через них принимают данное произведение сперва «на веру», потом, постепенно, с помощью знаковых интонаций, как «гидов», слух строит мост к постиганию и остальных составов произведения. И тогда новые интонации входят в «бытовой обиход», и по ним уже строятся суждения о последующих произведениях» [1, 226].

Интонация в музыкальном искусстве выражает характер отношения творческого сознания к противоречиям эпохи в безгранично широком спектре от их игнорирования и эстетического камуфлирования до беспредельного их усиления и актуализации. В этом контексте можно говорить о трех типах интонационного моделирования в музыке: гармоническом, нивелирующем и актуализирующем типах. Гармонирующий тип интонирования ориентирован на преодоление противоречий между субъектом и социальной жизнью, социальной жизнью и природой, направлен на создание особой гармоничной звуковой среды. Актуализирующий (трагический) тип интонирования складывается в противоположность гармонизирующему, и состоит из диссонансирующих интонаций. И нивелирующий, амбивалентный тип, синтезирует гармонизирующий и актуализирующий типы интонаций, демонстрируя нехарактерные для социального времени звучания (интонации), которые становятся предпосылкой для дальнейшего изменения интонационной сферы.

Исследования способов отражения времени музыкальным искусством показывают, что природу интонации невозможно осмыслить вне противоречий духовной жизни субъекта и социума, природной и социальной жизни. Анализ типов музыкального интонирования как специфических форм выражения противоречия индивидуального и социального бытия – это конкретизация типологии способов отражения социального времени в музыкальном искусстве.

Примечания

1. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. М., 1971.

ГОРОДСКОЙ «АРТ-ФЕСТИВАЛЬ «ЗВЕЗДНЫЙ ЛУЧ» КАК ФОРМА ЭСТЕТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ В УСЛОВИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Дополнительное образование в современных условиях стало рассматриваться как один из национальных стратегических ресурсов развития страны. Следует отметить при этом возрастающие запросы общества на новые формы эстетического развития детей, в числе которых отмечена форма *Арт-фестиваля*. Она обладает огромными возможностями для полноценного эстетического совершенствования ребенка, для его гармоничного и физического развития.

Детство – очень важный этап в развитии личности человека. Его необходимо организовать так, чтобы мотивация на успех стала стимулом для дальнейшей многогранной жизни. Мотивация побуждает к движению вперед, чтобы достичь чего-то значимого для себя.

В научной литературе, термин *мотивация*, по-разному трактуется у А.Н.Леонтьева, К.Обуховского, П.М.Якобсона и других авторов. Мы же рассматриваем мотивацию как движущую силу, которая помогает развивать стремление к получению значимого результата в поведении у детей и молодежи

Форма Арт-фестиваля «Звездный луч» впервые была использована педагогами студии музыкального образования и воспитания «ЮВЕНТА» города Владимира 15 лет назад и до сих пор активно развивается. Проведение фестиваля – это целенаправленная деятельность коллектива студии по эстетическому, патриотическому и личностному развитию детей и молодежи.

Организаторами Арт-фестиваля, педагогами студии музыкального образования и воспитания «Ювента» определены традиционные формы работы фестиваля, позволяющие участникам реализовать свои творческие потребности и способствующие формированию чувства прекрасного в душе каждого.

Структура работы Арт-фестиваля имеет ряд особенностей:

- В состав фестиваля входит научно-исследовательский блок, представленный конференцией «Музыкальная экология»
- Возможность творчески проявить себя и почувствовать успешным участникам с разной степенью подготовки (номинация «Первые шаги»)
- Региональный компонент представлен номинациями, популяризирующими творчество владимирских авторов (номинация «Произведение С.Р.Зубковского»).
- Фестиваль призывает к возрождению традиций коллективного музицирования через возможность участия в номинациях «Класс-хор», «Класс-оркестр».
- Многожанровость, не характерная для большинства городских курсов

- Возможность развития коммуникативных навыков выпускников студии «Ювента» через приобщение к работе в Оргкомитете фестиваля.

Формы эстетического развития детей могут быть разными, но проведение Арт-фестиваля кажется нам достаточно эффективной формой, поскольку способствует расширению музыкально-эстетического кругозора учащихся, погружает их в атмосферу прекрасного, формирует художественный вкус, позволяет творчески проявить себя.

Примечание:

1. Анисимов Павел Васильевич «Формирование у школьников мотивации учебной музыкальной деятельности как проблемы подготовки учителя»: диссертация кандидата педагогических наук: 13.00.02, М., 1987.
2. Куренкова Р.А. Эстетика: учебник для высших учебных заведений. М. Изд-во ВЛАДОС-ПРЕСС, 2004.

Дмитрик Т.Д.

учитель музыки МБОУ «СОШ №22» Владимир

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ В ШКОЛЕ: ПРОБЛЕМЫ И ВЫЗОВЫ СЕГОДНЯШНЕГО ВРЕМЕНИ

В наши дни понятие «эстетическое воспитание», так необходимое для создания пространства Творчества и Образования в современной школе, ушло в прошлое, как и многое, что делалось в нашей стране с точки зрения музыкального и художественного, общедоступного образования детей и молодежи. Достаточно вспомнить уникальные системы приобщения детей к искусству Д.Б.Кабалевского и Б.Неменского, имеющие великие человеческие ценности и смыслы.

События, которые происходят в наши дни, говорят о том, что мы забываем самые простые и вечные заповеди. Еще Ф.Достоевский говорил о том, что красота влияет на нравственность человека так, как никакое другое искусство.

Согласно «Концепции духовно-нравственного развития и воспитания личности будущего гражданина страны», «именно образованию отводится ключевая роль в консолидации российского общества». А *Школа*, на наш взгляд, должна выступить основным средством формирования эстетических взглядов учащихся, представлений о гражданской идентичности, родной культуре, формах поведения, осознания нравственных аспектов человека, через знакомство с произведениями Искусства.

Предметы эстетического цикла нужно не просто вводить, а ставить на первое место, т.к. эстетическое воспитание имеет преимущества перед всеми другими видами образования и воспитания, связанными с искусством, с нравственностью, с духовностью. Можно смело говорить о его универсальности.

Воспитание – это приоритет образовательной политики. Его специально создавать не надо, при условии наличия преобразованной эстетически школьной среды. В этом одна из проблем современной школы России, находящейся в точке бифуркации. Траектория продвижения в будущее, к новой социокультурной действительности требует осмысления выбора такой стратегической модели школы.

Термин «точка бифуркация» в образовании представляет собой переломный, критический момент, когда осуществляется выбор дальнейшего пути развития. В рамках спасительной для страны стратегии опережающего развития, образование учащихся должно быть сориентировано на формирование личности, руководствующейся мотивацией «Быть, а не иметь», готовой к соединению своих усилий с другими, во имя как личных, так и общественных интересов.

Анализируя опыт работы со школьниками в учебных заведениях нашей области, следует отметить наличие интересных проектов, имен молодых исследователей, педагогов, учащихся, которые своими работами, достижениями делают наш мир лучше, несмотря ни на что. Изучая труды известных Владимирских ученых, педагогов, эстетиков Р.А.Куренковой, Л.Л.Надировой, Е.Н. Селиверстовой, С.И. Дорошенко, следует констатировать, что научный потенциал нашего края еще далеко не исчерпан. Воспитанные их примером педагоги, несут молодому поколению Истины Красоты Мира.

Актуальной проблемой, вызовом мирового зла, является, на наш взгляд, борьба за нравственные идеалы молодого поколения. А это эстетика! И в этом смысле, организация разнообразной художественной деятельности, т.е. эстетической деятельности, цель которой – сформировать у детей эстетические взгляды и потребности, является жизненно необходимой.

Кроме того, эстетическое воспитание, на наш взгляд, необходимо, чтобы достичь успеха в жизни, а чувство прекрасного в ребенке нужно воспитывать для общего развития – так он учится иначе смотреть на этот мир, и красота начинает вызывать у него невероятные эмоции.

Чтобы у будущего гражданина нашей страны было полноценное образование, нужно развивать его гармонично: рассказывать об искусстве, культуре и красоте. Это поможет ему самостоятельно определить, чем он хочет заниматься, как видит мир и себя в нем.

Примечания

1. «Концепция духовно-нравственного развития и воспитания гражданина России». М. Изд-во Просвещение, 2009.
2. Куренкова Р.А. Эстетика: учебник для высших учебных заведений. М. Изд-во ВЛАДОСПРЕСС, 2004.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СЛОЖНОСТЬ ВОСТОЧНЫХ БОЕВЫХ ИСКУССТВ

При знакомстве с восточными боевыми искусствами – а они на данный момент очень популярны, и во многих странах есть собственные школы – у человека, принадлежащему к западной культуре, может возникнуть чувство растерянности. Западная парадигма мышления основана на субъективности и относительности, и вместе с тем утверждает способность к творчеству как определяющее качество человека. Искусство здесь понимается как процесс создания нового и уничтожения старого. Восточная же мысль, основывающаяся на онтометафизических началах, тяготеет к признанию в искусстве процесса приобщения к подлинному первоначалу, поиску истинной природы. Так, например, можно вспомнить Чжуан-Цзы и его историю о том, как одному мастеру по изготовлению музыкальных инструментов никак не удавалось достичь мастерства в своем деле, пока он не отправился в лесную чащу, чтобы соединиться с природой и достичь просветления, где нашел особое дерево, идеально подходящее для изготовления арфы.

Восточные боевые искусства понуждают обучающегося им следовать определенному пути, который изложен традиционным способом. Следовательно, они не подлежат отличающейся от канона интерпретации. Иначе говоря, боевые искусства Востока более закрыты для взгляда со стороны, чем западные практики боя. Данное расхождение и порождает двойственность ситуации, которая может вызвать чувство растерянности.

Таким образом имеется противоречие между западной и восточной парадигмами мышления. Оно связано с обозначением статуса мира и субъекта, и, соответственно, с представлением об открытости и закрытости ко внешнему миру. Это может стать препятствием при попытке овладеть одним из видов восточных боевых искусств.

Если представить данное противоречие в форме вопроса, то можно спросить: откроется ли по-новому восточная мысль, если рассмотреть восточные боевые искусства с точки зрения западной парадигмы мышления и сконструировать схему, при которой искусство будет рассматриваться как творчество, и, таким образом, боевые искусства Востока станут формой творчества, осуществляемого человеком-субъектом? Однако формой создания чего тогда станет подобная конструкция? Созданием или творением уничтожения – или же безопасности, защиты?

В этой связи рассмотрение различия между восточными и западными боевыми искусствами может оказаться продуктивным для обретения полноценного представления о восточной парадигме мышления. Также это позволит

обнаружить и причины того, что, несмотря на закрытость и ревностное отношение к традициям, достижения восточной культуры становятся с каждым годом все популярнее в современном мире.

Долинская А. А.
Уральский Федеральный университет
им. первого президента России Бориса Ельцина, Екатеринбург
Научный руководитель Штайн (Братина) О. А.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН «ТЕМНОЙ АКАДЕМИИ»

Эстетический феномен «темной академии» – явление последних лет, нашедшее свое отражение в искусстве, социальной сфере и академической среде. В художественной культуре «темная академия» представлена жанрами университетского романа, романа воспитания, сосредоточенных на небольшой группе молодых людей, обучающихся в колледжах и университетах преимущественно закрытого типа, которые из-за увлеченности учебной стают сталкиваются с этическими проблемами, такими как проблема принятия образа и творчества другого, восприятия собственного я, преступления и наказания. «Темную академию» отличает классический стиль в одежде и внешнем виде, берущий свое начало от студентов частных школ и университетов [1], также данная эстетика нередко критикуется за классицизм и расизм, так как романтизирует университетскую среду XIX–XX века, представленную в большинстве своем состоятельными людьми «европеоидной расы» [2].

Примерами произведений, отражающих данную интернет-эстетику: «Общество мертвых поэтов» 1989, «Тайная история» Д.Тартт, «Если бы мы были злодеями» М.Рио, «Обладать» А.Байетт.

Приверженцы данной субкультуры, которая также относится к подтипу интернет-эстетика (эстетически направленная субкультура, сформированная в основном пользователями сети интернет [3]), выдвигают строгие идеалы внешности, стиля, поведения. Таковыми являются аристократические черты лица, бледная кожа, стройность, задумчивость, выразительность мимики и жестов. Стоит отметить, что в этом «темная академия» наследует позднему романтизму викторианской эпохи, в том числе движению искусств и ремесел. Однако в произведениях, являющихся определяющими для жанра, мы можем видеть персонажей, не соответствующих таким требованиям. Это подводит нас к мысли, что в данный момент сообществом «темной академии» производится пересмотр ценностей и идеалов, заложенных фильмами и книгами, сформировавшими его в конце 80-х – начале 90-х годов прошлого века. Однако подобное уже не свойственно зарубежному сегменту «темной академии», которое проживало подобное смещение идеалов в конце 90-х – начале 00-х годов. Ранее сконцентрированное исключительно вокруг студентов европейских

и американских учебных заведений, оно стало принимать людей различных национальностей и рас, стали появляться произведения с персонажами азиатского и афроамериканского происхождения в центре сюжета, что помогло отойти от стандартов красоты, столь сильных сейчас в русскоязычном сообществе.

Немаловажной частью эстетического кода данной субкультуры является одежда. В начале формирования принималась исключительно одежда, своим видом напоминающая или являющаяся униформой высших учебных заведений, но в наше время можно встретить расширение данного критерия и большую фокусировку на одежде классического и ежедневного стилей, оставляя лишь специфическую цветовую палитру, ориентированную на коричневые и черные тона в одежде с включениями белого цвета.

Этот эстетический код становится более распространенным в российском культурном поле, отчасти из-за переводов и адаптации произведений, формирующих жанр, отчасти из-за достаточной цифровизации общества, которая по опыту Соединенных Штатов и Европы приводит к периоду «ностальгии» по временам до массового распространения цифровых технологий, эскапизма от новой реальности, который ищет выход в подчинении жизни реальной законам и эстетике жизни идеальной. Особенности, ставшими отличительными чертами Российской «темной академии» стали: образ небогатого студента выходца из среднего класса, в отличие от представителей западного сообщества, уделяющего больше внимания непосредственно идеологической составляющей этой интернет-эстетики (идеализация учебного процесса, сосредоточенность на определенной теме, отрешенность от современного мира), а также противостоянию со студентами из обеспеченных семей, целью получения образования которых является установление социальных связей. Примерами произведений российских авторов, относящихся к этой эстетике, можно назвать «Бесы» Ф.Достоевского, «Протагонист» А.Володиной, «Песнь соропута» Ф.Кель, «Общага-на-крови» А.Иванов, «Пансион» 2022.

Таким образом, интернет-эстетика, возникшая в XX веке в Европе и Америке, смогла развиваться в отечественном культурном поле, обрести свои особенности и новых авторов.

Примечания

1. *Цветковская Т.А.* Полифункциональная модель поведения современного слушателя // Художественная культура. 2021. №3 (38).
2. *Adriaansen Robbert-Jan.* «Dark Academia: Curating Affective History in a COVID-Era Internet Aesthetic» *International Public History*, vol. 5, no. 2, 2022, pp. 105-114.
3. *Литовская Е.В.* Литературные «эстетики» в помощь школьникам // Филологический класс. 2021. №4.

ЭСТЕТИКА АНТИЧНОГО ФИЛОСОФА В КУЛЬТУРЕ ПРОСВЕЩЕНИЯ: МУЗЕИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Выступление посвящено системному рассмотрению образов античных мыслителей (философов, ученых, интеллектуалов) и их образовательно-воспитательного значения в российских музеях и, в целом, анализу визуально-пластической рецепции античной культуры в эпоху Просвещения, когда и стали создаваться первые российские музеи. Санкт-Петербург – первый город и символ просвещения в России. Поэтому основой для раскрытия темы будет анализ эстетики античного философа именно на основе Санкт-Петербурга, его садов, дворцов, парков, которые сейчас являются знаменитыми музеями. Также будет обращено внимание и на уникальную коллекцию Горного музея Санкт-Петербургского горного университета (отмечающего в 2023 году большой 250-летний юбилей), также имеющего интересные примеры пластических образов античных философов.

В докладе будет показано, как формировалась специфическая иконография античных мыслителей, начиная с Ренессанса и особенно в 18-19 веках, продолжая исследованную автором выступления эволюцию образов античных философов в Античности и Средневековье (анализ будет сопровождаться презентацией редкой иконографии античных философов). Тем самым будет сформирована единая последовательная историко-эстетическая линия развития и трансформации образов античных философов в европейской культуре. Такой подход позволит понять место визуально-пластических образов античных философов в европейской и, главное, в отечественной культуре, а также их уникальную эстетику. 18 век здесь имеет особое значение, т.к. именно в это время в России кардинально меняется культурное пространство, закладывается новая столица, формируется новый стиль в архитектуре и визуально-пластических искусствах, основываются первые музеи и зарождаются высшие учебные заведения, поэтому образовательное, воспитательное и, в целом, эстетическое значение образов античных мыслителей исключительно высоко. Именно в 18 веке, благодаря раскопкам Помпей и Геркуланума, в Европе происходит резкое увеличение интереса ко всему античному, признанному в качестве образца стиля и вкуса (показательно, что именно в 18 веке, благодаря Баумгартену и Канту формируется эстетика, а благодаря Винкельману, известному любителю классической древнегреческой античности, зарождается искусствоведение и история искусств). Несмотря на обилие исследований по истории 18 века в России, стоит отметить, что философско-эстетический и искусствоведческий анализ визуальной и пластической иконографии античных мыслителей произведен еще в полной мере не был. Внутренние изменения российской культуры, в том числе визуальные, были слишком значительными и специфическими. В России в это время уже сложилась собственная традиция визуально-пластической рецепции

античной культуры, хотя и находящаяся в продуктивном диалоге с западноевропейскими образцами и даже стимулированная ей. Особенно выразительно эта проблема раскрывается в контексте формирования коллекций античного искусства в российских музеях.

Автор доклада намерен подробно представить иконографию античных мыслителей в музеях Петербурга (включая как такие большие музеи мирового значения, как Эрмитаж и Русский музей, так и менее известные, как, например, собрание Горного музея, музей Академии художеств, коллекция Гатчинского и Павловского дворцов), коснуться интересной истории ее формирования коллекцию. В этой связи крайне важно подчеркнуть просветительскую и популяризаторскую составляющую эстетики античных философов в 18 веке: представить и подвергнуть строгому научному (философско-эстетическому, искусствоведческому, музейному, образовательному) анализу генезис, особенности формирования, культурное значение таких коллекций и сделать доступным эти исследования широкому кругу. Поэтому в докладе будет раскрыта необходимость актуализации иконографии античных мыслителей в собраниях российских музеев и развертывания ее эстетического и образовательно-воспитательного значения. В наше время, в начале 21 века, кажется недостаточно использованным и раскрытым образовательный потенциал античной культуры в целом и античной (в первую очередь древнегреческой) философии в частности. Поэтому так жизненно важно, ориентируясь на процессы визуализации нашего времени, стремиться сделать наследие античности современным, используя все возможные интерактивные, виртуальные, коммуникационные возможности. И в этом опыт восприятия, актуализации и даже популяризации образов античных мыслителей в культуре просвещения, в первую очередь в Санкт-Петербурге 18 века, может быть чрезвычайно поучительным, полезным и востребованным.

«Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-2800687, <https://rscf.ru/project/23-28-00687/>»

Емельяненко А.Э.

Санкт-Петербургский государственный университет,
Институт философии (ИФ СПбГУ)

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АНТИНОМИЙ НОМО TANGENS В СЛУЖЕНИИ ФРАНЦИСКА АССИЗСКОГО

Материалистическая тенденция в современной науке способствует неминуемому формированию новой методологии в изучении оснований эстетического опыта, а именно рассмотрение физиологических процессов, лежащих в их основе. Этим занимается нейроэстетика, экспериментальная дисциплина, рожденная на стыке биологии, нейрофизиологии и эстетики. Специалисты

нейроэстетики, первоочередно опираясь на исследование чувств индивида в момент художественных процессов, тем самым признают опыт искусства как основной, т.н. краеугольный камень исследований эстетических чувств и эстетического опыта. Таким нам традиционно и является *homo tangens* существо осязающее и осязаемое, этот самый чувствующий индивид. Мы же призываем не упускать иные – не связанные с художественным процессом – аспекты, раскрывающие основания чувств и эстетического отношения субъекта. Например, иллюстративным является пример Франциска Ассизского, итальянского монаха и католического святого. Его образ жизни и поступки по отношению к окружающим людям персонифицировали в себе дихотомии, некую «размытость» и двойственность эстетических переживаний человека в отношении закрепившихся категорий и представлений.

Внимание Франциска Ассизского и его учеников привлекли отверженные обществом прокаженные, т.н. жалкие люди. Лев Карсавин в своей работе об особенностях религиозности в Средние века на примере Франциска и его учеников показывает черту, которая нам сейчас абсолютно непонятна – в уподоблении образу Божьему, в служении людям он стремился дойти до «отвратительного». В частности, употребление вместе с водой секрции язв прокаженных и прочие действия, вызывающие чувство омерзения у человека, имеющего непосредственный контакт с подобным и следующее эстетическое событие: *«С усилием подвига и состраданием сливается своеобразное наслаждение отвратительным. И Франциску уже не противной, а вкусной кажется та тюрка из объедков разной пищи, которую набрал он в свою чашку нищего. Еще слаще ему еда из одной чашки с прокаженным, пропитанная гноем, стекающем из его рук. Вода с гноем от ран больного кажется уже „сладчайшей и благоуханнейшей“.* Прокаженный же на самом деле был Христос. Теперь понятно, что другой святитель, полизав гнойный сопливый кусок мяса, свисавший из ноздрей прокаженного, почувствовал в устах своих необычайную сладость» [1]. Для такого рода людей, францисканцев, практика отвратительного становилась нормой. Настолько сильно унижить себя, тем самым приближая себя к Богу. Карсавин пишет, что помогая им, францисканцам приходилось преодолевать естественное чувство отвращения [2], насиловать себя, что свидетельствует об идентичных чувствах, вызванных прокаженными, в сравнении с конформным восприятием прокаженных в обществе. Взаимодействие противоречивых тенденций, где оппозиция телесного и духовного стирается, осязающее и осязаемое существо не может остаться не тронутым в некоем ментальном плане, если он тронут физически, т.е. буквальным телесным контактом неизбежно вызывает к реакции и контакту духовному. Субъектное осязание всегда будет заложником двухстороннего процесса, протекающего в плоскости духа и тела, противоречивости, всегда будет находиться в рамках дихотомии: например, когда отсутствие ожидаемого осязательного эффекта вызывает неуважение к субъекту. То есть осязание, прикосновение, касание с уверенностью можно назвать двусмысленными категориями [3].

Таким образом, перед нами раскрывается гносеологическая роль эстетического опыта осознания и ее перспективы в изучении религиозного сознания, открывающая новые горизонты для других междисциплинарных исследований также в разрезе философии морали, христианской семиотики и других областей. На примере Св. Франциска мы наблюдаем не просто эстетизацию отвратительного, но агонистический мотив аскезы осознющего человека, где стирается грань между возвышенным и приземленным, полагая сама себя ступенью к духовному, поэтическому через практику отвратительного. Карсавин, говоря о социальном служении Св. Франциска, называл происходящие практики отвратительного сложным органическим сплетением всех моментов, целостностью жизни, разлагаемой нами. Это отличное свидетельство того, что эстетический опыт невозможно понять до конца, редуцировав его до нейронов и подсвеченных на аппарате отделений головного мозга. Философский базис, утверждающий антиномичность человеческого существа, в очередной раз демонстрирует многогранность, глубину и сложность выбора подходов к изучению человека и, следовательно, к разработке эстетической теории.

Примечания

1. *Карсавин Л.П.* Основы средневековой религиозности в XII-XIII вв. преимущественно в Италии. Петроград, 1915. С.207-208.
2. Там же. С.209.
3. *Мизиньска Я.* Homo tangens, или человек осознющий и осозаемый. Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология, (3). С.12.

Ерохина Т.И.

Ярославский государственный театральный институт имени Фирса Шишигина, Ярославль

ЭСТЕТИКА ВИЗУАЛЬНОГО В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ: ЗРИТЕЛЬ И ЧИТАТЕЛЬ

Осмысление визуального в культуре имеет сформировавшиеся традиции и подходы: выделяются визуальные виды искусства [1], визуальная культура [2], феномен визуальности в искусстве [3], визуализация как форма коммуникации [4] и др. «Визуальный поворот» характеризует специфику культуры современности и представлен в философском, культурологическом и искусствоведческом дискурсах [5]. Эстетика визуального становится предметом междисциплинарных комплексных исследований, в рамках которых особое место уделяется соотношению визуального и вербального в художественном тексте. Данный аспект имеет особое значение в контексте литературоцентричности, присущей русской культуре XIX-XX вв. Литературе как виду искусства визуальность в той или иной степени присуща априори:

литературные портреты, пейзажи и интерьеры, цветовая символика и другие способы визуализации предметного мира в вербальном тексте были представлены еще в мифологии и литературе древности, а в литературе конца XIX – начала XX века визуальность в литературе формирует новые способы восприятия текста (символизм, футуризм). Одновременно в художественной культуре представлена и иная тенденция: включение вербального текста в пространство живописи и декоративно-прикладного искусства, архитектуры и скульптуры. Эстетика визуального представлена в иллюстрации и живописных произведениях на литературные сюжеты, экфрасисе и комиксе. Тем не менее, эстетика визуального как самостоятельная область культурологического знания формируется в конце XX века и имеет несколько векторов развития, связанных с развитием медиаккультуры (графические новеллы) и массовой культуры. Предметом нашего внимания стал феномен «тихой» книги, эстетика которой находится на стадии формирования (книги А. Суворовой, Т. Уховой и др.). Анализ эстетики визуального в «тихой» книге в соотношении с «визуальным поворотом» в культуре позволяет говорить о формировании нового типа визуальной культуры, которая, как ни парадоксально, пытается вернуть субъекта культуры от «зрителя» к «читателю».

Примечания

1. *Демшина А.Ю.* Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект. Спб.: Астерион, 2010.
2. *Габова М.В.* Визуальная культура современного общества (опыт типологии)//Человек. Культура. Образование. 2017. №2 (24). С.30-40.
3. *Сальникова Е.В.* Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. М.: Прогресс-Традиция, 2013.
4. *Яо М.К., Бородина С.Д., Еманова Ю.Г.* Визуализация как тенденция форм культуры, искусства, коммуникации// Вестник ТГГПУ. 2011. №4(26). С. 296-302
5. *Ищенко Е.Н.* «Визуальный поворот» в современной культуре: опыты философской рефлексии// Вестник ВГУ. Серия: Философия. 2016. №2. С.16-27.

БОЛЬШОЙ СИНТЕТИЧЕСКИЙ ТЕАТР В СВЕРДЛОВСКЕ КАК НЕРЕАЛИЗОВАННОЕ НАСЛЕДИЕ СОВЕТСКОГО АРХИТЕКТУРНОГО АВАНГАРДА

Объявленный в 1931 г. конкурс проектов синтетического театра в Свердловске стал частью грандиозного замысла преобразования города в столицу индустриального Урала. Строительство театра не состоялось – уже на стадии конкурса приходит понимание технической невыполнимости грандиозного проекта; утрата статуса региональной столицы приводит к отказу от плана «Большой Свердловск» и сокращению финансирования; произошедшее вскоре изменение эстетических установок, поворот к неоклассицизму, обозначенный В.Паперным как «культура Два», не оставил шансов на воплощение идей архитектурного авангарда.

Сохранившиеся архивы конкурса и статьи, освещающие это событие в периодике 1930-х гг., получили осмысление в позднесоветском архитектуроведении [1], что позволяет исследовать помимо архитектурного формообразования критерии и перипетии конкурсного отбора, отражающие художественные и властные стратегии, анализировать взаимосвязь архитектурной формы и актуальных на то время тенденций в театральном искусстве, увидеть стоящие за этим эстетические и социальные практики. Непостроенный синтетический театр, относящийся к тому, что С.О.Хан-Могамедов называет «нереализованным наследием» [2], наряду с реализованными проектами свердловского конструктивизма, обладает как исторической ценностью, так и актуальным значением.

Смелые и почти фантастические проекты, представленные на конкурс, остаются не только свидетельством ушедшей эпохи, но и «возможным источником новых творческих импульсов» [3]. Напрямую и в опосредованном через опыт зарубежных архитекторов виде идеи конструктивизма воплотились в так называемом советском модернизме (Новосибирский театр оперы и балета, Омский музыкальный театр, Концертный зал им. П.И.Чайковского в Москве и т.д.).

Утопичность проекта, на наш взгляд, была связана не только с недостатком ресурсов для его осуществления, но и с его смысловой противоречивостью. Нереализованный проект – урок, демонстрирующий взаимодействие власти и городской архитектуры, когда спровоцированные «сверху» проекты сталкиваются с невыполнимостью «снизу», а рациональное формообразование служит символической репрезентацией нового социального устройства.

Синтетический театр должен был стать «демонстрируемым» объектом, символом новой жизни. Театр проектировался как новая архитектурная домини-

нанта не только площади Парижской коммуны, но и всей левобережной, бывшей «церковной» части Екатеринбурга, преобразующая ее в «культурный» центр нового социалистического Свердловска. Складывавшийся тоталитарный характер власти требовал единообразного поведения граждан, социально-эстетического контроля, для этой цели помещение, вмещающее большое количество людей, идеально подходило. Вместе с тем происходила демократизация культурного потребления, когда в одном культурном пространстве встречались представители ранее изолированных социальных страт. Синтетический театр, который был призван вместить взрослое население большого города, символизировал культурное и идеологическое единство, с одной стороны, с другой, предполагал огромную площадку для диффундирования социальных слоев. Эта цель была противоречивой: культурное пространство не может быть одновременно третьим местом (обмен разными мнениями) и собранием всеобщего единства.

Большой синтетический театр обещал быть для Свердловска (и даже для СССР) опознавательным знаком и гордостью, чем-то вроде Эйфелевой башни. Современный, непривычный, странный, совершенно уникальный и привлекающий массовое внимание проект оказался утопичным, слишком дерзким для советской власти.

Примечания

1. Архитектура советского театра / Ю.Д. Хрипунов, Ю.П. Гнедовский, С.В. Гнедовский и др. М.: Стройиздат, 1986. 398с.
2. *Хан-Могамедов С.О.* Архитектура советского авангарда: в 2-х книгах: Книга первая. М.: Стройиздат, 1996. 107с.
3. Там же. С.7.

Журавлева Н.И., Мельникова С.В.
Екатеринбург, УрФУ

НЕХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИНТЕРВЕНЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА В ЭПОХУ ЕГО ТЕХНИЧЕСКОЙ ВОСПРОИЗВОДИМОСТИ

В.Беньямин, анализируя особенности искусства эпохи его технической воспроизводимости, называет несколько утрат: утрата ауры единичности и уникальности произведения, перенос акцента с произведения на его экспозиционную ценность, размывание единоличного права художника на авторство (расширение количества зрителей, мнящих себя авторами в силу того, что они понимают, как технически сделано произведение) [1]. Действительно, одной из стратегий современного искусства можно назвать расширение сообщества творцов за счет повышения компетентности публики, формирование

«эмансипированного зрителя», который свободен не только интерпретировать произведение, но и становиться участником художественного процесса, а также огромную роль экспозиционной площадки в социальной активности произведений. Однако именно это открывает искусству дополнительные возможности, выходящие за пределы художественного поля.

Одним из направлений инженерно-фундированного и технически оснащенного направления художественного творчества являются звуковые инсталляции, интерактивность которых не только нуждается в основательной IT подготовке художника, но и активно взаимодействует как со зрителем, так и с экспозиционным пространством. Алгоритм инсталляции, создающий в реальном времени «звуковую материю», позволяет посетителю, взаимодействующему с ней, стать соавтором, а среда, в которой она находится, активировать разные режимы чувствования. Коммуникация осуществляется и между посетителями, она может выходить за рамки предложенного автором сценария и иметь как срежиссированный, так и спонтанный характер.

Предметом нашего анализа стала звуковая инсталляция «Сеть/Взаимосвязь/Сплетения» голландского аудиохудожника А.Кюне, экспонировавшаяся в бывшем доме-коммуне на Ленина 52 (Екатеринбург) зимой 2022, а с осени 2022 г. размещенная в другом памятнике конструктивизма, бывшем санатории НКВД в поселке Сокол, (Челябинская обл.). Визуальная часть инсталляции представляет собой металлическую конструкцию, на перекладине которой висит «коврик» из эпоксидной смолы. Перекладина оснащена датчиками и сенсорами, которые фиксируют движения рук посетителя, «выбивающего коврик». Перед перекладиной – «дорожка» из металлических пластин, взаимодействие с которыми также фиксируется. Рядом размещены планшеты с описаниями памятников конструктивизма, источников звукового материала. Аудиальная часть – это около ста саундов, собранных волонтерами в десяти зданиях конструктивизма, доступных по QR коду, а также созданная из них Кюне электронная композиция. «Игра с композицией делает вас дирижером индустриального оркестра», – говорится в экспликации к объекту. Экспозиционное пространство активно участвует в восприятии произведения, оно погружает посетителей в постройку конструктивизма физически, целиком, и звучание создает эффект ожившего времени.

Инсталляция привлекла внимание различных городских сообществ: музыкантов, саунд-дизайнеров, историков, архитекторов, искусствоведов, социологов, исследователей городов, студентов. Во-первых, внимание авангардных музыкантов привлекла современная работа с живым звуком, укладывающаяся в концепцию «смерти» композитора В.Мартынова [2]: в пространстве выставки состоялось несколько концертов, в том числе музыканты работали с терменвоксом. Во-вторых, вслушивание оказалось способом освоения звукового Другого: на выставке в качестве экскурсоводов-медиаторов работали философы, культурологи, эстетики, историки, искусствоведы, всякий раз вы-

зывая разнообразный отклик аудитории на тему «тогда» и «теперь», выстраивая модели социальности. В-третьих, звук, отсылающий к ушедшему времени, организовал вокруг себя различные нарративы – ассоциации посетителей, впечатления работавших на записи волонтеров, воспоминания жителей дома-коммуны, документы, позволяющие реконструировать историю свердловского конструктивизма. Выставка спровоцировала несколько экскурсий по архитектурным памятникам-участникам, а затем и работу творческой группы, собравшей рассказы старожилов дома-коммуны. Особую ценность составили гибридные экскурсии, инициированные АНКО «Белая трость», где в роли экскурсоводов были незрячие посетители, а экскурсантами – зрячие с завязанными глазами. Звуковая инсталляция позволила незрячим продемонстрировать экстабилити: способности описывать источники звучания. Подключение к разным режимам слушания, имеющим не только эстетический, но и когнитивный характер стало еще одной совместной практикой.

Мы отметили значительное влияние произведения, которое, вовлекая представителей разных сообществ на правах соавторов, вышло за пределы художественности и инициировало целый ряд практик социокультурного поля. Отмеченные Беньямином «утраты» обернулись и несомненными приобретениями.

Примечания

1. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости//В. Беньямин. Судьба и характер: эссе. СПб., 2021. С. 284-330.
2. См. об этом: Мартынов В.И. Конец времени композиторов. М., 2022.

Забалуева М.В.

МБОУ «СОШ №42», г. Владимир

О СВЯЗИ ЖИВОПИСНЫХ И МУЗЫКАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ ШКОЛЬНИКОВ

«Задача работы в области музыки в первые годы школы только одна – научить детей *чувствовать* и *любить* музыку. Работа же над музыкальной сознательностью и получение знаний о музыке должны прийти после того, как сама музыка станет для детей понятным «родным» языком.» [1]. Нередко первое знакомство с музыкой происходит и в средней школе. Для таких школьников учитель музыки и сам предмет – чужое.

Что же такое чувства? Они имеют блуждающий характер – находятся в постоянном поиске объектов наслаждений. Дальше процесс восприятия происходит в уме, в котором ведется постоянный анализ приятно/неприятно. В этом есть большие возможности, но и опасность. У человеческой формы жизни

пять органов чувств: зрение, слух, обоняние, осязание. И прекратить деятельность чувств невозможно.

Музыка, как явление и предмет, имеет доступ к большому количеству чувств и способность через слух влиять на психику и нравственность школьника. На слух здоровый физически человек воспринимает около 9-10 процентов всей информации. И задача учителя музыки состоит в том, чтобы дать «блуждающему» слуху школьника, быть привлеченным звуковой эстетикой, которая формирует зрелую культурную личность. Если учитель не сможет привлечь процессом восприятия музыки на уроках, то с большой вероятностью ученики найдут что-то яркое совершенно в другом ключе, развращающее, отупляющее лишь потому, что это *проще* принять. «Ум может быть и другом обусловленной души, и ее врагом. Для того, кто обуздал ум, он становится лучшим другом, а для того, кому это не удалось, ум остается злейшим врагом.» [2]

Известно также, что органом зрения информации в ум поступает еще больше, 80%. Применяя правильные зрительные образы, мы можем с большей силой влиять на ум школьника.

Связь – это отношения взаимной зависимости, обусловленности [3]. Известный культурный и бенгальский духовный реформатор XVI века Шри Чайтанья проповедовал философию ачинтья-бхеда-абхеда таттвы, в которой существуют одновременно понятия единства и различия. С этой точки зрения очень хорошо объясняется, что элементы природы, стихий, образ человека, а также, конечно, и образы искусств имеют общую природу, а значит и имеют эти «родственные» связи, как творения и энергии Большого Художника.

Величайший художник, изобретатель и мыслитель эпохи Возрождения Леонардо да Винчи называл музыку «сестрой живописи». Музыка же или мусикия (XII век) имеет природу зеркала, она передает действительность ритмически и интонационно организованными звуками. Изобразительное же искусство будучи «братом» музыки, имеет такую же миссию – передать действительность, но посредством организации цветовых пятен, штрихов и тона.

Можно рассмотреть, как влияют живописные образы на эстетическое восприятие музыкальных на примере темы *осени* в музыке и живописи. «Первый осенний лист» Ф.Листа, – под аккомпанемент невесомых арпеджио арфы скрипичная мелодия бурливо спадает, потом с легкостью вздымается и, словно невесомый лист в воздухе, останавливается на вершине паузой. Чтобы у школьника, пока еще не различающего средства выразительности музыки, появилось представление о природе этой пьесы, мы можем дополнить ее фоторядом репродукции К. Моне, «Осень в Аржантее». Это импрессионизм. Здесь мы не найдем четкость рисунка, а значит и композиции, потому что водоем, очертания предместья Парижа будто растворились в бликах мерцающего неба, вся природа как будто танцует. И вместе с тем она наполнена воздухом и уже по-осеннему не ярким светом солнца.

Сравним образ осени у Г.Свиридова в его симфонических иллюстрациях. Звучит та же скрипка, но совсем в другом настроении, более жалобном. Ее партия начинается акапельно, словно бы уже не первый, а последний лист этой осени летит, нет сказочности арфы, деревянные духовые, дополняя тему скрипки, создают приглушенный характер музыки. И лишь мелизмы, «всхлипывания» скрипки, изображают вздрагивание оголенных стволов деревьев, нарисованное опеванием пятой ступени тональности, прерывают течение мелодии. Этот образ можно дополнить репродукцией И.Левитана «Октябрь», в котором тонкие стволы березового пролеска согнулись от порыва ветра. А мрачное, небо угнетает их сверху.

Чем больше мы задействуем чувства в процессе восприятия школьниками музыкальных и живописных образов, тем быстрее и надежнее мы сформируем у них интерес к музыке. Развитые и культивированные чувства позволяют давать школьникам материал более сложный для восприятия в области музыкальной грамоты, слухового анализа, пения.

Также в использовании связи искусств для эстетического восприятия, всегда будет иметься опасность сойти с цели урока, музыкальной линии, т.к. временное искусство сложнее по восприятию, в силу ограниченности слуха, как органа чувств.

Примечания

1. *Апраксина О.А.* Методика музыкального воспитания в школе: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. №2119 «Музыка и пение». – М.: «Просвещение», 1983. С.36.
2. Бхактиведанта Свами Прабхупада Е.Б.М.А.Ч. Бхагават-гита как она есть. ВВТ, 2001. С.309.
3. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Изд-во: Тип. М.О. Вольфа, 1882. том 4. С.163.

Завгородская Т.Н.

Московский архитектурный институт (Государственная академия) – МАРХИ

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАЗНОСТИ САДОВО-ПАРКОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ В СОВРЕМЕННОЙ ЛАНДШАФТНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СРЕДЕ.

Сегодня садово-парковая архитектура рассматривается как синтетическая область творческой деятельности, включающая материальные и духовные, художественные и научные, экономические, социальные, технические и другие аспекты. Парковый ансамбль – это синтез природы и архитектуры, гармоничное сочетание всех и согласование зеленых насаждений – древесных и травянистых, временных и постоянных, водных пространств, рельефа с парковыми

сооружениями, элементами монументального и декоративного искусства, световой, звуковой и цветовой информацией.

Говоря о садово-парковой архитектуре, мы будем, прежде всего, характеризовать пространство с эстетической точки зрения, передавать полученные ощущения, а не описывать отдельные элементы различных садов и рассказывать об их устройстве. Сад всегда воспринимался единой эстетически содержательной системой. «Пустой» сад не воспринимался и не изображался как эстетическое явление. В любую эпоху сад был «действующим».

Изучение семантики садово-паркового искусства тесно связано с другими видами искусства, например, такими как поэзия и философия. Устройство садов в разные эпохи имело свой смысл; они создавались для поэтических мечтаний, размышлений, молитв, приема гостей, празднеств, свиданий и т.д. Сад всегда был попыткой создания идеального мира взаимоотношений человека с человеком, человека с природой и искусством. Например, сады Ренессанса должны были соответствовать теме приемов и собеседований – преимущественно ученых, философов. В Средние века обязательной программой было музицирование в «зеленых комнатах», танцы и игры. В садах барокко усилена их семантическая сторона и элемент иронии. Сады Версаля были насыщены солнечной символикой, так как прославляли «короля-солнца» – Людовика XIV. Каждый стиль диктовал свои собственные художественно-эстетические правила. Неизменно только то, что произведение садово-паркового искусства во все времена должно обладать идейно-художественным содержанием и активно обращаться к чувству, разуму каждого человека. Однако только тогда созданное произведение оказывает сильное эмоциональное воздействие, когда его идейное содержание находит образное выражение в художественной форме, которая строится с учетом ее восприятия в конкретной окружающей среде. Современный подход специалистов по садам и паркам чаще всего лишает возможности зрителей эмоционально воспринимать созданное пространство из-за отсутствия целостного художественного образа. На этот счет существует достаточное количество примеров.

Художественный образ – присущая любому искусству форма, отражающая действительность, раскрывающая общее через конкретное, индивидуальное и осуществляемое в творческом процессе, которое характерно для всех видов искусства, в том числе садово-паркового. Воспоминания виллы д'Эсте рождают в эстетическом сознании современного реципиента образы кипарисов, лестниц, аллей с фонтанами... Парк Версаля в памяти зрителей представляется живописной картиной с изображенными каналами, фонтанами, боскетами, цветниками, грандиозными объемно-пространственными композициями партеров, преимущественно плоскостными. Эстетическая палитра подмосковного Архангельского раскрывается прекрасными видами, перспективами, центральным партером и стриженными формами. В композициях советских парков образ чаще всего связывался с каким-то выдающимся

монументом или сооружением. Разумеется, смысловое содержание символических объектов соотносится с памятными событиями. Конкретность образа и смысла так же в разной степени и форме присуща любому виду и жанру искусства, но особенно своеобразно она проявляется в садово-парковой композиции во взаимосвязи с природой. Природные качества и характерные особенности местности оказывают большое влияние на художественный образ парка и формирование его композиции. Лишь эстетика пространственных форм остается неизменной.

Сады и парки – неотъемлемая составная часть архитектурно – художественного облика современного горожанина. А лучшие сады и парки – это произведения искусства, построенные по принципам гармонии, пропорции, контрастов, закономерностях ритма, соподчинении целого и частного, т.е. на тех же основах, что и архитектура, музыка, скульптура и живопись. Однако есть отличие. При создании садов и парков используется живой материал – растения, и они находятся в постоянном развитии, меняя эстетический облик. Этим садово-парковое искусство кардинально отличается от статичной архитектуры. Особенности существуют и должны быть осмыслены теми, кто берет на себя сложную задачу по формированию садово-парковых объектов.

Эстетическое восприятие сада все время корректируется и меняется, неизменно остается лишь гармония и понимание, что сад или парк – синтез различных искусств, теснейшим образом связанный с историей и большими стилями. Восприятие садово-парковых пространств в современных условиях требует от их создателей хороших знаний истории искусств, философии, эстетики.

Глубокий подход необходим и при реставрации объектов садово-паркового искусства. Основная задача реставратора парка состоит в том, чтобы, по возможности, сохранить находящиеся в этих художественно-эстетических объектах духовные ценности всех эпох. Невозможно вернуть садово-парковый объект к определенному историческому моменту, сделать это практически невозможно, но продлить его жизнь в культурном аспекте, сохраняя художественную привлекательность для зрителей, – главная эстетико-практическая задача современного ландшафтного архитектора.

От эстетического совершенства окружающей среды зависит гармоничное развитие личности как вопрос здоровья физического и нравственного. Немалую роль в этом играют озелененные пространства. Хорошо, если они будут наделены еще и смыслом!

Примечания

1. *Рубцов Л.И.* Проектирование садов и парков. М., 1973.
2. *Косаревский И.А.* Искусство паркового пейзажа. М., Стройиздат. 1977.
3. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. М.: КоЛибри, Азбука-Атти-кус, 2018.

ОЗВУЧЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО: ФЕНОМЕН ФОНОВОЙ МУЗЫКИ В XX ВЕКЕ

В панораме культурных явлений XX века, концепции фоновой музыки, ставшие инструментом озвучивания, «омызыкаливания» общественной жизни, представляют интерес для их научного осмысления, всестороннего анализа. В настоящей работе основное внимание уделено наиболее значимым: «меблировочная» музыка и Мьюзак, выявляется преемственность между концепциями, их влияние на дальнейшее развитие феномена фоновой музыки, результатом которого в настоящее время являются такие явления как эмбиент, «аудиобрендинг», «генеративная музыка», саунд-арт и др.

Развитие массовой музыки привело к существенному возрастанию ее общественной роли и проникновению в различные сферы деятельности. Современный слушатель, будучи частью развлекательно-потребительской музыкальной индустрии, становится нетерпим к «звуковым паузам», к «молчащей среде» [1], что провоцирует необходимость ее звукового заполнения и обосновывает стремительное развитие феномена фоновой музыки.

Идея о том, что музыку можно рассматривать как фон для различных занятий, существовала уже в 17 веке: например, сборник застольной музыки, опубликованный Г.Ф.Телеманом [2]. Однако сама концептуальная идея фоновой музыки принадлежит Эрику Сати, предпринявшему попытку ее реализации в «Меблировочной» музыке в 1910-х годах XX века. Сати стремился к созданию специальных композиций, играемых в качестве фона для бытовых занятий. Новый тип музыки призван активно способствовать определению среды, создавая «вибрацию», окружение или атмосферу» [3]. Единственное исполнение «меблировочной» музыки при жизни Сати состоялось 8 марта 1920 года в Парижской галерее Барбазанж: музыканты-исполнители были размещены в четырех углах комнаты: такое распределение сразу наполняло пространство звуком и ослабляло любую отдельную точку фокусировки. Можно предположить, что «Меблировочная» музыка – это первая преднамеренная попытка управления вниманием слушателя [4].

Воплощением идеи Сати стала концепция Мьюзак, появившаяся в 30-е гг. XX в. для обозначения фоновой музыки для лифтов, супермаркетов, заводов, ресторанов. Полагая, что музыка увеличивает производительность труда, представители компании начали поставлять ее на фабрики в 1936 году. В эти же годы в компании разработали научно-ориентированный подход – *Stimulus Progression*. К работе были привлечены инженеры, психологи, акустики. Раз-

нообразии мест, где «просачивалась» музыка, свидетельствует о том, что работа компании носила масштабный характер. Мьюзак создал сеть, способную массово распространять и буквально интегрировать музыку в окружение, а также свел к нулю уровень внимания к ней [5]. В 1980-х гг. продукцию XX века заменила Музыка переднего плана, представленная компанией Йеско. В качестве фоновой музыки предлагались не инструментальные каверы популярной музыки, а лицензионные хиты крупных звукозаписывающих компаний. Йеско выдвинула идею о том, что музыка может выделяться на рабочем месте, а не отодвигаться на задний план.

В 70-х годах Брайн Ино, один из последователей Сати, реализовал идею о фоновой музыке в жанре эмбиент. Стремясь отделить свои эксперименты от Мьюзак, Ино изобрел термин «*Ambient Music*», в основе которого лежит идея о праве слушателя свободно регулировать фокус внимания, расширять или сужать его: «Я пытался создать произведение, которое можно было бы слушать и в то же время игнорировать... Я подумал – наверное, тут есть какая-то косвенная связь с композитором Эриком Сати, желавшим создавать „музыку-обстановку“, которая могла бы „смешиваться со звуком ножей и вилок за обедом“ [6]. Сегодня эмбиент насчитывает более десяти разновидностей и поджанров, а Ино продолжает работу в сфере генеративной музыки.

И «меблировочная» музыка, и Мьюзак оказали влияние на дальнейшие художественные и функциональные музыкальные концепции. Их изучение может дать основательное понимание различных музыкальных явлений прошлого и настоящего, а также стать отправной точкой для дальнейших исследований.

Примечания

1. Акоюн К.З. Массовая культура: Учеб. пособие, Альфа-М, 2004.С.178.
2. Vanel H. Triple Entendre: Furniture Music, Muzak, Muzak-Plus. University of Illinois press, 2013.Р.31.
3. Там же, Р.22.
4. Makomaska S. “Acoustic wallpaper” under control – the case of musique d’ameublement and Muzak// Interdisciplinary Studies in Musicology 21,2021. Р.46
5. Vanel H. Triple Entendre: Furniture Music, Muzak, Muzak-Plus. University of Illinois press,2013. Р.107.
6. Szabo V. L. F. Ambient Music as Popular Genre: Historiography, Interpretation, Critique: A Dissertation presented to the Graduate Faculty of the University of Virginia in Candidacy for the Degree of PhD. Cleveland, Ohio B.Mus., Music Theory, University of Michigan,2007. Р.128.

ЭСТЕТИКО-ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ВИРТУАЛЬНОЙ ЧУВСТВЕННОСТИ

Опыт переживания сегодня все больше смещается в цифровую среду, что способствует росту медиаэстетизации повседневного существования. Примером этого можно назвать «эстетики» в неакадемическом смысле слова – интернет-феномен, которым недавно заинтересовалась дисциплина эстетики. Эти сетевые стили предлагают набор шаблонов для восприятия субъектом реальности и самого себя. Виртуальные «эстетики» реализуются как чувственный комплекс: тематически организованные аудиальные, тактильные, густические переживания (например, тыквенный латте как маркер “fall/autumn aesthetic”). Происходит медиатизация ощущений, которые оказываются схваченными и эстетически воспринятыми благодаря сетевому образу. В силу виртуально-иконического поворота образы изменяют реальность, диктуя телесные схемы, жизненные практики, выбор локаций и интерьера. В этой ситуации чувственный опыт становится эстетическим на территории виртуального, попадая в кадр и в сеть. Складывается новый способ переживания, которому необходим цифровой медиум и виртуальное поле для эстетической реакции – виртуальная чувственность. Эстетическая способность конструируется в сети, эстетическая реакция существует в виде сетевого акта (лайк, добавление в избранное).

Ситуацию усложняет появление реально-виртуальных гибридов – «интернет вещей», чипирование животных, маркировка растений. Нецифровой мир подключается к сети или оказывается под угрозой деонтологизации. Медиареальность оказывается тем, что «производит очевидность и дает характеристику происходящего как естественного положения вещей» [1].

Дигитализация проводит в жизнь новое измерение бытия, которое становится гарантом существования – цифровое присутствие. Говоря в терминах в терминах экзистенциальной аналитики, подключенность – новый экзистенциал, отсутствие в сети равно не-существованию. Естественная жизненная среда уже определяется от противного («цифровой детокс»). Нецифровая поверхность начинает казаться сломанной, неподключенный предмет – неактивным, а неподключенный человек – неживым, лишенным способности к восприятию и коммуникации.

Данную трансформацию сознания и чувственности человека принято считать радикальной, однако тотальность виртуального на проверку оказывается хрупкой. Зависимость от техники делается очевидной, когда техническое удаляется или перестает работать, превращаясь в противоположность комфорта [2]. В такие моменты деонтологизация реального инвертируется. Раскрывается оксюморонность термина «виртуальная реальность» в силу того, что последняя не обладает подлинной реальностью. При разрыве дигитализированной повседневности (вследствие

медиагигиены или аварийных событий, разрушающих узлы связи) субъект оказывается заброшен в непосредственное существование.

Уточняя идею подключенности как экзистенциала, можно заметить, что если экзистенциал согласно М. Хайдеггеру есть способ вовлеченности человека в мир, то подключенность вовлекает не в мир, а в симуляцию, где телесность редуцируется [3]. В ней даже боль и смерть становятся предметом вуайеризма (С. Зонтаг). Тогда как феноменальные болезненные переживания тут же вовлекают человека в мир, возвращая подлинность времени и пространства, которые с необходимостью определяют опыт чувственного восприятия. Иллюзия присутствия в разных местах и временах уступает место сосредоточению в координатах. В силу того, что локализация «Я» задается телесностью, а экзистирование неотчуждаемо от телесного переживания, наше бытие-в-мире неразрывно связано с воплощенным присутствием, которым не обладает «„бытие-в-мире“ виртуальной культуры» [4]. Именно эстетические аспекты, многообразные явления чувственности, понятия через экзистенциальную аналитику феноменального опыта, приобретают здесь большую значимость.

Таким образом, виртуальная чувственность имеет существенные ограничения по сравнению с естественным опытом. Сетевое квази-присутствие не обладает измерением, которое, собственно, является гарантом присутствия – духовно-телесным единством в месте и времени. А идентичность не сводится к виртуальной оболочке, которую формируют сетевые «эстетики» и другие медиаобразы. Все это указывает на значимость актуализации вопросов о восприятии повседневности, природе эстетического опыта и эстетическом самосознании личности.

Примечания

1. Савчук В.В. Медиафилософия. Приступ реальности. СПб: Издательство РХГА, 2013. С. 246.
2. Юнгер Э. Уход в Лес. М.: Ад Маргинем Пресс, 2020. С. 39.
3. См. об этом: Фролов А.В. Экзистенция и мир в цифровую эпоху. Вестник Московского университета. Сер. 7. Философия. 2018. № 3. С. 18–29.
4. «Бытие-в-мире» электронной культуры / под общ. ред. Л.В. Баяевой. Астраханский гос. ун-т. СПб: Реноме, 2020.

Зайцева Д.С.

Санкт-Петербургский государственный университет

О ВРЕМЕННЫХ ХАРАКТЕРИСТИКАХ МОДЫ

В работе «Что современно?» Джорджо Агамбен обращается к моде как к опыту времени, который наиболее точно характеризует понятие «современ-

ность». Философ считает, что «мода вводит во время прерывность, разделяющую его по принципу актуальности и неактуальности». Момент моды не может быть объективно обнаружен, он может быть только разделен тем, кого мы считаем носителем модных стандартов и ценностей. Более того, как человек, который соотнесен только со своим временем и на первый взгляд выглядит очень современным, не может называться современником из-за ограниченности оптики, так и тот, кто следует всем трендам по мере их появления, не является модным в полном смысле этого слова. Модный человек – тот, кто выглядит модно в любое время, в контексте любой эпохи [1].

В чем же заключается уникальность временных характеристик моды? Во-первых, мода состоит в особых отношениях с неуловимым моментом «сейчас», который в точке объективации перестает быть «сейчас» и становится «слишком рано» или «слишком поздно». Так, когда возникает оригинальная идея у модельера или когда она транслируется в виде модных образов моделями на модном показе, мода еще не существует в обществе, так как она ограничена тесным кругом лиц, не обладает публичностью. В момент же перехода деталей модных нарядов в повседневную жизнь предметы моды теряются в гуще подобных вещей, утрачивают свою уникальность и оригинальность, становятся жертвами массового производства и потребления [2]. Эта черта обуславливает трагичность моды, которая постоянно нуждается в переменах, но в то же время требует стабильности для утверждения своих трендов – то, чего она в полной мере никогда не добьется.

Во-вторых, мода уникальна в своем отношении с прошлым и настоящим, поскольку позволяет заново осмыслить прошлое и воплотить духовные идеалы любого временного периода в материальные образы, придавая аксиологические свойства материальным и духовным образцам [3]. Именно с этим связаны представления о цикличности моды – модные стандарты периодически возвращаются, но они никогда не остаются в неизменном виде, потому что трансформируются под влиянием социокультурных стереотипов, актуальных проблем общества [4].

При оценке скорости моды выделяют:

1. «застывшую» моду, существовавшую в Советском Союзе в связи с особенностями плановой экономики, едиными стандартами «официального советского костюма»;
2. «быструю моду», появившуюся в конце XX века в развитых капиталистических странах благодаря становлению транснациональных розничных сетей;
3. «медленную моду», возникшую в ответ на экологические последствия «быстрой моды» [5].

Заметим, что в устаревании моды в обществе потребления преобладает социальный модус, так как одежда играет большую роль в конструировании идентичности [6]. Обращение к эстетическому аспекту моды, восприятие ее как искусства, наслаждение вещами как таковыми, а не процессом их потребления – ответ «медленной моды» на современный кризис модной индустрии [7].

Примечания

1. Агамбен Дж. Что современно? К.: Дух і літера, 2012. С.78.
2. Дружинина И.А., Сиразеева Т.Т. Мода и стиль – миры утопии в социуме // Вестник экономики, права и социологии. 2016. №1. С.252. URL:<https://www.vestnykeps.ru/0116/55.pdf> (дата обращения: 03.02.2023).
3. Яковлева М.В. Властный дискурс моды в динамике гендерных образов // ТРУДЫ СПБГИК. 2007. Т.175. С.179. URL:https://www.elibrary.ru/download/elibrary_32638132_43241555.pdf (дата обращения: 03.02.2023).
4. Демшина А.Ю. Мода: реабилитация эстетики или продвижение образов // ТРУДЫ СПБГИК. 2007. Т.175. С.59. URL:https://www.elibrary.ru/download/elibrary_32638109_59769112.pdf (дата обращения: 04.02.2023).
5. Гурова О.Ю. Время и мода: продолжительность жизни вещей в советском и постсоветском обществе // Шаги/Steps. 2018. Т.4. №3-4. С.76. URL: https://shagi.ranepa.ru/files/shagi18_3/shagi18_3_05.pdf (дата обращения: 03.02.2023).
6. Флетчер К. Долговечность, мода, устойчивое развитие: процессы и практики применения // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019. №53. С.15. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_44210950_35986459.pdf (дата обращения: 04.02.2023).
7. Касто М.Э., Делонг М. Постигая классику: анализ эстетического отклика как первый шаг в сторону медленной моды // 2019. №53. С.31. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_44210951_65587747.pdf (дата обращения: 04.02.2023).

Закс Л.А.

Гуманитарный университет,
Екатеринбург Уральский федеральный университет

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ КАК ПОЛЕ И ОБЪЕКТ КУЛЬТУРНЫХ МЕТАМОРФОЗ

Предлагаемый доклад имеет эстетико-культурологический характер. Объект размышлений – имманентные для культуры, ее различных сфер и аспектов метаморфозы (трансформации). Предмет анализа – существование и специфика метаморфоз в эстетическом измерении (поле) культуры.

Предтечами современного рассмотрения темы метаморфоз представляются эволюционная биология и философия. Современность вносит новые основания и феноменологию, а заодно и актуальность, в тему метаморфоз. Это «текущая современность» [1], «сетевая реальность» [2]. Я со своей стороны фиксирую и проблематизирую феномен и влияние *культуроцентризма* [3], [4]. А интегральным

итогом сложения этих факторов и сил современности становится неразрывно связанный с темой метаморфоз и метаморфозности современной культуры и феномен культурного *протеизма* (см.: [6]; [7]).

1. *Метаморфозность* – тип атрибутивной социокультуре динамики, выражающейся в трансформациях культурных объектов, качественных состояний и отношений, в способах существования, ассимилирующих, воспроизводящих (удерживающих в себе) и сохраняющих эти трансформации.

Парадокс этой особенности культуры заключается в том, что в ней формы и результаты метаморфозности существуют как «естественные», самоочевидные и воспринимаются субъектами столь же натуралистически (как явления «первой» природы). В таком, присущем обычным людям восприятию сам «механизм» скрыт, «снят» (в гегелевском смысле) результативной формой объекта, отношения или их «самоочевидным» значением. Духовная культура как мир самоценных (неутилитарных) ценностей – результат глубинной метаморфозы утилитарно-практического содержания и форм культурной жизни. Метаморфозы обеспечивают единство культурного бытия и его сознания, согласованность практической жизни и жизни духовной.

Далее кратко об основных типах метаморфоз эстетического в системе культуры.

Эстетическое как генетическая метаморфоза – превращенная форма культуры.

Понятие превращенной формы я беру в интерпретации этого марксова понятия М.К.Мамардашвили [5]. Эстетическое есть дважды превращенная форма. Во-первых, в своем историческом генезисе (=диахронии). Культура, имея потребность в *духовном способе* освоения реальности чувственных объектов, создает этот *особый* способ. Но в полном согласии с базовыми структурами жизненных практик, практических отношений и практического сознания и беря их за основу: за материал и предмет переработки-освоения. Но и, одновременно, их «снятия». К ним в случае эстетического «добавляются» и структуры духовной культуры: познавательные, морально-нравственные, мировоззренческие (в том числе религиозные). Это нужно (культура телеологична!) для того, чтобы живущее по логике духовного сознания эстетическое было адекватно логике действительности (природы, общества, культуры).

Во-вторых, эстетическое – превращенная форма мирочеловеческих отношений в своем конкретном существовании в пространстве и времени (= синхронии). Мир конкретных (исторически, этнически, регионально, гендерно и т.д.) эстетических ценностей и сопряженных с ними субъективных состояний (эстетическое сознание) каждый раз качественно определяется конкретными содержаниями и формами практического, психического и духовного опыта данной социокультурной системы.

Онтологический протеизм современного эстетического. В современной социокультуре эстетическое демонстрирует способность не просто «оказываться» в любых сферах жизни, переноситься «в готовом виде» из одних сфер

в другие. Оно сегодня возникает в любой точке социокультурного пространства как результат метаморфозы неэстетического – выражение новых степеней овладения миром, его очеловечивания. С другой стороны, и одновременно, эстетическое как культурная сила, ментальность, особый дискурс, само работает как источник метаморфозы повсеместной эстетизации.

Структурный протезизм современного эстетического. Неотъемлемой частью структурных метаморфоз современной культуры повсеместно выступает эстетическое измерение: аспект новой выразительности новых и старых структур, нового стиля социальных отношений, общения и поведения групп и индивидов. Другой аспект структурных метаморфоз современного эстетического: сопряжение, сосуществование и интеграция в рамках различных социокультурных целостностей эстетического со многими вариантами неэстетического. Здесь интересна логика взаимодействия и взаимовлияния, по сути – взаимопроникновения, порождающего амбивалентные метаморфозы эстетизации неэстетического и деэстетизации эстетического и, наконец, возникновения современных микстов эстетического с неэстетическим.

Наконец, еще один, имманентный для эстетического момент метаморфозности. Создавая новые выразительные структуры, их творцы тем самым запускают метаморфозы эстетических значений и состояний субъективности. И эта же динамика может запускаться с обратной стороны: эстетическая субъективность в новых контекстах начинает интуитивно открывать и переживать новые ценности-смыслы, творчески опредмечиваемые в новых выразительных формах-структурах любой сферы.

Функциональный протезизм современного эстетического. Функциональные динамика и обратимость культурных феноменов означают необходимость и возможность многих функциональных метаморфоз. Эстетическое не исключение. Вот давняя «амбивалентная» модернистская метаморфоза: превращение почти сакрального прекрасного в негативный ценностный феномен и силу и «симметричная» первой – *эстетизация безобразного*.

Наверно, наиболее широко представленная в современности функциональная метаморфоза эстетического – его функционирование в качестве иных компонентов культуры. Современное эстетическое функционирует как универсальный способ действия любых функциональных систем: от медицины, промышленного производства до рекламы, научных теорий, экологии, IT-технологий и даже военного дела. Превращение дизайна во всеобщую проектную методологию демонстрирует практическую универсализацию эстетического способа мироотношения.

Примечания

1. Бауман З. Текущая современность. СПб.: Питер, 2008.
2. Болтански Л., Кьяелло Э. Новый дух капитализма. М.: Новое книжное обозрение, 2011.

3. *Закс Л.А.* К познанию специфики современного искусства: культуроцентристская парадигма художественного сознания // Художественная специфика и социальный потенциал современного искусства: сб. науч. ст. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2017. С.43-103.
4. *Закс Л.А.* Современная эволюция/революция культуры и формирование культуроцентристской парадигмы сознания (на примере философии и социогуманитарных наук) // Известия Уральского федерального университета. Сер.3: Общественные науки. 2018. Т.13, №4 (182). С.40-53; 2019. Т.14, №1 (185). С.154-166.
5. *Мамардашвили М.К.* Форма превращенная // Философская энциклопедия. В 5 томах. Т.5. М., 1970.
6. Между автономией и протеизмом: формы/способы социокультурного бытия и границы современного искусства: монография / Л.А. Закс, Т.А. Круглова, И.В. Кондаков, В.В. Абашев, Н.В. Барковская, А.А. Суворова, П.Б. Богданова, М.П. Абашева, В.Г. Богомяков, М.Г. Чистякова, Л.М. Немченко; науч. ред. Л.А. Закс, Т.А. Круглова. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2020.
7. *Эпштейн М.Н.* Протеизм // Эпштейн М.Н. Проективный словарь гуманитарных наук. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С.249-251.

Занина А.П.

Российский Государственный Гуманитарный Университет, Москва

ПОГЛОЩЕННЫЙ СОБЫТИЕМ: ЭСТЕТИКА ТРАВМИРУЮЩЕГО СТОЛКНОВЕНИЯ

Несмотря на радикальность феноменологической философии Э. Гуссерля, которую принято считать классической, постклассическая феноменологическая мысль избирает в качестве предмета исследования феноменальность как таковую, а сам феномен предпринимается рассматривать исходя из различия в степени его данности [1]. Так, наименование обретают те феномены, которые не вписывались в классическую феноменологическую модель, а именно феномены, характеризующиеся избытком собственной данности. Французский феноменолог Ж.-Л. Марион дал таким феноменам достаточно точное название: «насыщенные» («сверхданные») [2]. Отличительной чертой насыщенных феноменов является их способность поглощать своей интенсивностью субъекта, застигая его врасплох, причем не будучи полностью конституированными.

Событие, благодаря данности неопределенного и непредвиденного, которая наступает стихийно, схватывая субъекта, оказывается насыщенным феноменом. Событием для субъекта становится столкновение не только с каким-либо явлением, но и с другим, т.е. с тем, чьи действия являются для самого субъекта неочевидными и непредсказуемыми. Такое столкновение может явиться травматичным по отношению к нему [3]. Здесь травмирование становится тем рычагом, который

подталкивает к реконструкции внешнего мира, что в свою очередь приводит к преобразованию собственного бытия [4]. Событие как часть многоликости бытия, берущее свое начало в Ничто [5], привносит в мир модусы, с которыми субъекту ранее не доводилось сталкиваться. Во время столкновения с событием происходит так называемое «обрушение» мира, который существовал до совершения события. Причем определенные ранее смысловые значения утрачиваются при подобном обрушении. Поэтому для их восстановления возникает необходимость в воспроизведении мира. Автор на примере нескольких классических произведений мировой художественной литературы предпринимает попытку охарактеризовать фатальное столкновение с неизвестным и последствия подобной травмирующей встречи.

Примечания

1. *Ямпольская А.В.* Искусство феноменологии. М.: РИПОЛ классик, 2018, – 342 с, – (KAIROS)
2. *Марион Ж.Л.* Насыщенный феномен. // (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / Сост. С.А. Шолохова, А.В. Ямпольская. М.: 2014. – С.63 – 99.
3. *Шолохова С.А.* Сверхстрастность и терапевтический подход в дазайн-анализе // (Пост) феноменология во Франции и за ее пределами. М.: Академический проспект, 2014. С. 256-268.
4. *Бернет Р.* Травмированный субъект. (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / Сост. С.А. Шолохова, А.В. Ямпольская. Москва. 2014. С. 123-151.
5. *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Пер. с франц., предисл., примеч., В.И. Колядко. М.: Республика, 2004. – 639 с.

Зенкин К.В.

О «ТРУДНЫХ» И «ПРОСТЫХ» ТЕКСТАХ: ПРИМЕНЯЯ ИДЕИ А.В. МИХАЙЛОВА К МУЗЫКЕ

Цель доклада – на основе анализа дихотомии А.В. Михайлова [2], фиксирующей два состояния литературных текстов – «простое», присущее реалистической литературе XIX века (с ее «открытостью» и «непосредственностью» смыслов), и «сложное» – «сакральное» (оперирующее с «закрытыми», «опосредованными» смыслами), присущее литературе до XIX, а также после, в XX веке – проанализировать аналогичную ситуацию в музыке и выяснить основания для указанной типологии текстов. Михайлов рассматривает XIX век в истории литературы как грандиозное исключение, подарившее человеческой культуре бесценный опыт естественности и непосредственности выражения смысла.

Можно ли усмотреть что-то подобное в музыке XIX века? Именно романтическая музыка (в отличие от литературы, в музыке XIX века почти безраздельно господствовал романтизм, а реализм не получил сколь-нибудь заметного воплощения) воспринималась и воспринимается до сих пор как естественное, непосредственное выражение чувства. Непосредственность выражения означает для Михайлова то, что отношение к слову не преломлено. Возможно предположить в качестве гипотезы, что и отношение к интонации (носителю музыкального смысла) в романтической музыке так же не преломлено. Применяя сравнительно-исторический метод и метод стилистового анализа, мы показываем, что означает преломленное и непреломленное (непосредственное) отношение к интонации.

Данное положение комментирует другая теория Михайлова, который связывает начало XIX века с поворотом от традиционалистской, риторической культуры (культуры «готового слова» [1]) к нетрадиционалистской, стремящейся отвергнуть все формы «готового слова». В музыке барокко и классицизма именно «готовое слово» – языковые инварианты в виде типических интонаций, жанров, структур – стояли на пути непосредственного высказывания и выражения эмоций. Композитор, чтобы что-то выразить, должен был «приспособить» готовое слово к своим задачам, сделать его инструментом своей речи. В музыке XX века, что особенно явно проявилось в авангардных течениях, непосредственности высказывания больше нет места, но по прямо противоположной причине: цель авангарда – создавать музыку, которая не походила бы ни на какие прообразы прошлого, а значит, она отказывается от общепринятого и общезначимого языка (как «готовой техники» – грамматики – и готовых «смысловых зон»). Отношение к интонации вновь «преломляется» – теперь и в буквальном смысле: целостных интонаций, которые можно было бы воспринимать как предзаданные и общезначимые, больше нет; новая интонация воссоздается из отдельных «атомов» – тонов. Внутриязыковых инвариантов в музыке авангарда больше нет. Естественность выражения в романтической музыке базируется на том, что инвариантом является абстрактный слой языка – грамматика и некие обобщенные смыслы, которые реализуются в разных, заранее «не готовых» «словах», которые свободно и непосредственно создаются композиторами на основе мощного общезначимого технически смыслового слоя.

Примечания

1. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры: Учебное пособие по культурологии. М.: «Языки русской культуры», 1997. – С. 112-175.
2. Михайлов А.В. Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945-1995 / Научные труды Московской консерватории. – Сб. 21. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 1995. С. 57 – 70.

ЧУДО ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда «Религиозные и секулярные дискурсы о чуде» № 23-28-00254, <https://rscf.ru/project/23-28-00254/>

Феномены, называемые чудом, несут в себе смысл необычайности и экстраординарности, оригинальности и уникальности, выпадения за рамки норм и законов обыденной жизни. Чудо всегда поражает и в то же время радует, вызывает восторг и благоговение. И если в прямом смысле слова под чудом понимают события, происходящие по воле Бога или богов, нисхождение в мир трансцендентного, то вне религиозного контекста, в иных дискурсах чудо приобретает смысл переносный, но от этого не менее значимый. В эстетическом и художественном дискурсе всякое гениальное, яркое, выдающееся произведение, открывающее людям смысловые и эстетические глубины, выступает как чудо. Кратко рассмотрим на примере художественной литературы, почему не только в силу гениальности, но и в силу самого своего строения и художественная проза, и поэзия, являются чудом по сравнению с обычным мировосприятием и свойственным повседневности способами выражения внутреннего мира.

1. Сам акт литературно-художественного творчества является *демиургическим актом*, так как в его результате создаются *возможные миры*, сложно сочетающие черты реальной жизни, почерпнутые автором из своего опыта, и результаты авторской интерпретации – избирательного видения, оценки, оригинальных суждений. Эти возможные миры чудесны потому, что производятся словом и могут получать – как поистине «божественный глагол» – разные виды последующей материализации: театральное разыгрывание, воплощение в кинофильме, радиопередаче, иллюстрации, компьютерной игре и т.д.

2. Литературно-художественное творчество концентрированно, в образной, нарративной и ритмически-стилевой форме выражает идею или совокупность *идей*, но делает это путем «мимесиса», подражания реальному *событийному ряду внутренней и внешней жизни*. Автор, который генерирует смыслы, опять-таки чудесным образом, отличным от обычного существования, доносит эти смыслы и идеи до читателя. Фигура автора, изучаемая нарратологией, выступает как *все-проникающая*: автор говорит от лица абстрактного или конкретного рассказчика, от самого себя, от лица разных персонажей, а также расплывает эмоционально-смысловые моменты во всем построении текста. Он выступает и как «Бог-в-мире» (художественном) и как Бог-вне-мира – стоящий над своим произведением и готовый отпустить его к читателям – в «свободное плавание».

3. Творческий порыв, вдохновение поэта и писателя издревле рассматривалось как чудо: идеи и ритмы приходят «как бы ниоткуда», инициируются

музами или какими-то иными *сверхчеловеческими инстанциями* (например, архетипами как у К.-Г.Юнга).

4. Художественная проза выступает как чудо также в силу того, что в ней происходит *проникновение в тайну чужой субъективности*: автор воспроизводит внутренние диалоги своих героев, знает их душу изнутри, раскрывает противоречия чужого внутреннего мира, что совершенно невозможно для обыденной жизни, в которой другие люди от нас закрыты. Только мистикам и художникам слова оказываются доступны хитросплетения эмоций и аргументов самых разных персон, которые, быть может, никогда не высказывают свои соображения вслух. Разумеется, автор дает свою трактовку толкование чужой субъективности, но само это понимание – особый дар.

5. Наконец, наглядность и зримость, создаваемые словом в художественном тексте, сами по себе чудесны и загадочны.

Тема литературно-художественного творчества как чуда обширна и несет в себе большие возможности для исследователя.

Зубачева А.А.

Высшая школа музыки и театра,
Владимирский Государственный Университет, Владимир

ДЕТСКАЯ ВОКАЛИЗАЦИЯ В ЭСТРАДНОЙ ПЕСНЕ

В настоящее время эстрадная песня является популярным и востребованным жанром вокального искусства, который стремительно развивается и видоизменяется. Возрастают и требования слушателя к эстраднему исполнителю. Чтобы произвести впечатление на аудиторию, важно владеть и уметь грамотно использовать в музыкальном произведении эффектные вокальные приемы и средства художественной выразительности. Вокализация в песне является одним из наиболее популярных и интересных приемов, который может успешно применяться в детском исполнительстве [1].

Вокализ – это вокальная миниатюра для голоса, пение, в котором не используются слова. Вокализ может исполняться, как самостоятельное вокальное произведение (например, классический, фольклорный, джазовый вокализ), так же используется в музыкальном произведении и является его частью (например, в песне, романсе, арии), помимо этого, широко используется, как музыкальное упражнение для оттачивания и тренировки вокальных приемов. Так, как в вокализе не используются слова, в его основу входят гласные звуки, слоги или сольфеджио – пение по нотам. Вокализация – это распевание гласной или слога двумя и более звуками [2].

Вокализ и вокализация в музыкальном произведении служат эффективным средством развития певческих навыков и вокально-исполнительской техники:

навыков звукообразования, дыхания, дикции, артикуляции и др.), общемузыкальных способностей (чувства ритма, музыкального слуха, чистоты интонирования и др.), способствует развитию уровня исполнения вокальных украшений и приемов.

Кроме развивающих для голоса свойств вокализ и вокализация служат действенными средствами художественной выразительности музыкального произведения: способствуют раскрытию индивидуальности и самобытности тембра; виртуозности исполнения вокальных приемов; приумножают эмоциональный посыл, заложенный в произведении, помогают достичь нужной интонационной окраски в голосе (например, волнения, чувственности, напряжения, или, наоборот, умиротворения и гармонии). С помощью вокализа можно обогатить, разнообразить и украсить скучное по содержанию вокальное произведение.

К основным элементам вокализа можно отнести такие вокальные приемы и украшения, как: арпеджио, пассажи, тираты, опевания, мелизмы, орнаментику, джазовый скэт, йодль, вибратто, глиссандо, кантилену и др.

При разучивании вокализа очень важно учитывать жанровую и стилевую специфику музыкального произведения, в котором будут уместно и гармонично подобраны вокальные приемы и украшения.

Примечания

1. *Плужников К.И.* Вокальное искусство: учебное пособие / К.И. Плужников. – 3-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2017. – 112 с.
2. *Смелкова Т.Д.* Основы обучения вокальному искусству: учебное пособие / Т.Д. Смелкова Ю.В. Савельева. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2014. – 160 с.

Иваненко Е. А.

Научный сотрудник Лаборатории Философской Антропологии Жертвы Самара, Россия iv@webvertex.ru

КРИПТОМЕЩАНСТВО: НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О СЛАБОСТИ И СИЛЕ КРИПТОИСКУССТВА ИЛИ КАК ВЫЖИВАЮТ NFT ТОКЕНЫ В УСЛОВИЯХ КРИПТОЗИМЫ?

Доклад посвящен проблеме понимания природы NFT как оригинального баланса эстетических и экономических закономерностей, имеющих существенное влияние на мировое сообщество в целом. В фокусе исследовательского интереса – феномен *токеномики* (экономики токенов) в аспекте криптоискусства, стремительно эволюционировавший до статуса «токенизация всего» (Heines 2021). Рассматривается кризисный период так называемой «криптозимы» 2022 года, и выдвигается предположение, что в основании популярных процессов криптошифрования и блокчейн-технологий лежит нечто весьма основательное и достаточно устойчивое, чтобы не только выдерживать на себе песчаные замки метавселенной в пору ее расцвета, но и пережить турбулентность мирового кризиса.

В генеалогической перспективе анализируется понятие *cryptoworthy* (*пригодное-для-криптовселенной*) как новый формат адекватности, пришедший на смену сетевому *shareworthy* (*пригодное-чтобы-поделиться-в-сети*). Делается вывод, что формат *cryptoworthy* возник как следствие выхода блокчейн-технологий на уровень социальной техники, а результаты криптовычислений (например, NFT) функционируют как новые социальные метрики.

Рассматриваются и проблематизируются факторы стоимости (значимости) NFT из сферы криптоискусства. Делается предположение, что стоимость не связана напрямую с количеством труда или именем художника, скорее здесь учитывается фактор коллективного доверия исходной экосистеме и существующего внутри нее резонанса по поводу конкретного криптопредмета.

Далее предлагается теоретическая арка для понимания феномена NFT: привлекаются концепты *криптомецанство*, *discer коммерции и интерес* (Хиршман), *солидарность* (L. Chouliaraki). Никакие криптовычисления немыслимы вне консенсуса участников распределенной сети, а сам консенсус поощряется вознаграждениями в виде *интереса* (то есть процентных отчислений) от стоимости транзакции, которые способствуют дальнейшей солидаризации.

В итоге анализируются идеи «безопасного пространства криптоискусства» и «беспрецедентной совместимости данных» (Ball) в контексте новой социальной формации, где отношения между людьми проявляются через движение криптоактивов, вписаны в концепцию метавселенной и подпитываются ресурсами DeFi. В основе криптографического универсума лежит очередной виток развития всего глобализированного общества с его базовыми принципами безопасности и справедливости, которые удачно вписались в мир Web3 на правах фундаментальных принципов. Предлагается критическая перспектива рассмотрения процессов блокчейн в целом, и существования NFT в частности в аспекте «климата доверия» (Автономов).

Иванов М.А., Волкова Н.П.

«Московский авиационный институт
(национальный исследовательский университет)» (МАИ). Москва

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИНТЕЛЛЕКТ КАК КАТЕГОРИЯ ЭСТЕТИКИ

Называть *эстетический интеллект* (*ЭстИИ*; англ. *aesthetic intelligence, AI*) категорией эстетики было бы преждевременно – в силу недостаточной обоснованности и разработанности этого понятия. Однако это понятие может претендовать на категориальный статус. Оно возникает как следствие междисциплинарного подхода, на границе эстетического и практического, эстетического и утилитарного, и свидетельствует о расширении сферы эстетического. Обозначить некоторую способность эстетическим интеллектом легко, обосновать – не просто. В этом заключается актуальность проблемы

ЭстИ: в ней пересекаются две важнейшие тенденции эстетической науки: одна ориентирована на безграничное расширение категории «эстетическое», вторая стремится найти границы и не обесмыслить (благодаря «безразмерности») эту категорию.

Понятие ЭстИ используется по аналогии с понятием «эмоциональный интеллект» (ЭИ; англ. *emotional intelligence*, EI). Последний трактуют как способность человека распознавать эмоции, понимать намерения других людей и свои собственные, а также способность управлять своими эмоциями и эмоциями других людей в целях решения практических задач [5,6]. Эмоциональный интеллект относят к гибким навыкам (*soft skills*), способным играть не меньшую роль, чем обычный интеллект (IQ) в сфере управления людьми, формирования мотиваций и целеполагания, развития эмпатии и психологической устойчивости. Возрастание интереса к эмоциональному интеллекту ставит вопрос об *эстетическом интеллекте* как подвиде эмоционального интеллекта, специфицирующемся на эстетических эмоциях.

Собственно, по такому пути идут некоторые практики [1], где ЭстИ рассматривается относительно некоторой узкой сферы (например, бизнес) и, как правило, не опирается на теоретическую разработку этого понятия, которая позволила бы применять «ЭстИ» корректно и соотносить с более широким спектром приложений.

ЭстИ можно определить как способность распознавать, обрабатывать и управлять эстетической информацией. Чтобы идентифицировать эстетическую информацию требуется способность эстетического восприятия, которая невозможна без эстетического чувства. Наряду с этим, для эстетического интеллекта недостаточно только эстетического чувства (эмоций). ЭстИ предполагает и способность осознать эстетическое чувство и использовать его в определенных целях. ЭстИ, таким образом, – это интеллектуальная, эстетическая и практическая способность, единство интеллектуального, чувственно-эмоционального и прикладного факторов. Интеллектуальная составляющая ЭстИ действует опосредованно – она вторична, по преимуществу, не интуитивна, сопряжена с прикладными началами, может субъектно мотивироваться. Мотивационно-чувственная составляющая не поддается волевой активации и управлению, предполагает неутилитарные характеристики.

Важная особенность ЭстИ проявляется в связи с онтологическими возможностями эстетических чувств [2. С. 223-225]. Они способны фиксировать структурные свойства объекта, реагировать на его согласованность, функциональную эффективность и т.п. Это дает основания для познавательно-эвристической функции ЭстИ. Вместе с тем, ЭстИ проявляется в стремлении к совершенству, гармоничности и т. п., то есть способен быть весьма ценным объектно-конструктивным регулятивом. Многие проявления эмоционального интеллекта (эмпатия, ответственность, альтруизм) не обладают указанными качествами.

ЭстИ может выступать общим понятием для упорядочивания и сущностного прояснения явлений в различных сферах функционирования эстетических составляющих: в научном познании, где красота рассматривается как средство поиска истины; в политике, когда эстетические компоненты могут способствовать решению политических задач; в предпринимательстве, где эстетические составляющие служат повышению эффективности управления, производства, реализации товара [3. С. 546-560; 4. С. 330-341] и др. В известных высказываниях «Красота спасет мир» или «Ни в одной области нельзя быть духовно развитым ... не обладая эстетическим чувством» (и многих других) мы имеем дело с эстетическим интеллектом.

Войдет ли и ЭстИ в корпус эстетики как категория? Ответить на этот вопрос на данный момент не представляется возможным. Сможет ли ЭстИ потеснить или оттенить такие родственные понятия как «эстетическое сознание», «дизайн», «прикладная эстетика» и др. зависит от многих факторов: разработки самого этого понятия, возрастания прикладной роли эстетики, исследования границ интеллекта и его трансграничных состояний.

Примечания

1. *Браун Поллин*. Эстетический интеллект: Как его развивать и использовать в бизнесе и жизни М. 2020. – 320 С.
Brown, Pauline. Aesthetic Intelligence: How to Boost It and Use It in Business and Beyond. New York : Harper Collins Publishers, 2019. – 288 P.
2. *Иванов М.А., Волкова Н.П.* Чувственность как проблема оснований природы эстетического // Второй российский эстетический конгресс: тезисы докладов участников / сост. и науч. ред. Т.А. Круглова, А.Е. Радеев. – Екатеринбург: 2021. – 655 С. <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=46310092&pff=1>. Дата обращения 20.01.23.
3. *Иванов М.А.* Эстетические составляющие предпринимательства // Московский экономический журнал. 2021. № 9. С. 546-560, doi: 10.24412/2413-046X-2021-10556 URL: <https://qje.su/wpcontent/uploads/2021/12/Nomer-9-2021-Arhiv.pdf> Дата обращения 21.01.2023.
4. *Лутай Е.Я.* Эстетика как источник развития предпринимательского творчества // Экономика: вчера, сегодня, завтра. 2019. Том 9. № 9А. С. 330-341. DOI: 10.34670/AR.2019.90.9.030 URL: <http://publishingvak.ru/file/archive-economy-2019-9/35-litau.pdf> Дата обращения 21.01.2023.
5. Emotional Intelligence: Issues in Paradigm Building https://www.eiconsortium.org/pdf/emotional_intelligence_paradigm_building.pdf URL: Дата обращения 21.01.2023.
6. *Smith, M.K.* (2002) «Howard Gardner and multiple intelligences», The Encyclopedia of Informal Education, downloaded from <http://www.infed.org/thinkers/gardner.htm> on October 31, 2005. Дата обращения 21.01.2023.

ФЕНОМЕН ЮЖНОКОРЕЙСКОЙ АВТОРСКОЙ ТИРАЖНОЙ КНИГИ. ОСОБЫЙ ВЗГЛЯД НА ПРИВЫЧНОЕ

В Южной Корее за последнее десятилетие вышло изрядное количество пер-воклассных авторских книг. Собственно говоря, все книги, представленные на великолепной выставке «Корейские иллюстрированные книги» в рамках ММКВЯ 2019, а затем на осенней выставке 2020 года в РГДБ – авторские. И это явление подтверждает важность и востребованность авторской книги как уникального культурного феномена в современном мире. Все большее число художников-иллюстраторов выбирают не только быть проводниками и интерпретаторами писательских идей, но высказаться целиком, в полный голос, рассказывая свою собственную, личную историю. И, как и в случае с европейскими авторскими иллюстрированными книгами, корейцы могут рассказывать незамысловатую, на первый взгляд, историю, однако точка зрения на ситуацию и искреннее сопереживание творят чудо: на глазах зрителя создается мир, в котором утверждаются доброта и единство как основа существования. Иллюстрации к этим книгам создаются в самых разнообразных техниках. От классической туши и акварели до диджитал. Издания объединяет одно качество: весь арсенал графических средств поставлен на службу идее книги. Максимально адекватной передаче ее словесной темы.

Великолепна большеформатная книга «Бассейн». Это книжка-картинка, повествующая о мальчике, нырнувшем в небольшой бассейн, увидевшем там еще одного маленького пловца. Они плывут на глубину и оказываются в открытом океане, полном прекрасных морских существ. Техника – цветной карандаш. Вся книга серебристо-голубая, с вкраплениями красных сияющих пятен. Прямоугольник бассейна – этаким портал в большой прекрасный мир. Но нужно возвращаться. И герои всплывают, преодолевая вспененную бесчисленным количеством тел воду бассейна. Они снимают очки и наконец видят друг друга не через толщу воды, а запросто, на суше. Мальчик и девочка смотрят друг на друга, а потом расходятся в противоположные от краев бассейна стороны. И каждый запомнит это приключение на всю жизнь.

Удивительна книга о ребенке, прикованном к инвалидной коляске. Он не может часто гулять и вынужден большую часть времени проводить на балконе многоквартирного дома, глядя вниз на улицу. Прежде всего он видит свои беспомощные ножки, поставленные на подставку инвалидной коляски, потом пол балкона и прутья ограждения. А затем далеко внизу – кусок бульвара, по которому люди идут по своим делам. Хорошо просматривается мостовая с растущими из нее черными унылыми стволами зимних деревьев. Так изо дня в день... И однажды, один из прохожих – мальчишка, поднимает голову

и смотрит вверх. И видит нашего героя. Понимает все, потом ложится на мостовую бульвара прямо под балконом. И вот дети смотрят друг на друга, а мимо пробегают прохожие, удивляются, а затем смотрят вверх. История завершается тем, что уже множество людей на бульваре лежит и смотрит на балкон и на ребенка и дальше... в небо. На последней иллюстрации – главный герой спустился на бульвар и радуется со всеми солнцу и цветущим деревьям, потому что пришла весна.

Не секрет, что конец 20-го века ознаменовался приходом в мир детей, которых принято называть «детьми с особенностями». Это дети-аутисты, дети, наделенные синдромом дефицита внимания, синдромом Аспергера и многими другими уникальными способностями. Они совершенно непохоже на обычных среднестатистических детей проживают жизнь. Этим удивительных детей становится все больше. И речь, слава Богу, не о том, что их поведение требуется исправлять и вгонять в привычные рамки, а о том, чтобы понять их и помочь жить с легкостью. А еще, научиться видеть и понимать их реальность. В Корее создатели детских книг давно осознали, что «дети с особенностями» – будущее Земли. И задача художника максимально просто и, одновременно, метафорично показать мир этих детей в столкновении с привычным и устойчивым. И главное – не делать из этого драму, а дать через историю и ее визуализацию красивое и элегантное решение взаимодействия и принятия новой реальности. Книг на эту тему много. Одна из них повествует о семье, в которой родился малыш с синим лицом. Лицо у него просто суперсинее, и никаким способом нельзя вывести этот цвет с мордашки младенца. Малютка растет, родители очень любят его и таким. Вот он уже ходит в детский садик. Там все удивляются, почему личико синее. Малыш и сам задумывается об этом, тревожится. А потом в группу приходит девочка с красным лицом! Вот это поворот – их уже двое – не похожих ни на кого. И дальше происходит слом шаблона – их не исправляют, не делают отщепенцами. Напротив, остальные дети тоже выбирают приобрести себе эксклюзивный цвет физиономии. И дружно принимаются за дело – красят как Бог на душу положит. И с удовольствием! Зритель думает – вот и счастливый конец – каждому ребенку по уникальному цвету. Автор создает историю дальше: главный герой приходит домой, и оказывается, что синий цвет сошел с его лица, как с белых яблонь дым! То, о чем он так долго мечтал, свершилось – он свободен от этого пятна, клейма, марки... Мальчик смотрит на себя в зеркало, и осознанно рисует синей краской на лице. С этих пор дети приходят в садик разноцветными по желанию.

Особенность дальневосточного менталитета позволяет корейским художникам рассказывать о тех явлениях и событиях, на которые европеец просто не обратит внимания. Либо ужаснется и пойдет дальше по своим делам. Книжка-картинка «Пока, прощай!» рассказывает о старушке, которая каждый вечер подбирает на автодороге тельца сбитых насмерть животных и птиц. Она приносит их домой, заштопывает разорванные брюшки, пришивает крылья, головы. А потом кладет всех несчастных на циновку и укрывает одеяльцем. Сама ложится

спать рядом. Наутро старушка размещает страдальцев в тележке и отправляется в путь по еще спящему городу. Она приходит к реке. Укладывает тельца зверей на плот, а маленькие белые уточки, составив упряжку кортежа, уплывают с похоронной процессией от берега. Старушка стоит на причале и машет им всем. Живым и мертвым. Благодарит и прощается.

Корейские книги-картинки так прекрасно срежиссированы, что, не зная ни одного иероглифа, зритель любой культуры и языка, сможет понять смысл и прожить историю, рассказанную в иллюстрациях.

Игнатенко Е.А.

МГУ им М.В. Ломоносова, Философский факультет, кафедра эстетики,
Москва

ВЛИЯНИЕ МОДЫ НА ЭСТЕТИКУ ПОВСЕДНЕВНОСТИ В УСЛОВИЯХ КУЛЬТУРНОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ

Развитие современной эстетической культуры в конце XX и начала XXI вв. заставило многих теоретиков серьезно относиться к тем изменениям, которые привнесла постмодернистская традиция в сферу эстетического. Речь идет о трансформациях в культуре и общественном жизненном укладе, расширении информационного пространства, детрадиционализации культурных ценностей, новых гендерных стратегий и феминизации, наряду с доминирующим психологическим самоосмыслением и изменением субъективности. В данном контексте эстетика повседневности становится особенно привлекательной для исследования, если мы рассматриваем ее с позиции некоего зеркала, отражающего современные реалии жизни человека. Явление это без сомнения сложное, включающее в себя множество различных аспектов, таких как: материальная среда, стиль жизни, быт, костюм, прическа, характер труда и досуга и др. Известная исследовательница в сфере теории культуры М.И. Козьякова говорит: «Материальная культура всегда была частью окружающей человека среды. В соответствии с классической дихотомией, материальное противостоит идеальному, но оба они являются искусственным созданием, произведением человеческого гения, и оба, в свою очередь, активно воздействуют на него» [1]. В настоящем исследовании мы находим очевидную взаимосвязь моды и эстетики повседневного стиля жизни человека. Мода выступает как мощный инструмент, формирующий новые способы жизнетворчества. Приведем экспертный взгляд на природу моды: «Мода – форма массового поведения по отношению к художественным ценностям, связанная с внешней стороной художественного потребления. При этом ценности остаются неизменными, а отношение к ним, мода на них могут изменяться» [2]. Свойственные моде динамичность и стандартизированность отражаются на художественном восприятии, формируя новую реальность, в том или ином смысле распространяя

свое влияние не только на облик людей, но и на все сферы человеческого общества. Объектами моды «могут быть и оформление жилища, одежда и утварь, прическа и украшения и даже стиль поведения дома либо в атмосфере публичности» [2].

Проводя ретроспективный анализ развития и трансформации моды можно прийти к выводу, что в течении всего XX в. темпы ее развития ускорялись, а к началу XXI в. сменяемость модных тенденций (причем речь идет не только об одежде) увеличилась в разы. Есть основания предполагать, что напрямую повлияла на это тенденция отхода в современной культуре от традиционного принципа сохранения к концепции новизны и сменяемости, максимизации удовольствий. В связи с этим, вспоминается ряд исследователей постмодернизма, которые заявляют о «смерти моды» в эпоху глобализации [3]. Затронув эту тему, нельзя не упомянуть о знаменитой теории о симулякрах Ж. Бодрийера [4]. Действительно, ярким примером, иллюстрирующим абстрактные образы, не имеющие отношения к реальности, являются модные образы с подиумов шоу Haute couture, где гипертрофированные формы и абсолютно не совместимые с повседневными жизненными практиками модели одежды, растиражированные в последствии в социальных сетях и прессе, предлагаются публике в качестве готовой рекомендации того, как необходимо выглядеть. Сравнивая форматы, контент и периодичность таких модных мероприятий в первой половине и середине XX в. на этапе становления таких знаменитых модных домов как Dior, Chanel, Balenciaga и др., с актуальной повесткой, мы увидим насколько ускорился темп выпуска коллекций, возросло количество моделей, а само количество модных домов увеличилось. В прямой взаимосвязи с этим меняется стиль жизни, ускоряется темп, материальный пласт вокруг человека разрастается, заставляя его потреблять больше предметов одежды, различных интерьерных и бытовых приспособлений. Стоит упомянуть основные каналы, посредством которых мода диктуется обывателю, – это социальные сети. Основой их служат фото и видео, содержащие рекламный и прочий контент. Современный человек проводит в социальных сетях несколько часов в день, ввиду чего есть все основания говорить о смене стиля жизни и трансформации повседневных практик.

Яркой особенностью моды последних десятилетий является преобладание в ней образов-симулякров, которые существуют отдельно от породившей их реальности и воспринимаются обывателем как эталоны. Эти тенденции связаны с грандиозным развитием информационных технологий. Эталоны красоты и стиля существовали всегда, однако еще в начале XX столетия человечество не имело достаточных технических возможностей, чтобы создавать 3d-образы и редактировать их, создавая те или иные каноны красоты.

Примечания

1. Козьякова М.И. Эстетика повседневности. М., 1996. С.6.
2. Бучило Н.Ф. Искусство и методология социально-гуманитарного познания. М., 2000. С. 214.

3. The End of the Fashion. Clothing and Dress in the Age of Globalization// Geczy A., Karaminas V. Bloomsbury Visual Arts, 2019. 256 p.
4. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляции / пер. с фр. А. Качалова. М., 2015, 240 с.

Игнатьев Д.Ю.

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
Санкт-Петербург

СООТНОШЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ЭТИЧЕСКОГО В СОВРЕМЕННЫХ АРТ-ПРАКТИКАХ

Проблема взаимоотношений между эстетическим и этическим тематизировалась в истории мысли еще задолго до появления эстетики как самостоятельной философской дисциплины. Нравственный смысл прекрасного, возможность красоты зла, этическая ответственность автора перед читателем и перед создаваемым произведением – эти темы становились предметом для обсуждения, выходящего за пределы эстетики и этики.

В XIX веке Серен Кьеркегор обнаруживает блестящую философскую интуицию, рассматривая эстетическое отношение как особое миропонимание, мирочувствие, позволяющее человеку осуществлять ценностные выборы на основании своей культивированной чувственности. История XX и XXI веков показывает, как эстетическое превращается в особый режим человечности, упраздняющий необходимость этических апологий. Ставшая общим местом идея тотальной эстетизации жизни и в модернизме, и в постмодернизме реализовала себя во множестве изводов утонченного имморализма, рафинированного гедонизма или бесконечных эстетик безобразного и невыразительного. Параллельно с оргией эстетизации утверждала себя политическая аскеза отказа от красотостей во имя декларируемого нравственного идеала.

В условиях предельной плюральности постмодерного эстетическая коммуникация обеспечивает относительную гомогенность социальных групп, позволяя обнаружить *sensus communis* внутри групп и страт, обнаруживающих способность к сообщаемости эстетического опыта. Отнюдь не всегда разделение эстетического опыта реализуется в понятийном суждении вкуса, что снимает вопрос о легитимации и апологии этого опыта. Однако уже в начале двадцать первого века заметно возрождение этической критики эстетического, требующей рефлексии многообразия эстетических практик.

Современное концептуальное поле деколонизации, новой этики и целого ряда актуальных повесток реактуализирует вполне классическую тему соотношения эстетического и этического, задавая непривычные вопросы: о нравственной ответственности художника перед участниками партиципаторных арт-практик и о его же ответственности перед искусством за нивелирование художественного

содержания множества подобных проектов; о деколонизации музеев, порожденных колониальной историей; о нравственном истощении зрителя, перекормленного визуальными образами страданий; о «добром искусстве» как торжестве обывательства или обретении новой искренности.

Ильевская М.М.

Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва

ЭСТЕТИКА «ПРИРОДНОГО» В ПОСТСОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ: ОПЫТ МАСТЕРСКОЙ ТПО «РЕЗЕРВ»

Взаимодействие с естественной средой является одной из базовых сфер развития зодчества, истоком его как формы человеческой деятельности. Концентрируясь на одном из сложнейших периодов истории России – периоде 1990-х – начала 2000-х гг., нельзя не отметить, что «природное» в творческом активе российского архитектора-практика отступает на второй план – несмотря на дискуссии об экологии и устойчивости. Радикальные изменения в российском обществе не способствовали развитию этой требующей персональной чуткости темы – архитекторы были сосредоточены на профессиональном выживании и адаптации к новым условиям творчества. Однако есть основания полагать, что своего рода остановка в эстетическом освоении природного аспекта в проектной практике связана не только с этим.

Обсуждаемый период характеризуется мировоззренческим сдвигом, окрашенным столкновением и наложением двух культурных систем: советской социалистической (в философском отношении базирующейся на материализме) и евроатлантической капиталистической (во многом опирающейся на идеализм). Как следствие, во всех сферах жизни российского общества, в том числе и в сфере архитектуры, можно наблюдать явление культурного переноса. Своеобразная фильтрация идей, избирательность, связанная с выхватыванием извне концептов наиболее понятных в местной системе ценностей, приводит к явлениям синкретизма, модификации, в иных случаях усвоению лишь формальной основы концепций.

Широкий спектр подходов к работе с природной средой в архитектуре исследователи делят на три модели: 1) техноцентрическую; 2) экокультурную (принцип культурного и контекстуального соответствия); 3) контркультурную (принцип сохранения естества природы) [1,3,5]. Первая и третья модели в силу их реалистичности легко принимаются российской профессиональной ментальностью. При этом запаздывание отечественных технологий и стоимость импортных [4] подавляют само желание опираться на них в проекте, как у архитектора, так и у заказчика. Что же касается второй модели, то именно в ней происходит основное системное столкновение. Отмечается, что ее ядро составляет т.н. «эзотерический аспект» [5] – комплекс представлений об «идее

природы» и о развитии человеческой культуры. За этим «аспектом» угадываются идеалистические разработки, представленные, в частности, структурализмом, семиотикой, феноменологией – букетом «буржуазных», как их было принято называть в СССР, течений западной философской мысли. Сложно представить себе, даже спустя двадцать лет после 1990-х, что отечественный архитектор-практик мог бы свободно оперировать этими разработками – ведь они лежат за пределами его культурной ментальности и, что немаловажно, за пределами уровня его теоретической подготовки, полученной в годы учебы. Хотя еще в 1980-е годы сходным и вполне доступным для соотечественников образом формулировал проблему Д.С.Лихачев через понятие «экологии культуры» [2]. Идеалы же функционального восприятия природы в архитектуре, отточенные в советский период, в оптике «постсоветского» (а на самом деле – «постмодернистского») обесценились, перестав быть идейной опорой.

Эстетическое переживание «природного» представляется наиболее защищенным от кризисов – казалось бы, оно не зависит от сдвигов в политике, экономике и т.п., и даже может стать внутренней точкой опоры в ситуации нестабильности. Но это ошибочное представление. Область «природного» в человеческом сознании (по сути, область связи человека с универсумом) при отмене некоторой устоявшейся системы ценностей оказывается самым слабым звеном. Как следствие, пласт «природного», хотя и продолжает нести статус одной из основ зодчества, на практике если не исключается, то сокращается. В этой ситуации представляют интерес механизмы, отвечающие за выбор архитектором роли, отводимой природному началу в выявлении смысла проекта.

В архитектурной практике ТПО «Резерв» – одной из ведущих российских архитектурных мастерских, работающей уже более 35 лет, – интуитивное художественное осмысление природной среды приводит к появлению ряда проектов, отражающих социокультурные изменения начала 2000-х. Потеря чувства общности, превращение природы в дорогой товар и коммерческий миф, слабость целостного планирования и тревога непредсказуемого будущего порождает архитектуру, которую проясняет соотнесение с эстетическими категориями возвышенного и монументального, а также с понятиями целостного/разорванного и китчевого.

Поиск подходов к анализу современной российской архитектуры становится все более неотложным. В свете нарастающей тенденции к закреплению отечественной культурой своей шкалы ценностей можно ожидать переосмысления советской и дореволюционной философско-эстетической и литературной мысли применительно к архитектуре, новых концептуальных сплавов в интерпретации «природного», а, следовательно, и восполнения пробелов в практическом воплощении «экологии культуры».

Примечания

1. *Есаулов Г.В.* Архитектура в поисках гармонии // Академия. 2010. №1. С.10-13.

2. *Лихачев Д.С.* Экология культуры // Лихачев Д.С. Избранные труды по русской и мировой культуре / Сост. и науч. ред. А.С.Запесоцкий. СПб., СПбГУП, 2015. С.485-499.
3. *Рождественская Е.С.* Принципы включения архитектурного объекта в среду: на примере контактных зон городов: автореф. дис. канд. арх.: 18.00.01. Нижний Новгород, 2007. 27 с.
4. *Фесенко Д.* Российская архитектура и Sustainability: два сценария – от деревянного домостроения к футурополисам // Фесенко Д. Российская архитектура – на краю. М., Издательство журнала «Архитектурный Вестник», 2015. С.15-23.
5. *Fieldson R.* Architecture & Environmentalism: Movements & Theory in Practice // Forum. 2004. Vol.6(1). pp.20-33.

Иценко Е.Н.

Воронежский государственный университет

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ КАК СОБЫТИЕ: РОЖДЕНИЕ НОМО AESTHETICUS

В пространстве философской мысли понятие эстетического опыта до сих пор оказывается довольно размытым, ускользающим от фиксации, схватывания, однозначности. Об этом пишет А.Е.Радеев, предлагая собственную версию «рабочего определения»: «под „опытом“, если он „эстетический“, имеется в виду испытывание особой встречи с единичным» [1]. Между тем, ситуация (пост)современности актуализирует иной, но не менее важный смысл эстетического опыта. Мы имеем в виду опыт как переживание, сталкивающее субъекта одновременно с самим собой и внеположенной ему реальностью эстетического, становящейся таковой в событии как событии, присвоении и освоении себя иного.

Как отмечает А.А.Грякалов, «эстетическое обращено к открытости события – так создается основание для представления особой целостности, отличной от *мировоззрения*, от *проекта*, от *картины мира*, но сохраняющей в своей данности следы предшествующих опытов понимания» [2]. Важным оказывается не темпоральность события, но его топос, местоположение, свидетельство, понятое не только как очевидность, но как достоверность памяти. Эстетизация, толкуемая как рассеивание эстетического в различных дискурсивных практиках, фиксирующая некую калейдоскопичность и разорванность сознания обитателя медиареальности, может быть рассмотрена как алармический сигнал, требующий новых интерпретаций автономности и непредсказуемости. В этих особенностях эстетического опыта в равной мере обнаруживают себя как угрозы, так и возможности. С одной стороны, в спонтанности опыта присутствует мотив сопротивления тотализующим фантомам цифрового контроля. В таком случае

сфера эстетического становится единственным и/или последним прибежищем, укрытием, в котором человек может оставаться (с) самим собой. С другой стороны, автономность опыта, его незаинтересованность, отчужденность от традиции чревата хаотическим умножением фрагментаций, акцентирующихся в поле атомизированных субъективностей, противящихся любым формам содержательного объединения. Анализ рождения Homo Aestheticus как преодоления классической субъективности требует использования широкого арсенала средств: от испытанного герменевтического вчувствования до формалистического остранения. Эстетический опыт (пост)современности, помещенный в контекст события, задает новую оптику рассмотрения человеческих смыслов.

Примечания

1. *Радеев А.Е.* Что же имеется в виду под опытом, когда мы называем его эстетическим? // Вестник СПбГУ. Сер. 17. Философия. Конфликтология. Культурология. Религиоведение. 2016. Вып. 4. С. 61.
2. *Грякалов А.А.* Эстетическое и политическое в контексте постсовременности: топос Homo Aestheticus // Вопр. философ. 2013. №1. С. 56.

Кадыков Н.С.

ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки»

«ХОВАНЩИНА» М. МУСОРГСКОГО КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

Народная музыкальная драма «Хованщина» (1872-1880) М.П.Мусоргского – уникальный шедевр мировой и отечественной музыкальной литературы, выделяющийся своим масштабным замыслом и размахом его воплощения. Взяв за основу два противоречивых исторических события XVII века – стрелецкие бунты и церковный раскол, перенеся их в рамки классической трагедии, Мусоргский создал философскую музыкальную драму о столкновении двух эпох внутри одного государства: конфликт «старой» Руси и «новой» России.

Как и в предшествующей музыкальной драме «Борис Годунов», уникальность «Хованщины» – в особом взгляде художника на историю Российского государства. В отличие от своих современников, Мусоргский избегает образной романтизации реальных исторических перипетий, как это делают в «Псковитянке» Н.Римский-Корсаков и в «Князе Игоре» А.Бородин. Цель Мусоргского более масштабна – это попытка на примере художественного исследования противоречивых вех отечественной истории рассмотреть природу русской национальной ментальности.

Основой либретто «Хованщины» стала свободная трактовка реальных исторических событий трех «стрелецких бунтов» XVII века. Главной сюжетной линией стал первый бунт 1682 года, прозванный в исторических хрониках «хованщиной», в честь предводителя восстания князя Ивана Хованского. Параллельно ей, в опере разворачивается тема церковного раскола XVII века. Обращение к этому сюжету стало новым и оригинальным в музыкальной культуре XIX века. В качестве основы для этой линии Мусоргский избрал состоявшиеся в том же 1682 году «прения о вере» – попытке раскольников восстановить в Русской церкви догматы «старой веры». Заложенный в либретто принцип историзма служит для Мусоргского-драматурга средством раскрытия в опере более глубокого замысла: столкновение эпох «старой» Святой Руси и «новой» петровской России. Такое обращение к проблемам двух культур было симптоматичным для XIX века, т.к. эти вопросы особо остро поднимались в отечественной философии и искусстве того времени.

Одной из главных тем обсуждения в среде научной и творческой интеллигенции середины XIX века стояла современная оценка реформ Петра I. Данная полемика связана с актуальной проблемой выбора дальнейшего пути развития России – ориентация на свободный и просвещенный Запад или возвращение к русским национальным истокам и многовековому опыту. Такой конфликт «русского» и «европейского» начал стал основной идеей «Хованщины». В своей опере Мусоргский ставит акцент на противостоянии стрельцов и старообрядцев – носителей древнего уклада патриархальной Святой Руси с петровцами – представителями нового строя – Российской Империи, а значит и новой идеологии. Главные герои драмы, понимая сложившуюся в государстве напряженную обстановку, пытаются найти различные пути для выхода страны из политического и духовного кризиса.

Для усиления масштабности заложенного в музыкальную драму глубокого замысла, в основу драматургии «Хованщины» легли жанровые принципы классической трагедии:

1. Конфликт: противостояние стрельцов и раскольников с петровцами, оно же – столкновение «старой» Руси и «новой» России;
2. Главные персонажи: всех главных героев оперы связывает одна общая высокоморальная цель – благополучие Отечества; почти все главные герои обречены на смерть;
3. Временная фабула: все события оперы условно «проходят» в течение двух суток;
4. Трагический финал: драматургическое развитие линии раскольников завершается их гибелью во время массового самосожжения;
5. Торжество морали: Досифей и Марфа расценивают свою добровольную гибель как победу над петровцами, подчеркивая стойкость в своих убеждениях;

6. Катарсис: добровольная смерть раскольников заставляет зрителя ощутить страх и сострадание, что приводит к «очищению души»; подобный эффект усиливается через отождествление смерти раскольников с гибелью «старой» Руси – огромного исторического и культурного пласта русской нации.

В народной музыкальной драме «Хованщина» воплотились злободневные вопросы: в опере нашли отражение думы и размышления о судьбе, роли и предназначении России, положенные еще Н.Гоголем. Подобно романам Ф.Достоевского, в музыкальной драме остро обозначена нравственная проблематика общества и человека в целом. Ставшая воплощением музыкального критического реализма, основы которого заложены «великим учителем музыкальной правды» А.Даргомыжским, «Хованщина» близка исканиям художников-передвижников.

В наше время внимание к драме Мусоргского значительно возросло. Новаторские режиссерские решения подчеркивают оригинальность драматургии Мусоргского, многослойность содержания и художественно-философскую основу этого шедевра. Трансформируются и главные действующие лица: в современных прочтениях герои оперы трактуются как символы и архетипы.

Находясь в ряду ярких примеров художественного исследования поворотных событий в истории России, народная музыкальная драма «Хованщина» стала выдающимся явлением в отечественной культуре, имеющим непреходящую художественную и социальную значимость.

Кайгородова В.С.

Литературный институт им. А.М. Горького

ПАМЯТЬ МЕСТА КАК ЭСТЕТИЧЕСКИ ЗНАЧИМАЯ ЧАСТЬ СОБЫТИЙНОСТИ ПРОСТРАНСТВА

Эстетическая сущность городского пространства, в котором уживаются одновременно историческое, повседневное и художественное, во многом зависит от полноты наполняющих его явлений бытия. Свойственное каждому свое, содержание города чаще раскрывается через сохранившиеся в его памяти события, чем считывается с собственно материальной его составляющей, представленной в виде построек и связывающих их улиц и мостов.

Способность некоторых мест служить событиям в пределах настоящего времени, то есть бесконечно «быть», получает таким образом особый смысл, который уже не столько подкрепляется самим местом, сколько наблюдателем, который в ходе личного восприятия, осмысления и воображения придает ему статус, а в себе находит желание быть причастным к тому, что имеет для него смысл. Так, место, способное долгое время оставаться источником событий, то есть сохранять и пополнять память места, становится гарантом сохранения составляющих его материальную действительность вещей. Это в свою очередь позволяет предположить, что,

если событийность по каким-либо причинам исчезает, то и материальный облик места может со временем потерять свой смысл.

Показательно, что к настоящему времени многие исторические места, составляющие важную часть городов, почти не дошли до нас в изначальном состоянии, сохранив лишь идею «той самой» жизни и «тех самых» идей, о важности которых хорошо писал в своей статье К.А. Учитель, говоря, что: «Это просто имена, за ними должно ведь что-то стоять» [2]. «Здесь важно, что это именно тот зал, о котором идет речь в документах, в дневниках, в записных книжках [...] подлинная аутентичная среда» [2]. Любопытно, как подобное утверждение преломляется в границах столь неожиданной, но исторически важной части городского пространства, каким является университет.

Установление пространства университета как эстетически наполненного пространства стоит начать с простого, но интересного в своей сущности факта: многие абитуриенты при выборе высшего учебного заведения обращают внимание не только на свои возможности, но и на внутренние стремления, так или иначе связанные с аурой, окружающей тот или иной университет. Часто, если кто-то говорит: «Я хочу учиться в Москве или в Санкт-Петербургском университете», – он руководствуется не столько сознательным (практическим) решением, хотя, безусловно оно играет свою роль, но неким необъяснимым стремлением связать свой путь с «тем самым» местом, за названием которого столь многое стоит.

На примере истории одного такого места мы и предлагаем проследить, как реальное место, выбранное в воображение и подкрепленное явлениями повседневности, вплетается в содержание города, становясь неотъемлемой частью становящегося в нем события, пронизывающего его материальную составляющую и преобразующего ее.

Примечания

1. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – М.: МЕДИУМ, 1996. 240 с.
2. *Учитель К.А.* Гений места: опыты взаимодействия [Электронный ресурс] // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/geniy-mesta-opyty-vzaimodeystviya>
3. *Бурлина Е.Я., Иливицкая Л.Г., Барабошина Н.В.* Ключи от города: хронотопия и хронотипия // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2017. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klyuchi-ot-goroda-hronotopiya-i-hronotipiya>.
4. *Костина О.В.* Онтологические аспекты атмосферы // Изв. Саратов. ун-та Нов. сер. Сер. Философия. Психология. Педагогика. 2019. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ontologicheskie-aspektyatmosfery>

5. *Замятина Н.Ю., Замятин Д.Н.* Гений места и город: варианты взаимодействия // Вестник Евразии. 2007. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/geniy-mesta-i-gorod-variantyvvzaimodeystviya> С.65.
6. *Гумбрехт Х.У.* Производство присутствия: чего не может передать значение. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
7. *Norberg-Schulz, C.* Existence, Space and Architecture. – London: Praeger Publishers, 1974. 120 p.

Калинина А.А.
искусствовед (специалист)

ГЕРОИ МАНГА «НАРУТО»: ГРАФИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО И ХАРАКТЕРОЛОГИЧЕСКОГО

Манга Масаси Кисимото «Наруто» пользуется невероятной популярностью на протяжении уже 23 лет, выдержав многомиллионные издания по всему миру. Секрет успеха в особой искренности автора, который, рисуя выдуманный мир в псевдосредневековом антураже, показывает героев глубоко психологично. «Наруто» – произведение высокого графического и драматургического качества, настолько же соотносящееся с основной массой манга и комиксов, насколько романы Толстого – с бульварной романистикой.

Герои раскрываются, показывая путь своего становления, отправной точкой которого является детская травма. Блестящий рисовальщик человеческой природы, Кисимото тонко и целостно передает это антропологическое целое через трактовку тела: чего стоит забываемая диспластика долговогозого Дзабудзы или расслабленная сутулость пронизательного Какаси. Из описания их телесности можно вытащить вереницу непротиворечивых трактовок их судьбы и персонифицируемых ими характерологических экзистенциалов.

Фэнтезийный сеттинг предрасполагает рассматривать художественный материал сквозь призму юнгианских представлений об архетипе. Но помимо очевидной темы Зверя внутри героя (Наруто и Девятихвостый, Гаара и Воплощение песка), на первый план в историях многих персонажей выходит тема Самости. Она переплетена с сюжетом об одаренном ребенке: в манга постоянно возникает конфликт «бездаря» и «гения» как аспектов одной и той же личности. Поэтому мы делаем акцент на образах Сикамару и Кабуто, – двух талантов, которые сделали ставку на то, чтобы держать свои истинные способности в тайне.

Такая характерная тактика вкупе с историями о посягательстве отца на детоубийство (Хаку, Гаара) намекает на оставшуюся за кадром особую психологическую диспозицию в паре Ребенок – Родитель. Здесь отчетливо читаются нарциссические желания старших, тема утраты и отвержения. Кисимото размышляет о здоровой родительской позиции, образы Какаси и Дзираи, дающих

многие свободы как себе, так и ученикам, – это ответы на нарциссическую угрозу родительских посягательств на таланты, являющиеся центром Самости одаренных детей.

Интересно прибегнуть к теории объектных отношений, которая дает взглянуть на интрапсихологическую логику во взаимоотношениях персонажей. В их дружбе, учебе, боях прослеживается легкое характерологическое расщепление и одновременно неубиваемая тяга к интеграции. Вместе герои представляют внутренние объекты личности, стоящей на пороге взросления.

Богатство характеров и пронзительная экзистенциальная правда, – вот о чем «Наруто».

Калугина О.В.
ФГБОУ ВО РУДН, Москва

ЭСТЕТИКА МАТЕРИАЛА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ АРХИТЕКТОРОВ. ПОИСКИ И ПРОБЛЕМЫ

Вопросы специфической выразительности материала в произведениях архитектуры всегда были предметом пристального внимания историков искусства и самих творцов. Дискуссии о допустимой мере «насилия» над материалом и определении критериев его естественности составляют значительную часть теоретического наследия исследователей данного вида творчества.

Современная архитектурная практика демонстрирует несколько векторов развития конструктивных решений, которые, в свою очередь, определяют круг используемых материалов, но не снимают проблемы их эстетической репрезентации. В наш век колоссального прогресса в сфере разработки и внедрения технологий новых строительных решений их разнообразие не означает, что вопросы работы с натуральными материалами выпадают из сферы интересов конструкторов и архитекторов.

Встает закономерный вопрос – какова мера творческой свободы современного архитектора в рамках сильнейшего давления технологических ограничений и сохраняется ли эстетический потенциал в такого рода решениях? Применение методов компьютерного моделирования, в том числе на базе фрактальных программ, еще более обостряет проблему, поскольку исключение из предпроектной подготовки таких органолептических составляющих, как переживание гравитации, тактильных ощущений, переживание реального объема в световоздушной среде заметно снижают предсказуемость окончательного решения.

Внедрение строительства по методике использования 3D- принтеров накладывает ограничения на выбор формального решения и разворачивает новый круг проблем в рамках творческой несвободы как зависимости архитектора от

программного обеспечения и степени совершенства его разработки. Таким образом, расширение технологических возможностей одновременно во многом сдерживает творческую фантазию мастера, ставит его в серьезную зависимость от совершенно новых вводных, неведомых архитекторам прежних эпох и направлений. В свою очередь влияние вкусов массовой культуры отнюдь не способствует повышению требовательности к эстетическому представлению архитектурного проекта.

Калядина А.А.

МБОУ «Лицей-интернат №1», Владимир

ЭСТЕТИКА В КОНТЕКСТЕ ИННОВАЦИОННЫХ ПРАКТИК НА УРОКАХ И ВНЕУРОЧНЫХ ЗАНЯТИЯХ ЕСТЕСТВЕННО- НАУЧНОГО ЦИКЛА

В условиях модернизации Российского образования становится наиболее актуальным вопрос выбора педагогических технологий, форм, приемов и методов работы. Для выполнения нового социального заказа, продиктованного современными требованиями к качеству образования, выраженными в развитии коммуникативных компетенций учащихся, способности самостоятельно решать проблемы и самостоятельно добывать знания, возникает потребность адекватного выбора педагогических технологий, инвариантной составляющей которых является ориентация на комплексное развитие личности обучаемого. В то же время важным является возвращение обучающихся в реальный окружающий их мир – мир природы и человека, форм и явлений – от которого они оторваны многочисленными гаджетами. В связи с этим важным для педагога становится определение эстетических категорий.

Одна из задач, которую возможно решить на уроках математики, – это создание условий для формирования эстетических взглядов и представлений обучающихся. Именно математика сочетает в себе логическую стройность, характерную для точных наук, и образность, красоту, которая приближает математику к искусству.

Математика обладает значительным эстетическим потенциалом. Т.А. Иванова, рассматривая эстетику математики, считает, что эстетическая направленность математического образования может быть представлена в содержании как в явном виде – в красоте математических доказательств, в свернутости и богатом содержании формул, в необычных закономерностях, выраженных в теоремах, в отражении математикой красоты природы, в математических основах законов красоты в искусстве, так и в неявном. В неявном виде эстетическая направленность обучения математике связана с процессом получения субъективно нового для ученика математического знания [1].

Особой эстетической категорией в математической науке, несомненно, является симметрия. Симметрия – это отображение существующего в объективной действительности порядка, определенное равновесное состояние, относительная устойчивость, пропорциональность и соразмерность между частями целого.

Термин симметрия можно встретить у мыслителей древней Греции. Под ней понималась соразмерность, пропорциональность, однородность. Античные философы считали симметрию сущностью вечного и прекрасного; порядка и определенности. В архитектуре, предметах изобразительного искусства, музыке авторы интуитивно или сознательно через симметрию пытались воспроизвести порядок, красоту и совершенство. Мир природы показывает проявление принципа симметрии во всем многообразии.

С давних времен симметрией интересовались строители, врачи и художники, а в теоретическом плане – математики, впоследствии выделившие ее изучение в специальную ветвь своей науки.

Определение эстетического потенциала математики представлено в исследовании О. В. Черник, где этот потенциал рассматривается как совокупность возможностей ее эстетического воздействия, результатом которого является возникающее у учащихся чувство, с помощью которого они познают специфически эстетическое качество – красоту [2].

Относительно любого математического объекта можно заметить, что его эстетический потенциал проявляется в двух аспектах – внешнем и внутреннем. Можно говорить не только о внешней симметрии объектов окружающего мира, но и о внутренней симметрии – например, симметрии времени и пространства. В случае внешней эстетики математического объекта речь идет о формальной красоте, радующей глаз и постигаемой органами чувств. Внутренний аспект связывается с красотой интеллектуальной, доступной только разуму. В качестве важного компонента внутреннего аспекта эстетического потенциала математики следует назвать эстетику процесса математического познания, точнее те эмоциональные переживания, которые испытывает учащийся как от успешного продвижения по ступенькам математического познания, так и от результата этой деятельности.

Примечания

1. *Иванова Т.А.* Теория и технология обучения математике в средней школе: уч. пособ. для студ. матем. спец. пед. вузов / Т.А. Иванова, Е.Н. Перевощикова, Л. И. Кузнецова [и др.]; под ред. Т. А. Ивановой. – Н. Новгород: НГПУ, 2009. С.355.
2. *Черник О.В.* Этапы реализации эстетического потенциала математики в процессе обучения // Гуманитаризация среднего и высшего математического образования: методология, теория и практика: Материалы Всероссийской научной конференции. Саранск, 18-20 сентября 2002 г. Ч. I / Мордов. гос. пед. инт. – Саранск, 2002. – С. 168-171.

(ПЕРЕ)ПЕРЕИЗОБРЕТАЯ КИНО: ФИГУРА КИНОЛЮБИТЕЛЯ КАК НОВАЯ ТОЧКА СБОРКИ ДЛЯ ТЕОРИИ КИНО

Помимо того, что этот доклад является work-in-progress, и частично представляет собой результат исследований в поле любительского, и чуть позже уже наивного кино (отсылая к наивному искусству, ар-брют, аутсайдерскому искусству), он также должен возыметь воодушевляющий эффект. Главная цель моего доклада – вдохновить исследователей взять в руки камеру и пойти наконец-то снимать фильмы, манифестируя свою любовь к кино вполне конкретным образом. Станем же наконец киноЛюбителями!

Помимо того, что кинолюбительство как таковое предполагает удовольствие от самого процесса создания фильма (начиная с назойливых зумов камерой, заканчивая безумным монтажом, общением в комментариях с подписчиками), оно может радикально поменять наше отношение к аналитике кино в целом. Так, кино перестает быть замкнутым в бинарной оппозиции между искусством и индустрией, и становится чем-то третьим, с чем на самом деле не так просто иметь дело. Накопленный опыт просмотра любительских фильмов подсказывает, что кино – это случай, с какой стороны на него не посмотреть. Далее следует список правил кинолюбителя, на которые будет опираться доклад.

1. *Смотри много кино.* Фигура кинолюбителя не сложилась бы без «опытности», насмотренной зрителями за более чем столетнюю историю кино. Это важный аспект, так как кинолюбитель соединяет в себе одновременно множество позиций, оставаясь и преданным зрителем, и фанатичным режиссером, и зачастую объектом съемки. Чем больше мы смотрим фильмов, тем чаще мы обращаемся не к самим образам, но собственному опыту просмотра. Так, для того, чтобы полюбить кино, нужно его хотя бы однажды увидеть. От самого скучного совета перейдем к более парадоксальным.

2. *Забудь все, что ты видел.* После того, как любитель насмотрелся фильмов, он берет в руки камеру и изучает ее потенциалы. Такое количество зумов, как в домашних видео о различных поездках можно увидеть, пожалуй, только в экспериментальных фильмах. Самые банальные трюки в духе Меллеса осваиваются заново, словно оборачивая вспять весь технологический прогресс. Обычной монтажной склейки оказывается тоже мало, и любитель начинает использовать те возможности программы, которые скорее всего никогда не понадобятся в профессиональной среде (чего стоят одни только геометрические переходы). Именно поэтому о некоторых любительских фильмах можно говорить, как о наивных. Как правило они не отличаются стремлением создать кино, скорее изучают его как нечто, с чем сталкиваются впервые. Как

и в случае наивного/аутсайдерского искусства это приводит к неожиданным, странным и самобытным результатам.

3. *Храни фильмы где и как попало.* Кино в случае любительской практики – это скорее про место встречи, погруженность в процесс, чем про финальный результат. Соответственно, нет никакой особой нужды хранить свои фильмы, так как важно не столько смотреть их, сколько постоянно дорабатывать, изменять, в конце концов терять и восстанавливать в своей памяти. Более того, нахождение такого случайного кино зрителем или куратором также зачастую можно описать в терминах встречи. Вовсе не каждая чужая кассета с домашним видео смотрится как кино, но если такой опыт складывается, то, как правило, от просмотра тяжело оторваться, хотя и трудно объяснить почему.

Каменецкая П.А.
СПбГУ

СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЕ КАСАНИЯ: ВОЗМОЖЕН ЛИ КИТЧ В ОПЫТЕ ОСЯЗАНИЯ?

Долгое время превалирующую роль в аналитике чувственного восприятия играли звук и изображение, а так называемые «низшие познавательные способности» старательно обходились стороной. Эфемерность и неповторимость тактильного, обонятельного, густаторного опытов в совокупности с намеренным игнорированием их ценности привела к тому, что не сформировался язык для разговора о них.

В качестве попытки примирить тактильные опыты с языком может послужить рассмотрение их в оптике определенного эстетического феномена, одним из которых является китч. Подобный разворот задаст концептуальную рамку и позволит глубже проникнуть в особенности обоих явлений.

Выбор феномена китча также не случаен, так как он напрямую связан с практиками повседневности, тогда так тактильный опыт нередко рассматривается в контексте арт-практик. Более того, это также требует более современного осмысления понятия китча, то есть как минимум сведение к минимуму его оценочной стороны. Так, уже существующие классификации китча, выделенные критерии оказываются не продуктивны в долгосрочной перспективе, работая скорее на количество, чем на качество. Вместо того, чтобы бесконечно идентифицировать нечто как китч, следует рассмотреть механизмы его работы и именно чувственный опыт столкновения с ним. Так, перспективным кажется говорить о китче в рамках концепции «опытности», когда мы сталкиваемся уже не столько с предметом и его качеством, сколько с собственным накопленным опытом.

Возвращаясь к тактильному опыту – о нем нельзя сказать, что он плохой или хороший, так как в любом случае состоится некоторое переживание. Это достаточно проблематичное место, так как в таком случае не совсем понятно,

где все же в опыте касания возникает китчевое переживание. Китч предполагает опору на заведомо приятное, теплое и сентиментальное впечатление, уже заведомо хорошо нам знакомое. Следует ли из этого, что мягкость плюшевого мишки китчевая?

Гипотеза состоит в том, что не следует, хотя и усиливает что ли приятность самого по себе опыта. Например, в знаменитой игрушке «капитошка», который выпускается во всех вычурных раскрасках, с безумной прической и смешной мордашкой, важна не только его внешность, но и пластичность фактуры. Именно это и делает приятным на первый взгляд довольно несуразный предмет. Мягкость ковра на стене не делает его более китчевым, более того, возможно даже несет более практическую функцию. Но она однозначно обогащает опыт взаимодействия.

Капичина Е.А.

Луганский государственный университет имени Владимира Даля

ПОИСК НОВЫХ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПОДХОДОВ В ЭСТЕТИКЕ МУЗЫКИ: ФЕНОМЕНОЛОГО-СЕМИОЗИСНЫЙ МЕТОД

На протяжении второй половины XX – начала XXI века в эстетическом поле исследований складывается ситуация рождения новых методологических подходов, нацеленных на исследование актуальных форм творчества и различных арт-практик. Современная эстетическая методология в принципе отличается от классической своим междисциплинарным характером. Синтезируя в той или иной степени различные подходы, методы и техники, современная эстетика стремится осмыслить проблемы эстетического опыта, которые уже невозможно постичь при помощи традиционных подходов. Отсюда появляется необходимость построения новых методов, которые станут инструментами осмысления современного многогранного мира искусства. Мы предлагаем в качестве такого инструмента феноменолого-семиозисный метод, в основе которого лежит феноменолого-семиотическая методология.

Феноменолого-семиотическая методология исследования искусства рождается из объединения: 1) феноменолого-герменевтического метода исследования языковых выражений или художественных текстов, с целью выявления смысло-ценностных констант, определяющих значение этих выражений; 2) семиотического метода, который нацелен на анализ различных знаковых систем и знаковых явлений в лингвистике, искусствоведении, литературоведении, эстетике, а также в других науках.

Дело в том, что, когда мы исследуем художественные тексты, будь это музыкальные или изобразительные произведения, литературные или театральные, в первую очередь мы двигаемся от конкретных знаков и средств

выразительности любого художественного языка к смысло-ценностным переживаниям слушателя-зрителя, стоящим за этими знаками. Так вот путь от знака к смыслу может происходить, на наш взгляд, только в опоре на феноменолого-семиотическую методологию.

Как это реализуется, рассмотрим на примере музыкального искусства. Музыка – это уникальное искусство, которое существует, с одной стороны, в объективной форме текста и произведения, а, с другой, в субъективной форме живого исполнения и восприятия. Музыкальный текст и произведение могут быть рассмотрены как структурные формы логико-диалогической организации музыкального языка, как объективное основание субъективного музыкального восприятия. Музыкальным текстом в современных практиках становятся не только системы нотных знаков, но и графические изображения, матрицы, графики, схемы и рисунки. Логическую фиксацию получают различные этапы творческого процесса, и каждый, согласно своему предназначению, специфический текст несет определенную информацию о художественной идее произведения. В музыке тексты приобретают свое живое существование только в форме произведений, а последние – в живом исполнении-интерпретации. Музыкальное произведение выступает как текстуальное единство, логикодиалогическое проявление музыкального текста. Таким образом, музыкальный текст с позиции философской аналитики, это, прежде всего, некая система знаков, структура, имеющая общие характеристики текста, анализ которой необходимо осуществлять при помощи *семиотической методологии*.

Семиотика музыки является одним из достаточно новых направлений современной семиотики искусства, которая занимается изучением проблемы интерпретации или семиозиса музыкальных знаков, а также исследованием процесса означивания в музыкальных текстах, в частности, в текстах современной музыкальной культуры. Можно утверждать, что *семиотика музыки – это учение о сущностной природе и основных типах семиозиса в музыке, о новых подходах исследования музыкального мышления, порождающего и воспринимающего современные авторские тексты*.

Одним из первых, кто применил лингво-семиотический метод в музыке, был композитор и теоретик Пьер Булез. Первые попытки семиотического анализа музыки осуществили теоретики западной музыкальной семиотики XX века. Наиболее известны Н.Бриндуш, А.Виеру, М.Грабоц, Р.Хеттен, К.Леви-Стросс, Ж.Натъез, Ш.Николеску, Р.Монелла, Ч.Розен, Д.Ринк, Н.Рюве, Д.Стефани, Г.-П.Шпрингер и др. В их трудах музыка исследуется с достаточно разных, но близких методологических позиций (семиотики, структурной лингвистики, постструктуралистской лингвистики, информационной эстетики). Но во всех случаях музыка трактуется как знаковый феномен, более или менее подобный вербальному языку. В отечественном музыковедении лингво-семиотическое направление не получило пока достаточно четких категориальных характеристик и общенаучного и, главное, философско-эстетического осмысления. Можно выделить роль Б.Асафьева, классика отечественной музыкальной эстетики XX века,

ему принадлежит концептуальная разработка понятия интонации и интонационного словаря. В своих зрелых работах он отошел от физико-энергетических и биопсихических моделей музыкальной формы и направил усилия на разработку научной аналогии между музыкой и вербальной речью. Он руководствовался тезисом «Языковая и чисто музыкальная интонация – ответвление одного звукового потока» [1, 76]. Именно эта точка зрения, вместе с представлением об интонации как первоэлементе формы, обусловили развитие глубокого и оригинального учения о музыкальном языке и его семантике. Другой выдающийся отечественный музыковед В.Медушевский разработал теорию коммуникативной функции музыкальных средств. Он раскрыл обусловленность строения музыкального произведения семантическими и коммуникативными функциями. Медушевский показал, в какой зависимости находятся музыкальный язык и речь. Существует другая точка зрения, согласно которой музыкальная речь вообще не имеет интонационных знаков. Например, М.Арановский пишет: «сама музыкальная речь является незнакомой семиотической системой» [2, 104], а ее материальный субстрат состоит из набора ступеней звукоряда (своего рода музыкальных фонем) и деталей будущих «слов» – интервалов и аккордов (которые с большой натяжкой можно сравнить с предложениями). Ученого интересует семантический подход к музыкальной проблематике, поэтому он разрабатывает теорию музыкальной семантики. Итак, представители семиотической методологии исследования музыки в большинстве своем опирались на структурно-лингвистический подход и анализировали музыкальные знаки и тексты по подобию вербального языка.

На наш взгляд, при семиотическом анализе музыки необходимо отталкиваться от понятия «музыкальный семиозис», мы понимаем его как процесс интерпретации знаков, в результате которого происходит понимание значения тех или иных совокупностей знаков. *Семиозис есть поле означивания, интерпретации, имеющее свои структурно-семиотические уровни, определяющие диалектику внутренне-знаковой и внешне-текстуальной формы музыки.* Процесс музыкального семиозиса раскрывает, во-первых, последовательность развертывания структурных слоев восприятия и переживания музыкального сознания, во-вторых, этапы интерпретации и понимания конкретных музыкальных знаков, в-третьих, осознание и постижение экзистенциально-личностных смысло-ценностей музыки и, в-четвертых, усвоение общекультурной символики и ценностей музыки. *Поиск чистого музыкального смысла и анализ эстетического переживания в процессе восприятия, исполнения и понимания, становится главной целью музыкального семиозиса как процесса интерпретации музыкальной знаковости.* Отсюда в данном контексте мы будем уже говорить не о семиотическом, а о семиозисном методе исследования музыкальных знаков.

Далее необходимо раскрыть значение *феноменолого-герменевтического метода* исследования музыкальных текстов, которое кратко можно охарактеризовать как выявление смысло-ценностных констант, определяющих значение этих текстов. В современных постмодернистских концепциях текст определяют как принципиально открытую систему, как интертекст, гипертекст, который можно дешифровать

и бесконечно интерпретировать в процессе семиозиса. Все есть текст и как текст может быть деконструировано и интерпретировано, утверждают постструктуралисты. Современные тексты существуют в ситуации хаосогенной деконструкции, к которой необходимо находить ключи и коды. Современная музыка становится практикой герменевтической интерпретации музыкального сознания, поскольку требует бесконечного семиозиса современных поли- и метастилистических текстов. В интерпретации исполнителей вновь оживает текст, звуковые кванты воплощают архетипическую чувственность, конструируя ценностные смыслы современного сознания. Итак, через самоинтерпретации и рекомендации к исполнению, композиторы современной опус-музыки сочетают тенденции герменевтического и феноменологического подхода. Отсюда, семиозис и семиозисное мышление становятся формой философско-эстетической интерпретации и понимания музыкальных структур современных авторов, а также постижения концептуальных идей инновационных артпрактик. Музыкальный семиозис обнаруживает себя как способ герменевтической интерпретации музыкальных знаков, зафиксированных в тексте, принимая определенную структурно-логическую форму. То есть семиозис оказывается неким ключом, с помощью которого можно интерпретировать и понимать современную интеллектуально-элитарную опус-музыку.

Музыка – это искусство временное, которое в процессе своего становления и развертывания открывает человеку всю метафизику смыслов и переживаний. Сможет ли человек постичь эти смыслы, услышать эту метафизику, зависит от способности восприятия музыкального. Восприятие в феноменологическом видении, есть всегда восприятие чего-то (вещи, текста), суждение есть всегда суждением о чем-то и т.д. Интенциональный предмет восприятия дается нам в переживаниях сознания. Путь феноменологической редукции приводит к смысловой структуре, к смыслоотношениям, которые являются неизменной основой – субстанцией текстов, интерпретаций и исполнений, своеобразной «меркой» наших знаний о реальности. Таким образом, *феноменологическая методология нацелена на выявление субъективного смысла в объективных знаках, знаковых структурах, текстах, интерпретируемых в процессе музыкального семиозиса.* Феноменологический метод направлен на постижение интенционального смыслообразования. Мир, в феноменологии, не столько физическое целое, сколько область ментального бытия, сфера сознания, человеческого восприятия и смыслополагания – мир, наделенный человеческим смыслом и заданный пространством индивидуального человеческого опыта, т.е. «жизненный мир».

Отсюда, феноменолого-семиозисный метод раскрывает, во-первых, последовательность развертывания структурных слоев восприятия и переживания музыкального сознания; во-вторых, этапы интерпретации и понимания конкретных музыкальных знаков; в-третьих, осознание и постижение экзистенциально-личностных смысло-ценностей музыки; и, в-четвертых, усвоение общекультурной символики и ценностей музыки. Поиск чистого музыкального смысла и анализ эстетического переживания в процессе восприятия, исполнения и понимания, становится главной целью музыкального семиозиса как процесса интерпретации

музыкальной знаковости. Таким образом, идея семиозиса в музыке объединяет в себе феноменологический, герменевтический и семиотический методы, тем самым формируя основу феноменолого-семиозисного подхода к анализу не только музыкальных текстов, но и других художественных текстов.

Примечания

1. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. *Арановский М.Г.* Мышление, язык, семантика / М.Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. С.90-123.

Капранова О.Ю.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет»

НОМАДИЧЕСКИЕ СУБЪЕКТЫ САЛЛИ ПОТТЕР

Различие – один из центральных концептов западной культуры. Развиваясь в дуалистических оппозициях, европейская философская мысль являла в себе отношения господства и исключения. Женская субъектность служит проблематическим полем для развертки этих неравных по своему естеству отношений. Поставленный Симоной де Бовуар вопрос о различиях мужского/женского находил один из первых ответов в понимании женского как не-мужского: различие провозглашало мужчину субъектом, а женщину – не-мужчиной, Иным. На следующем этапе проблематизации этого вопроса, в постструктуралистском феминизме 1970-х, возникли голоса, ищущие альтернативные пути в понимании самостоятельной женской субъектности, без отстройки от мужского (Люс Иригарэ, Маргерит Дюрас).

Особым этапом в развитии вопроса различия стали 1980-е. Философ и теоретик феминизма Роза Брайдотти в тексте «Различие полов как политический проект номадизма» выстраивает трехуровневую структуру субъектности, подготавливающую появление номадического субъекта в качестве определяющего для рассмотрения женской идентичности: 1) различие между мужчиной и женщиной; 2) различия между женщинами; 3) внутренние различия каждой женщины. Наравне со значимостью каждого из этапов, весомым является переход от одного уровня к другому. Не только статика, но и динамическое становление субъектности является оптикой, применимой к анализу женского субъекта в фильмографии британской режиссера и сценаристки Салли Поттер. Описываемый Брайдотти Номадический субъект оживает множеством образов в работах Поттер. Ссылаясь на Жиля Делеза, Брайдотти обнаруживает номадизм в пересечении границ, в акте движения, независимого от точки назначения. «Быть номадой не означает бездомности или насильственного перемещения; это

скорее фигуральное выражение такого типа субъекта, что оставил всякую идею, желание или ностальгию по закреплённости. Такая фигурация отражает желание идентичности, состоящей из переходов, последовательных сдвигов, смен координат, без эссенциального единства и вопреки ему.» [1] Движение, освобождённое от конечной цели, обнаружение создающего себя женского субъекта, освобождение от фаллоцентрического мышления через номадическое мышление (и, возможно, через номадический акт кинотворения), дают возможность услышать ту интонацию, что звучит в собственной (множественной и противоречивой) режиссерской практике Салли Поттер.

Примечание

1. *Брайдотти Р.* Путем номадизма / Розы Брайдотти // Введение в гендерные исследования. Хрестоматия. / под ред. И. А. Жеребкиной, С. В. Жеребкина. – СПб.: Алетей, 2020., стр. 145

Капанова О. Ю.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет»

КУКЛА КАК МЕДИУМ СТРАХА В ФИЛЬМОГРАФИИ ЯНА ШВАНКМАЙЕРА

Ход человеческой жизни наделяет некоторые слова статусом «вечных тем». Любовь, мир, жизнь. Нередко такие понятия, которые возможно концептуализовать преимущественно из-за их применения в бытовом языке, образуют дихотомийно-сплетенные пары: любовь/ненависть, жизнь/смерть, мир/война и другие. К ряду подобных вечных понятий Ю.М. Лотман причисляет Куклу [1]. Кажущаяся простой в «применении», Кукла входит в языковое окружение человека в самом детстве. Появляясь в жизни человека на раннем этапе, Кукла столь же рано начинает сопровождать и все человечество. В отличие от упомянутых ранее дихотомий, кукла будто бы сосредотачивает единство противоположностей в себе самой: она «мертвая», но «оживляемая» игрой одновременно.

При кажущихся легкости и «понятности» бытований, феномен Куклы по истине модернистски разомкнут: он открывает пространство для применения многих теоретических оптик, дает возможность оттолкнуться от одной точки (Куклы), но попасть в неограниченное множество мыслительных игр.

Представленная игра состоит в том, чтобы рассмотреть Куклу как медиум страха в творчестве чешского киносюрреалиста Яна Шванкмайера. Продолжая традиции народного кукольного театра и следуя некоторым идеям Зигмунда Фрейда, Шванкмайер пронес сквозные темы через свои картины: мир детства, насилие, игра, сюрреалистические несоответствия – лишь отдельные мотивы, обнаруживаемые в его работах. Являясь осязаемым материальным объектом, Кукла

по-разному функционирует в культурно-бытовых контекстах, а также в анимации и кинематографе. Кукольный мир Шванкмайера позволяет увидеть, как Жуткое обнаруживается в кукольном, а кукольное – в Жутком. По Фрейдю «жуткое – это та разновидность пугающего, которое имеет начало в давно известном, в издавна привычном» [2]. Ключ к раскрытию Куклы как медиума страха в фильмографии Шванкмайера возможно искать на схождении сюрреалистских традиций, народного театра, психоанализа и специфики анимированного движения Куклы. В шванкмайеровских куклах механическое сталкивается с природным, фарфоровое-деревянное-тряпичное с театрально-магическим. Зазор между этими категориями – пространство для рождения страха.

Примечания

1. *Лотман Ю.М.* Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992.
2. *Фрейд З.* Жуткое. Художник и фантазирование. М., Республика, 1995, сс. 265-66.

Кануста А.А.

МГУ им. М.В. Ломоносова, философский факультет, кафедра эстетики,
г. Москва

ДИЗАЙН-КОД РЕКЛАМНЫХ ВЫВЕСОК В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ: ИСТОРИЧЕСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АНАЛИЗА

Эстетическое переосмысление дизайна наружной рекламы дореволюционного времени является необходимой частью анализа процесса общего формирования дизайна в России. Заданное эстетическое исследование одного из направлений дизайна, имевшего определенные особенности и отличавшегося от практик формирования дизайн-среды в иных регионах мирового сообщества, позволит приблизиться к определению всего того многообразия, из которого складывается «витраж» российского дизайна упомянутого исторического промежутка. Вопрос актуализации формирования предпосылок к складыванию российского дизайна как особой региональной практики и эстетической деятельности остается открытым и необходимым для достижения основной цели – выведения теоретического и терминологического обоснования области в настоящее время. Также этот вопрос связан с необходимостью отслеживания текущего состояния дизайна в России и дальнейших перспектив его развития.

Наружная реклама дореволюционного времени, как одного из первых и предпосылочных периодов к оформлению дизайн-среды в Российском регионе, имела разнообразие в зависимости от вида носителей, выражающих рекламное сообщение. От века к веку в российском ремесленном направлении

происходила трансформация так называемого представления самого продукта сбыта: от топорного прямого акцента на деталях или на самом продукте (что стало частью предметной рекламы) до некоторого усовершенствования рекламного носителя и привнесения в него эстетической составляющей (что выразилось появлением отдельного типа наружной рекламы – «живописной»). «Вывесочное дело в таком виде, в каком оно создано у нас, явление чисто русское. Обилие разноязычных народностей и подавляющая неграмотность требовали предметной рекламы, разъясняющей направление для спроса. До перехода вывески на живописное изображение вывешивались на воротах домов и торговых помещений самые предметы сбыта или ремесленного производства: пук соломы обозначал постоялый двор, колесо – щепника, обруч – бондаря, кожа – сыромятника. Такого сорта реклама давным-давно имела место и в Западной Европе, но от нее там перешли прямо к рекламе словесной, у нас же и до последнего времени вывески несли задачу изобразительную» [1].

Отталкиваясь от необходимости разобраться в видовом многообразии наружной рекламы, а также установить переход к эстетической составляющей, мы будем включать в анализ и исторические аспекты осмысления ключевых этапов формирования наружной рекламы в России. К концу девятнадцатого столетия мы наблюдаем бум наружной рекламы, ее особую роль в оформлении городских сред торгово-промышленного типа. Наружная реклама помимо вывесочного дела включала тогда и иные носители, такие как плакаты, афиши. В каждом из периодов развития наружной рекламы следует проследить их индивидуальные эстетические особенности и в части вывесочного дела (где происходили изменения от сугубо утилитарного назначения к привнесению эстетического, и далее – в части некоторого синтеза каждого из вышеупомянутого).

Живописная реклама конца девятнадцатого столетия становится ключевым примером привнесения эстетической составляющей ввиду привлечения художников, графиков к созданию вывесок. Вследствие чего выносятся вопросы: могла ли художественно, в российской практике часто лубочно (о чем свидетельствует само наличие лубочной рекламы), вывеска выполнять и утилитарные предназначения? Поиск ответа на поставленный вопрос остается для нас актуальным и сегодня, ввиду частого бегства производителя от эстетической составляющей в плоскость утилитарного, и наоборот.

Примечания

1. *Петров-Водкин К.С.* Пространство Эвклида. М., 2022. С. 23 – 53.
2. *Повелихина А.В., Ковтун Е.В.* Русская живописная вывеска и художники авангарда. Ленинград, СПб., 1991 – 199 с.
3. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. – М, 2016. – 160 с.
4. *Лаврентьев А.Н.* История дизайна: учеб. пособие – М., 2007. – 303 с.
5. *Лаврентьев А.Н.* Эксперимент в дизайне: Источники дизайнерских идей. М, 2010. – 244 с.

6. *Кузнецова Т.В.* Диалектика эстетического: универсальное и своеобразное: учебное пособие – М., 2022 – 244 с.

Капустина С.Д.

Российский университет дружбы народов, Москва

ПРИРОДА ТВОРЧЕСТВА И СМЫСЛЫ

Творчеством называют и процесс, и результат деятельности человека, и интерпретации полученного результата. Интересно, что ряд этот можно продолжать долго, однако, какое бы определение творчеству мы ни дали, оно все равно кому-то покажется узким и не исчерпывающим всю суть этого понятия. В этом особенность творчества, в этом его неуловимая, изменчивая природа. Определение его меняется и в зависимости от того, кого мы считаем субъектом – художника, то есть создающего, или зрителя (а может, читателя или слушателя), то есть воспринимающего. Творчество художника сложнее для понимания, однако, оно вряд ли может быть полностью оторвано от его личности, и это во многом его определяет. Творчество исходит от художника, значит напрямую связано с ним. Что же касается зрителя, творчеством для него будет попытка разгадать замысел и раскрыть, какое содержание скрыто за формой.

Творчество определить сложно еще и из-за того, что оно принимает разную форму. Не говоря уже и о том, что в разных видах искусства творчество находит себе разное выражение, мы понимаем, что творчество связано не только со сферой искусства. Например, описания того, как великие математики совершали небывалые открытия, полны духа творчества. И это неслучайно, ведь порыв создать нечто новое, совершенно оригинальное – это то, что роднит и художника, и математика, живущих в двух разных мирах, как кажется на первый взгляд. Удивительно, что написание картины и выведение математической формулы не просто сопряжены с творчеством, но и вряд ли возможны без него.

«Человек, который хочет сделаться писателем, раньше всего должен стать хорошим читателем», – написал однажды С.Я.Маршак в своем письме [1]. Это подтверждает мысль о том, что чтобы взрастить в себе творческое начало, необходимо наполниться творческими результатами, воплощенными в признанных произведениях искусства. Стать внимательным, чутким зрителем и впитать в себя художественные образы, смыслы нужно, чтобы потом понять, что волнует человека и людей вокруг, а также суметь найти правильную форму выражения своих замыслов.

Оригинальность, которая во многих определениях творчества звучит как главный ее компонент, переоценена. На примере классиков литературы, живописи мы видим, что они состоят из того, что они читали и что видели. Одни

вдохновляются другими, заимствуют детали, техники, и хуже от этого произведения не становятся. Дело в том, что творчество присутствует и в обработке материала, просмотренного или прочитанного, его обдумывании и опять же в интерпретации. Воспринимающий произведение тоже осуществляет акт творчества, и лишь потом может в той или иной форме реализоваться как творец в процессе создания, тоже творчества.

Пояснения к некоторым произведениям литературы больше по объему самих произведений. Это может еще раз напомнить нам о том, как важен читатель. Часто он может увидеть то, чего автор и не закладывал в текст, но что удивительным образом все-таки вписывается во вселенную его художественных образов, его придуманного мира. Это и есть сотворчество писателя и читателя. Это отмечал и французский философ и писатель Альбер Камю, который считал, что новые увиденные смыслы и интерпретации читателей его текстов могут лишь обогатить произведение, сделать его глубже, чем оно было задумано автором.

Понимание творчества в современном мире стало шире в связи с тем, что и искусство расширило свои границы или вовсе их стерло, и с развитием индивидуализма. И можно обнаружить связь между двумя этими факторами. Сегодня мы действительно способны не просто видеть искусство в самом неожиданном, но и классифицировать тот или иной объект, явление как предмет или акт искусства. Современные перформансы и инсталляции именно за это и любят, и ненавидят. Это связано с той общественной тенденцией, в результате которой человек становится все более независимым и осознает себя таковым. Поэтому ему вполне достаточно самого себя, своего «я», чтобы осуществить очередной акт творчества и как результат получить очередное произведение современного искусства.

Обратная сторона – это подчиненность творчества коммерческим процессам. Конечно, художник хочет быть услышанным, и для того, чтобы это было возможно в информационном потоке современности, необходимы уловки рекламы и внимание к спросу аудитории. Здесь уместны слова С.Конноли, английского критика: «Лучше писать для себя и потерять читателя, чем писать для читателя и потерять себя.» [2].

Примечания

1. Из письма С.Я.Маршака Ю.А.Панкратову, Москва 1957.
2. Сирилл Конноли – английский литературный критик.

ВОПРОСЫ ЭСТЕТИЗАЦИИ СОВЕТСКОЙ ГОРОДСКОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Внимание к эстетическому развитию городов интересно в повседневном знании, а также раскрывается в трудах известных ученых – К. Линча [1], Иконникова [2], М.Ю. Шишина [3], З.Н. Яргиной [4], Г.Н. Калининой, С.В. Тикуновой [5], Алисова Д.А. [6] и других авторов.

Эстетизация городов связывается с таким процессом, как формирование культурного ландшафта города. Согласно теории об урбосфере [7], культурный ландшафт города – синтезирование явление, построенное на совокупности концепта города (духовных смыслов города, связанных с его исторической миссией, а также с новыми культурными характеристиками), структуры города (отношениях горожан в духовной сфере жизни) и субстрата города (физическое пространство городской культуры). Культурный ландшафт города – масштабное поле объединения творчества, культурных практик и искусств. Визуальный код города позволяет увидеть различные эстетические элементы, среди которых – архитектура, городская скульптура, городская графика, а также эстетическая деятельность горожан, раскрывающаяся как в их профессиональной деятельности, так и в повседневной.

История развития культурного ландшафта отечественных городов связана с советской эпохой. Помимо советского градостроительства, подарившего городам архитектурные стили конструктивизма, рационализма, сталинского ампира, ар-деко, эклектики и функциональной типовой индустриальной застройки, нельзя не отметить роль учреждений культуры и искусств, городских объединений народной самодеятельности, предприятий народных художественных промыслов, домов быта и ателье в формировании эстетики советской городской повседневности. Рассмотрим эстетизацию советского города на примере повседневности г. Череповца Вологодской области. В данном индустриальном городе-гиганте тяжелой металлургической и химической промышленности СССР удивительным образом нашлись примеры процветания производства НХП, индустрии моды, организации творческих объединений трудящихся, опыт создания художественного образования.

В советский быт череповчан прочно вошли культурно-эстетические практики посещения городского театра; концертов творческих коллективов, созданных на площадках дворцов культуры при предприятиях города; культурных мероприятий, организованных в выходные в парке культуры и отдыха, и во время городских общественно-политических праздников, а также активный интерес к работе городского музея, библиотеки, кружков творче-

ства. Легендой города является феномен формирования заслуженного ансамбля танца РФ «Северные Зори» и история заслуженного коллектива народного творчества – ансамбля народной песни и танца «Прялица» в советский период.

Отдых заводчан, начиная со второй половины 60-х гг. был организован системно, с учетом всесоюзных тенденций организации работы клубных коллективов города и концертов звезд эстрады страны.

Для формирования уюта в своих квартирах горожане приобретали предметы быта, созданные на череповецкой фабрике НХП «Красный ткач», изделия которой славились на всесоюзном уровне и были эстетическим брендом города. Городская мода и стиль создавались в швейных цехах городских текстильных предприятий «1 мая», «Объединенная работница», «Рассвет», ателье Дома быта и т.д. «В конце 1950-х в небольшом Череповце активно работала индустрия моды: фабрика и ателье шили стильную одежду, проходили модные показы, а манекенщиц узнавали даже на улицах» [8].

Таким образом, пример истории советской повседневности культурной жизни Череповца является типичным для характеристики эстетизации городского пространства как процесса гармонизации среды и быта горожан, а, с другой стороны, демонстрирует черты индустриальной эстетики промышленного города.

Примечания

1. Линч К. Образ города. Москва: Стройиздат, 1982. 328 с.
2. Иконников А.В. Функция, форма, образ в архитектуре. М.: Стройиздат, 1986. 288 с.
3. Шишин М.Ю. Ноосфера, культура, культурный ландшафт. Новосибирск: СО РАН, 2003. 287 с.
4. Яргина З.Н. Эстетика города. М.: Стройиздат, 1991. 366 с.
5. Калинина Г.Н., Тикунова С.В. Понятие и методология исследования культурного ландшафта // Вестник МГУКИ. 2018. №5 (85). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-i-metodologiyaissledovaniya-kulturnogo-landshafta> (дата обращения: 25.01.2023).
6. Алисов Д.А. Культурный ландшафт города, или некоторые способы фиксации исторической памяти в городской среде // Культурные ландшафты современного города: сборник научных работ / под ред. Д. А. Алисова, И.А. Селезневой. М.: Институт Наследия, 2020. С. 4-21.
7. Касаткина С.С. Урбосфера: системно-семиотический анализ: автореферат диссертации доктора философских наук. Архангельск, 2019. 37 с.
8. Макарова Л. Первая манекенщица Череповца Людмила Целуйко: «В 70-е билетов на показы мод было не достать» // Сайт www.cherinfo.ru. Электронный ресурс. URL: <https://cherinfo.ru/news/88136-pervaamanekensica-cereropca-ludmila-celujko-v-70-e-biletov-na-pokazy-mod-bylo-ne-dostat> (дата обращения 26.01.2023).

ОРНИТОЛОГИЧЕСКАЯ ОНОМАТОПЕЯ КАК СРЕДСТВО НАПОЛНЕНИЯ СМЫСЛАМИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Явление ономотопеи, или звукоподражания в языке, долгое время находилось на периферии научных, прежде всего, лингвистических, исследований. Словари определяют ономотопею как «фонетически мотивированную связь между звуками языка и лежащим в их основе значением, звуковым признаком обозначаемого предмета, явления, действия, события <...> Обязательным смысловым критерием звукоподражательного слова является образность, поскольку фонетический состав ономотопов напоминает называемые в этих словах события и явления: звуки природы, крики животных, движения, сопровождаемые каким-либо шумом, речь, различные звучания. В ряде случаев экспрессивное значение может доминировать над предметно-логическим значением слова» [1].

В последнее время ономотопея была изучена с точки зрения степени мотивированности, т.е. «взаимообусловленности звучания и значения слова, а в более широком смысле – формы и содержания» [2], стилистических особенностей в речи и художественной литературе. Абсолютная мотивированность (понятность носителям любого языка) таких слов ставится учеными под сомнение [3].

Явление звукоподражания существует и в музыкальном языке, который во многом копирует звуки природы. Данное явление многократно отмечалось музыковедами. Особое внимание ученых обращается на использование звукоподражания пению птиц в музыке как художественного приема и стоящую за образами птиц символику. См., например, подробное исследование Э. Ребеля [4]. О связанном с возникновением такой символики антропоцентризмом как онтологическом основании видения и слышания природы композитором, исполнителем, слушателем говорится в дискурсе [5]. В свою очередь, М.Н. Сырбу выделяет два принципа, используемых композиторами для изображения птиц – *цитирование* и *подражание* [6]. Л.Е. Кастелоес обращается к рассуждениям о *подражании* в третьей книге диалогов Платона «О государстве», отмечая связь между платоновскими эстетическими оценками подражания и восприятием такого явления в искусстве XIX в. По мнению автора статьи, недостаточное внимание к смыслу звукоподражательных элементов, использованных в музыкальном произведении, может привести к искажению его содержания. Л.Е. Кастелоес поставил следующих два вопроса, отметив при этом, что они важны, но лежат в стороне от предмета его исследования: «Может ли быть музыкой звуковая среда как таковая? Или: определяется ли музыка составляющими ее «объектами» (звуками, партитурой и так далее) или создающими ее «субъектами» (слушателем, композитором, исполнителем)» [7]?

В данном исследовании предпринимается попытка прочтения смыслов, содержащихся в самых распространенных элементах музыкальной ониматопеи – звукоподражании птицам в произведениях композиторов различных направлений. Думается, что такое прочтение необходимо связано с попыткой поиска ответов на вышеуказанные вопросы. С этой целью в исследовании сопоставляются разные виды цитирования и подражания, рассматриваются смысловые составляющие, приносимые звукоподражательными элементами в музыкальные произведения. Основным методом исследования – феноменологический анализ: звукоподражание рассматривается как «„объект“, который воспринимается как переходный, и некое безобразное, „перцептированное“ в той же самой „перцептивной“ *φαντασία*», которое находится в самом музыкальном материале, с которым работает композитор-творец, создающий смыслы [8].

Примечания

1. *Емельянова О.Н.* Звукоподражание, или ониматопея // *Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник.* М.: Флинта: Наука, 2003. С. 169.
2. *Кузнецов В.Г.* Произвольность и мотивированность языкового знака: Семантический и лингвистический аспекты: Монография / В.Г. Кузнецов. – М.: ФГБОУ ВО МГЛУ, 2019. С. 65.
3. *Гак В.Г.* Беседы о французском слове: из сравнительной лексикологии французского и русского языков / В.Г. Гак. – Изд. 7-е. – Москва: URSS, 2014. – 336 с.
4. *Reibel E.* Nature et musique / E. Reibel. – Paris: Fayard, 2016. – 191 p.
5. Касьянова Н. Б. Орнитологический дискурс Оливье Мессиана как фактор смыслообразования его произведений // *Философия творчества. Ежегодник / РАН. ИФ. Сектор философских проблем творчества. Выпуск 7: Философско-методологический анализ когнитивных оснований творчества /* Ред.: Смирнова Н.М., Бескова И.А. – М.: Голос, 2021. С. 348-360.
6. *Сырбу М.Н.* Способы воплощения птичьего пения в музыке второй половины XX века // *Голос природы. Музыка природы: звукоподражание в обряде и искусстве /* ред.-сост. И. А. Чудинова, А.А. Тимошенко. СПб.: Российский институт истории искусств, 2013. Вып. 4. С. 87–95.
7. Кастелоес Л.Е. Введение в музыкальную ониматопею // *Проблемы музыкальной науки.* 2009. № 1 (4). С. 79.
8. Ришир М. Феноменология поэтического элемента (перевод Р.Соколова, ред. Г.Чернавин) / М. Ришир, Р. Соколов, Г. Чернавин // *HORIZON. Феноменологические исследования.* – 2016. – Т. 5, № -1. – С. 284.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СПЕЦИАЛИСТА И СРЕДСТВА ЕЕ ФОРМИРОВАНИЯ

Одна из особенностей деятельности специалистов в различных областях науки состоит в том, что им приходится сталкиваться с новыми проблемами, которые обладают плохой структурой и требуют участия в поиске их решения необходимыми методами.

Цель данного исследования – рассмотреть некоторые источники формирования интеллектуальной культуры специалистов. Одним из таких источников выступает философия, в которой хранятся методы постановки и решения задач.

Опыт решения проблем и задач в значительной степени основывается на закономерностях человеческого познания. Для того, чтобы наращивать все компоненты интеллектуальной культуры, необходимо располагать общими знаниями опознавательной деятельности. Поэтому требуется конкретизация общих гносеологических представлений, которая выполняется с помощью построения модели и структуры и средств мыслительной деятельности.

Структурные модели мышления играют двоякую роль: во-первых, с их помощью выделяется в опыте мышления то, что интересует специалиста, во-вторых, на их основе привлекаются те знания из интеллектики, которыми должен располагать специалист для применения и создания методов. При помощи познавательных моделей определяется объем знаний и методов логики, которые необходимо применять при формализации знаний и интеллекта специалиста.

Однако методологическая систематизация опыта мышления не совпадает с той систематизацией знаний и процедур, которая содержится в конкретных дисциплинах. Необходимо отметить, что систематизация опыта мышления фиксируется не в самой методологии, а в особой области интеллектуальной деятельности, которая получила название эвристики (наука о творческом мышлении). Эвристика занимается обобщением опыта и поиска решения задач с перспективами его последующего использования.

Отметим, что установление связи между структурой методологического знания и систематизированным опытом мышления позволяет выделить различные области эвристики. В неявном виде они всегда присутствуют в самой научной деятельности, но явно они не выделялись и не подвергались методологическому осмыслению. Однако эвристика имеет достаточно богатое содержание, отражающее разнообразие методологических понятий и принципов. В опыте познавательной деятельности выделяются репродуктивные модели мышления, в которых присутствуют эвристические процедуры.

Познание человеком действительности понимается в гносеологии в качестве ее отражения с помощью чувственных и мыслительных образов.

Эти образы и их различные сочетания являются моделями объективного мира в сознании человека. Мыслительные и чувственные образы объективного мира являются элементами сложной структуры человеческого мышления. Среди таких процессов особое место занимают следующие группы:

1. Процессы формирования мыслительных и чувственных образов;
2. Процессы оперирования моделями объективного мира в целях выявления новых свойств объектов;
3. Процессы целеполагания и планирования принятых решений и действий.

Таким образом, понятие творчества можно рассматривать в двух аспектов: в качестве создания нового знания и в качестве способности принятия лучшего решения в практической ситуации. Следовательно, в культуре специалиста можно выделить два момента: с одной стороны необходим запас знаний, т.е. интеллектуальная развитость, которая включает профессиональную компетенцию. С другой стороны, специалист должен осваивать поток информации. Поэтому для поиска новых решений необходимы сведения из смежных областей знаний. При этом остро встает проблема отбора информации. Здесь то необходимо выделить роль философского знания формирования интеллектуальной культуры специалиста.

Философия раскрывает широту мышления, способность преодолеть достигнутые пределы познания, а так же помогает проявлять смелость в постановке проблем. Однако существует еще одна сторона интеллектуальной культуры. Речь идет о самой культуре мышления. Здесь главная роль принадлежит философии в качестве общей методологии познания и знания о роли философских категорий, которые являются опорой познания и составляют необходимый элемент культуры. Поэтому философская культура становится органическим элементом общей интеллектуальной культуры специалиста.

Философская методология позволяет обозначить проблему, рассмотреть вопросы, показать их решения, а главное, заставляет думать над дальнейшим творческим развитием достигнутых истин и осознать их значимость для современности.

Таким образом, знание философии открывает возможности для формирования интеллектуальной культуры специалиста не только своим содержанием, но и способами постижения этого содержания.

Сказанное о значимости философского знания не исчерпывает всего содержания интеллектуальной культуры специалиста, однако повышает мобильность мышления специалиста и расширяет диапазон его действия.

ТЕМАТИЗАЦИЯ РЕЛИГИОЗНЫХ ОСНОВАНИЙ ИСКУССТВА

Искусство является зеркалом культуры. В настоящее время много говорят о кризисе культуры, о кризисе искусства. «Кризис» в переводе с греческого языка означает «суд», а суд – это дело Божье, мы можем только рассуждать об этом. Но для того, чтобы выносить суждения, нужно заглянуть в душу человеческую, т.к. кризис искусства в реальности оказывается кризисом человеческой души. В каком состоянии находится душа человека, в таком состоянии находится и искусство. В этом смысле духовные истоки русского искусства очень тесно связаны с особенностями русской души.

Все русское искусство построено на сердце и совести. Поэтому для Запада Россия является проблемой, не поддающейся пониманию, своего рода сфинксом. Русская душа таит в себе пламенное сердце и порыв к свободе. В этом ее загадка и таинственность. Живые слова «сердце» и «совесть» являются точной мерой русской души и русского искусства. Ведь русский человек живет под знаком своего сердца. Даже тогда, когда из сердца исходят злые помыслы, которые его оскверняют.

В свое время Марина Цветаева написала: «Искусство при свете совести». Эта позиция позволяет на искусство смотреть оптимистически. Человек искусства имеет возможность быть верным голосу совести. Художник участвует по-своему в строительстве двух градов, о которых сказал Августин Блаженный: «Две любви создали два града: земной – любовь к себе, доходящая до презрения к Богу; небесная же – любовь к Богу, доходящая до презрения к себе» [1]. Эти два града противоположны по ценностям, а в искусстве проявляются в двух различных установках, определяющих смысл искусства и творчества. С одной стороны, утверждается, что искусство должно отражать наличную действительность. Здесь возникает два течения. Реалисты-скептики отражают натуралистически жестко «чернуху», где фиксируется все страшное, отвратительное в нашей жизни без всякой надежды на спасение. Реалисты-гедонисты отменили стыд, утверждают культ наслаждения. При этом отражается одна и та же реальность, но увиденная по-разному глазами реалиста-скептика и глазами реалиста-гедониста. Итог один – распад духовности.

Поэтому главная задача искусства – это создавать художественными средствами мир духовных ценностей, мир высших смыслов жизни. Здесь есть традиция осмысления искусства в отношении к сфере духа и духовной жизни человека, которая истоками уходит в Православие.

Духовные истоки русского искусства раскрываются в тайне творчества. Загадки творчества пытались разгадать многие ученые и философы, но только

запутались в собственных противоречиях. С точки зрения Православия способность к творчеству рассматривается как Богоподобие. Библия начинается со слов: «В начале сотворил Бог небо и землю». Богословие Бога-Творца называется Художеством.

Следовательно, творческий дар, роднящий человека с его Творцом, дар, которого лишены даже ангелы, есть великое достоинство человека. Различие заключается в том, что Бог творит из ничего, как сказано в Библии, а человек разгадывает тайные смыслы Бытия, вызывает их к жизни из умопостигаемого мира и дает им бытие в мире эмпирическом. Поэтому творить – не значит отражать реальность, а вызывать к бытию новое, и потому творение – это всегда «риск нового», как отмечает Н.Лосский [2].

Искусство в себе самом носит свою ценность и содержит в себе неистощимый запас духовных возможностей, из которых каждый человек черпает, что ему нужно. Искусство творится всегда в душе. Задача человека творить искусство, озарять землю светом истины, добра и красоты. А задачи искусства – пробуждать человеческие души от духовной спячки, озарять светом, вдохновлять на подвиги творчества.

Анализируя основные тенденции нового искусства можно свидетельствовать о трагическом разрыве современного человека с Творцом и Спасителем мира. В этой ситуации становится особенно актуальным припасть к своим родным истокам, к канонам и традициям с целью преображения человеческой души, указать ей путь к Богу. Разрыв искусства с Церковью оборачивается ущербностью, упадком, в конечном счете, смертью искусства. Кризис искусства – это кризис человеческой души. Кризис, болезнь искусства начинается с того, что с помощью ложных ценностей искривляется путь души, а порою превращается в беспутье. Утверждается наслаждение, создаются искусственные, бессмысленные потребности, направленные на разрушение человеческой природы. В этом главная причина отсутствия стиля в наше время, отрицания традиции, в которой воплощается дух народа и времени. Искусство есть самосознание человечества в истории, в которой совершилось Боговоплощение, Богострадание и Крест. Поэтому искусство нельзя отвергать, в нем надо жить и преображать его изнутри. Оно требует любви к Богу, Творцу, от которого человеку дан дар творчества. Требуется подвига жизни, мысли и чувства. Искусство – это путь души от самой себя несовершенной к самой себе совершенной. Это преображение себя и мира. Поэтому искусство творится от избытка сердца, от которого говорят уста. И тогда хочется сказать: «Дивны дела твои, Господи».

Примечания

1. См.: Августин Блаженный. Творения. Т.1, СПб-Киев, 1998.
2. См.: Лосский Н.О. Характер русского народа. Избранное. М., 1991.

ОБРАЗЫ ГОРОДСКОГО ОДИНОЧЕСТВА В КОММУНАЛЬНОЙ КВАРТИРЕ

Как авторы раскрывают и отражают реальность существования в таком уникальном советском явлении как коммунальная квартира. То, как идея коммуны воплощается в коммунальном быте и приводит к особенному одиночеству и соседской вражде, при этом позволяя человеку в таких условиях проявлять свои культурные особенности и своеобразную выдержку, и волю. Идея коммуны сформулирована так: «Основными целями коммун были: растворение личной жизни в общественной, освобождение женщины от домашних хлопот, отмирание семьи и переустройство быта» [3]. Затем дается иная оценка этого явления: «Дома-коммуны не получили широкого распространения в стране из-за противоречия естественным потребностям человека в уединении...» [3]. Проблема этого «уединения» и породила усиленное коммунальное одиночество, его поиск и одновременный выход из него.

Индустриализация 30-х годов быстро наполняла города жителями села. Лишь единицы из них имели отдельное жилье. «Урбанизация в СССР протекала при отсутствии массового жилищного строительства, поэтому приток населения в города привел к катастрофическому ухудшению жилищных условий, к скученности и «уплотнению» [1]. Зачастую люди жили в углах или в перегороженных шаткой и тонкой стенкой комнатах. Но запал тех лет заставлял человека не обращать особого внимания на жизненные трудности и вот мы видим это поколение спустя 20 лет уставшим, одиноким. «Вместо коллективизации жизни происходила ее атомизация. Поразительно, что повседневная жизнь коммуналок развивала в человеке именно те качества, которые в общественном сознании воспринимались как чуждые советскому обществу, «мелкобуржуазные», «контрреволюционные» ...» [1]. Не случайно в фильме есть персонаж реального главного инженера комбината, где показана его шикарная квартира. Подлинные идеалы города в комфортной жизни и эта близкая совместная жизнь требует «отдельной» квартиры. В сцене в ресторане, куда приходит в поисках, Ильина молодая телефонистка есть замечательный диалог. Он говорит ей, что надо жить независимо от чужого мнения. На что она отвечает, что «мы не одни живем, в человеческом обществе». Здесь конфликт мировоззрений поколений, в том числе и отношения к коммунальной жизни. Режиссерский взгляд Михалкова также предполагает ретроспективу уже трех точек. Фильм снят в черно-белой сепии, отсылающей нас по гамме к фотоальбомам 50-х. В самом конце проникновенные слова Тамары Васильевны звучат под капающей мотив песни «Прощай, любимый город». Так конец семидесятых прощается с прежним городом, с надеждами и одиночеством его жителей.

Фильм «Покровские ворота» также предлагает нам воспоминания из начала 80-х на жизнь коммунальной квартиры времен хрущевской оттепели. Квартира живет в ожидании разъезда. Фильм снят в жанре комедии с элементами мюзикла, проблемы одиночества, поиска любви и расставания с прошлым поданы в легкой, но от этого не менее драматической манере. Действия героев покрыты оттенком легкой грусти. Коммунальная квартира – символ исчезающей общественной жизни, противоречивый, из которого все мечтают выбраться, но по-своему привлекательный, что и заставляет главного героя воссоздавать ту жизнь в своей памяти. Квартира – концентрат быта города. Б.В.Марков так характеризовал его культуру: «самым поразительным в современном городе является единство различия и безразличия» [2]. Это пространство страдания, уход от него в свой «угол» и дальнейшее страдание от одиночества с неизбежным возвращением, но не избавлением от мук в общем пространстве. Лиричность воспоминаний не вполне скрывает отсутствие личного пространства как такового. Люди мешают друг другу, постоянно возникают конфликтные ситуации. Безразличность декларируется, но в реальности теснота приводит к общей бытовой жизни, где любое действия соседа становится значимым. Этот «чужой» постоянно напоминает о «самом себе», о собственном одиночестве.

Так каждый фильм дает свой оттенок коммунальной жизни и одиночества, ищущего своего выхода. Особый житель коммунальной квартиры прошел свой путь из 30-х до настоящего времени. То, что должно было бы объединять и делать жизнь лучше, стало одним из самых изощренных мучений. Вместо согласной жизни и взаимопомощи мы видим атомарность, одиночество. Но дешевое жилье всегда будет находить себе постояльцев, не понимающих, какую высокую плату придется заплатить за эти небольшие деньги.

Примечания

1. А. Беззубцев–Кондаков ж. УРАЛ №10, 2005.
2. *Марков Б.В.* Храм и рынок. Человек в пространстве культуры СПб.: Алетейя, 1999. – 304 с. 3.<https://cyberleninka.ru/article/n/povsednevnoe-prostranstvo-kommunalki-strategii-i-praktiki-prozhivaniya/viewer> дата обращения 17,12,2019.

БИОМЕДИЦИНА И ИСКУССТВО: НА ПУТИ ТРАНСФОРМАЦИИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО

В творчестве художников конца XX – начала XXI века тема поиска смыслов разворачивается во все более неопределенном пространстве жизни и смерти и особенно это проявляется во взаимодействии искусства с телесными практиками. Этические и эстетические функции искусства переносятся в сферу биомедицины, где само тело человека становится предметом дизайна и постепенно меняет статус объекта искусства на статус действующего субъекта.

В последнее время усилилась тенденция медиализации жизни общества. Человек становится объектом медицинской политики, которая обещает успешную репрезентацию индивида в социокультурном поле. Пациент превращается в клиента-потребителя, в технологический артефакт.

Между тем, отмечается и тенденция демедиализации жизни, которая проявляется в развитии общественных движений в пространстве потребительского рынка, пропагандирующих здоровый образ жизни, в расширении возможностей выбора для пациента-клиента. Однако освобождение от диктата традиционно организованной медицины предполагает усилия автономного пациента на пути поиска совершенства по постановке самодиагноза и осуществления самоконтроля в процессе соблюдения диеты, выполнения комплекса упражнений, приема биодобавок, и парадоксальным образом может способствовать развитию состояния уязвимости в рамках жесткого проекта «заботы о себе».

Тема «качества жизни» развернута в пространстве негативной евгеники (предотвращение появления неполноценной жизни) и позитивной евгеники – улучшения человека. Развитие генетики породило сложные вопросы: во-первых, останутся ли генетические исследования и применение биотехнологий на расшифровке и коррекции патологических генов или будут предприняты попытки конструирования поведения человека и, во-вторых, может ли геном стать критерием оценки личности? В этой связи представляет интерес дискуссия о проблеме неидентичности. Полемика разворачивается в связи с мнением о том, что улучшение индивида (например, методами редактирования генома с целью предотвращения нежелательных заболеваний или усиления определенных качеств личности, в том числе эстетических), тем не менее создает нового индивида, не идентичного прежнему, не давая состояться уникальному акту рождения. Таким образом, осуществление репродуктивной функции будущих людей окажется в зависимости от современных генетических дизайнерских проектов и, поэтому, по мнению Х.Йонаса, ядро нынешней власти – это более позднее рабство живых, оказавшихся в зависимости от мертвых.

В XXI веке открываются пути трансформации человека в постчеловека. Человеческое подвергается «тотальной эндоскопии» (П.Слотердайк), скрытое выворачивается. Художники, работающие в жанре «спесимен-арт» (А.Циарас.. фон Хагенс, Д.П.Уиткин) осуществляют визуализацию внутреннего пространства человеческого тела, опираясь на достижения генетики, пренатальной диагностики, используют новые технологии по разему телесности. Визуальные устройства превращаются в самоцель и способствуют переходу от реальности произведений к телу как среде искусства.

В последние годы артпрактики все более ориентированы на идеалы трансгуманизма, призывающие к виртуальной телесности в компьютерном сетевом пространстве. Обозначается событие спроса на нечеловеческие формы опыта, в том числе на техногенное авторство, что может свидетельствовать о тупике этико-эстетического дискурса, пытающегося приобщить нечеловеческие сущности к человеческим категориям.

В постгуманистической перспективе может быть поставлена под сомнение достоверность оснований самоидентификации и размывание любых возможностей репрезентации.

Ким Ф.С.

«Московский автомобильно-дорожный государственный технический университет (МАДИ)» Бронницкий филиал.
(Бронницкий филиал МАДИ)

МИР ПРЕКРАСНОГО КАК УБЕЖИЩЕ В МИРУ

«Блистательная изоляция», «гордое одиночество» («splendid isolation») добровольное «отшельничество» правых интеллектуалов XX – начала XXI века, опыт их уединенной жизни привлекает внимание в свете вынужденной изоляции людей в связи с пандемией COVID-19 и процессами деглобализации. По мнению некоторых аналитиков, настало «время философов», «стремительные перемены... требуют глубокого осмысления» [1]. Но как быть в случае, если возможности такого осмысления ограничены? Один из возможных ответов на этот вопрос дает опыт двух очень разных по общественному темпераменту и характеру правых интеллектуалов.

Герд-Клаус Кальтенбруннер (1939-2011), которого в 80-е годы XX века называли «абсолютной суперзвездой нового немецкого консерватизма», признанный историк идей, автор блестящих философских эссе с конца 90-х годов до конца своей жизни почти полностью уединился в доме на опушке леса в одном из небольших немецких городов. Отказался от машины, телефона, компьютера, радио, телевизора, поддерживал связь с миром только через почтовую переписку. Редкие посетители, описывая его жизнь в гармонии с природой

и его убежище, отмечали, что в нем «живет эстет», главными занятиями которого стали чтение и молитва [2].

Один из персонажей европейской интеллектуальной истории, созданной Кальтенбруннером, колумбийский мыслитель Николас Гомес Давила (1913-1994) уже в 23 года решает не участвовать в политике и вести жизнь частного ученого под мифической маской «Реакционер» [3]. Кальтенбруннер называл Н.Давила отшельником, памятником «splendid isolation», далеким от разочарывающей действительности и политики [4]. Всю свою сознательную жизнь мыслитель провел почти в полном уединении в своей тщательно подобранной библиотеке из 30 тысяч книг, мечтая об университетах, в которых было бы запрещено даже простое упоминание «актуальных проблем». Афоризмы «нового Ницше» «проникнуты эстетическим и религиозным отвращением перед превращением Человека в потребителя» [5].

Давила считал, что «политическое, как и эстетическое, не имеет правил и не является простым событием. Как там, так и здесь конкретное произведение есть эмпирический факт и аксиологическая категория в одно и то же время. Политическое дело, как и произведение искусства, равно открыты одной и той же вечности» [6, С.412]. «Произведение искусства, собственно, имеет не смысл, а власть. Его предполагаемый смысл – это историческая форма его власти над проходящим мимо зрителем» [6, С.98]. Эстетическое наслаждение, существование искусства, по его мнению, является доказательством божественного сострадания к бессилию человека» [6, С.599, 659].

Отстаивая «старый порядок», социальную иерархию Давила делает существенную оговорку, признавая настоящим аристократом человека, у которого «есть внутренняя жизнь, несмотря на его происхождение ранг или его состояние». Глубоко верующий католик Давила считал, что эстетический опыт – это потайная дверь для тех, кого пугает «переход из земного мира в священный через религиозное обращение» [6, С.305].

Примечания

1. *Филатов С.* Время философов: от «Westlessness» к «Happytatism»'у через «COVID-19». // Конт .6.06.2020 [Электронный ресурс]. URL: <https://cont.ws/@serfilatov/1694449> (дата обращения 15.11.2020)
2. *Oblinger Georg Alois.* Spaziergänge mit Gerd-Klaus Kaltenbrunner, der jetzt siebzig wird. Gott erwartete eine Antwort. // Junge Freiheit, 27. Februar 2004.
3. *Jessen Jens.* Der letzte Reaktionär. // Die Zeit 26.02.2004.Nr.10. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.zeit.de/2004/10/L-Davila/komplettansicht> (дата обращения:10.04.2012).
4. *Kaltenbrunner G.-K.* Nicolás Gómez Dávila. // Vom Geist Europas. Bd. 2. S. 518-521.[Электронный ресурс]. URL: http://altmod.de/?page_id=27 (дата обращения 15.05.2013).

5. *Hacker Doja*. Entzauberte Welt. // Der Spiegel. 6/2006. S.154-157.[Электронный ресурс].URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45774420.html> (дата обращения :10.04.2012).
6. *Гомес Давила Николас*. Схолии к имплицитному тексту /исп., рус./ пер. с исп. Е.Косиловой; под ред. В. Дворецкова. М.: Канон+РОИИ «Реабилитация», 2021. 896 с.

Кириллов А.А.

Южный федеральный университет, г. Ростов-на-Дону

МИНОИЗАЦИЯ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ: НА ПРИМЕРЕ КОСМОЛОГИЧЕСКОЙ СЮЖЕТИКИ РАННЕГРЕЧЕСКОЙ МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Фактор «миноизации» в современной культурно-исторической и философско-религиоведческой традиции исследования прошел длительный путь от археологической стадии фиксации процесса проникновения «минойских мотивов на материк», через распространение характерного типа керамики. «Керамическая миноизация была медленным и постепенным процессом» и стилистические особенности керамики «микенского» производства долго сохраняли свои основные характерные черты «элладской» традиции, даже тогда, «...когда микенские гончары восприняли позднеминойский стиль, они все еще соблюдали свои собственные стилистические традиции» (Блаватская Т.В. М. 1966). Если археологическая стадия «миноизации» культуры может рассматриваться как самая ранняя и эстетически ориентированная в материальных прикладных формах обнаруживаемой при раскопках керамики, то завершающей стадией данного процесса, можно рассматривать процесс проникновения и усваивания «минойского» культурного интерьера в художественных вкусах и религиозных представлениях. «Особенно интенсивными становятся связи с Критом, под воздействием которого происходит заметная «миноизация» микенской культуры. Мощное влияние более древней и более развитой критской цивилизации, пишет Ю.В.Андреев, оставило свои следы почти во всех основных сферах жизни микенского общества: в искусстве и архитектуре, в религиозных верованиях и обрядах, в фасонах женской одежды и в типах вооружения, наконец, в системе письменности (линейное Б, созданное по образцу критского линейного А) и организации дворцовых хозяйств» (Андреев Ю.В. СПб., 2002).

В настоящее время актуальные исследования и систематические разработки, посвященные тематике «миноизации» культуры заостряют свое внимание на коммуникационном аспекте данного явления. Согласно их результатам, сегодня складывается такое понимание исследуемого феномена, согласно которому «миноизация» материальной культуры цивилизаций как, собственно, Греции, Во-

сточного Средиземноморья, так и Малой Азии, происходила в результате основания минойских колоний вдоль важнейших торгово-судоходных трасс...» (Писаревский Н.П. Известия ВГПУ, № 4 (277), 2017 г.). Выявление «минойского присутствия» в восточной части Эгейского моря усилилось в последние годы благодаря накоплению свежих фрагментов археологической информации. Дискуссия о «минойском присутствии» за пределами Крита получила особый импульс в 1980-х годах, колеблясь на протяжении многих лет между различными моделями интерпретации, начиная от насильственной колонизации и заканчивая более активной ролью местных культур. (Luca Girella – Peter Pavuk. Koç University Press, 2011). Эти данные побудили ученых сформулировать несколько моделей интерпретации, охватывающих различные структуры, часто объединенные под недавним названием «миноизация». В начале нулевых годов было предложено исследовать этот феномен в «более многовариантных терминах» (Broodbank 2004), а также оценить возможность того, что внутрирегиональные контакты способствовали бы ассимиляции минойских культурных черт в результате создания «более глобализированной обстановки», определяемой как «новая среда» (Davis – Gorogianni 2008).

В данном сообщении речь пойдет о приоритетном рассмотрении гипотезы, согласно которой процесс миноизации культуры можно эффективно исследовать в перспективном поле эстетического ракурса, способного объединить разноплановый материал археологической, религиозной и коммуникационной стадий анализа процесса миноизации. Такой подход будет базироваться на анализе космологических представлений раннегреческой мифопоэтической традиции (модели мира – Топоров В.Н. 1980), тесно привязанной к сюжетному корпусу «критской», «минойско-микенской религии» (Буркет В. 2004 г.). В основании полемической гипотезы о глубоких минойских (критских) истоках античной культуры и характера рождающейся европейской рациональности могут быть положены изыскания по «минойской астрономии» – практики синхронизации лунного и солнечного календарей и исчисления «Большого года» критской календарной системы. Календарной системы, сохранившейся до исторического времени позднеминойского периода и используемой в эпоху «темных веков» с ее многообразными социокультурными потрясениями – времени военно-политических катастроф, социальных и религиозных трансформаций, времени, которое «пошло только на пользу» разработке и уточнению критского календаря, способствовали регламентации «ритуальной деятельности» и социальной регламентации в период «неконтролируемые переменные». Календарная гипотеза способна прояснит «темные места» постминойской истории и практики культурной и интеллектуальной преемственности на основе феномена миноизации – на примере изучения поселения Элефтерны (Dynasty of Priestesses), «которая служила прибежищем, куда собиралось уцелевшее население вновь основанных городов... Мы еще увидим, что города области Ласити продолжали минойскую традицию, хотя они, конечно, общались с внешним миром». (Bonn-Muller, Eti. Interview with Anagnostis Agelarakis. 2010). Благодаря этому становятся понятны многообразные сюжетные

линии связывающие минойскую религиозную художественную и образную традицию с практикой эстетизированной космологии раннегреческой мифопоэтической и натурфилософской традиции, емко и изящно выраженной одной платоновской фразой, уже в классический период, о том, что «...время возникло вместе с небом» (Платон. Диалоги. Книга вторая. 2008).

Кириллов А.А.

Санкт-Петербургский государственный университет

ЖУТКОЕ, ОТЧУЖДЕННОЕ, ПРИЗРАЧНОЕ: МЕДИАЭСТЕЗИС ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

Тезисы доклада написаны при финансовой поддержке гранта РФФИ № 21-18-00046 «Определение критериев визуального загрязнения окружающей среды», СПбГУ.

Современные города создают иллюзию собственной прозрачности, при этом делают предельно транспарентными самих горожан. Агрессивная активность среды задает императив самораскрытия субъекта, выраженный не только во внедрении систем тотального контроля, но и в навязываемых практиках публичного существования. Вписанные в систему современного медиакульту горожане формируют ежедневные визуальные отчеты, обнажающие их личную жизнь. Вместе с тем и сам медийный город собирает собственный инфопортрет – подробный и разносторонний, но при этом почти призрачный, так как за фасадами экранами находятся непролазные дебри данных и визуального мусора. Стеклопанная архитектура – как символ современных мегаполисов – создает лишь иллюзию прозрачности. Николас Мирзоев обращает внимание на то, что с внешней стороны подобные стеклянные здания, как правило, имеют зеркальную поверхность (что довольно симптоматично – город производит замкнутый поток образов-портретов самого себя, не отсылая ни к какой иной реальности); проникающим вглубь, напротив, оказывается взгляд изнутри, из офисов крупных финансовых и IT компаний [1], которые собирают самые интимные данные о пользователях в целях поиска все более эффективных манипулятивных технологий производства потребительского желания и управляемой субъективности.

Новые медиа задают особую систему координат, в которой привычное и знакомое в опыте существования современного человека оборачивается амбивалентным и неопределенным. Формируется новая эмоциональная география города, требующая настройки чувственности по лекалам триггеров медиатизированной среды. Теоретическим инструментом в решении этой задачи может стать концепция «атмосферы», предложенная немецким эстетиком Гернотом Беме. Согласно философу, атмосфера формирует особые условия восприятия среды, специфическое «настроение» топоса, не являясь при этом

ни прямым проявлением качеств объектов, порождающих атмосферу, ни проекцией самого субъекта на окружающие его предметы. Атмосфера скорее опосредует отношение между человеком и средой, конструируя определенные эмоциональные состояния и вводя в резонанс механику чувственности [2]. Эмоциональный спектр атмосфер весьма разнообразен и работа по каталогизации наиболее распространенных из них еще впереди. Для нас – в рамках данной работы – интерес представляют визуально неблагоприятные городские среды, локусы экологического насилия и агрессивно настроенные пространства. При этом речь идет не только о руинах, пустырях и разрухе окраин; с виду благополучные улицы делового центра способны производить гнетущую атмосферу стерильности и призрачности, сюрреальное ощущение преследования и социальное отчуждение метастазирующих не-мест.

Медиа самым активным образом участвуют в процессе возникновения и воспроизводства городских атмосфер. Логика посредничества и организации среды сближает проблематику медиадискурса и эстетики атмосфер. На этом пересечении и возникает ряд вопросов, требующих рассмотрения: могут ли медийные образы городских пространств (фотография, видео и кинематограф, в первую очередь) использоваться в аналитике атмосферы различных сред, раскрывая ее внутреннюю механику и производимые ею аффекты? Как должна происходить перенастройка чувственности и какие медийные средства участвуют в ее исторических трансформациях? Какую роль играет медиатизированная телесность в опыте погружения в среду и каким образом должен преодолеваться оптико-центризм на пути к мультисенсорным практикам погружения в среду? Все это поможет обнаружить уязвимые места в экологической стабильности визуальной среды и предложить ряд критериев для реорганизации пространств, способных формировать атмосферу творческой активности, соучастия и продуктивной коммуникации. Эстетизация городских маргиналий – не единственный путь в преодолении травм, нанесенных средой. В рамках комплексного подхода, учитывающего разработки визуальной экологии, эстетики и урбанистики, а также практик гражданского активизма и деятелей художественного и культурного производства, открывается путь к реорганизации и поддержанию состояния экологически устойчивой и благополучной среды сосуществования человека и множества нечеловеческих акторов.

Примечания

1. *Мирзоев Н.* Как смотреть на мир. М., 2019. С.215.
2. *Беме Г.* «Атмосфера» как фундаментальное понятие новой эстетики. 2018. URL: <https://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/> (дата обращения: 25.02.2023).

«ВИЗУАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ» НА ПРИМЕРЕ СОВЕТСКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ МОЗАИКИ: МОЗАИЧНЫЕ ГАЛЕРЕИ В ПОДЗЕМНЫХ ПЕРЕХОДАХ Г.РОСТОВА-НА-ДОНУ

Расцвет монументальной мозаики в период СССР представляет собой явление уникальное. Поразительный масштаб «моды» на мозаику в советскую эпоху возможно прицельно заметить благодаря современным тематическим пабликам в социальных сетях. Стал примечателен значительный интерес нынешних жителей городов к мозаичным панно советского периода. То, что еще лет двадцать назад расценивалось многими скорее как элемент идеологической пропаганды, предельно обобщенный, часто излишне идеализированный, не слишком многогранный по кругу тем, сейчас переживает этап пристального интереса и отношения к себе как к важной составляющей культурного наследия нашей истории. Художественная техника, исторически связанная с культовым зодчеством, еще в 1930-х была поставлена на службу пропаганды советского строя. Мозаика настолько удачно вписалась в статусные сооружения, что не только не утратила своей популярности в 60-70-е годы, но и освоила демократические материалы, стала одним из основных способов добавить декоративности лаконичным архитектурным формам. Мозаики украшали не только стены всевозможных Дворцов спорта, университетов, музеев, домов культуры, но часто и более рядовых построек – детских садов, школ, бассейнов, торцы обычных «хрущевок» и девятиэтажек. Все мозаичные панно чрезвычайно позитивны, все они как послание будущим потомкам, храбрым и трудолюбивым, способным построить новый мир – справедливый, красивый, гуманный.

Фактически мозаика выступила как инструмент эстетизации советской реальности. Неверно рассматривать мозаику советских времен лишь как пропаганду, важно рассматривать ее в русле открытия визуализации эстетической перспективы меняющейся реальности. Мозаичные панно позволили увидеть привлекательные стороны советского образа жизни, они как бы подготавливают к восприятию советского общества. Этот художественный прием оказался настолько сильным, что люди до сих пор хотят это видеть.

Набор тем для мозаичных панно был по большей части стандартным – Ленин и творцы революции, Победа, мирный труд, набор востребованных профессий, наука, счастливое детство, спорт, дружба народов, освоение космоса.

50 лет назад в Ростове-на-Дону стартовал проект художественного оформления подземных переходов в центре города в виде серии уникальных по исполнению мозаичных композиционных панно. Проектом руководил Юрий Никитович Лабинцев. Продлился проект около 10 лет и воспроизводит ряд сю-

жетов, связанных с Ростовской областью (шолоховские персонажи, тема донского казачества, флора и фауна Донского края, панорама ростовской набережной, битва батареи Оганова за Ростов), а также демонстрирующих видение советского человека своей жизни и своего будущего (профессии и мирная жизнь Дона, тема детства, покорение космоса). И все это не отдельные хаотичные картинки, а именно тематические галереи.

В мозаичных панно в центре Ростова – оригинальные композиции и сюжеты, собственный стиль, редко встречающийся вариант работы с облицовочной кафельной плиткой. И это совершенно эмблематичные для ростовчан сюжеты, узнаваемые локации городского ландшафта. За последние годы интерес к этим мозаичным панно заметно вырос. Общественники много сделали для того, чтобы жители города смогли увидеть все мозаичные галереи целиком (долгие годы часть мозаик находилась под торговыми павильонами), чтобы все мозаики в переходах вошли в реестр объектов культурного наследия. По мозаичным галереям водят тематические экскурсии, которые пользуются большой популярностью, издаются календари с фрагментами мозаичных панно. Недавно был подписан договор с пятигорским реставрационным бюро, которое взялось за восстановление мозаики в подземных переходах Ростова, потому что часть композиций, много лет закрытых торговыми павильонами, существенно повреждена.

В центре Ростова еще несколько мозаичных декоративных локаций со скульптурными композициями, которые за последние 2 года силами волонтерских организаций удалось преобразить после долгих лет совершенно неэстетичного состояния.

В контексте «визуального поворота» в гуманитарных науках и повседневных практиках представляется закономерным обращение пристального внимания к мозаичным панно как визуальной формулы видения советского будущего. Мозаики стали своеобразным визуальным маркером целой советской эпохи.

Советское художественное наследие по сей день продолжает оставаться предметом дискуссий и отрицательных суждений – неискреннее, пропагандистское, декоративное и утопическое. Но в последние два десятилетия очень постепенно общество приходит к осознанию, что это отнюдь не визуальный мусор, а важная историческая и художественная ценность. Признание ростовских подземных галерей объектами культурного наследия – только отправная точка в изучении и ростовского вклада в это большое интересное творчество.

РУССКИЕ ФИЛОСОФЫ О МУЗЫКЕ

1. Размышления русских философов о музыке – важный вклад в постижение природы творчества, механизмов творческого созидания художественных смыслов. Во многом этот вклад был предопределен *своеобразием русской философии*.

Своеобразие русской философии – тема непростая, неслучайно сегодня на эту тему в среде российских философов ведутся активные дискуссии. Учитывая сложившуюся ситуацию вокруг русской философии в России, прежде всего попробуем ответить на вопрос: «Что такое русская философия?»

2. Изначально нужно сказать, что *русская философия неразрывно связана с православием*. Эта связь постоянно отмечалась русскими философами (назовем хотя бы В.В.Зеньковского [1]). При этом обнаруживалась связь русской философии с глубинным ядром православия – *исихазмом*. Родина исихазма – Византия. Потому совершенно справедливо утверждение В.Н.Лосского о том, что *русское христианство имеет византийское происхождение* [2].

Имея теснейшую связь с византийской традицией, прежде всего – через исихазм, русская философия постоянно стремилась к самоопределению в ней, обретению в ней своего лица. И это свое лицо русской философии обуславливалось особенностью русской культуры (по сути, русскостью), о которой прощательно писал Г.В.Флоровский. По мнению Флоровского, русская культура (русскость) включает в себе две культуры, как бы находящиеся на двух этажах. На нижнем этаже находится культура, идущая от язычества. Флоровский называет ее «ночной» культурой. На верхнем этаже – культура, идущая от христианства (православия), обозначаемая ученым «дневной» культурой. По суждению Флоровского, «ночная» культура есть область душевности, а «дневная» культура – духовности. И утверждение русской культуры связано с выходом ее на уровень духовности [3].

Таким образом, обретение русской философией своего лица, своей самобытности было связано с обретением себя на уровне духовности. При этом важно помнить, что *духовность на Руси издревле понималась как нравственный подвиг: служение созиданию и противление разрушению (уничтожению)*. Учитывая все вышесказанное, можно попробовать ответить на вопрос: «Что такое русская философия?»

Думается, в самом обобщенном, суммарном виде ответ на это вопрос будет выглядеть так: *русская философия есть решение нравственной задачи победы над смертью*.

3. В контексте общей направленности русской философии русские философы и размышляли о музыке. Можно назвать большое количество русских философов, которые, начиная, в основном, с XVIII века и кончая сегодняшним днем, высказали значительные идеи о музыке. В исторической динамике имена этих философов выглядят так: Г.С.Сковорода, В.Ф.Одоевский, Е.Н.Трубецкой, П.А.Флоренский, И.И.Лапшин, Н.О.Лосский, А.Ф.Лосев, М.С.Уваров, автор настоящих тезисов. А если говорить об историческом выстраивании предложенных ими оригинальных моделей философии музыки, то эти модели выстраиваются следующим образом:

XVIII век. Г.С.Сковорода. *Музыка – сущность мира, Божественная тайна, влекущая к себе человека* [4].

XIX век. В.Ф.Одоевский. *Музыка – гармония мира. Воплощение единства человека и Безуслова* [5]. XX век. Е.Н.Трубецкой. *Музыка ведет к постижению смысла жизни, заключающегося в слиянии человека с Богом* [6].

XXI век (на сегодня – итоговая модель). Автор предлагаемых тезисов. *Музыка – венец системноэволюционирующего мира, синергетическое единение человека с Богом* [7].

Не трудно заметить, что *при всем разнообразии указанных моделей, музыка в них трактуется согласным образом: понимается как сила, способствующая воссоединению человека с Богом, а значит, – как средство победы над смертью.*

Примечания

1. *Зеньковский В.В.* История русской философии. М., 2011. С.18.
2. *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие: Пер. с фр. М., 2015. С.204.
3. *Флоровский Г.В.* Пути русского богословия. М., 2009. С.15-16.
4. *Сковорода Г.С.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. С.134.
5. *Одоевский В.Ф.* Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т. 2. М., 1974. С.157-158.
6. *Трубецкой Е.Н.* Смысл жизни. С.218.
7. *Клюев А.С.* Принципы Новой синергетической философии музыки // Философия творчества. Ежегодник / РАН. ИФ. Сектор философских проблем творчества. Вып. 7. 2021: Философско-методологический анализ когнитивных оснований творчества / Ред.: Смирнова Н.М., Бескова И.А. М., 2021. С.180.

БЕЗЫМЯНКА: ИНДУСТРИАЛИЗАЦИЯ БЕЗ ЭСТЕТИКИ, ПОСТИНДУСТРИАЛИЗАЦИЯ С ЭСТЕТИКОЙ УНИВЕРСИТЕТОВ

«Безымянка» – название крупнейшего промышленного и жилого массива, с населением около 1 млн, расположенного в нескольких районах Самары и отличающаяся от купеческих особняков «старой Самары».

Название «Безымянка» пошло от железнодорожной станции, куда были эвакуированы в первые месяцы войны крупнейшие авиационные заводы Москвы, Киева, Воронежа.

Заводы, необходимые фронту, в предельно короткие сроки выгрузились в 20 километрах от центра старой Самары. Безымянка стала важнейшим поставщиком военных самолетов и танковых моторов, а впоследствии – спутников и легендарных ракет. Заводы Безымянки и в послевоенные десятилетия консолидировали выдающихся инженеров и техников.

В профессиональной экономической литературе признан тот факт, что в Самарской области сложился уникальный аэрокосмический кластер: прикладная и фундаментальная наука, опытно-конструкторские бюро и серийное производство высокотехнологичной продукции. Безымянка – это научно-техническая элита, с некоторой долей учителей и врачей.

Вместе с тем, кажется парадоксальным, что при незаурядном техническом потенциале, на Безымянке нет ни одного крупного офиса IT компании, нет предприятий компьютерной сферы, нет центров цифровых технологий. Назрела также необходимость в культурных преобразованиях.

Еще в 1960-1990-е гг. на Безымянке рождались уникальные эстетические и культурные проекты.

Например, конкурс юных пианистов имени Д.Б. Кабалевского придумали и реализовали школьные учителя и ученики

Главный культурный проект Безымянки – «Грушинский фестиваль» – справедливо сравнивают с легендарным Вудстоком – мировым собранием свободных музыкантов.

Подготовка Грушинского фестиваля осуществлялась круглый год, ею руководили энтузиасты, работавшие организованно и с высокой ответственностью. Были выделены несколько рабочих групп с разными обязанностями: начиная от формирования репертуара, приглашения знаменитых бардов, и заканчивая группами строителей и медиков. Они профессионально сопровождали подготовку и проведение фестиваля.

Основной концерт самодеятельной песни проходил в начале лета, на холмах вдоль Волги, куда собирались около 200 тыс. участников. О легендарных организаторах Грушинского фестиваля, их эстетических и организационных правилах

опубликовано немало журналистских и аналитических текстов [Бурлина, Полифония городских пространств, 2016]. Однако, на пороге 2000-х гг. пришли коммерсанты. Уникальный культурный проект угас.

Судя по опросам Л.Г. Иливицкой, жители реальной Безымянки считают, что их повседневность в постсоветское время несколько улучшилась. Появилось метро, благоустроены парки, дворы. Многие жители утверждают, что районы Безымянки удобнее для жизни, нежели старая Самара (имеется в виду насыщенность инфраструктуры: обилие школ, поликлиник, магазинов, благоустройство дворов). Однако в сознании жителей старого города Безымянка интерпретируется как экологически и культурно второсортные районы.

Известный архитектор В. Э. Стадников акцентирует внимание на том, что Безымянке остро необходимы высшие учебные заведения, которые бы стали двигателем развития: «Образовательные учреждения являются драйвером многофункционального развития городской среды. [Стадников]. В исследованиях Е. А. Репиной и Л.Е. Лопатиной также одним из важнейших факторов, составляющих движение любого современного крупного города назван Университет.

Таким образом, постиндустриализацию Безымянки разные специалисты отождествляют с научной деятельностью университета, его этикой и эстетикой.

Примечания

1. Космическая летопись самарской области: Сборник статей о предприятиях ракетно-космической отрасли/ Богданова Н.В. – Самара: Издательский дом «Агни», 2011.-208 с.: ил.
2. 125 лет создаем лучшую технику. История РКЦ «Прогресс» в лицах. Авторы-составители: С.В. Семенов, О.Г. Гурина. Дизайн и компьютерная верстка: А.А. Якунин. Корректор: М.В. Федотова – Самара: Отпечатано в типографии АО «РКЦ «Прогресс»/
3. *Иливицкая Л.Г.* Опросы на Безымянке. – URL: https://vk.com/wall274158037_6 (дата обращения: 01.03.2021)
4. *Бурлина Е.Я.* Город как сцена: «Старый» – «Безымянка»- «Креативный»// Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки, т.23 № 77. 2021
5. Данила Телегин. Почему Безымянка в Самаре так называется и как определить ее границы? «Комсомольская правда – Самара» от 27 июля 2021 <https://www.samara.kp.ru/daily/28309/4450605/?ysclid=ldfplgofft852646877>.
6. *Флорида Р.* «Кто твой город? Креативная экономика и выбор места жительства» / Пер. с англ. – М.: Strelka Press, 2014. – 368 с.
7. *Ольденбург Р.* Третье место. М.: Новое литературное обозрение, 2014; Карпенко М.Н., Кантер М.М., Соколова Е.М. Города-миллионники – опорные узлы в системе расселения России // Вестник Ростовского государственного экономического университета (РИНХ). – 2017. – № 3. – С.59.

8. *Мохов В.П.* Город как индустриальный проект в постиндустриальную эпоху// *Политика и Общество*, 2018. – С. 9 – 15.
9. Индустриальный город как философско-культурологическая проблема: от советского Магнитогорска до культурной столицы Европы.// *Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки*, т. 21, №65, 2019.
10. *Бурлина Е.* Альманах «Северный Рейн-Вестфалия. Семь нот в пространстве без границ» // *Stadt-Land-Planet*. Вып. 2, 2001 – 2002. С. 43.
11. Российские ученые за рубежом: Биографический словарь// <http://russiangrave.ru/index.php> (обращение:2012, 07.04).
12. *Иливицкая Л.* Университет создает город; кадры, развитие, стратегии, Кузовенкова Ю. Гуманитарное пространство современных научных центров// *Наука о жизни. Наука региональная и глобальная. Интернациональный информационноимджевый альманах.* – Самара, ООО «Слово», 2020.
13. Вебер М. (1923). *Город* / Пер. с нем. Б. Н. Попова под ред. Н. И. Кареева.- Петроград: Наука. Вебер М. *Город* / пер. с нем. М. И. Левиной; науч. ред. К.А. Левинсон. – М.: strelka press, 2017.
14. *Бурлина Е.Я.* «Старый город» – «Безымянка» – креативный город // *Ярославский педагогический вестник*. 2021. № 2 (119). С. 144-150. DOI 10.20323/1813-145X-2021-2-119-144-150].
15. Росстат. [statdata.ru](http://www.statdata.ru) <http://www.statdata.ru/naselenie/samara?ys> (дата обращения 27.01.2023).
16. *Стадников В.Э.* Город Куйбышев: Безымянка – градостроительный прагматизм в рамках доктрины «города-ансамбля» сталинского времени [Электронный ресурс] /В.Э. Стадников // *Архитектон: известия вузов.* – 2011. – №1(33). – URL: http://archvuz.ru/2011_1/11.
17. *Иливицкая Л.Г.* Город в пространственно-временном измерении: культурно-диагностический подход / Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук – Саранск. 2021, 48 с.
18. Виталий Стадников: «Статус исторического поселения спасет Самару»// *Коммерсантъ* от 17.05.2019 <https://www.kommersant.ru/doc/3974057> <http://www.statdata.ru/naselenie/samara?ys> (дата обращения 05.02.2023)
19. *Репина Е.А., Лопатина Л.Е.* Синергический эффект взаимодействия кампуса и города// *Традиции и инновации в строительстве и архитектуре. Градостроительство. Сборник статей 74 международной научно-технической конференции.* Самара. Изд-во Самарского государственного технического университета, 2017. С. 164-167.
20. «Другой Город», «Нет города без университета», Географ и урбанист Александр Брюн о взаимном влиянии города и университета [Электронный ресурс]. URL: <http://www.http://drugoigorod.ru/abrun/> (дата обращения: 13.12. 2016).
21. *Фадеева М.В.* От монастыря до кремля // *Проект Россия*. 2019. № 61. С. 80-91.
22. *Ридингс Б.* Университет в руинах. М.: Высшая школа экономики, 2010. 248 с

23. Экономический словарь [Электронный ресурс]. URL: http://www.http://dic.academic.ru/dic.nsf/econ_dict/13622 (дата обращения: 13.12. 2016).
24. *Alexandra den Heijer, George Tzovlas*. Managing the university campus. Tallin, Estonia, 2011. 432 с.
25. Edited by Kerstin Hoeger and Kees Christiaanse, Campus and the City – urban design for the knowledge society. Zurich, Switzerland, 2007. 328 с.
26. Высшая школа урбанистики НИУ ВШЭ, Распределенный кампус ВШЭ в Москве [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hse.ru/news/avant/69728979.html> (дата обращения: 13.12. 2016).
27. *Малахов С.А., Ретина Е.А., Рябченко Е.Т.* Школа как город // Вестник СГАСУ. Градостроительство и архитектура. 2011. № 2. С. 39-41.
28. Магистерская программа «Передовые практики городского проектирования» совместно с Институтом «Стрелка», Исследуя Шаболовку: роль университета в преобразовании улицы [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hse.ru/ma/advanced/news/196113680> (дата обращения: 13.12. 2016).
29. *Бурлина Е.Я., Кузовенкова Ю.А., Иливицкая Л.Г.* Гуманитарное пространство Самары: нужны ли городу гуманитарии?// <http://repo.ssau.ru/bitstream/University-v-sociokulturnom-prostranstve/Gumanitarnoe-prostranstvo-Samary-nuzhny-li-gorodu-gumanitarii-81530/1/%d0%a3%d0%bd%d0%b8%d0%b2%d0%b5%d1%80%d1%81%d0%b8%d1%82%d0%b5%d1%82%d1%8b%20%d0%b2%20%d1%81%d0%be%d1%86.-115-120.pdf>.
30. Компонентная база: в СамГТУ создали дизайн-центр микроэлектроники <https://volga.news/article/652860.html> (дата обращения: 05.02. 2023).
31. *Бурлина Е.Я., Гранкина Е.А., Наумова О-С*, Градообразующая роль университетов и проект «университетского квартала» в Самаре // Аспирантский вестник Поволжья, (2017. № 7-8, С, 14-15.

Козлова М.В.

Литературный институт им. А.М. Горького, Москва

ЭТИКА И ЭСТЕТИКА РИТМА АНРИ МЕШОННИКА

Анри Мешонник (1932-2009) виднейший теоретик языка и литературы, поэт, переводчик, автор оригинальной концепции ритма, основанной на радикальном неприятии основных положений эстетики структуралистов. Мешонник, вслед за Бенвенистом, предлагает рассматривать ритм как одну из категорий непрерывности, уровень организации языка как речевой деятельности – не регулярное повторение ударной и безударной позиции в тексте, а организацию того, что непрерывно движется. Основные понятия теории Мешонника – субъект и историчность; дискурс и поэтика; означивание, ритм и устность – пересекаются друг с другом и все вместе нацелены на создание оригинальной теории поэзии, охватывающей такие вопросы, как поэтическая

деятельность, ее формы и значение, и основанной на совмещении эстетических и этических предпосылок.

По мнению Мешонника, ритм, будучи антропологической категорией, переосмысливает такую категорию, как знак. Понятию знака как дискретной единицы Мешонник противопоставляет понятие означивания, которое неразрывно связано с организацией языка, с порождением языка говорящим субъектом. Ритм вводит в языковое поле чувственность, телесность. При таком понимании ритма теряет свой смысл заявление структуралистов о смерти автора. Ритм перестает быть узко эстетической категорией (экспрессивная функция ритма), он не служит только лишь созданию сообщения или смысла, но служит созданию субъекта в языке, вписыванию «формы субъекта» (в терминологии Мешонника) в свой собственный язык. Таким образом, понятие ритма, по Мешоннику, включает в себя историческое и этическое измерение. Историчность понятия ритма заново ставит вопрос о герменевтике – согласно Мешоннику, произведение, которое мы читаем, неотделимо в своем бытии в качестве произведения от момента исполнения. Иными словами, Мешонник возвращается к парадигме философской герменевтики Ганса-Георга Гадамера, утверждавшего примат исполнения в отношении бытия произведения искусства. При этом, как Гадамер в середине двадцатого, так и Мешонник в начале двадцать первого века, обращает внимание на тот факт, что «исполнение» или рецепция произведения не зависит от произвола реципиента, так как последний направляется «самим языком» (в терминологии Гадамера) или же ритмом (в терминологии Мешонника).

Козлова Т.В.

Российская государственная специализированная академия искусств,
Москва

КОМПЕНСАТОРНЫЕ КОМПОНЕНТЫ СИНЕСТЕЗИИ В ВОСПРИЯТИИ НЕСЛЫШАЩИХ

Нарушение слуха в современном мире может рассматриваться с биолого-медицинской точки зрения (как патология), а также с социологической и культурной. Культурная концепция изучения глухоты появилась благодаря тому, что лингвисты признали жестовый язык глухих, в котором ярко выражены синестетические связи.

Восприятие неслышащих отличается от восприятия слышащих, им сложнее воспринимать вербальный текст, они испытывают трудности с абстрактными понятиями. Синестезия, понимаемая как принцип межчувственных ассоциаций, может компенсировать эти недостатки.

Некоторые исследователи объясняют синестезию через процесс эмоционального восприятия. Согласно этой теории синестезии функционируют в разных системах обработки: перцептивной, эмоциональной и когнитивной [1].

Синестезия может способствовать лучшему запоминанию и пониманию вербального текста. При слуховом восприятии слова фонетическая составляющая остается на последнем месте, а преобладающей является смысловое значение. При синестезии к восприятию значения присоединяется более яркий и зрительный, и слуховой образ. Этот же процесс реализуется с помощью жестового языка [2].

Память тесно связана с образным мышлением, синестетические ощущения, включающие зрительные, вкусовые, тактильные ощущения, участвуют в процессе запоминания.

Между чувствами существует тесная связь, проведенные исследования в области чувственного восприятия образа показали «наличие постоянного взаимодействия органов чувств, осуществляющегося, в частности, уже на низших неврологических уровнях» [3].

В психологических и нейропсихологических исследованиях фигурирует синестезия естественного развития (врожденная синестезия). Обобщение, которое делают исследователи синестезии как феномена: синестезия объединяет разнообразие феноменального содержания, различные уровни опыта, которые определяются сенсорной, двигательной, телесной, эмоциональной или концептуальной системами.

Для неслышащего человека визуальность выполняет компенсаторную функцию, так же как и синестетические со-ощущения. Жестовый язык может способствовать развитию межчувственных связей, так как он, являясь визуальной системой, связан с различными аспектами творческой активности субъекта – мимическими, пространственными, временными, пластическими.

Мозговая деятельность позволяет компенсировать отсутствие одного из чувств. Движение и звук тесно связаны между собой. Движение рождает колебательный процесс, который в определенном диапазоне частот колебаний воспринимается органами слуха [4].

Возможно поэтому синестетическая связь звук (или музыка) – движение является одной из самых выразительных. Доказательством этой идеи является танец, который называют музыкой тела.

Несмотря на то, что жестовый язык не является танцем, он связан с движением, темпом, ритмом, визуальностью, эмоциональностью, мимикой. Некоторые исследователи рассматривают танец как вариант жестовой речи.

При исследовании выражения пространственных отношений в жестовом языке было выявлено несколько способов передачи реального пространства. Это связано со способом исполнения жеста и жестовых структур, когда жесты сохраняют свою конфигурацию, но располагаются иначе, чем при нейтральной передаче. Жесты могут быть по-другому повернуты, ориентированы, могут быть ближе или дальше [5]. Важную роль в жестовом языке играет мимика. Лицо имеет не только лингвистическое значение, но и визуальное, когда пластика лица и тела способствует передаче настроения. Кроме того, при разговоре участвуют и другие части тела.

В результате биологических исследований выяснилось, что при восприятии жестовой речи активируются те же нервные пути, которые задействованы при разговорной речи, то есть активно работает левое полушарие головного мозга, которое отвечает за владение устной речью. При этом при использовании жестового языка активно работают проводящие пути, которые отвечают за обработку зрительной информации [6].

Жестовый язык, обладающий синестетическими способностями, не только обеспечивает коммуникацию и является компенсацией, но и позволяет развить пространственное мышление, которое, по сути, лежит в основе изобразительного художественного творчества. Жестовый язык формирует образное мышление, создает визуальные понятия, способствует развитию спонтанности. Все эти навыки помогают неслышащим строить представление о действительности.

Примечания

1. См. об этом: Сидоров-Дорсо А.В., Дэй Ш.Э. Синестезия: мнения и перспективы. М., 2019. С.110.
2. См. об этом: Лурия А.Р. Маленькая книжка о большой памяти. М., «Эйдос», 1994. С. 14.
3. *Леонтьев А.Н.* Проблемы развития психики, изд. 2, дополненное. М., «Мысль», 1965. С. 151–182.
4. См. об этом: Вартанян И.А. Слух, речь, музыка в восприятии и творчестве. СПб., 2010. С. 7.
5. *Зайцева Г.Л.* Жест и слово. Научные и методические статьи. М., 2006. С. 21.
6. *Сакс О.* Зримые голоса. М., 2014. С. 92.

Колесникова А.В.

Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки,
Новосибирский государственный аграрный университет, Новосибирск

СОТЕРИОЛОГИЯ КРАСОТЫ В РУССКОЙ МЫСЛИ

Одно из предельных вопрошаний русской мысли – сотериология красоты, ведь подлинная *Красота* (здесь и далее курсив мой – *А.К.*) невозможна без единения с *Добром* и *Истиной*.

Европейской мыслью, со времен Возрождения, оказался востребован дуализм красоты и добра, нарушающий академическую формулу *Мудрости* (*единство Истины, Добра и Красоты*), эскалация которого в философии возникла в том числе и благодаря работам Н.А. Бердяева [1], являющегося неким маркером русской культуры и философии для Запада, и чья позиция по данному вопросу не является традиционной для русской духовности, что лишает данного философа и его интерпретаторов [2] возможности адекватно постичь смыслы русской культуры.

Красота в библейской картине представлена как сущностная характеристика самого акта творения, но обнаружение ее человеком сопряжено с личностным восприятием (и не только эстетическим). Присутствие красоты в бытии можно представить в нескольких аспектах: пространственно-временном (телесность), культурном (плоды деятельности человека), трансцендентном (откровение Бога, богословие красоты) [3]. Эстетика Ф.М. Достоевского следует библейской логике: сотворение мира и человека – грехопадение – повреждение природы человека и всего мира грехом. Печать греха коснулась красоты, и та стала загадкой, но, спасая красоту, человек спасает мир и спасается сам. *Красота* – это здоровая нормальность, совершенство и простота – от Творца, но, мир пал вслед за человеком и произошло помутнение эстетической идеи.

Русская религиозная философия рубежа XIX-XX появилась как возможность преодоления неклассической ущербности в восприятии бытия. Согласно своей концепции цельного знания В.С. Соловьев интерпретирует связь Бога и мира как связь сущности и явления, между которыми установлено рационально постижимое отношение необходимости, и этим почти устраняется непреходимая (для богословия) грань между Творцом и творением. Человек обретает способность к *теургии* – некоему действию, осуществляемому совместно с Богом [4]. Понимание *теургии* как действенной мистики представлено самим В.С. Соловьевым в статьях, написанных для «Энциклопедии Брокгауза и Эфрона», доступной современному читателю [5]. Но в метафизике Вл. Соловьева явлен и личный образ совершенства, это София Премудрость Божия – некий замысел мира, *деятельная олицетворенная красота и финальное состояние мира*. Грань рационального мышления и мистики, в учении В.С. Соловьева, снимается созерцанием идей с последующей творческой реализацией достигнутого смысла – так происходит синтез философии, религии и искусства как путь цельного знания, как достижение торжества объективной мировой силы – *красоты*, в которой спасается падший мир и которая представлена как *плод любви идеи к материи*. Значит, для возникновения самой *Красоты* необходима *Любовь*. Бог спасает человека, а человек спасает мир – только из любви. Но, именно любви не достает последующей теократической утопии В.С. Соловьева. А в сюжетах и прозрениях Ф.М. Достоевского *красота* способна восстановить падшего человека, от которого зависит спасение мира, ведь *подлинная красота* проявляется через восстановление в человеке Образа Божьего (Евангелие от Иоанна 14:6. Иисус сказал ему: *Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня*). У В.С. Соловьева читается акцент на активности человека и это дало почву инсинуировать его учение (символисты), но *спасение красотой* Ф.М. Достоевского невозможно подвергнуть никаким инсинуациям.

В сотериологии красоты В.С. Соловьева и Ф.М. Достоевского изначально снимается искусственно созданный философией дуализм (стремления к святости и творческая свобода) и восстанавливается подлинный смысл свободы как освобождения от зла и *Красоты* как единства *Истины* и *Добра*.

Примечания

1. Бердяев Н.А. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого Ефрона [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.odinblago.ru/filosofiya/berdyayev/berdyayev_n_ekzistencialn/10 (дата обращения: 09.02.23).
2. Красицки Ян. Красота, которая «Спасает». Оправдание красоты в философии В.С. Соловьева и русской религиозной мысли XIX-XX вв. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/krasota-kotoraya-spasaet-opravdanie-krasoty-v-filosofii-v-s-solovieva-i-russkojreligioznoy-mysli-xix-xx-vv> (дата обращения: 09.02.23).
3. Богословие красоты / Под ред. Алексея Бодрова и Михаила Толстолуженко. Серия «Современное богословие». М.: Издательство ББИ, 2013.
4. Соловьев В.С. Философские начала цельного знания; Смысл любви; Жизненная драма Платона // Сочинения: В 2 т. – Т. 2. 5. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://rus-brokgauz-efron.slovaronline.com/> (дата обращения: 09.02.23).

Колесникова Д.А.

РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург

МОДУСЫ ЖУТКОГО: ВИЗУАЛЬНЫЕ ПАТТЕРНЫ ВОСПРОИЗВОДСТВА ОБРАЗОВ

Материал подготовлен при поддержке РФФ, проект 20-18-00202 «Определение критериев визуального загрязнения окружающей среды».

Появление искусственного интеллекта (ИИ) произвело революцию в том, как мы взаимодействуем с визуальными медиа, особенно в области производства и воспроизведения изображений. Генеративно-состязательные нейронные сети (GAN) и алгоритмы глубокого обучения, на которых они основаны, представляют собой одну из самых важных технологий в области искусственного интеллекта (ИИ) в настоящее время. С помощью GAN можно генерировать высококачественные изображения, тексты и музыку, которые трудно отличить от тех, что создаются человеком. Способность ИИ генерировать почти реалистичные изображения создала совершенно новую эстетику, которая завладела популярной культурой, особенно в сфере цифровых медиа. Однако, поскольку эти изображения приближаются к человеческому подобию, они также вызывают тревожную и странную реакцию. Это явление, известное как эффект «зловещей долины», стало предметом интенсивных научных исследований в различных дисциплинах, включая визуальную экологию и медиа-антропологию. Эффект «зловещей долины» (англ. *uncanny valley*) – явление, основанное

на гипотезе, сформулированной японским ученым-робототехником и инженером Масахиро Мори. Она подразумевает, что робот или другой объект, выглядящий или действующий примерно как человек (но не точно так, как настоящий), вызывает неприязнь и отвращение у людей-наблюдателей. В 1978 Мори провел опрос, исследуя эмоциональную реакцию людей на внешний вид роботов. Поначалу результаты были предсказуемыми: чем больше робот похож на человека, тем симпатичнее он кажется – но лишь до определенного предела. Наиболее человекоподобные роботы неожиданно оказались неприятны людям из-за мелких несоответствий реальности, вызывающих чувство дискомфорта и страха. Неожиданный спад на графике «симпатии» и был назван зловещей, жуткой долиной [1], притом Масахиро Мори обнаружил, что анимированный образ усиливает и позитивное, и негативное восприятие.

Понятие «жуткое» находится на пересечении психоанализа и эстетики. Зигмунд Фрейд использует термин «жуткое» (нем. «unheimlich»), чтобы описать чувство, которое возникает, когда что-то, казавшееся знакомым и привычным, внезапно становится незнакомым и чужим [2]. Это может происходить, например, когда мы встречаем двойника, который выглядит точно так же, как мы сами, или когда мы видим знакомое место в совершенно незнакомом контексте. Основная идея Фрейда, что вопреки всеобщему мнению, жутко нам становится не от столкновения с чем-то неведомым, чужеродным, а, наоборот, с тем, что нам хорошо знакомо. Фрейд, анализируя рассказ Э.Т.А. Гофмана «Песочный Человек» («Der Sandmann»), выделяет основные механизмы для создания чувства «жуткого», такие как куклы, восковые фигуры, двойники, призраки и роботы. Все эти объекты обладают общей чертой: невозможно сказать, живой ли это объект или мертвый. Они напоминают человека, но в них есть что-то нечеловеческое или неживое, что создает эффект жуткого. Именно на этом приеме основана почти вся индустрия фильмов ужасов. Кантовское понятие «возвышенного» (Das Erhabene) хоть и не является точным эквивалентом понятия «жуткого» Фрейда, но можно сказать, что они находятся в диалектических отношениях. В термине Das Erhabene речь идет о превышающем меру, сверхмерном. Das Erhabene, как замечает Валерий Савчук, следовало бы переводить как грандиозное (с обертонами: жуткое, безмерное, шоковое, чудовищное). Понятие «возвышенное» (от лат. «sublimis») – эстетическая категория, радикально видоизменившая представления о красоте как свойстве безусловно благом и, напротив, акцентирующая присущие прекрасному отчуждающие, тревожные и даже ужасные качества [3].

Сегодня в результате процесса генерации образов искусственным интеллектом проявляются сложные и порой странные результаты. В отличие от ошибок в обычных графических файлах, которые, также способны создавать интересную эстетику, «глитчичи» в GAN (генеративно-состязательная сетях) могут иметь более богатые и неожиданные эффекты. Ведь ошибки происходят не только на стилистическом уровне, но и на семантическом. Лицо, «нарисованное» с помощью «нейронного глюка», может иметь глаз вместо

рта или волосы вместо кожи. В основе того, что мы называем ИИ, лежит сверхчеловеческая способность машин распознавать паттерны в данных и затем использовать эту способность для оптимизации процессов ради достижения желаемой задачи. Часто получая чрезмерную детализацию, глитчи в уголках глаз или слишком гладкие волосы как в рекламе шампуня – эти образы являются не улучшением оригинала, а новым творением акта восприятия ИИ, которое лишь базируется на некотором общем напоминании образа оригинала.

Чтобы по-настоящему оценить эти образы, мы должны смотреть не только на визуальные и эстетические компоненты, но и на узоры и формулы и коды, которые предшествуют этим образам.

Примечания

1. См. об этом: Mori M. The Uncanny Valley (англ.) // IEEE Robotics & Automation Magazine (англ.)рус.: пер. с яп. Karl F. MacDorman and Norri Kageki, 2012. – Vol. 19, № 2. – P. 98–100.; первое издание статьи на японском языке Mori M. The Uncanny Valley // Energy, 1970. Vol. 7. №. 4. pp. 33–35.
2. См. об этом: Фрейд З. Жуткое. // Художник и фантазирование (сборник работ). М.: Республика, 1995. С. 265-281.
3. Колесникова Д.А., Савчук В.В. Визуальная экология как дисциплина // Вопросы философии. 2015. № 10. С. 41–50.

Колокольчикова Р.С.

Череповецкий государственный университет, Череповец
Военный университет радиозлектроники, Череповец

РОЛЬ ВСЕРОССИЙСКОГО ОБЩЕСТВА ОХРАНЫ ПАМЯТНИКОВ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ В СОХРАНЕНИИ ИСТОРИКО- АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 1960-х – 1980-е гг. (НА ПРИМЕРЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ГОРОДОВ ВОЛОГОДСКОЙ ОБЛАСТИ)

Вологодская область – одна из наиболее урбанизированных на Европейском Севере России. Самая крупная типологическая группа городов области – исторические города: Белозерск, Кириллов, Великий Устюг, Вологда, Череповец и др. Одни из этой группы городов возникли в средние века, другие – в новое время. Одни исторические города области возникли, прежде всего, как религиозные центры, другие – как административные, третьи – как торгово-промышленные.

К началу XX в. эта группа городов имела исторически сложившуюся застройку и планировку, олицетворявшую русскую идентичность в архитектурно-планировочном наследии городской среды.

Проявлением изменения взаимоотношений власти и церкви, обозначившимся в период Великой Отечественной войны, стремления политического руководства страны в условиях войны и потом в мирных условиях опираться на русскую традицию, стало принятие в октябре 1948 г. постановления Совета Министров СССР «О мерах по улучшению охраны памятников культуры». В русле данного постановления в 1949 г. был принят ряд нормативных документов, в которых стала учитываться органическая взаимосвязь архитектурных памятников с исторически сложившейся окружающей средой, появилось требование о необходимости создания охранных зон.

В «хрущевское десятилетие» отношение к историко-культурному наследию снова изменилось в худшую сторону. Нараставшие противоречия между менявшимися условиями жизни людей, возраставшими требованиями человека к качеству жизни, рабочему помещению и возможностью старой застройки соответствовать этим требованиям, также негативно сказывались на судьбе исторического наследия. Эти обстоятельства, а также реконструкция территорий городских поселений, в том числе и исторических, в связи с массовым жилищным строительством, приводили к сносу не только многих объектов историко-архитектурного наследия, но и к разрушению их средового контекста. Утрачивалась эмоциональная и интеллектуальная атмосфера поселения, его культурная глубина.

В такой обстановке в 1960-е гг. в РСФСР по инициативе видных ученых, писателей, художников стало формироваться общественное движение в защиту историко-культурного наследия страны. Движение получило поддержку партийно-государственных элит РСФСР. В июле 1965 г. было учреждено Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры (ВООПИиК). Президиум Центрального Совета ВООПИиК, Вологодское отделение ВООПИиК и его первичные организации осуществили огромную работу по сохранению историко-архитектурного наследия на территории исторических городов Вологодской области.

Коломиец Г.Г.
Оренбург

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ КАК ДАР БЫТИЯ И УНИВЕРСАЛИЯ «МУЗЫКАЛЬНОЕ» В АНТРОПОСОЦИОЭКОЛОГИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

Доклад предполагает высказать две идеи в свете теории эстетического восприятия. Первая состоит в выдвигании антропосоциоэкологического подхода, обусловленного глобальными вызовами, освоением конвергентных технологий,

сплетением в нашем сознании органического и неорганического, что находит выражение в эстетических образах искусства. Вторая, метафизическая, представляет «музыкальное» как универсалию философии музыки и эстетики.

Новые подходы к эстетическому восприятию не исключают возвращение к устоявшимся эстетическим универсалиям как эстетическим ценностям в мире прекрасного, среди которых я в свое время выделяла категорию «музыкальное» и собственно рассматривала философию музыки в онтологическом, гносеологическом, аксиологическом и антропологическом аспектах, что утверждалось в моей «Концепции ценности музыки как субстанции и способа ценностного взаимодействия человека с миром» [1]. Чем обусловлены поиски новых подходов эстетического восприятия, или эстетического опыта – это понятно, поскольку, начиная с постмодернизма произошло осознание «сдавленного» существования человека в мире структур общества потребления (экономических, политических, корпоративных, т.д.). Философско-эстетическое восприятие мировых коллизий обострилось в XXI веке, что дало расширение эстетического знания и укрепило выход эстетической науки в «низовые» формы бытия человеческого, в сомаэстетику, эстетику повседневности, эстетику вкушания и эстетику чего угодно, только бы не углубляться в философию искусства и не в философию красоты как дара Бытия.

В этой связи обращаю внимание на смежную с эстетикой философскую науку этику, когда современная философия переоценивает (воскрешает) подлинные этические добродетели, золотое правило нравственности, этические универсалии человеческого достоинства, ответственности, справедливости, свободы в контексте обязательного долженствования, поскольку остро в мире встала проблема антропосоциоэкологического подхода к жизненному миру человека, когда встает вопрос о непредсказуемости будущего человечества как такового. Сам жизненный мир в философском восприятии бытия Ю.Хабермаса переосмысливается В.В.Мироновым в связи с метафизикой, возвращением к основам философии, рефлексирующей над предельными основаниями бытия, на чем могут быть построены «интерперсональные отношения» [2]. Человечество существует в раздираемом противоречии, где, с одной стороны, тянут узы повседневности и потребительской жажды, а, с другой, возвещает о себе, особенно услышанный гениями, метафизический зов Бытия, открытость бытия [3]. Подобно тому, «как есть звездное небо над головой, моральный закон во мне, так есть и прекрасное само по себе», вспоминая Канта. И все это открывается нашему сознанию благодаря допущению человечеством Бога, того, что метафизические сущности – красота, добро, истина – всегда есть как дар Бытия. Сфера этического и эстетического восприятия разные, но корень имеют один метафизический, и универсалия «музыкальное», которая с древности была связана с космологией, тоже имеет метафизический корень в Бытии.

Бытие музыки субстанциональное, как убеждали Пифагор, Платон, Боэций, Лосев, имея в виду музыку, как она есть сама по себе, причастная к Высшей Гармонии Бытия, и есть музыкальное как разлитое в звучащей природе, и есть

музыка неслышимая как внутренне звучащий голос души, переживаемой человеком музыкальным, т.е. ищущим гармонию в своей душе. Музыкальная душа откликается на зов искусств, особенно воспринимая искусство музыкальной поэзии и собственно музыки.

В древнем Китае «великая музыка» не та, которая играется музыкантами или поется, а та, которая всегда присутствует в дао, во вселенском пути, пронизанном нравственной составляющей дэ и всепроникающими частицами энергии ци, вызывающими вибрации человеческих тел и душ.

Я, конечно, соглашаюсь с тем обстоятельством, что повышенный интерес к эстетике тела сегодня обусловлен. В этом я вижу то, что эстетическое восприятие переживает антропо-социоэкологический кризис переживания чувственного из-за исторически движущегося процесса неукоснительно разрастающегося «тела цивилизации».

Возвращаясь к истокам цивилизаций сначала традиционалистской, затем техногенной, отмечу, что во все времена философская мысль о музыке имела метафизический взгляд на музыку как дар Бытия. Учитывая большой интерес к природно-телесному и искусственному, формам энвайронмента и арт-практик в расширяющемся пространстве эстетического восприятия, соответственно расширяющемуся телу цивилизации, и при этом воскрешая ценности этических и эстетических универсалий, я прихожу к принятию антропосоциоэкологического подхода в эстетике и утверждению ценностной универсалии «музыкальное» в контексте новой антропосоциоэкологической эстетической парадигмы.

Примечания

1. См. об этом: дисс. *Коломиец Г.Г.*, МГУ, 2006.
2. *Философия истории философии*. СПб, 2020. С. 279.
3. *Секацкий А.К.* Единство мира: опыт поэзии и метафизики. СПб, 2022. С. 212.

Коломиец Г.Г.

Оренбургский государственный университет
г. Оренбург

КНИГА В ПЕРЕДАЧЕ НАРОДНОГО МИФОТВОРЧЕСТВА – АБСОЛЮТНО ПРЕКРАСНОЕ САМО ПО СЕБЕ

Книга как печатное издание имеет две формы своего существования, обе обращенные к читателю. Первая внешняя, представляет собой внешнее эстетическое оформление, которая при восприятии всегда имеет тесную осязаемую связь с человеческой органикой. Приятно взять в руки книгу и чувствовать ее материю, гладкую или шероховатую. Это приятное осязательное ощущение только сейчас, с появлением электронных изданий, начинаешь ценить по-особому. Еще приятнее радуется глаз хорошее изобразительное

оформление, особенно, если оно отвечает сущностному содержанию книги. Например, у меня в руках книга «Эстетика немецких романтиков», изданная Санкт-Петербургским университетом с изображением на обложке по картине Каспара Давида Фридриха «На паруснике», которая сразу ассоциируется с романтизмом. Двое на мысе парусника, отвернувшись от людского мира реальной действительности, устремляют свой взор в неизведанную мечтательную морскую даль. Их отделяет от реальности древесная высокая шпала мачты, что на переднем плане, символизирующая наподобие креста пересечение горизонтальной с вертикалью, а в выси контрастируют резко очерченные облака. Таков символ романтизма: разрыв мечты, идеала и действительности, разрыв органически движущейся истории как процесса, материальной сферы бытия и переживания одиноких личностей, осознающих внеисторическую абсолютную сущность бытия как такового, недостижимого и непостижимого. Таким образом, внешняя изобразительная форма через эстетическое восприятие, распахнувшее окно в мир воображения, увлекло во внутреннюю форму эстетического восприятия книги, т.е. в смысловые глубины, в данном случае в смысловую ауру романтизма. Итак, вторая сущностная форма книги – это форм-идейная, ради чего книга издается.

В раскрытой мною книге нахожу статью Йозефа Герриса «Немецкие народные книги», имеющую для современного эстетического знания не только не утратившее значение, но и заставляющую прочувствовать ценность печатной книги, поскольку статья касается той переходной грани от устного мифотворчества к письменному народно-литературному слову, богатому метафорами, иносказаниями, музыкальностью и поэтической подлинностью. В народных книгах в письменном выражении нашла свое место эстетическая форма простого письменного общения. И вот у меня возникает вопрос, а может быть мы в своих кратких упрощенных формах письменных «сообщений» опускаемся до простоты первозданного народного писания?

Собственно книга всегда имеет, как я полагаю, значение передачи знаний (в прямой или метафорической форме) и является способом коммуникации, к чему человечество тяготело с древности, когда в традиционной культуре народный дух и народные чувства имели символические достаточно простые формы, подчас афоризмы. Геррис восхищался изданиями народных книг тем, что они охватывали массу людей. Народная книга, писал он, «вырвавшись из замкнутого круга высших сословий, она проникла к низшим классам, зажила среди них и вместе с народом стала народом – плотью от его плоти, жизнью его жизни. Как колосок к колоску растет хлеб на поле... эти книги живут вечно, не истощаясь» [1, С.172]. И далее, Геррис высказывает восторг, как народные сказания, передававшиеся по традиции, нашли существование в подлинных немецких народных книгах, и не только немецких, но и других наций.

На какие мысли наводит старинный романтический подход к изданию народных книг в наше время. Во-первых, как бы мы не техногенирировались

в новом техно-компьютерном и цифровом пространстве, очевидно, без простоты передачи вечных истин посредством народных книг, сказаний человечеству не выжить. Мудрость древнейших народных сказаний никогда не утратит своего значения. Во-вторых, современная тенденция к упрощению передачи знаний и информации посредством символики, что свойственно народным книгам, не утратила своего значения, а перешла в гипертрофированные компьютерные формы, виртуально существующие. По этому поводу возможен ряд вопросов, среди них: возникают ли современные народные сказания, которые останутся на века, и что будет с ранними изданиями народной книги в скором будущем. Мы лишь можем утверждать, что не только народная книга, а эстетически содержательная книга, в том числе и научная, есть абсолютно прекрасное само по себе в передаче знаний, опыта, чувств, утопических проектов, мечтаний, пусть не лишенных романтического полета, или выражающая жизненные коллизии, должна издаваться и быть востребованной. В-третьих, выражаю надежду, что эстетика книги сохранит материально-духовную эстетическую сущность книги, скорее всего она уже будет не печатной, а какой-то голографической, но она должна сохранить ценностно-эстетическое ядро: чувственное воздействие от внешне-внутренней содержательной формы, уводящей в глубину смыслового духовно-идейного прочтения.

Примечания

1. Эстетика немецких романтиков. СПб, 2006. С172-180.

Конанчук С.В.

Санкт-Петербургский государственный институт психологии
и социальной работы, Санкт-Петербург

СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА: ХАПТИКА

Обретение эстетикой статуса философской науки, благодаря трудам А.Баумгартена, имело большое значение не только для теории эстетики и обширного поля арт-практик, но и для всей сферы чувственности. Последовавшие затем «повороты» в философии, такие как «лингвистический», «медиологический», «перформативный» и «топологический», привели к появлению концепции мышления тела и телесной сенситивистики, т.е. осмыслению присутствия во всех видах искусства телесного действия [2]. Появилась установка на дорефлективное, допредикативное знание, вплоть до открытия телесного чувствования. На следующем этапе, в постмодернизме, был сделан следующий шаг: переход от интеллектуальности и духовности к телесности, от рациональности к «новой архаике», когда в центре ментальности и дискурса оказалось тело [3].

Телесное чувствование синестетично и мультисенсорно, а эстетическое познание способно проникнуть в те сферы, которые не доступны разуму. Область символического бессознательного неподконтрольна рефлексии; телесные состояния – боль, радость, восторг, состояния аффекта и все то, что традиционно относится к области «темного», неявного, не схватывается рационально, но только интуитивно и может быть выражено на основе воображения (имагинативно) композитором, художником, поэтом. Такие нерационализируемые состояния и чувства относятся к вечным, имеющим архаические истоки. В архаике и в современности единственным стабилизирующим началом в области аффектов, экстазов, эйфорий служит «имагинативный разум», активное воображение, т.е. эстетическое действие.

Изучение топологической рефлексии и мышления тела послужили толчком для развития телесной сенситивистике, в том числе хаптики (осязание), ольфакторных (обонятельные) ощущений, гастики (вкусовые ощущения), онирических (сновидческие) состояний. Важным становится осмысление концепта эстетизиса в расширенном смысле, выходя за рамки классической теории, что имеет значение для практической эстетики, разрабатывающей тему «эстетики за пределами искусства».

Понятие «гаптическое зрение» вошло в искусство и искусствознание в XIX в., пришло оно из области естествознания, благодаря работам А.Ригля. «Гаптическое» – означает «ближнее», т.е. не иллюзорное, материальное, противоположное «оптическому», «дальному» зрению, отражающему пространственные характеристики и абстрактные идеи. Концепцию «тактильного сознания» в сфере пластических искусств развивали А. фон Гильдебрандт и Б.Беренсон. Проблема визуального и осязательного восприятия рассматривалась в феноменологии (М.Мерло-Понти, М.Фуко), деконструкции (Ж.Деррида), постструктурализме (Ж.Делез) и других направлениях. Возрастание интереса к хаптике и мультисенсорному восприятию, т.е. синестезии (от др.-греч. *Synaesthesia* – соощущение) в визуальном и медиаискусстве начала XXI в. привело к появлению термина «осязательная эстетика». Развитие хаптических и мультисенсорных форм передачи эстетического опыта в современном искусстве исследует американский историк искусства и киновед Л.Маркс в своей работе «Осязание: чувственная теория и мультисенсорные медиа». Маркс отмечает: «Вместо того, чтобы демонстрировать объект таким, какой он есть, гаптическое кино вопрошает само существование объекта, предлагая зрителю принять участие в его воображаемом конструировании» [4].

Мультисенсорный опыт, основанный на синестезии, означает форму восприятия, характеризующуюся связями между различными чувствами в психике, а также результаты их проявления в различных областях искусства: музыке, поэзии, живописи, киноискусстве и др. Следует понимать синестезию как актуализацию чувственного в широком спектре его проявлений или как

усиление сенсорности и эмотивности в искусстве. В качестве свойства эстетического сознания, синестезия выполняет компенсаторные функции по опосредованному возмещению неполноты самой чувственности [1].

Особая роль синестезии в современном мультимедийном искусстве неуклонно возрастает, как отмечал в своих исследованиях еще Б.М.Галеев, а сегодня это отмечают современные специалисты, например, М.Л.Зайцева и С.Басбаум (Бразилия). По их мнению, усиление виртуальной составляющей в современной художественной культуре приводит к сверхстимуляции нашего сенсорного аппарата или усилению чувственности, именно поэтому синестезия становится необходимой составляющей для изучения и интерпретации явлений современного искусства.

Примечания

1. *Галеев Б.М.* Проблемы синестезии в эстетике / Б.М.Галеев // Современный Лаокоон: эстетические проблемы синестезии. – М.: МГУ, 1992. С. 5-9.
2. *Прозерский В.В.* Значение эстетики А. Баумгартена для теории телесной сенситивистики // Международный научно-исследовательский журнал, 2016, № 2 (44), Часть 4, Февраль, С. 95 – 97.
3. *Тулчинский Г.Л.* Телоцентризм. URL: <http://hpsy.ru/public/x3051.htm> (дата обращения 27.12.2022).
4. *Marks L. U.* (2002) *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. University of Minnesota Press. 259 p.

Кондратьев Е.А.

Кафедра эстетики философского факультета,
МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва

КАТЕГОРИАЛЬНЫЙ АППАРАТ СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ И ЭСТЕТИКА СРЕДЫ

Предметом данного сообщения является терминологическая практика, реализуемая в настоящее время, прежде всего, в текстах, связанных с энвайронментальной и экологической эстетикой. В качестве референтного материала для анализа избраны статьи по современной эстетической теории, связанные со средовым подходом и опубликованные в последние несколько лет в журналах *Contemporary Aesthetics* и *Terra Aestheticae*, сборниках Московского и Санкт-Петербургского университетов «Эстетика человеческой среды» (2017) и «Экологическая эстетика: проблемы и границы» (2014).

Аналитика эстетического восприятия предполагает динамику и обновление категориального аппарата, с помощью которого можно было бы лучше отразить новые исследовательские области эстетики среды. В своей концепции Т.Ледди предлагается отказаться от кантовской демаркации эмоциональных модусов

в восприятии. Эстетическое восприятие рассматривается им как непрерывность, «континуум», начинающийся с ощущения приятного и заканчивающийся переживанием возвышенного: «a continuum for the aesthetic, from the pretty to the beautiful and finally to the sublime» [1]. Переход от одного модуса к другому постепенен, что позволяет расширенно трактовать эстетический предмет, развивать эстетику повседневности. Разница между приятным, прекрасным и возвышенным состоит только в степени интенсивности и полноты этих форм эмоционального опыта. Различение эстетического и внеэстетического удовольствия является контекстуальным. Ощущение приятного (например, сентиментальное переживание, колористическое впечатление, ощущение тепла и др.) может рассматриваться в эстетическом качестве, если оно обладает повышенной значимостью, реферирует к жизненным ценностям. Также средством различения приятного и прекрасного может быть созерцание, хотя приятное часто воспринимается и мгновенно, не предполагая времени для созерцания, что тоже должно учитываться при анализе разнообразных форм эстетического опыта. Переживание приятного приобретает эстетическую функцию, если интегрируется в более сложные формы опыта. Приятное как таковое количественно наиболее широко представлено в жизни человека и поэтому создает благоприятную эмоциональную предпосылку для восприятия прекрасного. Другой известный представитель энвайронментальной эстетики Ю.Сайто вводит термин «artification», с помощью которого обозначается своеобразный рецептивный подход к обыденным, ординарным объектам, изначально не являющимся эстетическими, который позволяет наделять их художественными и эстетическими свойствами. «Артификация» позволяет усилить и обогатить нашу эстетическую сензитивность («aesthetic sensibility») [2].

В.В.Прозерский вводит понятие «амбиентности», обозначающее способность среды окружать человека, создавать эффект атмосферы [3]. Амбиентность, которая характеризует средовое искусство, не порождает сильного эмоционального отклика, а скорее, действует как эмоциональный фон. А.Е.Радеев полагает, что широкое понятие вовлеченности, партиципации позволяет в целом обозначить все модусы эстетического восприятия среды. В то же время характер взаимодействия природы и искусства предполагает и формирование «новой, умножающей чувственности» [4].

Б.Фридришак на примере восприятия ландшафта показывает процессуальный характер партиципаторного опыта [5]. Ландшафт-панорама предполагает созерцательное отношение, в то время как ландшафт-процесс вовлекает субъекта в саму среду ландшафта. При этом возможно говорить о мультисенсорности восприятия, а также о переосмыслении категории возвышенного в связи с изменением места человека внутри ландшафта.

Е.Н.Устюгова предлагает вновь вернуться к переосмыслению соотношения и роли различных чувственных способностей в целостном восприятии урбанистической среды [6]. Для переживания городского пространства, возможно, не менее важны тактильные, а не только визуальные впечатления. Тактильность

позволяет лучше, чем дистанцированный зрительный опыт, фиксировать изменчивый и переходный характер предметной среды.

Примечания

1. *Leddy Th.* *Defending Everyday Aesthetics and the Concept of Pretty* / *Contemporary Aesthetics*, vol.10 (2012).
2. *Saito Y.* «Everyday Aesthetics and Artification» / *Contemporary Aesthetics*, vol.4 (2012).
3. *Прозерский В.В.* «Экологическая эстетика: философский подход к природной и культурной среде» / *Экологическая эстетика: проблемы и границы*. СПб., 2014. С.5-12.
4. *Радеев А.Е.* «Природа как множественность» / *Экологическая эстетика: проблемы и границы*. СПб., 2014. С.183-189.
5. *Frydryczak B.* «Aesthetics and the processual nature of landscape» / *Эстетика человеческой среды*. М., 2017. С.719.
6. *Устюгова Е.Н.* Антропологический поворот в современной урбанистике / *Terra Aestheticae*, № 1 (2018).

Константинова А.Б.

Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ),
Санкт-Петербург

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЦЕННОСТИ: ОТ ИПОЛИТА ТЭНА К ШАРЛЮ ЛАЛО

Социологический подход активно развивается в XIX веке, когда одним из главных предметов осмысления философии становится общество. Тогда же признается, что любая деятельность человека – это не только активность, вызванная его собственной волей, но также обусловленная внешними причинами, которые теперь зависят в большей степени от социума, в котором этот человек обитает. Следовательно, деятельность в сфере искусства так же становится не столько личным волеизъявлением автора, а отражением общественного состояния.

Одними из ведущих мыслителей в русле социологического подхода являются позитивисты. Один из философов данного направления, Ипполит Тэн, разработал собственный метод анализа произведений искусства через призму объективных факторов. Такие, как принадлежность к определенной культуре, расположенной в определенной местности и существующей в определенное время своей истории.

Поскольку темы, выбираемые художником для воплощения, задаются обществом и его состоянием на момент творческой деятельности автора, то и эстетические ценности, выражаемые в произведении искусства есть продукт общества, а не человека как личности, «ибо нравственное и умственное состо-

яния одни и те же, как для общества, так и для художников» [1]. Они создаются и определяются обществом в определенных условиях, а художник творит в заданной системе ценностных координат. Если же он отказывается ей следовать, то его творение не значимо для общества, следовательно, никакой эстетической ценности не несет.

Таким образом, можно сказать, что Тэн, а, следовательно, и его подход к анализу искусства, не рассматривает его творца как самостоятельное звено в создании и реализации эстетических ценностей в произведении. Эта идея, высказанная Тэном, во многом повлияла на будущее развитие философии искусства, оказав свое воздействие так же и на философов постмодернизма. «Так, мы приходим к вопросу о зарождении той тенденции в науке об искусстве, которая сегодня удивляет современного человека своим парадоксализмом, а именно к тому, что известно как „смерть автора“» [2].

В последствии данная модель была дополнена Шарлем Лало, который не отрицал огромное влияние общества на искусство и его социальный характер, однако так же признавал и роль личности автора. Так, по его мнению, эстетические ценности не просто существуют в обществе и через художника объективируются в произведении искусства. Художник так же принимает участие в их создании, как и объективные факторы, выявленные Тэном. Но признаются эстетические ценности как норма через общественное мнение, а именно посредством эстетики: «Эстетика – нормативная наука, которая объясняет систему ценностей и создает «нормальный тип» художественного произведения» [3]. Она дает нормативную оценку искусства, устанавливает иерархию ценностей.

Именно благодаря данному подходу сформировалось представление об искусстве как об одном из общественных институтов. Первые два десятилетия XXI века характеризуются стремлением исследователей различных областей гуманитарного знания обновить методологию и терминологический инструментарий. В этом отношении эстетика не является исключением. Социологический подход, активно разрабатываемый и используемый отечественными эстетиками в рамках марксистской традиции, в конце XX века в контексте критики советской эстетики уступил место различным постмодернистским исследовательским практикам. Однако, как показывают современные исследования, потенциал социологического подхода не исчерпан, а его история и методологические принципы нуждаются в переосмыслении. В противовес постмодернизму и его неприятию иерархии, он дает определенность и выстраивает систему эстетических ценностей, исходя из состояния общества.

Примечания

1. Тэн И. Философия искусства. М., 1996. С.9.
2. Хренов Н.А. Социологический поворот в науке. Об искусстве XIX века: концепция И. Тэна как предвосхищение культурологического поворота. М., 2022. С.20.

3. *Лало Ш.* Введение в эстетику / Ш. Лало; (пер. с фр. С. Гельфгата; под ред. прив. Доц. Н. В. Самсонова; вступ. ст. А. В. Маркова). М., 2017. С.13.

Корецкая М.А.

д. филос. н, доцент, кафедра философии и культурологии
Самарский государственный медицинский университет

СЕЙФИТИЗМ И ЭРОЗИЯ ПУБЛИЧНЫХ ГОРОДСКИХ ПРОСТРАНСТВ (НА ПРИМЕРЕ ВИЗУАЛЬНОЙ СРЕДЫ ГОРОДА САМАРЫ)

Городская среда немыслима без организации публичных пространств самых разных типов: мест повседневного общего пользования, бульваров для прогулок, парков для праздничных коллективных гуляний, площадок для стихийной и нормативной коммеморации, площадей для репрезентации сакральности власти и улиц для самопредъявления коллективного тела народа. Зоны, предназначенные для всех этих проявлений публичной жизни, определенным образом организованы и маркированы, визуальные коды индуцируют желаемый тип поведения, будучи предназначены для не вполне осознаваемого, но при этом вполне однозначного считывания. Каким параметрам отвечает городское публичное пространство сегодня? Какими визуальными маркерами обозначается? Какой эстетики требует? Как организовано? Какое коллективное поведение индуцирует?

Биополитический горизонт современных реалий, предполагающий, что жизнь есть высшая ценность и ключевой управленческий ресурс, а основой контракта власти и общества является способность институтов власти обеспечить безопасность, накладывает свой отпечаток на организацию городских публичных пространств что, как следствие, приводит к трансформации самого режима публичности. По всей видимости, сегодня публичные пространства должны быть, прежде всего, безопасными, а уж потом комфортными, эстетически привлекательными, интерактивно организованными, сакрально насыщенными и т.д. И мы повсюду сталкиваемся с четко выраженными визуальными маркерами этой безопасности. Навязчивость и вездесущность сейфитистских установок представляет собой проблему: с одной стороны, публичное пространство не может быть в строгом смысле тем, что называется «safe space», поскольку режим публичности по самому своему смыслу содержит некоторый (а порой и значительный) элемент риска, а с другой стороны, отказ от процедур безопасности также невозможен, поскольку означает риск утраты легитимности.

Практики сейфитистской заботы нередко имеют удушающий характер, приводящий к эрозии субъектности опекаемого/поднадзорного, а визуальные маркеры соответствующей организации пространства содержат в себе элемент

агрессивности и принудительности. В докладе предполагается анализ конкретных примеров трансформации визуальной среды города Самары в широко трактуемой логике «safe space» и того эффекта, который эта трансформация производит на поведение коллективного тела.

Корнелюк Т.А.

Дальневосточный государственный институт искусств, г. Владивосток

ПРЕРВАННЫЙ ОБОРОТ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ГАРМОНИИ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ЧУВСТВЕННОГО ОПЫТА ЧЕЛОВЕКА К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Заявленная тема лежит в русле вопросов аналитической сомаэстетики и музыкальной герменевтики. Актуальность обусловлена новизной концепта «сомаэстетика» [1] и возможностью «посмотреть» на музыкальное искусство с позиций нового методологического подхода.

Цель работы – предложить гипотезу о прерванном обороте в гармонии как маркере проявления сомаэстетики в музыкальном искусстве.

Предлагаемая гипотеза вдохновлена идеей Л.В.Кириллиной о значении прерванного оборота в Largo Третьего концерта для фортепиано с оркестром Л.Бетховена. Исследователь пишет: «прерванный оборот в самом начале темы, который в рамках галантного стиля символизировал изящную томность, здесь переосмысливается как знак сомнений и раздумий» [2]. Учитывая особенности личности Бетховена (свойственную ему особую философскую рефлексию: человеческую и композиторскую), эта идея представляется убедительной и плодотворной для исследовательской рефлексии.

Сوماэстетическое проявление идеи прерванного оборота видим в том, что он, отодвигая звучание тоники, выступает как символ проявленной в музыкальном языке рефлексии, выражающей чувственный опыт человека, связанный с раздумьями, беспокойством, стремлением к душевному равновесию и обретением/необретением его в процессе длительной рефлексии. Достижение тоники в данном случае выступает символом додумывания какой-либо мысли, символом движения к душевному равновесию, примирения (временного) с собой и/или с волнующей проблемой. Расширение, которое возникает вследствие прерванного оборота, воплощает *дление* мысли, размышления, рефлексии. Сوماэстетическая семантика прерванного оборота может маркировать в музыке такие физиологические состояния человека, как бессонница, депрессия, стремление обрести душевное равновесие.

Ярким примером проявления чувственного опыта Бетховена, связанного с сомаэстетикой прерванного оборота, на наш взгляд, является цепочка пре-

рванных оборотов в Adagio (Adagio un poco moto) Пятого концерта для фортепиано с оркестром. Основа Второй части – две темы: «мистический хорал» и «арияноктюрен» [3].

Прерванный оборот связан с темой мистического хорала и проявляет себя в трех витках развития. Три витка развития-рефлексии на пути к обретению равновесия связаны с разным временем достижения тонической опоры. В первом витке тоника в результате прерванного оборота отодвигается на 2,5 такта (см.: тт. 9-13). Во втором – на 5,5 такта (см.: тт. 53-60), в третьем – на 4,5 такта (см.: тт. 68-74). Во втором и третьем витках развития обретенная тоника звучит в мелодическом положении терции, что создает ощущение продолжения движения, продолжения размышлений. Примечательно и то, что в третьем витке после прерванного оборота концентрированная тема хорала рассредоточивается в хроматическом нисходящем движении в партиях солиста и оркестра, что, в сочетании с отсутствием привычного (по первому и второму виткам развития) кадансового оборота, создает ощущение самого длительного обретения тоники и «размывания» ее появления. Переход от концентрированного тематизма к рассредоточенному после третьего прерванного оборота в завершение Adagio создает ощущение незавершенности и истаивания, ухода от определенности. Как указывает В.Б.Валькова, важнейшее качество рассредоточенного тематизма – «опора на эмоционально-чувственную стихию, на иррационально-интуитивные моменты постижения мира» [4]. В контексте всего сказанного выше переход от концентрированной темы к рассредоточенной символичен.

Изучение прерванного оборота как одного из маркеров проявления сомаэстетики в музыкальном искусстве считаем перспективным и актуальным. Музыкальное искусство в данном исследовательском контексте может многое рассказать о чувственном опыте человека, связанном с «нелингвистическими соматическими измерениями значения» [5] и их пониманием. Прерванный оборот представляет яркое соматическое субъективное переживание человека, рассказанное музыкальным языком. Перспективы изучения данной темы видим как в историческом контексте, так и в контексте личности отдельного композитора.

Примечания

1. *Магомедова Ю.С.* Сوماэстетика и герменевтика // Эстетика и герменевтика. Сборник к 60-летию кафедры эстетики МГУ: сборник статей. М., 2022. С. 168.
2. *Кириллина Л.В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Том. 1. М., 2009. С. 447.
3. *Там же.* С. 472.
4. *Валькова В.Б.* Музыкальный тематизм – мышление – культура: автореф. дис. д-ра иск. М., 1993. С. 21.
5. *Магомедова Ю.С.* Сوماэстетика и герменевтика. С. 169.

КУЛЬТУРА ad MARGINEM и КУЛЬТУРА ПОСТИНДУСТРИАЛИЗМА

Одним из ярких признаков общества XXI века, которое характеризуется как «постиндустриальное» или «постинформационное», является культура ad Marginem. За последние десятилетия явление маргинальности стало объектом пристального внимания как философов, культурологов, психологов, социологов, так и ученых других отраслей.

В широком смысле под маргинальностью понимается отчуждение от общепринятых в обществе норм, а маргинальностью – все то, что идет вразрез с общепринятыми нормами и ценностями. В целом, маргиналами можно считать любого, кого по той или иной причине не принимало общество (в т.ч. расовой, этнической, сословной). Само же явление маргинальности наблюдалось в более ранние периоды мировой истории, однако понятие «маргинал» прочно закрепилось в научном лексиконе только 1972 году [1]. Примером ранних маргиналов с древности могут служить отверженные, которые по тем или иным причинам отказывались следовать установленному обществом порядку.

Считается, что маргинальное общество как философско-культурологический концепт явилось детищем цивилизации XX века [2]. А в XX веке маргинализация перерастает в новое состояние и приобретает новую активность. И, если ранее отчуждение обществом для человека виделось наказанием, то в этот период стала наблюдаться обратная тенденция отказа самого человека от принятых обществом ценностей и отвержения общественных норм. Первая половина XX века заложила плодородную почву для того, чтобы маргинальность от частного разрослась до явления массового в силу историко-политических событий, повлекших за собой различные миграционные процессы (переселения, выселения народов, эмиграция и т.п.). Таким образом, явление маргинальности переросло в самостоятельный феномен, представляющий собой общество нового типа, в котором не сохранение внутриобщественных ценностей и сословная, этническая и родовая замкнутость, но кросс-культурные процессы становятся основой его формирования. На фоне кросс-культурных процессов возникает явление, когда люди, будучи неприемлемыми обществом, начинают сами его отвергать и становятся «добровольными» маргиналами, образуя маргинальные структуры. Этот особый конгломерат, существующий в противостоянии традиционному обществу, естественным образом потребовал появления собственной уникальной культуры с понятными ему нормами и ценностями, продиктованными сложившимся внутри маргинальных групп образом жизни.

В этом смысле культура постиндустриализма явила собой особого рода культурно-социальную универсалию, которая включает в себя не просто элементы, доступные для понимания широкими массами, но априорно идущие в противовес традиционной культуре (например, искусство представления, визионерское искусство и т.п.).

Стоит отметить, что мы рассматриваем постиндустриальное общество и постиндустриализм исходя не из его экономических реалий, а прежде всего, исходя из его культурно-философских характеристик.

Маргиналы, будучи выходцами из изгоев, становятся «выброшенными на обочину» социального и правового поля: они ограничены в возможностях и доступе ко многим благам, и едва ли не единственной открытой средой, внутри которой маргиналы могут взаимодействовать, становится культура потребления, которая составляет один из базисов постиндустриального общества, а его культура – это культура, где маргинал становится одним из ее творцов. Неслучайно И.В. Малышев называет маргинала человеком будущего: «Такие, как он (маргинал), «на обочине» культуры нарабатывают принципы мышления, поведения, ценности и язык, нужные следующим поколениям, которые «откроют» своих предшественников и воздадут им должное» [3].

Постиндустриальная культура своим влиянием на все слои общества создала иллюзию равенства и интегрированности. Иными словами, культура постиндустриализма в определенном смысле оказалась мостом между нормативным обществом и маргиналами и практически нивелировала разрыв между теми, кто считается полноценными членами общества и теми, кто считается маргиналами.

Примечания

1. Фарж А. Маргиналы // 50/50: Опыт словаря нового мышления. М., 1989. С. 165.
2. См. Э. Парк «Человеческая миграция и маргинальный человек» (1928).
3. Малышев И.В. Тот, кто «не в ногу». Маргинальное искусство. – М.: Изд-во МГУ, 1999, с. 62-63.

Кочегарова Е.А.

Институт философии РАН, Москва

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СМЫСЛ КАК ФИЛОСОФСКАЯ КАТЕГОРИЯ

Онтологические и гносеологические основания художественного смысла и иных творческих процессов активно анализируются учеными на протяжении последних нескольких лет. Отечественная школа представлена работами

И.А.Бесковой, А.А.Горелова, А.С.Майданова, Ю.С.Моркиной, Н.М.Смирновой и других выдающихся исследователей философской природы творчества.

Подлинность эстетики верифицируется наличием в ее основании осмысленного концепта, являющегося продолжением художественного образа, возникающего в субъективном сознании. Художественный смысл становится результатом особой реакции творческого мышления человека на мир.

Здесь стоило бы ставить вопрос о перводвигателе художественного смысла, первоисточнике творческого авторского замысла. Попытки отследить рождение художественного смысла отсылают нас к рождению смысла как такового, заставляя дополнительно размышлять о соотношении ключевых философских направлений.

Н.М. Смирнова отмечает: «Смысл – это идеальная предметность эпистемологии, исследование когнитивных истоков и генезиса смыслообразующей деятельности человека» [1]. Если художественный образ – универсальная единица, атом искусства и его базовая форма художественного мышления, то энергия творчества – это акт, действие. Актуальным творчество делает его темпоральное соответствие духу эпохи. И в этом смысле оно вовсе не обязательно должно быть принципиально новым. Новизна определяется по отношению к установленной эстетической парадигме. Художественный смысл – это суть художественный образ, воплощенный в универсальную для человеческого восприятия форму.

Художественный смысл, резонирующий эпохе, становится новой глобальной идеей, которая становится искусством посредством обретения идеальной или приближенной к идеалу формы. Так, классическая эпистемология творчества выделяет несколько ключевых этапов в своем развитии: Античность (стремление креативного субъекта к воссозданию совершенства), Средневековье (посвящение Богу творческих интенций, сведение деятельности актора художественной идеи к анонимности), Возрождение (возникновение интереса к авторству, многовекторная континуальность творческих замыслов), Новое время (теория «креативного восприятия» Дж.Беркли, идея «продуктивного воображения» И.Канта, Ф.Шеллинга, романтиков) и Новейшее время (внутреннее переживание рождения творческих смыслов) [2].

Смежные границы выделяемых эпох взаимопроницаемы и оттого оставляют отпечатки друг друга, сбивая исследовательский ракурс и доказывая нелинейность гносеологического восприятия. Рождение художественного смысла выступает частью процесса вочеловечивания (обратного процессу расчеловечивания, обусловленного внешним навязыванием форм деятельности, уничтожающих личность). В этом контексте можно говорить, что творчество способно предотвратить гибель субъектности.

В последние годы человечество совершило массовый вынужденный переход в диджитал-мир.

Невозможность взаимодействия в прежнем аналоговом формате дополнительно обусловила тотальное наступление цифровизации с присущей ей диктатурой заданных форматов. Цифровые нарративные формы искусства и культуры значительно снижают активность воображения. Социально одобряемые формы творчества принимаются на веру и рискуют заместить в своей неконтролируемой серийности художественные смыслы. На сегодняшний день трудно сказать о существовании прямой корреляции между количеством творческих продуктов и их художественной ценностью. Именно поэтому столь значимо рассматривать художественную ценность как отдельную философскую категорию.

Примечания:

1. *Смирнова Н.М.* Философское творчество как предметная интерпретация: социально-философские импликации трансцендентальной феноменологии // *Философия творчества: Ежегодник. Вып. 2: Когнитивные и социокультурные измерения* / Ред. Н.М. Смирнова, А.С. Майданов. М.: ИИнтелЛЛ, 2016.
2. *Касавин И.Т.* Познание и творчество // *Epistemology & Philosophy of Science*. 2010. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poznanie-i-tvorchestvo-1> (дата обращения: 18.02.2023).

Кравченко Е.Ю.

Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ)

ПЕРСПЕКТИВЫ ОСМЫСЛЕНИЯ ИТАЛЬЯНСКОГО НЕОЛОКАЛЬНОГО ДИЗАЙНА В СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИКЕ

Становление итальянского дизайна, а также его противоречивость и тенденции, пожалуй, могут считаться одними из самых обсуждаемых вопросов *Design Studies*, что является закономерным. Итальянская модель дизайна практически сразу заняла лидирующие позиции и во многом выступила образцом для дизайнерского мирового сообщества, перешагивая за свои национальные границы [1].

В отечественных работах, помимо истории итальянского дизайна и деятельности отдельных компаний, групп и персоналий, прорабатываются вопросы осмысления итальянского дизайна как единой, гибкой и динамичной системы, а не комплекса произвольных творческих проектов. Кроме того, прослеживается, например, исследование итало-советских культурных контактов в контексте совместного производства обеих стран. Однако сегодня стоит обратиться и к самым последним течениям, которые отсылают к соотношению между глобальным и локальным, а значит, и к проблематике идентичности, высвеченной в итальянских дизайнерских концепциях последних лет.

Мы можем зафиксировать ряд поворотов в развитии итальянского дизайна. В данном случае остановимся на двух из них: первый – это появление групп «Алхимия» и «Мемфис», второй – формирование такого современного направления, как неолокальный дизайн (Neo-Local Design). Группы «Алхимия» (1976) и затем «Мемфис» (1980е гг.) инициировали протест против так называемого доминирующего «хорошего дизайна». Итальянские дизайнеры во главе с Э.Соттсассом предложили новое понимание дизайна, иронизируя над устоявшимися приемами функционализма. Наряду с использованием ярких цветов, несочетаемых материалов и кричащих форм, посредством цитирования и ассоциаций, «Мемфис» обозначил крайне важный момент – между вещью и субъектом должна выстраиваться коммуникация в противовес исключительно утилитарному отношению к предмету.

В свою очередь, современные итальянские дизайнеры провозглашают дизайн не только как ведущую дисциплину по восстановлению отношений между человеком и вещами, но в том числе между человеком и территорией. Здесь мы сталкиваемся с такими аспектами, как обращение к коллективной памяти и сохранение и даже переоткрытие локальной идентичности. В дизайнерских решениях можно выделить два основных направления работы с национальным и локальным компонентом: это (1) фольклорный подход, в рамках которого порой не прочитывается понимание используемых элементов, а производится лишь их цитирование, а также (2) подход перерабатывающий, где процессы идентификации не просто осмысляются, а перезапускаются заново в тех звеньях, где вызовы современности подрывают ее основы [2].

Неолокальный дизайн развивается именно в русле второго подхода. Что же из себя представляет неолокальный дизайн и какова его основная идея? Это направление в дизайне, цель которого – адаптироваться к новым реалиям и вызовам, обращаясь к культурному и природному наследию территории, не утрируя символические коды, что, очевидно, требует глубокого и осознанного погружения, дабы избежать ухода в фольклоризм. Причем методологически достижение этой цели выражается не в ностальгическом, а критическом подходе к территории.

Важно отметить, что представители неолокального дизайна не пытаются противопоставить историю и инновации. Они предлагают использовать технологии, в частности каталоги, цифровые архивы и компьютерные программы по моделированию, для переосмысления и переоткрытия места. То есть элементы локальной культуры, а также анализ природного ландшафта обуславливают выбор дизайнерских приемов, базирующихся на использовании конкретных цветов, запахов, форм и текстур, например текстиля, камней или горных пород, происхождение которых укоренено в определенных территориальных границах. Иными словами, посредством этой отсылки к территориальной идентичности выстраивается диалог между дизайнерским объектом и человеком.

Таким образом, в дополнение к соотношению между глобальным и локальным в дизайне, возникает еще как минимум два вопроса, актуальных для современной эстетики. Можем ли мы говорить о дизайне, а именно о продуктах неолокального дизайна, как составляющей семиологической эстетики, о перспективности и плодотворности которой заявил У.Эко? Как можно с помощью осмысления неолокальных проектов подойти к проблеме включения «вторичных» чувств, в частности осязания и обоняния, в наш эстетический опыт?

Примечания

1. *Курьерова Г.Г.* Итальянская модель дизайна (проектно-поисковые концепции второй половины XX века): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06. М., 1990. С. 2.
2. *Il progetto memore: la rielaborazione dell'identità dall'oggetto allo spazio / Stefano Follesa.* Firenze, 2021. P. 12.

Кривых Е.Г.

Московский государственный строительный университет (НИУ МГСУ),
Москва

ЭСТЕТИЗАЦИЯ ПРИРОДЫ КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

Эстетизация представляет всеобъемлющую «культурализацию», распространяющуюся на материальные среды современного мира [1]. Переосмысление ценностей проявляется и в тех изменениях, которые происходят с трактовкой природы как части городской среды. Восприятие природы как эстетической ценности является поздним культурным феноменом. В эстетической теории сформировались два подхода к оценке природы как эстетической ценности: когнитивный, основывающийся на научном знании о природе, и эстетика взаимодействия. Последний особое значение придает чувственно-эмоциональному переживанию сопричастности бытия природы и человека [2].

В XX в. актуальным становится формирование отношений человека и природы в качестве элементов внутренней культуры личности, что обусловлено процессом экологизации сознания. В связи с трансформацией естественной среды обитания человека в техносферу, стремительной урбанизацией переосмысливается взаимодействие искусственных и естественных объектов в среде жизнедеятельности человека.

В организации пространственной среды востребовано понятие «ландшафт», которое первоначально имело смыслы живописности как яркой образности. С изменением образа природы в городской среде, ландшафт предстает как осмысленная среда – единство пространства, вещей и смыслов. С развитием информационных технологий, визуальных практик представление

о культурном ландшафте, городском (урбанизированном) ландшафте как его разновидности приобретает особое значение.

Современное понимание социальности декларирует первенство коммуникации как постоянного взаимодействия, как информационного напряжения. В эстетической теории анализируется эстетическое событие, возникающее в коммуникативной ситуации, выступая в некотором роде как самодостаточное начало.

Москва в последние десятилетия совершает грандиозный прорыв в реализации проекта «Умный город». Создание цифровой платформы современного мегаполиса подразумевает гуманизацию технологических новаций. В качестве ярких примеров создания новых типов общественного пространства назовем парк Зарядье и березовую рощу, включенную в проект ГЭС 2. В парке Зарядье на основе технологии «природного урбанизма» было создано гибридное пространство как сочетание многообразия природных ландшафтов России в образе традиционного парка. Вблизи сакрального пространства Красной площади реализована цель представить «возвращение» искусственного в природное состояние. Зарядье безусловно стало эстетическим событием, поскольку существует в пересечении множественных исторических, культурных, политических, технологических смыслов и ассоциаций. Появление природного пространства, включающего все виды природных зон России, как фона хрестоматийных видов кремлевских башен, храма Василия Блаженного до сих пор вызывает ожесточенные споры. В этом наложении визуальных картинок возникают известная театральность, необычность сопоставления, рождающие сильное эстетическое впечатление.

Березовая роща в проекте ГЭС-2 служит продолжением и фоном для воздушного пространства реконструированного комплекса производственных зданий. Архитектор Р.Пьяни утверждал, что подобному базилике, зданию нужно больше воздуха, больше свободы. Белые стволы берез обращают к образам березовых рощ Куинджи и Левитана, своего рода архетипам русского самосознания. Эстетический эффект усиливается звуковой инсталляцией: шепоты, стоны, шорохи, как будто просыпающиеся духи деревьев. В этом эстетическом впечатлении также присутствует своя драматургия, чувственная выразительность.

Эти проекты являются знаковыми по своей локации в центре столицы, участию в их создании знаменитых специалистов – архитекторов, ландшафтных дизайнеров, технологической сложности проектов, наконец, по стоимости. В духе концепции природного урбанизма: воссоздается естественная природная среда в центре мегаполиса, которая характеризуется сложным сочетанием природных и искусственных компонентов, таких как здания и сооружения, инженерные и транспортные сети, элементы благоустройства и т.д. Динамичный образ жизни определяет склонность современного горожанина к естествен-

ным ландшафтам. В условиях мегаполиса создание таких зон рекреации связано с внесением в культурный ландшафт идеи коммуникационного взаимодействия на основе эстетического события.

Примечания

1. *Инишев И.Н.* Распределенная образность: имажинативные практики современной культуры // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. 2020. № 1 (23). С. 31–46. <https://doi.org/10.23951/2312-7899-2020-1-31-46>.
2. *Прозерский В.В.* Экологическая эстетика на рубеже столетий: выбор концептуального ПУТИ// Вестник СПбГУ. Сер. 17. 2013. Вып. 3. С.22-28.

Круглова И.Н.

Красноярский государственный аграрный университет, Красноярск

БАЛЬТАЗАР И ХАРТ: ЭСТЕТИКА ТРАГЕДИИ И БЛАГАЯ ВЕСТЬ

В философско-эстетической мысли западной культуры существует традиция, сближающая античную трагедию и евангельские страсти Христовы [4].

Ф.Гельдерлин [5] и Ф.Ницше, разглядев в мире идеальной греческой красоты ужас человека перед страданиями и пустотой смерти, возвестили спасение в возрождении эллинской идеи страдающего бога. Страсти безумствующих, страдающих и умирающих богов, которыми полны греческая религия и мифотворчество, стали центром притяжения во все более секуляризирующемся мире, оформившись в дионисийскую идею об умирающем и воскресающем боге. Вячеслав Иванов, продолжая трагическую интерпретацию мифа, считает, что страсти и жертвенная смерть – «пассии» Диониса – прежде всего указывают на «загадочную, таинственную» способность человеческой души к самоочищению: «существо религиозной идеи Диониса не сводимо ни на какое определенное что, но изначально было и навсегда остается некоторым как. Стихия Диониса есть только состояние...» [3]. В фигуре Диониса греки обоготворили страдание и это стало основой для всевозможных эстетических и философских ревизий и соизмерений трагического жертвенного духовного опыта с евангельскими страстями.

По данному поводу в современном гуманитарном знании споры не утихают: хотелось бы провести сопоставление двух концепций, весьма знаковых для интеллектуального фона прошлого и нашего столетия – «трагического богословия» Г.У. фон Бальтазара и теозэстетики Д.Харта. Бальтазар, католический богослов, является основателем «богословия красоты»; и, тем не менее, с продолжателем данной традиции, американским, православным богословом Хартом, у него – диаметрально противоположные позиции по вопросу применимости эстетики трагедии к фигуре Христа.

В своей книге «Пасхальная тайна» Бальтазар истолковывает догмат о крестной смерти Христа, идя в разрез святоотеческому преданию [1]. Бальтазар показывает, что Спаситель, «сходя во ад», все еще пребывает человеком; Его человеческая природа вместе со смертью физической, переживает и смерть душевную. Именно этот момент позволяет Иисусу до конца пережить состояние богооставленности. Бальтазар настаивает: в аду Христос не проповедует как победивший смерть, но все еще находится в состоянии кенозиса, испытывая все муки, все ужасы ада. Страстная суббота – это не торжество над смертью, но прежде всего – спасение человеческой природы.

Бальтазар стремится отбросить религиозное нетерпение при переносе пасхальной радости на бездну Великой Субботы. Пребывание Христа «во аде», как «мертвого среди мертвых», – это последнее исполнение воли Отца. Нисхождение к мертвым есть финал следствия тварной свободы, предполагающий, что Сын обзревает весь хаос падшего творения, и только так Он может перевести его в новое состояние – спасения: «Это созерцание хаоса Богочеловеком стало для нас условием нашего созерцания Божества» [1].

Мы видим, что трагедийность здесь доведена до своего апофеоза, буквально – до высшей точки, какую мы только можем помыслить в метафизике человеческой природы. Приведем возражения Харта. Прежде всего, его указание на догматическую неувязку: так называемый тезис об «апатейи» – бесстрастии Христа, соединившего в себе две природы, не только человеческую, но и божественную. По выражению Харта, только о том Боге, который по своей природе неуязвим для страдания, не печется о тоске, страхе и очищающем огне смерти, можно сказать, что он не виновен в мировом страдании и не вовлечен в него.

Следующее возражение Харта касается истолкования природы жертвенности и того эстетического образа, который она порождает. Харт различает в жертве Христа два порядка жертвоприношения – смерть на Кресте, которая есть выражение «тотальной икономии насилия», и жертва «как непрестанное распространение дара и восстановления в бесконечном действии, превосходящем всякую икономию» [6]. Харт считает, что точно также можно разделить и два эстетических порядка: замещение коллективного насилия через жертву отпущения [2], порождающее феномен фатальности, судьбы – всего того, что греки обозначали как трагедию, и, собственно, спасение, приносящее безусловную радость избавления и воскресения. С одной стороны – смерть героя, приносящего себя в жертву ради грандиозной целостности порядка, стабильности и единства; с другой – Божье прощение, печаль, но не трагедия. Христианство – это антитрагический эстетический порядок: Страстную пятницу, говорит Харт, рассеивают лучи Пасхи. Хотя, отдавая должное Бальтазару, Харт считает, что благодаря трагическому богословию и трагической эстетике мы, в конце концов, научаемся избегать идиотического самодовольства и успокоительного оптимизма, когда люди становятся не восприимчивы ни к ужасу человеческих мук, ни к величию жертвы Христа.

Примечания

1. Бальтазар Г.У. Пасхальная тайна. Богословие трех дней /Пер. с нем. (Серия «Современное богословие») – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2006. – С. 154.
2. Жирар Р. Насилие и священное / пер. с франц. Г.Дашевского. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 448 с.
3. Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Эсхил. Трагедии / в пер. Вяч. Иванова/ – М.: «Наука», 1989. – С. 318.
4. Круглова И.Н. Метафизика судьбы как онтология свободы: Монография. Красноярск: СибГТУ, 2007. – 152 с.
5. Круглова И.Н. Человек на «пересечении миров»: Ф.Гельдерлин и С.Вейль – метаморфозы сакрального // Вестник Томского государственного университета. – № 325. Август, 2009. – С. 37-43.
6. Харт Д. Красота бесконечного: Эстетика христианской истина (Серия «Современное богословие») – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2010. – С. 482.

Круглова Л.К.
Санкт-Петербург

СОВЕТСКИЙ ЧЕЛОВЕК КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

Тема «советское как эстетический феномен» должна быть раскрыта в первую очередь через осмысление проблемы «советский человек как эстетический феномен». Она может быть рассмотрена в двух аспектах: советский человек как образ, созданный советской культурой, и советский человек как реальность, сотворенная под воздействием этого образа.

Образ советского человека в советской культуре был выполнен яркими красками и в отчетливых очертаниях [1], поэтому совершенно очевидно, что для его анализа постмодернистская методология, с ее сосредоточенностью на неопределенности, размытости, непригодна. Здесь нужна классическая эстетика и, в первую очередь, такие категории как «возвышенное» и «прекрасное», что согласуется с формулой М. Горького «Человек – это звучит гордо». Реализация методологического потенциала заявленного подхода возможна за счет использования антропологического принципа в культурологии [2], в частности, авторского концепта «антропологическая структура культуры» [3] и концептуальной схемы структуры сущностных сил человека, построенной на идее принципиальной двойственности человека. Применяя их к анализу образа человека, созданного советской культурой, можно констатировать, что интегративной основой антропологической структуры советской культуры являлось бескомпромиссное решение антропологического противоречия «личное – общественное» на основе

безусловного доминирования общественного над личным. В соответствии с этим главные черты советского человека – это коллективизм, патриотизм, интернационализм, самоотверженность. Особенно четко императивы, культуры формулировались в песенном творчестве: «Сегодня не личное главное, а сводки рабочего дня», «Забота наша такая, забота наша простая, жила бы страна родная, и нету других забот», – это строки из популярных советских песен. Минимальный уровень удовлетворения личных потребностей считался в советское время нормой, но при этом культура предлагала мощную альтернативу: «Человек проходит как хозяин необъятной Родины своей».

Противоречия телесного и духовного, решались в советской культуре на основе доминирования духовного, в рамках которого совершенно отчетливо просматривается доминирование эмоционального относительно рационального. Содержание эмоционального определялось такими чувствами и настроениями как гордость за свою страну, вера в светлое будущее, оптимизм, энтузиазм.

Способы решения в советской культуре антропологического противоречия «субъектное – объектное», на первый взгляд, связаны в основном с культивированием человеческих свойств, обозначаемых категорией «объектное», что проявлялось в жестких требованиях железной дисциплины. Однако в то же время советская культура преподносила субъектность, причем поистине ренессансного масштаба, как неотъемлемое свойство советского человека. Об этом опять-таки свидетельствуют слова популярных песен – «Нам нет преград ни в море, ни на суше», «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» и т.д. и т.п.

Драматично решалась в советской культуре и антропологическое противоречие «индивидуальное – универсальное» Императив – быть, «как один человек» -- представляется как отрицание всякой индивидуальности, но, с другой стороны, его можно рассматривать и как констатацию реально существующей возможности раздвинуть границы индивидуальности до масштабов всего народа, а через идею интернационализма, как модификацию концепции «всемирности» русского народа, выйти на проблему универсальности.

Еще один штрих к портрету советского человека может дать анализ вариантов решения в советской культуре антропологического противоречия «биологическое – социальное». Здесь можно со всей определенностью констатировать, что советская культура представляла советского человека в основном как существо социальное, его биологическая природа отодвигалась куда-то в сторону.

Как следует из всего сказанного выше, черты образа советского человека, созданного советской культурой, в полной мере соответствуют содержанию эстетических категорий «возвышенное» и «прекрасное». Реальный человек, сотворенный под воздействием этого образа, конечно, имел в себе широкий набор черт, противоположных возвышенному и прекрасному. Однако, если оценивать реального советского человека по его высшим достижениям – индустриализация, победа над фашизмом, покорение космоса, то можно сделать однозначный вывод, что образ советского человека, созданный советской

культурой, оказался в высшей степени действенным, в том числе и за счет своего мощного эстетического потенциала.

Примечания

1. *Круглова Л.К.* Образ человека в советской культуре 30-х годов XX века.// Сборник научных статей национальной научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава ФГБОУ ВО «ГУМРФ имени адмирала С.О. Макарова». Том 2. – СПб. 2022.С. 281-290.
2. *Круглова Л.К.* Избранное. Антропологический принцип в культурологии: теория и практика. – М.; СПб., 2018. 448 с.
3. *Круглова Л.К.* Человек и культура. Монография. – М.; СПб., 2017. С.105.

Круглова Т.А.

Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург

ПРОБЛЕМА СОЦИАЛЬНОЙ ВОВЛЕЧЕННОСТИ ХУДОЖНИКА

Социокультурная специфика современной эпохи такова, что границы между духовными (интеллектуальными) сферами и социальной материей во всех ее проявлениях – экономикой, политикой, повседневностью, – постоянно трансформируются, а контакты между художественной и публичной сферами носят напряженный характер. В обществе, как в мире, так и в России, не существует устойчивого консенсуса по поводу того, кто и каким способом определяет степень эффективности произведений искусства или социальной полезности художников, какова мера соотнесения художественных критериев качества и общественного резонанса. В обществах модерна выделяется автономная сфера искусства, базовой ценностью которой становится свобода творчества, целью – производство уникальных смыслов, не дублирующих другие виды интеллектуального производства и обладающих неопределенной социальной значимостью. Автономизация художественной сферы сопровождается постоянной необходимостью оправдания ее существования, генерированием различных способов разрешить неуверенность, связанную с проблемой общественной ценности производимой продукции. Деятели искусства вынуждаются самим устройством поля культуры в современных обществах постоянно вырабатывать обоснования своей социальной полезности.

В этосе художника существуют разломы между ответственностью перед «миром искусства» и обществом за его пределами, что порождает два, часто непересекающихся, ряда этически окрашенных оценок творчества. Эта ситуация теоретически в отечественной науке пока не осмыслена, но очевидно, что практически и стихийно она решается постоянно. Предъявляя к творцам высо-

кие профессиональные требования, современное российское общество воспринимает их и как публичных личностей, нормирующих своих адресатов не только эстетически, но и социально. Советская и постсоветская социальные системы порождали разные нравы, этикетные формы поведения и моральные нормы агентов художественного производства. Необходимо зафиксировать линии разлома с интеллигентским этосом прошлого, обладавшего огромным символическим капиталом, выявить и описать возникающие в 1990-е и 2000-е годы стратегии встраивания художников в социальные процессы и ценностные режимы, обосновывающие варианты участия и реагирования на эти процессы с точки зрения профессионального этоса деятелей искусства.

Современная российская ситуация обостряет проблемы существования авторов в двух ипостасях: как художественных единиц, подчиняющихся логике автономного художественного поля (законам искусства) и как публичных личностей, вынужденных определять свою позицию в обществе.

В связи с этим возникает необходимость глубокой и всесторонней теоретической рефлексии проблемы социальной вовлеченности художника как центрального и активного звена художественной культуры. Вся структура социальной вовлеченности художника сосредоточена в этическом измерении его профессии. В эпоху модерна этический дискурс по отношению к искусству был либо узурпирован идеологическими проектами, либо поставлен в подчинение автономному полю художественного сообщества, вынужденного себя ограждать от сильного вмешательства политики, идеологии или рынка. С одной стороны, на художников постоянно обрушивается критика со стороны власти и публики, обвинения в том, что искусство способствует моральной деградации общества. Но глубокой теоретической рефлексии оснований такой критики до сих пор проведено не было. С другой стороны, социальная вовлеченность (ангажированность) художников часто оценивается с совершенно противоположных позиций: активная социальная позиция может квалифицироваться как «лояльно-конформистская» или как «протестно-критическая» различными субъектами внутри и за пределами художественной среды. Неясны критерии вины и ответственности художников; не определены границы между художественными мирами и социальными амбициями художников; не выстроены инстанции, способные адекватно культурным требованиям стать медиаторами в спорах между художниками и обществом; основания социального и профессионального признания и успеха художника не стали предметом общественного консенсуса. Судебно-административная и криминальная риторика постоянно смешиваются с морализаторской или эстетической. Моральный и правовой характер суждений об искусстве в России предельно запутан. Все это создает напряженно-конфликтную атмосферу вокруг современного искусства, ситуацию когнитивного и коммуникативного дисбаланса, разочарование в ожиданиях и со стороны общества, и со стороны субъектов «мира искусства», расколы внутри художественного сообщества по линии разного понимания задач профессии.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА: НОВЫЙ ВЗГЛЯД СОВРЕМЕННОГО УРОКА ИСТОРИИ

2022 год – год 150-летия со дня рождения Сергея Павловича Дягилева, человека определившего новые тенденции искусства XX века. В начале XXI века многое в исторической перспективе смотрится и переосмысливается по-другому. Знаменательно, что рубеж XIX-XX вв. – период «серебряного века» в русском искусстве – уже тогда рассматривался как время значительных перемен, породившее новую действительность и глобальную переоценку традиционных ценностей. В художественной культуре тогда мир узнал и восхитился русским искусством, основные художественные ценности которого определили главные стилиевые направления в искусстве на столетие вперед. В начале нового тысячелетия мы так же, как и тогда, говорим о русском искусстве и его важном месте в мировой художественной культуре, испытывая чувство патриотической гордости.

Начало «Русских сезонов» было положено еще в 1906 году, когда Дягилев привез в Париж выставку русских художников. В 1907 году в Гранд-Опера состоялась серия концертов русской музыки («Исторические русские концерты»). «Русские сезоны» продолжились в 1908 году в Париже, когда здесь была исполнена опера «Борис Годунов». Концерты имели успех, и Дягилев решил показать парижанам русский балет. В 1911 году Дягилев принял решение о создании постоянной труппы, которая окончательно сформировалась к 1913 году и получила название «Русский балет Дягилева». Это стало сенсацией. В историю мировой культуры данный феномен вошел как "Русские сезоны в Париже", во время которых Дягилев представил на суд зрителей семьдесят спектаклей от русской классической оперы до авангардных постановок современных авторов. Значительную роль в популяризации русского творчества в Европе стали культовые постановки первых сезонов: балеты «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная». «...Это о них, русских, заставивших Париж рыдать и смеяться, бешено аплодировать или свистеть, но снова и снова возвращаться, чтобы оказаться свидетелями создания чуда?», – заметила Коко Шанель [2]. Важнейшим художественным достижением взглядов на деятельность Дягилева стало открытие новых имен. После «Русских сезонов» артисты быстро становились знаменитыми. Благодаря гастролям мир узнавал о самых талантливых русских балеринах и танцорах, художниках и хореографах. Костюмы, сделанные по эскизам Л.Бакста, Н.Гончаровой, А.Бенуа и многих других художников, их декорации отличались яркостью, оригинальностью. Восточная роскошь воплотилась в модных образах предвоенного времени, охватив весь мир. «Русский балет» буквально вызвал революцию в моде.

Особенностью того времени было развитие различных объединений деятелей культуры. Идея эстетического синтеза искусств, сложного и многосоставного явления, широко распространенная в художественном сознании, способствовала этому, объединяя творцов в поисках новых форм художественной деятельности. С.П. Дягилев был его ярким представителем, неотъемлемой частью, по-своему выражая всеобщие веяния, подтверждая процесс тотального обновления средств выразительности. Русский балет стал тонко настроенным на парижскую моду, реагируя на вкусы и тенденции и адаптируя новейшие стили для своих представлений. Никогда ранее русское искусство не оказывало такое значительное влияние на европейскую культуру и направление пути ее развития, как во время «Русских сезонов». Рубеж XIX-XX веков стал началом рождения новой культуры в России, формирования новой эстетики и художественного вкуса, которые смогли вывести русское искусство на мировую арену. Это было время пересечения идей и становления новой системы видения мира, где искусство выступало одним из факторов прогресса.

«Русские сезоны» радикально поменяли общественное отношение к творческому процессу. Это были не отдельные спектакли, а гениально исполненные постановки, основывающиеся на актуальном мирозерцании эпохи. Разнообразные явления человеческой фантазии и совершенно необыкновенное восприятие действительности через живопись, музыку и пластику танца оживали на сцене, создавая там целый «новый» мир. Дягилев создал огромную культурную платформу, показал Россию как смесь древних традиций, аристократичности, изысканности и духовного богатства. «Это громадная и, несомненно, единственная фигура, размеры которой увеличиваются по мере того, как она удаляется!» – так сказал о Сергее Дягилеве великий композитор «Серебряного века» Сергей Прокофьев [1]. Действительно, Дягилев стал выдающимся деятелем русского искусства, пропагандистом и организатором показа русского искусства на Западе. Служение Дягилева искусству было бескорыстным, «Русские сезоны» были гениальным созданием русского импресарио, который не боялся экспериментировать и быть непонятым.

Примечания

1. «Русские сезоны» Сергея Дягилева/ М,: БИНОМ. Лаборатория знаний, 2020.-256 с.
2. *Шанель Коко. Жизнь от первого лица/М: Эксмо- Пресс, 2018.- с.352.*

ИСТОРИКО-ФИЛОСОФСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МУЛЬТИМЕДИЙНОГО ПАРКА «РОССИЯ – МОЯ ИСТОРИЯ» В ВОСПИТАНИИ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ

На всех уровнях историко-философского образования и эстетического воспитания, во всем многообразии его форм, характер деятельности в системе «преподавание – учение» постоянно трансформируется, появляются новые методики, отвечающие запросам техногенной и цифровой цивилизации, однако неизменным остается состав взаимодействующих субъектов процесса обучения. Это взаимодействие проявляется в единстве деятельности преподавания и деятельности учения, разворачивающихся в пространстве предметного содержания гуманитарного образования. Таким образом, главными составляющими, сущностными дидактическими характеристиками процесса обучения являются единство преподавания и учения. Именно в этом единстве разворачивается обучение исторических и философских дисциплин, которые являются составной частью культуры и эстетического воспитания для студентов Санкт-Петербургского национального исследовательского Академического университета имени Ж.И.Алферова. «Наука говорит нам, что мы способны познавать, но то, что мы способны познавать, ограничено, и если мы забудем, как много лежит за этими границами, то утратим восприимчивость ко многим очень важным вещам» [1]. Это одна из основных мыслей английского философа Бертрانا Рассела, который считал, что человек с университетским образованием, в гумбольдтовском понимании, должен обладать самыми широкими знаниями не только в области своей будущей специальности, но и в других областях, например, связанных с точными науками, техникой, историей, философией и информатикой. Однако здесь мы сталкиваемся с другой проблемой. Сегодня виртуальное развитие детей значительно опережает их физическое созревание, что в конечном итоге приводит в некоторых случаях к социальному дискомфорту [2]. Достигая определенных успехов в информатике, дети очень часто оказываются абсолютно не подготовленными в области когнитивных наук, что приводит к тому, что человек с современным университетским образованием утрачивает целостное осмысление действительности. Понятно, что в некоторых случаях это делается специально, так как считается, что в глобальном мире бесформенной массой людей управлять легче. Однако не таким должен быть путь российской системы образования. Наоборот, Россия за последние 150 лет была сильна именно качественным всесторонним университетским образованием и мультимедийный парк «Россия – моя история» во многих аспектах помогает образовательному процессу в области эстетиче-

ского воспитания студенческой молодежи. В настоящее время высшее образование имеет определяющее значение для успешного развития любой страны. Революционные изменения технологий, опирающиеся на высочайший уровень интеллектуальных ресурсов, и связанная с этим конкуренция ведущих стран мира за такие ресурсы становятся важнейшими факторами, определяющими не только экономику, но и общественное и политическое развитие XXI века.

Сегодня мы находимся в эпицентре четвертой промышленной революции: в нашу жизнь входят беспилотные транспортные средства, 3D-печать, новые материалы и передовая робототехника. Но главной чертой четвертой промышленной революции является связь между физической и цифровой реальностью. Выставка «Россия – моя история» наглядное тому подтверждение, как можно применять высокие технологии к современному образовательному процессу. А если учесть, что молодое поколение 2000 года рождения и младше уже плотно взаимодействует с виртуальной реальностью и по сути превращается в Homo sapiens technicus, т.е. техника представляет собой естественную и существенную составную часть человека – продолжение его биологических органов. Поэтому дистанционное и мультимедийное обучение становится сегодня уже не чем-то новым, а обыденным эстетическим восприятием. Медиапроект «Россия – моя история» заставляет переосмыслить многие события, открывает тайны истории и учит молодежь любить и понимать свою историю, какой бы трагической она ни была. Однако сегодня традиционные социальные сети разрушаются и на смену им приходит индивидуализм и стремление к успеху, достигаемому любой ценой. Такая установка приводит к девальвации классического образования и изменяет саму форму образовательного подхода. Сегодня понятие информационного общества нуждается в основательном философском рассмотрении. Ведь что такое информация? Это знания без смысла [3]. А информация к молодым людям поступает в огромном количестве из многочисленных источников. Это Интернет, телевидение, радио, SMS сообщения, гламурные и глянцевого журналы, наружная реклама, шопинг и многое другое. В таком информационном потоке люди без традиционного классического образования быстро превращаются в «видиотов», утрачивают чувства реальности и порой даже теряют способность к межличностной коммуникации. В этой связи очень большую и положительную роль в современном российском обществе в области воспитания и образования молодого поколения играют мультимедийные исторические парки «Россия – моя история». Применение своеобразной стандартизации при выстраивании мультимедийной экспозиции позволило осуществить ее масштабное и невероятно быстрое тиражирование [4]. Довольно за короткий срок был запущен проект, в который к настоящему моменту уже включилось несколько региональных центров России. Сегодня в 24 крупных городах РФ открыты исторические мультимедийные парки: Москва, Санкт-Петербург, Уфа, Екатеринбург, Ставрополь, Волгоград, Якутск, Махачкала, Казань, Тюмень, Нижний

Новгород, Южно-Сахалинск, Самара, Новосибирск, Омск, Пермь, Саратов, Ростов-на-Дону, Краснодаре, Челябинск, Сургут, Пятигорск, Владивосток.

Данная выставка позволяет сколько угодно расширять исторический контент и совершенствовать его технологическую и дизайнерскую репрезентацию, так как все выстроено исключительно на цифровых носителях, поэтому экспозицию можно довольно быстро и эффективно тиражировать. Благодаря данному качеству мультимедийный исторический парк «Россия – моя история» стал единственной экспозицией в России, повествующей об ее истории от древнейшего периода до современности. Это свойство мультимедийной экспозиции однозначно показало свое преимущество перед музейной, для которой музейный артефакт (будь то предмет старины или архитектурный объект) всегда являлся не только опорой для рассказа о прошлом, но и его естественным ограничителем. В условиях постоянного экспонирования новые задачи, возникшие перед «Россией – моей историей», прежде всего, касались восполнения существовавших пробелов в историческом содержании экспозиции, утверждения ее структуры в виде сочетания базовых и единично применяемых элементов, а также модернизации технологических и дизайнерских приемов показа истории [5].

Еще важно отметить, что данный проект, осуществленный по принципам цифровой истории, сыграл существенную роль в деле популяризации не только общероссийской истории, но и локального краеведения. При создании региональных парков их мультимедийный контент помимо российской истории включил историю регионов. Она заняла полноценное место в экспозиции, будучи представленной практически в каждом выставочном зале в виде информации о ключевых событиях, биографиях видных деятелей и интересных фактах, вынесенных на отдельный электронный и видеопроекционный носитель. Помимо этого, в экспозиции были включены в 3D-формате реконструкции региональных памятников архитектуры и археологии, проекционные книги, посвященные краевой культуре, искусству и фольклору, а также картографический и статистический материалы по истории региона. Данные приемы цифровой репрезентации позволили включить региональный контент в экспозицию, не распыляя его внутри общероссийского контента, а отведя ему особое выставочное пространство. Таким образом, история края оказалась, с одной стороны, самостоятельным объектом показа, а с другой, осталась погруженной в контекст общероссийской истории, составлявшей основу экспозиции [5].

Основные мультимедийные экспозиции исторических парков по всей России совпадают, однако во всех из них есть свои уникальные региональные компоненты. Все они – единое целое, но в то же время каждый парк индивидуален и создает свои собственные выставочные проекты. Между городами постоянно происходит взаимообмен проектами, идеями. Например, в прошлом году Екатеринбургский парк создал для коллег выставку, посвященную Александру Невскому, а Сахалин – экспозицию к 300-летию создания прокуратуры в России.

В 2018 году в Санкт-Петербургском мультимедийном историческом парке «Россия – моя история» была организована уникальная историко-документальная выставка «Расскажи мне о войне», посвященная 73-й годовщине со Дня Победы советского народа в Великой Отечественной войне. Она была основана на базе более чем сотня школьных музеев, бережно хранящих память о подвиге героев, защищавших нашу Родину. Однако посетить эти музеи могли только учащиеся и педагоги данных учебных учреждений. Мультимедийный исторический парк в Санкт-Петербурге дал возможность всем желающим посетить музейно-выставочный центр и увидеть полностью данные экспонаты во всей их совокупности. А в роли экскурсоводов выступали сами школьники.

Основная целевая аудитория мультимедийного исторического парка «Россия – моя история» школьники и студенты. В начале ноября 2022 года в музейном центре Санкт-Петербурга открылась новая выставка «100 Побед СССР», посвященная 100-летию создания Советского Союза. А в прошлом году прошла масштабная мультимедийная выставка к 800-летию со дня рождения святого благоверного князя Александра Невского. В рамках этой выставки для юной аудитории был подготовлен увлекательный квест: ребята следили за сражением, изучали макеты оружия русских воинов, примеряли доспехи. Во время работы выставки, посвященной 80-летию Соловецкой школы юнг, ребят учили вязать морские узлы, ставить парус, пробовать себя в роли сигнальщиков, боцманов, штурманов.

Включение в музейную среду цифровых технологических средств позволило апробировать их преимущества в визуализации и репрезентации исторического знания и продемонстрировать их возможности в качестве самостоятельного объекта показа. Довольно скоро стало понятно, что можно создать принципиально новое экспозиционное пространство, целиком выстроенное на применении цифровых и мультимедийных технологий. Это еще раз доказало, что наука в современном обществе не может существовать без медийного сопровождения. Чем оно больше, тем больше продвижение науки и осознание важности финансирования научно значимых проектов. Сегодня одна из главных задач – это медиатизация науки. Поэтому мультимедийный проект «Россия – моя история» очень хороший пример социально-культурного, эстетического и даже культурно-антропологического образовательного процесса. Решение данной цифровой задачи позволило вывести историческое знание в его научном-исследовательском и научно-просветительском проявлениях на новый историко-философский уровень в эпоху цифровой цивилизации.

Примечания

1. *Рассел Б.* История западной философии / Издательство АСТ, Москва, 2019.– С.12.
2. *Шмид Э., Коэн Д.* Новый цифровой мир / Издательство «Манн, Иванов и Фербер», Москва, 2013.– С.47
3. *Нанси Ж.-Л.* Непроизводимое сообщество / М.: Водолей, 2009. – 208 с.

4. *Алексеев В.В.* Размышления над проектом «Россия – моя история» // Вопросы истории. 2018. № 11. С. 49-53.
5. *Андрейчева М.Ю.* На гребне Digital History: мультимедийные исторические парки «Россия – моя история» в контексте цифровой эпохи. Тамбов: Грамота, 2020. №6 С. 53-59.

Кузнецова Т.В.

МГУ им. М.В. Ломоносова кафедра эстетики

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ МОДЫ «НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА»

Мода – это элемент нечто уникального и отличительного, нежели повседневный образ жизни. Мода возвышает человека, не оставляет равнодушным и творит чудеса. Она стремится к свободе творчества, она рискует, задавая новые тенденции, вырываясь вперед. Сегодня есть достаточно интересный и неоднозначный социальный феномен современной культуры и искусства – мода как философия творчества.

Возникновение моды как относительно быстрого и всеохватывающего изменения внешних форм быта и предметного окружения происходит в Европе и относится приблизительно к XIV в. В России сама мода как явление может быть зафиксирована уже в XV-XVI вв., и само слово «мода» в русский язык пришло в XVII веке. В эпоху Петра оно означало «образец», «манер». В этом значении оно утвердилось во второй половине XVIII века, что подтверждает возникшая в то время поговорка: «То не грешно, что в моду вошло». С 1779 г. начинает выходить журнал «Модное ежемесячное издание». В дальнейшем слово «мода» и производные от него «модник», «модничать», «модена» (шеголиха), «модиться», «модистый» и т.п. вошли в крестьянский язык и в различные областные диалекты. Возникновение моды принципиально меняет весь механизм эволюции эстетического вкуса. Теперь изменения предметного быта осуществляются путем смены целостных стилей, т.е. приобретают характер системных, организованных по единому принципу эстетических трансформаций.

Современная мода – это не только одежда, это и соответствующий антураж, который становится новым «естественным» фоном индивидуальной жизни человека, создающим многообразие эстетического опыта и основу эстетики существования.

Необходимо отметить одну очень важную составляющую модного эстетического существования, которое не всегда реализуется однозначно и положительно. В формировании человеческой самости посредством моды кроется множество противоречий, которые выражаются в том, что иногда первоначальное многообразие эстетического опыта моды вырождается в свою противоположность: пустоту жизни, отсутствие любого эстетического переживания и инерцию. Это связано с тотальной поверхностностью, которая необходима

для сохранения благоприятного внешнего облика, зависящего от психологического комфорта: любой внутренний конфликт приводит к изменениям в лице, мимике, жестах, которые уже не так гармонично могут совмещаться с эйфорическими празднествами мира моды.

Кузнецова Т.В.

МГУ им. М.В. Ломоносова кафедра эстетики

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО – ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН В СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Интерес к народным традициям, к духовным устоям народной жизни, к народным пластам культуры становится одной из главных составляющих социально-психологической атмосферы тех лет. А образ человека из народа занимает в искусстве одно из центральных мест, определяя не только содержание, но и форму художественного самовыражения.

В СССР развитие общественного сознания и динамика художественного процесса в послевоенный период имели ряд особенностей, возник интерес к изображению неброского мужества и стойкости простых людей, а нередко и «трудных судеб», включающий в том числе поиск справедливости, доходящей до конфликта если не с властью как таковой, то с ее приближенными. В кинематографе в этой связи можно назвать, прежде всего, такие произведения, как «Простая история», «Председатель», «Чистое небо», «Летят журавли», «Иваново детство», в литературе – «лейтенантскую прозу» Ю.Бондарева, ранние рассказы А.Солженицына, деревенские повести и рассказы В.Тендрякова, В.Белова, Ф.Абрамова, в изобразительном искусстве – «суровый стиль» Ю.Попкова и Т.Салахова, на экране – «народные» фильмы В.М.Шукшина, в музыкально-поэтическом творчестве – «сибирскую лирику» А.Пахмутовой, многие песни В.Высоцкого и Ю.Визбора.

Быстрый научно-технический прогресс в послевоенный период обусловил значительный рост доли лиц со специальным и высшим образованием в населении всех развитых стран. Интеллектуальные профессии становятся массовыми. Это ведет к изменению социального облика народа

. Стала исчезать и дистанция между «народом» и «высшей культурой». Посещение театров и художественных выставок, наличие домашней библиотеки перестали быть признаком социальной избранности и становились вопросом чисто личного вкуса. В СССР данный процесс протекал особенно интенсивно. Именно в это время страна превращается в «самую читающую в мире». Интерес к художественному творчеству становится одним из характернейших атрибутов повседневной жизни в крупном городе, что придает человеку искусства особый неформальный статус, сопоставимый порой со статусом национального героя. И это касается не только образно-зрелищных жанров,

где исполнитель всегда был узнаваем, а узнаваемость создавала кумиров (кино, опера, балет, и т.п.). Во всяком случае, в эпоху массового увлечения поэзией в конце 50-х – начале 60-х годов имена молодых тогда Е.Евтушенко, А.Вознесенского, Б.Окуджавы, Р.Рождественского были не менее популярными, чем имя народного любимца Ю. Гагарина в СССР и других странах «Советского блока» государство благосостояния не совмещалось с так называемым «обществом потребления»: в силу ряда причин экономика приобретает здесь дефицитный характер, и насыщение спроса массовыми потребительскими товарами никогда не было достигнуто. Однако «советская модель» 50-80-х годов включает в себя основные параметры «велфэра», и решает основные проблемы, которые удалось впервые решить в рамках государства благосостояния. Это, прежде всего ликвидация нищеты и удовлетворение базисных социальных потребностей основной массы населения на основе признания того, что люди в своих социальных потребностях в принципе равны.

Образ жизни практически всех социальных слоев, создавал особую социально-психологическую атмосферу, которая практически во всех развитых странах способствовала актуализации народной культуры. «Голос народа» вновь зазвучал в целом ряде художественных жанров, доказывая, что народная культура – это не архаическое, принадлежащее совсем другим эпохам истории, но все еще продуктивное явление. Оно способно удовлетворять какие-то глубинные потребности вполне рационального, городского человека, которые не могут быть эстетически выражены каким-либо иным способом. И, что не менее, а может быть и более важно, оно способно к созданию новых живых творческих форм.

«Новая народная культура» конца 50-х – начала 70-х годов, – это особый социальный, психологический и эстетический феномен, до конца еще не понятый и не изученный. Хотя по отдельным его аспектам и представителям существует обширная научная и критическая литература, он практически никогда не рассматривался как духовно-историческая **целостность**, в которой художественное творчество тесно переплеталось, с одной стороны, с исторической памятью, а с другой, – с социальным действием, порождая особую систему эстетических ценностей и даже особую политически-эстетическую идеологию.

Формирование и развитие этого явления имело универсальное значение: это доказывается уже тем, что практически во всех развитых странах оно имело сходные черты, структуру и жанровую типологию.

Новый смысл в связи с этим приобретала идея народности: теперь народность уже сложно было целиком свести к моделям революционных демократов XIX века, полагавшим, что архаическую, непосредственную народность непросвещенных масс в искусстве и обществе целиком должна сменить народность образованного профессионала, «проникшегося интересами народа» и использующего образный фонд народной культуры как материал для творческой переработки.

ТРАНСФОРМАЦИЯ УЛИЧНОГО ИСКУССТВА В ПРОЦЕССЕ ИНСТИТУЦИАЛИЗАЦИИ

Возникнув в рамках американский молодежной субкультуры граффити, уличное искусство начало занимать новые, как географические, так и институциональные пространства. На сегодняшний день такие институции, как МОСА, МоМА, Гран-Пале в Париже, фонд современного искусства Cartier, Государственная Третьяковская галерея, ЦСИ Винзавод, галерея Ruarts и др. инициировали выставки работ представителей этой сферы. Работы уличных художников продавались на торгах аукционных домов, приобретаются в коллекции фондов и частные коллекции. Для того, чтобы разграничить уличных художников и галерейных, но имеющих уличный бэкграунд, в американском арт-сообществе был введен термин «пост-граффити», а в российском – «искусство уличной волнь».

Однако, процесс институциализации уличного искусства не так очевиден, как может показаться на первый взгляд. В 1980-х гг. частные институции арт-рынка начинают вводить пост-граффити в мир официального искусства как полноправного участника [1]. Казалось бы, что имел место процесс (или, как минимум, была сделана попытка) перехода маргинального в нормативное. Однако, мы полагаем, что в данном случае нужно говорить не о переходе (т.е. не об изменении границ искусства за счет принятия новых эстетических канонов), а о трансформации маргинального феномена под влиянием уже легитимированных в мире искусства эстетических норм. Работы уличных художников, пришедших в арт-мир, не оценивались по канонам, возникшим в уличной среде (а они были). Как отмечает Фостер, работы уличного искусства должны были пройти «инициацию» [2], чтобы быть признанными в качестве объекта искусства представителями арт-институций. «Инициация» предполагала предъявление истоков своего стиля в предшествующей истории искусства. Это условие признанности сохраняется до сих пор [3; 4]. При этом требования к уличному «бэкграунду» сохранялись минимальные. В итоге аутентичное уличное искусство так и не смогло пройти «заградительный барьер», выставленный институциями, оставшись маргинальным явлением, и на сцене официального искусства возникло «искусство уличной волнь».

Феномен пост-граффити, пользуясь терминологией Делеза, можно назвать плохо составленным композитом (синтезом) в силу того, что имело место вменение чуждой ему памяти, которая, в итоге, его разрушила. Постг-граффити коллапсировало в черную дыру. Синтез «искусство уличной волнь» все еще находится в процессе становления, так как возник на российской арт-сцене сравнительно недавно.

Примечания

1. *Janis Sidney*. Post-Graffiti (exhibit catalog). New York: Sidney Janis Gallery, New York. 1983.
2. *Foster H.* Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1985. 243 p.
3. *Riika Kuittinen*. Street Art. Contemporary Prints. London. V&A Publishing, 2010. 96 p.
4. Ru Arts Gallery. Каталог выставок 2015 – 2017. М. 2017. 183 с.

Кузьмина Е.В.

Казанский (Приволжский) федеральный университет

ИЕРОТОПИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО: МЕЖДУ ИСКУССТВОМ И РЕЛИГИЕЙ

Термин и сама концепция иеротопии возникли около двух десятилетий назад благодаря российскому искусствоведу и византологу А.М.Лидову. Согласно его определению, «иеротопия – это создание сакральных пространств, рассмотренное как особый вид творчества, а также как специальная область исторических исследований, в которой выявляются и анализируются конкретные примеры данного творчества» [1]. Лидовым отдельно подчеркивается, что иеротопическое творчество – это осознанное человеческое творчество («плод ума и рук человеческих» [2]) по формированию сакрального пространства с помощью изображений, архитектурных элементов, оптических приемов и пр., что, безусловно, позволяет отнести иеротопию к искусству.

Однако, на наш взгляд, сущность иеротопического творчества двойственна. Важным представляется обращение к термину «иерофания», введенному феноменологом религии М.Элиаде, это – «некое вторжение священного, в результате чего из окружающего космического пространства выделяется какая-либо территория, которой придаются качественно отличные свойства» [3]. Истинное иеротопическое творчество, на наш взгляд, заключается в воспоминании, воспроизводстве и попытке «схватывания» в материальной «вещной» форме опыта иерофании, переживания священного. Творчество по созданию сакральных пространств является результатом диалектического взаимодействия священного и человеческого, иерофании и иеротопии. Интенция иеротопического творчества – вновь оказаться в священном пространстве – насквозь религиозна, это стремление homo religiosus вырваться из бесформенной протяженности мирского хаоса, задать точку отсчета, освятить Космос.

В докладе мы подтверждаем наш тезис о двойственной, пограничной, между религией и искусством, природе иеротопического творчества как историческими (строительство Святой Софии или замысел первого готического собора Сен-Дени), так и современными (храм Святых Вифлеемских младенцев

в г.Барнаул или храм святого мученика Иоанна Воина Новокузнецкой епархии и пр.) примерами.

Примечания

1. *Лидов А.М.* Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. Редактор-составитель А.М.Лидов. М.: Индрик, 2006. С. 10.
2. Там же, С. 11.
3. *Элиаде М.* Священное и мирское / Пер. Н.К.Гарбовского. М., 1994, С. 25.

Куксо К.А.

Санкт-Петербургский Государственный
Университет промышленных технологий и дизайна,
Санкт-Петербург

ОБРАЗЫ ЭПИДЕМИЧЕСКОГО БЕДСТВИЯ: РЕЛИГИОЗНАЯ РАЗРЕШИМОСТЬ

Произведения визуальных искусств, возникшие как непосредственный отклик на бедствие чумы или в его ожидании в XIV–XVI вв., обнаруживают свою религиозную состоятельность. Размыкая собой измерения опыта, необходимые для жизнеспособности как отдельного человека, так и общезначимости большого коллективного мира, они заключали в себе воздействия, сходные с религиозными влияниями. Несомая ими явленность смысла в отношении распадающегося под давлением чумы мира, открытости будущего и нерушимости связи с другим позволяет фиксировать особенное исполнение в них религиозного утверждения сферы невозмутимого блага. Основной интерес данного доклада связан с раскрытием роли данных произведений для сообщества, испытывающего неотступность давления смерти. Определение последней намечает перспективу для размышлений о различии значимости религиозного ритуала и возникших как реакция на катастрофу или в ее предчувствии произведений визуальных искусств для общества, столкнувшегося с обширным бедствием.

Итак, сама структура визуального произведения с устанавливаемым ей порядком, его образом целого и соотношениями частей, заключает реальность эпидемии в границы характеристик, сквозной логики и телеологии. Конструируемые таким образом значения эпидемического опыта, связи между его проявлениями сообщают об определенном типе обживания бедствия, поэтому возможно акцентировать адаптивное значение для свидетелей чумы данных произведений. Обратимся к жанру, сюжетные линии которого явно соответствовали устойчивым чертам тяжелейших эпидемий, – к пляскам смерти.

Так, в базельской пляске смерти, одном из возникших в разгар эпидемии 1440 г. образце этого жанра, звучит идея полной проницаемости смертью всей социальной иерархии. Данные образы, оживляющие фасад доминиканского монастыря, показывают, что ни церковная, ни светская амбициозность человека не укрывает от смерти. Любекская пляска смерти, созданная во время обширной для Германии эпидемии чумы 1463 г., развивает эту же тему социальной всеядности смерти. Размещение этого монументального произведения в заупокойной капелле церкви Марии в Любеке подчеркивает его направленность – напоминать о тщетности любых человеческих усилий без заботы о спасении души.

Образы танцев смерти заключали в себе крайне значимое адаптивное воздействие, что становится понятно при знании одной устойчивой черты периодов наивысшей активности распространения чумы. Их исторические свидетельства обнаруживают, что постоянное давление угрозы гибели в совокупности с разрушением социальной среды приводит к предельным сбоям субъективности. Так, когда мир в своих типических чертах прерывается, предельно проблематичным становится удержание отношения к заменившей его неопределенности. Утрата этого отношения оборачивается разрушением у свидетелей чумы способностей субъективности – беспамятством, немотой, атрофией способности этического суждения, различными формами безумия. Образцы танцев смерти выделяют характеристики и фиксируют связи в этих условиях неопределенности реальности. Данное конструирование создает представление о порядке, которое уже конкретным образом связывает и направляет чувства проживающих угрозу заражения. Так восстанавливая узловые пункты значений в распавшемся мире, пляски смерти не только популяризировали ритуал покаяния, но и несли в себе типические формы отношения к бедствию, форматировали определенным образом чувства его свидетелей, что абстрагировало от невыносимых чувственных очевидностей чумы.

Иное воздействие связано с образами святого Себастьяна, активно распространяемыми с XIV–XVI вв. В иконографии этого святого темы его казни и пребывания после нее в пронизанном стрелами живом прекрасном теле являются центральными. Подобная избирательность связана с его символической репутацией, восходящей к «Золотой легенде» Иакова Ворагинского. Присутствующее здесь повествование о чередующихся умерщвлениях и чудесных спасениях святого фиксирует инаковость исхода проникнутого страданием настоящего.

Неслучайно, что наиболее частым визуальным воплощением этого предания в XIV–XVI вв. является образ пронизанного стрелами прекрасного тела святого, приводимый отдельно от сцены казни. Данный образ несокрушимости Себастьяна смертью утверждает открытую структуру настоящего, присутствие в каждом миге возможной гибели и нечто избыточного к нему, – это и смысл страдания как пути к спасению, но и возможность полностью обновленного будущего, утверждение которых могло несколько смягчать чувство беспомощности свидетелей эпидемии.

Во второй половине XV в. в связи со вспышками чумы в визуальных традициях начинает активно использоваться и образ святого Рохы. В иконографии этого заступника пораженных чумой присутствует один показательный мотив. Так, Рох может изображаться как непосредственный проситель у Христа и Богородицы о спасении уничтожаемых болезнью. Вероятно, именно этот мотив непрерываемой милости к страждущим оказывался наиболее продуктивным для современников чумы. Образ попечения страждущих святым Рохой восстанавливал важную для жизни сознания структуру участия другого. В мире вынужденного одиночества он мог насыщать жизнь свидетелей эпидемии измерением ее разделенности, давать ощущение сопричастности ей. Это крайне важное привнесение, поскольку так возобновлялась стабильность отношения с другим, что выступало потенциалом для продуцирования новых способов и форм человеческих взаимодействий.

Итак, смысловой распорядок, утверждаемый плясками смерти, предлагал путь адаптации к несомой эпидемией неопределенности жизни. Популярный мотив иконографии святого Себастьяна внушал надежду на возможность спасения от чумы. Образ же неотступно покровительствующего зараженным Рохой открывал присутствие другого даже в ситуации распада социальной среды.

Кульбижек В.Н.

Сибирский федеральный университет (СФУ), Красноярск

ВЕРБАЛИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛОГИКИ (интеллектуальный характер музыкальных построений)

Музыкальное произведение – очень сложный организм, имеющий свои законы и свою логику, поэтому в процессе сочинения музыки одна лишь интуиция работать не может, должен быть и рефлексивный контроль. Рефлексивный контроль анализирует, оценивает каждую интонацию, добываясь максимально совершенного эстетического художественного выражения музыкальной идеи и, стало быть, структурирует и музыкальный материал определенным способом.

Композитор структурирует звучащую материю по законам красоты иначе, чем в природе. В природе вообще не существует музыкальных произведений, но парадокс заключается в том, что композитор структурирует звучащую материю по законам, максимально приближенным к законам природы. А структура музыкальных произведений парадоксальным образом имитирует уже существующие первоприродные конструкторы, воплощая в своей структуре законы симметрии, пропорциональности, целостности, золотого сечения, единства части и элемента и др. Более того, чем эта имитация лучше, полнее, многоаспектнее, тем более совершенным и акустически, и математически, и художественно, и эстетически считается музыкальное произведение.

Сложная структура музыкального сочинения обладает определенным самоподобием микро- и макроуровней. Иными словами, законы структурирования не изобретаются каждый раз заново в применении к крупным частям формы и к элементарным структурным уровням (микромотивное строение), а объединяются единым принципом самоподобия микро и макроуровней. Это и есть фрактальный принцип строения музыкального произведения. Эта особенность музыкальных произведений действует независимо от стиля, жанра, эпохи и проявляется во всех произведениях западноевропейской музыкальной традиции.

Доказательством того, что музыка является формой интеллектуальной деятельности, служит и то, что в каждую историческую эпоху существуют единые законы структурирования музыкального материала. Так, способы обработки музыкальной темы в определенную эпоху, в определенном стиле одинаковые, что говорит о единых закономерных, законосообразных способах развития, формообразования музыкального материала.

Интеллектуальный характер музыкальных построений прослеживается уже в строгом стиле. Производное соединение именно выстраивается, а не вводится совершенно произвольным образом. Кроме того, это не самостоятельный материал, а зависимый от первоначального (исходного) соединения. Его логика коррелирует только с интонационными, метроритмическими, фактурными особенностями первоначального соединения. Свободный стиль требует и более сложных, изощренных музыкально-архитектонических конструкций. Производный контраст в фуге XVIII века создается разработочностью (на материале темы), модуляционностью в проведении темы.

Законы структурирования говорят о целесообразной деятельности. Деятельность, обусловленная целью, говорит о наличии мыслительной интеллектуальной деятельности. В духовной деятельности все обусловлено целью. Речь идет не только о формулировании идеи и стремлении воплотить музыкальный эйдос в конкретную звучащую материю. Вся работа и композитора, и исполнителя тщательнейшим образом регламентирована эстетической целесообразностью. Но эта целесообразность, в конечном счете, отпечатывается, отливается в строгие законы музыкальной формы, законы, единые для определенной эпохи, стиля, жанра. Уже на уровне формирования темы, тематизма и тематического развития проявляется фрактальный характер музыкальной формы. Высокохудожественные произведения, как правило, точнейшим образом воспроизводят в себе фрактальную структуру (уровни самоподобны). Именно в этом качестве искусственно созданные творения стремятся приблизиться к совершенству Божественной природы.

Подведем итоги.

1. Если музыкальная тема предстает как носитель образности, музыкальная структура выстраивается согласно принципу «от Абстрактного к Конкретному», то налицо признаки интеллектуальной деятельности.

2. Все преобразования темы (способы преобразования – изобретаются, но они общие, универсальные для стиля, эпохи) осуществляются логическими,

рациональными методами, что опять-таки говорит о наличии специфического типа мышления – музыкального мышления.

3. Вся работа композитора не только интуитивна и иррациональна, но и подвержена строжайшему рефлексивному контролю.

4. Законы формы, законы структурирования музыкальной материи отражают общие черты, присущие вообще для стиля (эпохи). Обобщение и абстрагирование – это основные операции мышления. Поэтому процесс структурирования не может быть только интуитивным (интуиция – индивидуальна). Законы музыкальной формы открываются в понятии, следовательно, с участием мышления.

5. Уже полифония строгого стиля демонстрирует невероятную рационализированность и математизированность своих построений.

Куренкова Р.А.

ФГБОУ ВО «Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»,
Владимир

НАУЧНАЯ ШКОЛА В ЗЕРКАЛЕ ГЛОБАЛЬНЫХ ПЕРЕМЕН

Истоком любого научного знания является школа. Слово «школа» восходит к латинскому «scola» – лестница, что первоначально связывалось с последовательностью изменений, оценки каких-либо величин.

В словаре С.И.Ожегова мы находим многоплановую интерпретацию понятия «школа» как: 1) учебного заведения; 2) выучки, опыта; 3) направления в области науки и искусства [1, 626]. С последним значением связано частое использование понятия «художественная школа» применительно к искусству, и реже мы обращаемся к понятию «научная школа». Слабая изученность различных аспектов содержания и деятельности научных философско-эстетических школ связана на наш взгляд с неразработанностью проблематики их социальнокультурной эффективности, недостаточным исследованием проблем внутренней организации и развития научных школ как части образовательной и научной системы страны.

Между тем, научная школа является базовым элементом образовательной системы в философии и эстетике. Именно она должна занимать самостоятельное и основное место в образовании и подготовке молодых ученых. Известно, что принцип научности в образовании является всеобщим, и без него любое знание девальвируется.

В искусстве, напротив, творчество всегда индивидуально. Однако, развитие художника протекают, как правило, в определенной художественно-образовательной системе или в «художественной школе» [2, 245]. Пианист, балерина, художник учатся всю жизнь у своих учителей, коллег, товарищей, учеников.

Понятие «научная школа» в самом общем виде подразумевает под собой вновь образованный коллектив ученых, продуцирующий новые научные идеи в какой-либо области знания. Если коротко, научная школа – это новые люди и новые идеи.

Развитие современного эстетического знания во многом связано с пониманием картины становления и развития философско-эстетических школ сегодня в России. Опираясь на анализ деятельности классических российских эстетических школ, созданных М.Ф.Овсянниковым, М.С.Каганом, Ю.М.Лотманом, А.Ф.Еремевым, в перспективе научных исследований встают следующие вопросы:

- Каковы современные российские эстетические школы, в том числе, каковы их география, проблематика исследований и достижения?
- Каковы стратегия, цели и методология фундаментальных и прикладных исследований современных научных школ?
- Какой характер исследований преобладает: монолитический или междисциплинарный?
- Доминирует ли в современных научных школах единая «цементирующая» позиция и единый научный коллектив или индивидуальные траектории исследований?
- В чем состоит вклад научной эстетической школы в вузовскую систему эстетического образования?
- Могут ли научные школы выступать «локомотивом» переустройства университетского эстетического образования и фактором подготовки научных кадров?
- Могут ли внешние социокультурные и политические условия выступить точкой «слома» парадигм научных исследований?

Ответы на эти и другие вопросы на примере формирования и развития Владимирской научной школы феноменологических исследований будут представлены в работе секции «Эстетическое образование и научные школы» III Российского эстетического конгресса. Ученые-феноменологи Владимирской научной эстетической школы успешно продолжают феноменологические исследования в области литературы, архитектуры, музыки, театра, живописи, современных арт-практик, эстетического воспитания. Экспериментально-практическая работа ученых-феноменологов Владимирской эстетической научной школы способствовала развитию феноменологической педагогики в трудах Владимирского педагогического сообщества.

Стремясь предвидеть будущее развитие научных эстетических школ и конструировать их развитие на ближайшую перспективу, важно понимать, что в период пандемии и специальной военной операции наступает очередная смена парадигм научного знания. На наш взгляд, в силу внешних социально-цивилизационных вызовов будет доминировать антропологически-ценностная методология эстетического знания (Т.В.Кузнецова, А.П.Валицкая, А.П.Воеводин, Е.Н.Устюгова, Г.И.Шлыкova). Сегодня в рамках образования и воспитания эстетика, как образец прежде всего гражданской идентичности,

обращена к нравственному вектору противоречивой картины мира и человека. В современный исторический период России экстра-исторические факторы будут влиять на темы, условия, методологию и сам процесс развития эстетических школ. Есть логика развития науки, и есть логика исторических обстоятельств. Важнейшая миссия научного эстетического сообщества состоит в развитии всей сети многообразия научных российских эстетических школ.

Примечания

1. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка / С.И. Ожегов; Под общ. ред. проф. Л.И. Скворцова, – 24-е изд., испр. М.: ООО «Издательство Оникс»: ООО «Издательство «Мир и Образование», 2008. С. 626.
2. *Куренкова Р.А.* Эстетика: учебник для высших учебных заведений. М.: Изд-во ВЛАДОС-ПРЕСС, 2004. С. 245.

Кусекеева Ю.Е.
ВШМТ, Владимир

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО СИМВОЛИСТСКОГО ТЕАТРА В РОССИИ РУБЕЖА 19-20 ВЕКА

Эстетическое пространство символистского театра занимает значительное место в процессе изучения сценического искусства России.

Символ, являясь средством коммуникации, носителем ценностей и смыслов, а также одной из универсалий культуры в процессе культурно-исторической эволюции интерпретировался разнообразно вплоть до полярных значений, и в XIX веке вместил в себя целую парадигму и озаглавил течение имеющее название «символизм».

Возрождается эстетика мистического романтизма, а именно возвышение интуиции, фантазии и воображения над миром технических наук, тяга к потустороннему и миру снов, отрешенность от повседневных забот.

XIX век является одним из самых ярких «театральных» эпох, особенно в истории России. Театр становится некоей экспериментальной лабораторией, где освещались самые острые социальные вопросы, разрабатывалось новое сценическое мастерство и осуществлялись новаторские идеи.

В эту эпоху творили гении русского театра, такие как К.С. Станиславский, В.И.Немирович-Данченко, О.Книппер-Чехова, В.Мейерхольд, В.Ф.Комиссаржевская.

Согласно утверждению театрального деятеля В.Мейерхольда, в природе всякого театра самое основное – это условная его природа [1].

Для понимания современных принципов и методов театрального искусства необходимо понимать базовые основы символистского театра.

В процессе рассмотрения и понимания данного феномена должен быть выработан особый своеобразный механизм и внутренняя структура восприятия, изучения и анализа произведений и постановок театральных деятелей и драматургов рубежа 19-20 века.

Примечания

1. Творческое наследие В.Э.Мейерхольда / Ред.-сост. Л.Д.Вендровская, А.В.Февральский. М.: ВТО, 1978. 488 с.

Лапатин В.А.

Санкт-Петербургский горный университет, Санкт-Петербург

КАТАРТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ПСИХОДЕЛИЧЕСКОГО ОПЫТА

Психоделики – класс психоактивных веществ, которые вызывают измененное состояние сознания (ИСС). Их активное научное изучение началось в прошлом веке и достигло своего пика в его середине, после того, как швейцарский химик Альберт Хофманн синтезировал диэтиламид d-лизергиновой кислоты (ЛСД) и первым испытал на себе его воздействие 19 апреля 1943 года [1].

Открытие психоактивных свойств ЛСД стало значимым событием в психиатрии. С новым медицинским препаратом связывались большие надежды. Первоначально ЛСД стали относить к психотомиметикам, или психодизлептикам, – то есть к классу веществ, способных вызывать нарушения психики и моделировать в экспериментальных условиях психоз, аналогичный тому, что наблюдается у больных шизофренией. Психоактивные свойства этих препаратов дали психиатрам надежду путем искусственного моделирования у здоровых добровольцев симптомов шизофрении исследовать природу этого заболевания.

На ЛСД возлагались большие надежды, однако терапевтический эффект обнаружился совсем не там, где ожидалось. Больные шизофренией демонстрировали резистентность к воздействию препарата [2], а клиническая практика заставила усомниться в том, что ЛСД-опыт и психоз при шизофрении идентичны. Психоактивное действие препаратов давало множеству испытуемых катартический эффект, положительно трансформирующим личность. В частности, это проявлялось в аспекте эстетики. Многие люди, пережившие ЛСД-опыт, утверждали, что стали лучше понимать произведения искусства, начали лучше разбираться в сущности творческого процесса; у значительного числа возникали чрезвычайно яркие эстетические переживания и открывались творческие способности, о которых они не подозревали. Достаточно большое количество художников, музыкантов, режиссеров называли такой опыт одним из наиболее сильных источников вдохновения.

Таким образом, психиатрия вскоре перестала однозначно связывать подобный опыт с психозом. Оказалось, что психические изменения, вызванные действием этого класса препаратов, можно рассматривать не как патологию, а как одно из возможных состояний, в котором проявляются новые размерности психики и сознания. Термин «психотомиметик» стал стигматизирующим. Чтобы избежать стигматизации, за ЛСД и подобными ему веществами закрепились другое название – «психоделики» (от двух греческих слов: ψυχή – «душа» и δηλεῖν – «проявлять», «прояснять»). Термин впервые был предложен в 1956 году британским психиатром Хамфри Осмондом, а позже – им же введен в научный обиход [3].

Открывались дальнейшие перспективы терапевтического использования психоделиков, однако этому помешали обстоятельства социокультурного плана – в начале 1960-х годов на Западе, прежде всего в США, психоделики вышли за пределы клиники и стали частью молодежной контркультуры. Немедицинское употребление психоделиков стало лейтмотивом самых разных течений: движения хиппи, антивоенного движения, движения за права чернокожих, феминистского движения и многих других.

Революции – ни психоделической, ни общественно-политической (о которой мечтали деятели контркультуры) не случилось. Однако психоделия глубоко проникла в нашу культурную жизнь в виде образов, прежде всего визуальных, впервые возникших, в рамках так называемого «психоделического искусства» [4] в 1960-е годы.

Ряд вещей позволяет сделать вывод, что психоделическая образность глубоко проникла в нашу повседневность. Это касается кино, мультипликации, дизайна, но в наибольшей степени – рекламы. Значительная часть рекламной продукции воспроизводит «психоделическую логику»: она обещает яркие образы и переживания при потреблении рекламируемого товара. Примечательно, что при явно нереалистичных сюжетах у зрителя принципиально не возникает ощущения ирреальности. В каком-то смысле можно утверждать, что современная культура, прежде всего медиакультура, следует психоделической установке «непсиходелическими средствами». Это положение мы берем за доказательство в ходе доклада.

Примечания

1. *Хофманн А.* Мой трудный ребенок. СПб, 2022. С.30-34.
2. *Столяров Г.В.* Лекарственные психозы и психотомиметические средства. М., 1964. С.292-297.
3. *Osmond H.* A Review of the Clinical Effects of Psychotomimetic Agents // *Annals of the New York Academy of Science.* 1957. 66(3). P.418-434.
4. *Masters R. and Houston J.* *Psychedelic Art.* New York, 1968. 196 p.

КАК ЗАБОТИТЬСЯ О СЕБЕ, КОГДА ДРУГОЙ ЗАБОТИТСЯ О НАС? АНАЛИЗ «УМНЫХ» ТЕХНОЛОГИЙ И ТЕХНИК, ОРИЕНТИРОВАННЫХ НА ЧЕЛОВЕКА

Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РФФ. Проект 21-18-00046 «Определение критериев визуального загрязнения окружающей среды».

Забота о себе в современности не восходит к античным духовным упражнениям [1], а представляется продуктом Модерна [2], выдвигая в центр понятие *persona*, личность. Происходит конвертация публичного поля в сеть индивидов, осознающих себя *самими собой*. Жизненные регистры также обретают индивидуальное измерение: искусство входит в горизонт эстетики, вероисповедание перетолковывается в выбор мировоззренческого пути [3], операции на рынке совершает человек экономический [4], подсчитывающий свои возможности капитализации, растет внимание к психологическим техникам и теориям, культивируется внутренний мир – мир экзистенций – посредством признания уникальности каждого: Фактор X без кавычек [5].

Ориентация на себя в современности интерпретируется по-разному. В частности, Энтони Гидденс анализирует ее не как психологическое явление, а с точки зрения социологии. Он говорит о том, что в современности ориентация на себя рефлектирует опыт риска, опасности, сомнения. Современный человек погружен в повседневную рутину и все более дистанцируется от столкновения с подобными феноменами. Опыт изолируется (*sequestration of experience*) [6] и не доставляет неудобств, но вместе с тем и избавляет от столкновения с реальным. «Умные» технологии и техники работы с ними, в частности дизайн пользовательского опыта (UX Design), усиливают стремление к само-идентификации современного человека. Парадоксальным образом все больше процессов (в том числе творческих) автоматизируется, все больше мы задумываемся о конце Антропоцена [7] и будущем без человека, в то время как налаживаем человекоориентированную среду, проектируем дружелюбные и удобные интерфейсы, создаем иммерсивные игровые проекты и всячески анатомируем, измеряем и просчитываем человека. Метрики и данные выступают ресурсом для компаний, который те получают от человека-пользователя в обмен на удобство, скорость, амедиальность (обеспеченную множеством посредников [8]).

В докладе с точки зрения критической теории будут рассмотрены техники и технологии, ориентирующиеся на человека. В частности, речь пойдет о различных паттернах дизайна пользовательского опыта (UX design), о планировании городского пространства исходя из потребностей, представлений и предпочтений горожан, а также об игровых иммерсивных практиках, предлагающих эстетическую развертку самоидентификации. Будет поставлен вопрос о возможности заботы о себе в условиях заботы о нас посредством умных технологий и техник.

Примечания

1. Фуко М. Герменевтика субъекта. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1981-1982 учебном году. СПб.: Наука, 2007.
2. Giddens A. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Polity Press, 1991.
3. Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. *Время и бытие*. Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 41–62.
4. Лаваль К. *Человек экономический. Эссе о происхождении неолиберализма*. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
5. Giddens A. *Modernity and Self-Identity*. 6. Жижек С. *Сегодняшняя идеология* // Жижек С. *Кукла и карлик: христианство между ересью и бунтом*. М.: Европа, 2009. С. 255–304.
7. *Брайдопти Р. Постчеловек*. М.: Издательство Института Гайдара, 2021.
8. Bolter J.D., Grusin R. *Remediation. Understanding New Media*. MIT Press, 1999.

Латышева Ж.В.

Владимирский государственный университет
имени А.Г. и Н.Г. Столетовых (ВлГУ),
Г. Владимир

ВЛАДИМИРСКАЯ НАУЧНАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ШКОЛА

В 1996 году в городе Владимире вышел в печать сборник «Феноменология художественного сознания (эстетико-образовательные аспекты)», олицетворивший собой начальные продуктивные шаги сотрудничества владимирских ученых с Всемирным Институтом феноменологических исследований (США). Это был своеобразный отчет о первых годах в дальнейшем многолетней творческой работы русских и зарубежных исследователей, которая, во многом, и конституировала Владимирскую научную эстетическую школу. Всемирный Институт феноменологических исследований был учрежден в 1968 году в США профессором Анной-Терезой Тименецки (1923-2014), ставшей бесспорной руководительницей этого института вплоть до самой смерти. Будучи

литературоведом и философом, идейной наследницей классической феноменологии, ученицей Р. Ингардена и создательницей собственной концепции феноменологии жизни, Анна-Тереза видела в качестве задач деятельности Института организацию и консолидацию усилий мирового научного сообщества в направлении развития и творческого применения феноменологического наследия XX столетия, дальнейшего углубления междисциплинарных связей феноменологии и других наук (социогуманитарных, естественных и т.д.)

Идейной вдохновительницей и основательницей Владимирской научной эстетической школы стала профессор Римма Аркадьевна Куренкова, которая в 1991 году прошла научную стажировку у А.Т.Тименецки, в процессе чего зародилась идея о совместном сотрудничестве. В августе 1993 года, во время приезда профессора А.Т.Тименецки во Владимир был подписан протокол о сотрудничестве между администрацией г. Владимира и Всемирным институтом феноменологических исследований, была образована Русская секция феноменологии образования и эстетики Всемирного института феноменологических исследований. С этого момента начали формироваться и реализовываться интереснейшие исследовательские феноменолого-образовательные и эстетические проекты с глубокими, новаторскими и злободневными теоретической и прикладной составляющими. Были определены и стали функционировать экспериментальные площадки по апробации и внедрению феноменологических идей в теорию и практику эстетическо-художественного образования, издавались сборники научных работ по результатам данных экспериментов (например, сборник «Феноменология образования: вопросы теории и практики (опыт сотрудничества)». Владимир: ВГПУ, 1999), осуществлялись организация и участие в научных конференциях, симпозиумах, конгрессах.

Костяк исследовательского коллектива составили видные ученые – Р.А.Куренкова, Е.А.Плеханов, Е.Ю.Рогачева – ныне профессора и доктора философских и педагогических наук. Подспорьем на ранних этапах исследовательской работы явилась деятельность первых аспирантов Р.А.Куренковой А.А.Осанова и Ж.В.Латышевой, начавших обучение в открытой в 1995 году при Владимирском государственном педагогическом университете аспирантуре по специальности «Эстетика». В дальнейшем исследования аспирантов Л.Н.Высоцкой (Ульяновой), О.В.Прохорычевой, С.А.Ганиной, Е.Е.Бирюковой, О.А.Губанова, А.В.Даниловой, И.Р.Корнышевой, О.Н.Полисадовой, Д.А.Ушаковой, А.В.Семеновича и других стали неотъемлемой и весьма существенной частью аутопопезиса Владимирской научной эстетической школы.

Направления исследований Владимирской школы – методология и компаративистские исследования в области педагогики и эстетико-художественного образования, феноменология образования личности, феноменология эстетического и художественного сознания, феноменология видов искусств, восприятия и интерпретации художественного произведения, проблемы личностного освоения произведения искусства и др. Среди самых ярких достижений

школы – разработка, апробация и внедрение инновационного теоретико-методологического подхода, позволяющего перестроить содержание, методику и технологию преподавания предметов художественного цикла, преодолеть отчуждение ученика от изучаемого материала и обеспечить полноценную интернализацию смыслов и значений постигаемого личностью эстетического и художественного содержания.

Лебедь Е.С.

Сургутский государственный университет, Сургут
Уральский федеральный университет, Екатеринбург

СУЩНОСТЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО БЫТИЯ СКВОЗЬ КРИТИЧЕСКУЮ ЭСТЕТИКУ МАРТИНА ХАЙДЕГГЕРА

Мартин Хайдеггер был одним из крупнейших философов XX века, чьи взгляды затронули многие области философии, включая эстетику. В своих работах Хайдеггер обсуждал роль и значение искусства в человеческой жизни. Философия культуры рассматривалась философом в его поздний период творчества. Именно тогда он приходит к анализу таких форм культуры как наука, искусство, философия и самое главное – язык [1]. Философ предлагает обратить внимание на поэзию, на язык поэтов, не каких-либо поэтов, а «смелых», которые осмеливаются подвергать себя воздействию языка. Задача поэта – не выдумывать что-то от себя, не воспевать свои собственные субъективные переживания, а прояснять и уплотнять смысл бытия. Такой поэзией для Хайдеггера стала поэзия Иоганна Христиана Фридриха Гельдерлина [2]. То, что скрыто в расчетливой рациональности, может быть восстановлено в поэзии.

Одной из ключевых идей Хайдеггера в эстетике было то, что искусство является способом выражения нашего отношения к миру. Он утверждал, что искусство не просто копирует мир, а скорее отображает то, как мы видим его и каким образом мы взаимодействуем с ним. Для Хайдеггера искусство не сводится к чисто эстетическим аспектам, но также имеет глубокий философский смысл. Он считал, что искусство может помочь нам понять нашу собственную экзистенцию, то есть наше существование и место в мире.

Также важно отметить, что Хайдеггер против современной традиции философской «эстетики», потому что он выступал за истинное «произведение искусства», которое, как он утверждает, затмевает эстетический подход к искусству. Таким образом, критика эстетики Хайдеггером и его защита искусства образуют взаимодополняющее целое. Как пишет П.Гайденок: «Сама эстетика как наука об искусстве, о специфике художественного способа отношения к действительности, по Хайдеггеру, „берет художественное творение как предмет, и притом берет его как предмет чувственного восприятия, в широком смысле слова. Теперь такое восприятие именуют переживанием. Способ, каким человек переживает

искусство, будто бы разъясняет в чем-то сущность искусства. Не только для пользования искусством и наслаждения искусством, но равным образом и для созидания искусства переживание оказывается важнейшим источником, задающим меру. Все – переживание. И однако переживание есть, по-видимому, стихия, в которой гибнет искусство. И эта гибель искусства происходит столь медленно, что занимает несколько столетий”» [3].

Философ проводил различие между техническими средствами искусства, такими как кисти и краски, и самим искусством, которое возникает в процессе создания произведения. Он утверждал, что искусство не является просто инструментом, который можно использовать для достижения определенных целей, а скорее оно возникает само по себе, имеет собственную ценность и уникальный смысл.

Также Хайдеггер обсуждал понятие «истины» в искусстве. Он считал, что искусство может помочь нам обнаружить истину о мире и о нашей собственной экзистенции, но эта истина всегда будет неполной и несовершенной.

В целом, эстетика Мартина Хайдеггера связана с его общей философской концепцией, основанной на понимании бытия и существования. Он считал, что искусство имеет особое место в этой концепции, поскольку оно может помочь нам понять наше собственное место в мире и наши отношения к нему.

Примечания

1. См.: *Гайдено П.* Философия искусства Мартина Хайдеггера // Вопросы литературы. 1969. № 7. С. 94–115.
2. *Гвардини Р. Гельдерлин.* Картина мира и боговдохновенность / пер. с нем. А.В.Перцева, С.П.Пургина. СПб.: Наука, 2015. 488 с.
3. *Гайдено П.* Философия искусства Мартина Хайдеггера // Вопросы литературы. 1969. № 7. С. 102.

Левченков Д.А.

Луганская государственная академия культуры и искусств
им. М. Магусовского, г. Луганск

К ПРОБЛЕМЕ МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ СИМВОЛИЗМА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: СЕМИОТИКА И ФЕНОМЕНОЛОГИЯ

Символ и символизм в культуре, как известно, широко исследуется в рамках семиотической теории, в которой подчеркивается его знаковая, языковая природа.

Изобразительное искусство можно рассматривать как язык, но вместе с этим в художественном выражении присутствует нечто как противоположность языку. В этом отношении интересен подход М.К.Мамардашвили, который подчеркивает роль искусства в борьбе с автоматизмом культуры [1].

Искусство представляет собой процесс личного осознания некоего сверхличного содержания культуры. Произведение искусства, с одной стороны, – это культурный текст, с другой, – отпечаток индивидуального созерцания художником тех или иных идей, индивидуального акта сознания. В искусстве борьба с автоматизмом культуры дана в стремлении преодолеть устоявшиеся формы и значения языка, в отказе от череды знаковых отсылок, уводящих от предмета, в тенденции в пользу символического мышления. В такой ситуации возможности семиотического анализа становятся ограниченными.

В современной, главным образом, в отечественной историографии символ понимается как нечто отличное от знака, символ связан с внесемиотическим контекстом [2] и может быть понят лишь в акте «переживания» жизни [3], что позволяет говорить о возможности обращения к этой категории в рамках феноменологического метода.

Созерцая произведение искусства, мы не все воспринимаем как знаки. Некоторые предметы созерцания открываются как феномены, как смыслы без посредника в виде знака. Это является зачастую подлинным восприятием художественного образа.

И.Кант отличал символ от знака, относя символ к интуитивному познанию [4]. Символическое выражение он относит к изображению, которое показывает предмет не напрямую, а косвенно, метафорически, поскольку оно изображает такие идеи разума, для которых не существует прямой демонстрации.

В данном случае, то, что выступает символом, является не знаком языка, а изначально субъективным образованием, которое при этом способно быть воспроизведенным в другом сознании, поскольку конструируется в согласии с какими-то общими закономерностями работы сознания. Например, свободные уникальные ритмические конструкции обнаруживаются только в результате наличия соответствующей идеи, которая направляет наше восприятие. Ритмические конструкции не означают те или иные чувства, а являются самим нашим переживанием, живым предметом сознания, а не знаком.

Подход М.К.Мамардашвили нацелен на выявление символов сознания [5]. Философ связывает процесс личного познания с трансцендентальными символами сознания, которые обеспечивают процесс осознания и понимания.

В изобразительном искусстве символическое выражение связано с эстетической природой художественного образа. Можно предположить, что некоторые эстетические идеи являются трансцендентальными символами сознания, другие же – являются порождением идеологий, культуры.

Для решения обозначенных проблем, связанных с семиотическим анализом изобразительного искусства, а также с процессом символического созерцания, для анализа трансцендентальных оснований эстетических идей и идеологий, роли символического выражения в формировании образа, предлагается использовать феноменологический подход: 1. для выявления в живом созерцании произведения искусства знаков, которые являются неотъемлемой частью живого созерцания художественного образа, а не продуктом семиотического моделирования; 2. анализа

того, что дается в образе непосредственно как феномен; 3. анализа интуитивного символизма; 4. для выявления трансцендентальных символов сознания, как основы смысла и эстетической природы образа.

Семиотический текст наличествует и в изобразительном произведении, но его конструкция обуславливается не только культурными факторами, но и субъективными. Поэтому сам процесс формирования знака в художественном акте и структура авторского текста должны анализироваться в феноменологическом ключе. Феноменологический анализ позволит приблизиться к пониманию того, как осуществляется познание путем символического созерцания, с одной стороны, а с другой, – как осуществляется кодирование опыта в произведениях изобразительного искусства.

Примечания

1. См. об этом: *Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М.* Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М., 1997. С. 192.
2. *Лотман Ю.М.* Символ в системе культуры // Семиосфера. СПб., 2000. С.249.
3. *Шумакова П.М.* Символ и феноменология жизни: к проблеме методологии исследования православного дискурса // Вестник Челябинского государственного университета 2010. № 1(182). Философия. Социология. Культурология. Вып. 16. С. 125-126.
4. *Кант И.* К критике способности суждения // Сочинения. В 6 т., Т. 5. М., 1966. С. 373-374.
5. *Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М.* Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М., 1997. С. 114.

Ленкевич А.С.

Центр медиафилософии;
Лаборатория исследований компьютерных игр (ЛИКИ);
Университет ИТМО, г. Санкт-Петербург

УЖАСНОЕ ЗРЕЛИЩЕ: ТЕХНИКИ РЕМЕДИАЦИИ В ХОРРОРАХ

Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РФФИ. Проект 21-18-00046 «Определение критериев визуального загрязнения окружающей среды» в Санкт-Петербургском государственном университете.

I. Исследования хоррора имеют многолетнюю историю – при желании ее начало можно обнаружить в работах Э.Берка, И.Канта и Г.В.Ф.Гегеля (или даже более ранних авторов). Современная философия, расширяя свой словарь и методологические установки, обращается к литературе, кино и компьютерным играм в жанре ужасов, чтобы схватить с их помощью метафизический аффект, который

определяет современность (и нас самих) и который с трудом поддается аналитическому языку и сопротивляется понятийному выражению. Можно вспомнить имена Ю. Такера, Д. Тригга, Г. Хармана и др., в работах которых, как и в текстах современных российских исследователей, хоррор зачастую рассматривается в отрыве от анализа технической инфраструктуры, без учета тех медиальных условий, в которых может сформироваться переживание ужаса. В духе М. Хайдеггера (или, скорее, Декарта и Канта) хоррор здесь превращается в настройку субъекта (или в то, что его разрывает на части) – в аппликацию аффективного переживания, которое можно препарировать различными философскими инструментами (от Спинозы до Фрейда, от Ницше до Батая, от Лакана до Жижека, от Гегеля до Шавиро). Обширная исследовательская литература знакомит нас с множеством переживания хорроров – в сущности, это разные способы организации взгляда, калибровка способов читать, видеть, чувствовать ужас. Дополняя существующие подходы, хотелось бы рассмотреть хоррор с точки зрения медиафилософии, т.е. с технической/аппаратной стороны, с учетом интерфейсов и технической организации перцепции, чтобы понять, как в кино, сериалах, компьютерных играх конструируется ужасное зрелище и субъект, который им захвачен. В некотором смысле речь должна идти о взгляде до взгляда – о технических настройках хоррора, которые предполагаются соответствующим медиумом и которые остаются слепой зоной для самого зрителя/пользователя.

II. Для решения этой задачи стоит обратиться к фигуре наблюдателя (или, скорее, перцептора). Как показывает Дж.Крэри [1], между наблюдателем, социальным контекстом, в котором он действует или бездействует, и техническими аппаратами существует тесная связь: зрение всякий раз выстраивается под определенные технологические интерфейсы (камера-обскура, стереоскоп, фотоаппарат и т.д.). Иными словами, зрение (и связанные с ним аффекты) в кинематографических и игровых хоррорах – результат конструирования и технического изобретения. (В скобках стоит напомнить, что взгляд – это медиальная конструкция, т.е. взгляд всегда сфабрикован. Подробнее об этом можно прочитать в книге Валерия Савчука «Медиафилософия. Приступ реальности» [2]. Медиальные конструкции взгляда игрока уже были в фокусе российских исследователей компьютерных игр – в работе А.Д.Муждаба [3]). Всем знакомы выражения «парализующий страх», «леденящий душу ужас», «оцепенеть от страха», но для литературы, кино, игр они наполнены разными смыслами. Например, можно указать на довольно тривиальное различие: взгляд в кино – взгляд пассивного зрителя, игрок, напротив, активно включается в игровую среду через аватар. Ужас в кино и сериалах конструируется в связи с интeрпассивным опытом зрителя, в играх – в связи с опытом интеракции. Здесь необходимо отметить диалог между различными медиа, включение опыта одних в другие – ремедиацию [4,5]. Кино вбирает в себя нарративные техники романа, компьютерные игры – литературные и кинематографические техники (см., например, поглощение предшествующих медиа игрой *Alan Wake*), но режимы

зрения, аффектации, интеракции собираются в них из различных медиальных конструкторов. (В скобках стоит отметить, что звуковая сторона хорроров отдельно рассматривалась в российских game studies [6]).

III. Техническая (и историческая) обусловленность восприятия считается, когда мы обращаемся к классическим произведениям, с которыми рассинхронизировались. Зачастую старые фильмы ужасов вызывают не ужас, а смех, старые игры – на фоне новых скоростей и спецэффектов – кажутся медленными и геймплейно ограниченными, что не умаляет их культурной значимости, но делает проблематичным восстановление (ремедиацию) аффекта. Возможно, хоррор-игры позволяют в большей степени, чем другие, прочувствовать ремедиационную границу для техник взгляда, интеракции, аффектации – невозможность повторной медиации, слепоту, блокировку аффекта. В докладе будут рассмотрены исторические комбинации взгляда и способов управления, диалог между кино и компьютерными играми в процессе столкновения с материей ужаса.

Примечания

1. Крэри Дж. Техники наблюдателя. М.: V-A-C press, 2014. 256 с.
2. Савчук В.В. Медиафилософия. Приступ реальности. СПб.: Издательство РХГА, 2013. 350 с.
3. Муждаба А.Д. Попробуйте повернуться: к генеалогии игровой перспективы от первого лица // Новое литературное обозрение. 2019. № 4 (158). С. 200–214.
4. Маклюэн М.Г. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2011. 464 с.
5. Bolter J.D., Grusin R. Remediation. Understanding New Media. Massachusetts Institute of Technology Press, 2000. 312 p.
6. Кириченко В.В. Звуковая парадигма в видеоиграх жанра хоррор // Galactica Media: Journal of Media Studies. 2019. № 3. С. 156–175.

Ленков П.Д.

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена (РГПУ им. А.И. Герцена), Санкт-Петербург

О ВЛИЯНИИ БУДДИЙСКОГО ИСКУССТВА НА ИКОНОГРАФИЮ ПОЗДНЕГО ДАОСИЗМА

Буддизм оказал огромное воздействие на китайское искусство, не только на буддийское, но и на даосское. В позднедаосской мифологии и иконографии можно обнаружить значительное число буддийских влияний. Прежде всего это относится к иконографии некоторых даосских божеств. В позднем даосизме одной из основных была (и остается до сих пор) школа Цюаньчжэнь цзяо

(«Учение всеобъемлющей истины»), она возникла на севере Китая в XII в. Основателем школы стал Ван Чун-ян (1113–1170). Для школы Цюаньчжэнь с самого момента ее возникновения была характерна установка на религиозный синкретизм/синтез, стремление объединить принципы и практику даосизма, буддизма и конфуцианства.

Специфика ряда позднедаосских текстов заключается, прежде всего, в том, что для них характерно использование как собственно даосских, так и буддийских, и конфуцианских терминов. Например, текст *Лун мэнь синь фа* («Закон сердца-сознания [согласно традиции] Лунмэнь»), устроен таким образом, что в нем присутствуют три параллельных религиозных языка – буддийский, конфуцианский и собственно даосский. Причем речь идет не только о языке описания метафизической теории и религиозных практик, но и о самих практиках, или психофизических техниках. Мы уже рассматривали в своих работах синкретический/синтетический язык позднедаосских письменных памятников. Синкретизм мы встречаем и в позднедаосском религиозном искусстве, в связи с чем мы предлагаем использовать термин «синкретическая иконография».

В нашем докладе мы рассматриваем данный феномен на конкретных примерах. Первый из них – образ одного из важных божеств позднедаосского пантеона (а также народной религии) – Матушки [Северного] Ковша (*Доу му, Доу му юань цзюнь*). В религиозном даосизме существует культ божеств созвездия Северный Ковш (астеризм Большой Медведицы), важнейшим из которых является именно Доу му. Многочисленные изображения Доу му можно встретить как в даосских, так и в буддийских храмах Китая. Культ Северного Ковша и Доу му связан с традиционными китайскими астрономическими представлениями, он также испытал определенное влияние со стороны буддизма. Иконография Доу му сложилась под влиянием буддизма, прежде всего тантрического (Доу му отождествляется с буддийским тантрическим божеством Маричи). Другой пример – иконография Бога огня (*Хо шэнь, Хо дэ чжэнь цзюнь*). В ходе проведения иконографического анализа изображений позднедаосских божеств мы можем выделить как иконографические элементы (нимбы, многорукость, атрибуты), заимствованные из буддийского искусства, так и композиционные приемы, вероятно, сложившиеся под буддийским влиянием.

Линор Линза

Независимая концептуальная художница, Петербург

ГОССИМВОЛИКА РОССИИ: ЛУЧШЕ БЫ С КОНТЕНТОМ КОСМОКРЕАТИКИ

Почти всегда без недостатка, почти всегда без комфорта, но никогда без ошеломительной устремленности не начинался житель российских территорий с их включениями. Нуклеарный посыл есть перпендикуляр бескрайнего пространства и патриархальных онтологий. Сознания населения извечно питаемы

имперским концентратом, ибо все форматы государственности и ранее, и ныне под разносущим, но оком власти так или иначе воссоздают эту имперскую подпитку. Хотя, заменив имперскую батарею на аккумулятор космизма, индивид получил бы явное расширение опыта и его трактовки для распаковки латентных ресурсов бытия.

Исторически видно, что прежние ценности и новые технологии ведут цивилизационную схватку на всех континентах третьей планеты. Ориентация на технологии не снимает, а, скорее, усиливает потребность в определяющих гуманитарных смыслах. Безусловно, что для поколений, живущих сегодня, технологии открыли или перезагрузили бесчисленные эстетические версии самих себя и окружающего мира. Неисчерпаемые объемы эстетики начинили и заполнили нашу реальность до предела. Сейчас эстетические требования в любом из направлений планетарной цивилизации высоки и сложны как никогда. И если в частной жизни проще и легче получить культурное удовлетворение, то с государственной эстетикой дела обстоят менее впечатляюще. Нарастить на идеологических руинах следующий эстетико-философский горизонт, обогативший гражданское общество – задача труднее трудных.

Отсюда, государство, имевшее тектонические сдвиги политических форматов, то есть РФ, должно с особой тщательностью подходить к выбору визуальной (а значит и смысловой) эстетики государственных символов: флага и герба. Символы, бывшие в историческом употреблении ранее, достаточно ли актуальны сегодня и завтра? Годаются ли наскоро вытасканные из шкафа монархии флаг и герб при реформировании государственного строя для ожиданий живущих в России растерявшихся граждан? Есть ли консолидирующие энергии эстетики в новейшей истории России? Может ли сознание граждан получить вдохновляющей импульс из эстетического посыла обновленной госсимволики России?

И если астрофизика плодит и возвращает экзопланеты и неземные формы жизни, то может быть космонавтика обнаружит нужное целеполагание здесь для российских земель. Отечественная космонавтика первой пробрала гравитацию планеты и первой отправила изготовленные в невыносимой эстетике технические аппараты к телам Солнечной системы. А далее в отечественном техническом аппарате в космос отправился человек. Эти беспрецедентные события, как Большой взрыв в метаистории Вселенной, изменили историю метацивилизации третьей планеты. А импульс от этих событий навсегда уложился в ритмы наших сердец, хотя данная гуманитарная аксиома очевидна не для каждого. Достижения космонавтики грандиозно повлияли на развитие планетарного общества и позволили создать полигонные условия для появления искусственного интеллекта и цифровых технологий. Всегда в истории впереди исследующего человечества двигались военные структуры, лишь в этот раз космонавтика в своей многозадачной дерзости просигналила с орбиты: нас не догонят! – и создала шанс новизны для вопрошающего мироздание, как себя, человека.

Итак, новейшая Россия, новейшие достижения, новейшие поколения. Требуется эстетическое (возникнет державно-химическое!) соединение этих составляющих в единую данность, которая есть символика государства. Российскому населению точно нужен официальный психо-эстетический зовущий маяк от государства. Эмблемы с космической тематикой были бы очень уместны в данном случае, невзирая на возрастание глобализма. Флаг и Герб России должны обрести вдохновляющую визуальную космокреатику, где силуэты Первого Спутника и корабля «Восток», ставшие из технических достижений гуманитарной ценностью, были бы способны консолидировать многосложное население на многосложных территориях РФ. Подобное обновление символики также повысило бы значимость и привлекательность России в мире.

Линор Линза

Независимая концептуальная художница, Петербург

КНИГА ХУДОЖНИКА НА ПРИМЕРЕ СОБСТВЕННЫХ ПОИСКОВ В БУКАРТЕ

Некоторые лица в букарте начинают историю «книги художника» как жанра от имени Уильяма Блейка, ведь, действительно, его эстетическое визионерство разветвлялось на поэта и художника с изобретением собственного метода гравировки. Много позднее импрессионисты и примыкающие к ним, активно иллюстрировали книги высокого стиля. А футуризм и сюрреализм уже предложили не только коллаборацию иллюстратора с поэтом, но и полное изготовление книги (даже полиграфическое) одним человеком, то есть букартистом. Здесь и происходит момент разницы между знаменитыми художниками «livre d'artiste», иллюстрировавшими чужие тексты и «artist's book», когда художник делает полную версию книжного продукта от себя. Более полувека назад представители известного международного движения «Fluxus» до конца утвердили самодостаточный способ изготовления книги. В России последние пятьдесят лет история «книги художника» как жанра интенсивно набирает обороты. А сам жанр по всему миру приходит к радикальной или провокативной демонстрации: визуально уже совсем не книг, но арт-объектов с текстами или без них, заявляемых художниками как книги. Если отключиться от канонических образцов букарта, провозглашаемых критиками и медиа, то границы жанра как такового раздвигаются много шире. Ведь и официальная детская книга, и школьные библио-мастер-классы, и домашняя книга, сделанная в семье, и специальные книги, производимые во множестве студий и агентств вливают свои многочисленные ручейки в мощный поток жанра «книга художника». Без сомнения, молодежные группы и группировки различного толка имеют безвестные библиотечки из самоизготовленного квазикнижного продукта для своих потребностей и задач. Их амплитуда огромна: от стилистики кawaii до экстремизма, – и может быть выполнена с высоким

эстетическим пределом, превосходящим канонический ряд авторов обсуждаемого жанра.

Мои собственные поиски в бугарте состоялись в одном случае из желания соприкоснуться с другой техникой и материалом, а далее следует значимая причина крайней необходимости как-то развить свои идеи в фиксированный жест. В ранней части бугартистской деятельности я активно использовала медную проволоку, полиэтилен и текстиль при создании книг или книжных объектов. Эти книги и объекты изготавливались чаще в одном экземпляре, иногда в двух и редко в пяти-семи экземплярах, хотя радикальные формы и приемы не использовались. Около десятка таких работ были проданы в начале 2000-х годов на стенде Франкфуртской книжной ярмарки. В 2003 году состоялась выставка книг и объектов с переводом текстов на японский язык в частной галерее города Мориока, Япония. И Зверевский центр современного искусства в Москве неоднократно предоставлял площадку для бугартистских авторских мероприятий.

В последнее десятилетие, когда происходит декларация идей и концепций с более глобальными задачами мой бугарт утратил доминирование формы над содержанием. Теперь важна только идея, а форма подчинена заявляемому контенту. Такие книги издаю малыми тиражами (не более 55 экз.), вручную дорабатываю коллажами, текстилем и распространяю по своему усмотрению в книжные места планеты, в основном это крупнейшие или специальные библиотеки мира, иногда музеи.

Таким образом жанр «книга художника» позволил мне обеспечить некоторые ротации философско-эстетических концепций по странам и континентам, хотя бы в виде книжного свидетельства. И этот же жанр способствует подаче тяжелых и медленных идей в стилистике интертеймента, ведь «книга художника» предполагает игривость и провокацию для реципиента, когда трудные миссии внедряются с легкостью искусства. Трудные миссии, а на самом деле невыполнимые, – это критика и обновление календаря планеты с позиций смыслового наполнения в продолжающемся календарном кроссовере Люксендарь. Календарный кроссовер уже двадцать лет появляется в високосном цикле каждые четыре года, имея таким образом шесть выпусков до сих пор. Трудные миссии касаясь России предлагают книги по трансформе государственной символики в другое качество футур-идейной эстетики без монархического присутствия. Это самые амбициозные примеры собственного бугарта, которых достаточно для понимания задач и свободы «книги художника» в моей арт-деятельности.

Примечания

1. <http://viaf.org/viaf/305305861/> – международный персональный идентификатор (неполный) <https://searchworks.stanford.edu/view/12395505> Стэнфордская библиотека (США) <https://ci.nii.ac.jp/ncid/BB13928401?l=en> Токийский университет (Япония).

2. https://find.slv.vic.gov.au/discovery/search?query=any,contains,Lenore%20Linza&tab=searchProfile&search_scope=slv_local&vid=61SLV_INST:SLV&lang=en&offset=0 – Библиотека Виктории (Мельбурн) <https://garagemca.org/programs/library/catalogue/L20229> – Музей Гараж (Москва).
3. <http://oegallery.pl.spb.ru/oegallery/item.php?ID=25656> – ЦГБ имени Маяковского (Петербург).

Лунец Е.Ю.
ЮФУ, Ростов-на-Дону

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ

Современные социокультурные процессы актуализируют проблемы нашего социума в социальном, политическом, экономическом и, конечно, культурном контексте. Особенную обеспокоенность вызывает молодежь и подрастающее поколение. Все чаще сегодня поднимаются вопросы о влиянии и места искусства и культуры в целом на формирование отдельных ценностей и нравственных установок. Информационное пространство и медиа среда не способствуют адекватной оценке ситуации и обнажают сложные проблемы в обществе, манипулируя сознанием молодежи. Изменения в сфере морально-нравственных ценностей и норм поведения в обществе всегда имеют динамичный характер. Важную часть представляет восприятие и трактовка медиаконтента современных культурных образцов. В этом контексте, главной целью является рассмотреть способы и возможности формирования моральных, нравственных и патриотических навыков.

Взаимосвязь и влияние морали и искусства всегда находились под плотным вниманием со стороны исследователей: историков, философов, социологов, искусствоведов, культурологов. Древние греки, формируя представления об искусстве отмечали огромное его влияние на человека. Системное рассмотрение проблемы описал Аристотель. Он смог обозначить тесную связь морали и искусства, анализируя произведения известных драматургов, авторов трагедий и комедий. Художественно-эстетическое начало легло в основание греческой культуры. Каждый гражданин Древней Греции получал навыки эстетического развития. В этой связи получает развитие представления о калокагатии как о гармонично сформированной личности, в которой прекрасно все: умственные и интеллектуальные, физические и эстетические навыки. Важным понятием становится и катарсис, без которого произведение искусства может не состояться.

Далее развитие такого синтеза в представлениях ученых нашло свое место в период развития гуманизма эпохи Возрождения. Многообразие мыслей и научных трудов о влиянии искусства на становление и формирование личности было создано в эпоху Просвещения. В трудах Ж.Руссо, А.Шефтсбери, Ф.Шиллера,

Г.Гоголя тема художественно-эстетического воздействия искусства становится важнейшей. Далее каждая новая эпоха и период показывают важность искусства в жизни человека. Интересно, что каждый период выделял отдельные виды искусства, которые способствовали наибольшему воздействию на личность.

В таком контексте формируются два направления изучения взаимосвязи искусства и нравственности.

Первый ориентирован на отражение морали и нравственности в художественных образах героев.

Второй тип взаимосвязи морали и искусства – представляет формирующее влияние художественно-эстетического воздействия в произведении. Такое взаимодействие демонстрирует катарсическую природу искусства.

Данная проблема широко представлена в исследованиях по психологии и психологии искусства. Все известные теории в этой области показывают положительную роль искусства при формировании личности. Конечно, эти теории имеют свои механизмы и особенности воздействия на человека анализируя в каком возрасте он готов воспринимать искусство.

Сегодня мы все чаще говорим и о педагогической составляющей искусства в рамках воспитания и формирования личности посредством искусства. Эта теория отмечена трудами таких мастеров педагогики как, К. Ушинский, В. Сухомлинский, М. Киященко. Произведения искусства, по мнению, авторов, способны сформировать у человека представления о прекрасном, нравственном, о ценностях и т.д. Они вырабатывают иммунитет к безобразному и аморальному, а также способствуют формированию эстетического вкуса.

Основной задачей взрослого и сформированного поколения стоит защита молодежи от разочарования в эстетике, красоте и добре. Современная среда перенасыщена аморальными и внепатриотичными примерами, которые быстрыми темпами внедряются в сознание и распространяются в обществе. В противном случае, наше общество будет перенасыщено равнодушными и агрессивными людьми.

Лисовец И.М.

Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б.Н.Ельцина

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРЕДМЕТА ЭСТЕТИКИ И ЕЕ РАЗВИТИЕ В СОВРЕМЕННОЙ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Эстетика как наука испытала те же трансформации, которые коснулись гуманитарного знания в неклассической и постнеклассической культуре. Радикальное изменение философского миропонимания по предмету и методологии не могло не отразиться на эстетике как философской науке. В то же время, реальные трансформации эстетического и искусства – двух составляющих ее

предмета, определили расширение эстетики и появление новых «эстетик», в неклассической культуре.

Взамен главного когда-то в эстетике (российской, в том числе) гносеологического подхода приобрели актуальность и стали развиваться онтологический, аксиологический и праксеологический подходы и методологии. Стали актуальными и необходимыми пограничные исследования: философско-эстетические и культурологические, эстетические и социологические, эстетические и историко-искусствоведческие. Развитие культуры массового информационного общества в XX веке привело к выделению в качестве самостоятельного феномена культуры повседневности и ее эстетических и художественных, прежде всего урбанистических, артпрактик. Для таких наук как эстетика и философия это означало радикальное расширение предмета и изменение методологии. Само искусство претерпело такие трансформации, что актуальным стал вопрос о поиске его границ, и выявлении сущности художественного.

Предмет эстетики изменился радикально так же, как и особенности художественного мира и характер коммуникации с ним. С возникновением так называемых арт-практик и виртуальной художественности во второй половине XX века статус художественной реальности продолжал меняться вместе со сменой «градуса» эстетических ценностей в сторону доминанты негативных – безобразного, абсурдного, низменного. В конце века деконструкция прекрасного была завершена его гламуризацией. Для классической эстетики возник вопрос об особенностях эстетического «наших дней» [1]. В отношении исследования искусства, связанного с активностью искусственного интеллекта, выделилась Эстетика искусственного интеллекта (Лев Манович) или Медиаэстетика. В российской эстетике отход от классической рациональности и попытку выстроить современную теоретическую систему в начале третьего тысячелетия представил в своих статьях В.В.Бычков [2] и созданный им и его командой «Лексикон нон-классики». Его же учебник по эстетике утвердил неклассическую парадигму на уровне учебного курса.

Артефакт остается искусством, поскольку представляет до некоторой степени индивидуальный взгляд художника на мир, не данный заранее набор значений, вызывающих чаще чрезмерную, на которую и рассчитан, эмоциональную реакцию. Позиционирование искусства за пределами выделенной реальности изменяет, но не отменяет его художественного качества. Не случайно, что искусство такого рода получило название арт-практик, подчеркивая свое происхождение на грани: духовного и практического, неожиданного и банального, уникального и повседневного. Автор остался, но характер его художественной деятельности существенно изменился. Арт-практики и практики (национально, территориально, индивидуально) определяемые особенности эстетического и искусства определила предметом исследования развивающаяся с конца XX века Прикладная эстетика. Последние конгрессы IAA были посвящены именно этой проблематике.

С отказом искусства от базовых эстетических ценностей – прекрасного, возвышенного, трагического, в сторону безобразного не утрачена необходимость исследования особенностей эстетической формы. Эстетическая основа искусства радикально изменилась, но осталась качеством художественной реальности. Эстетика, так же как искусство XX и XXI вв., пытается понять, объяснить, описать противоречивые закономерности, воспроизводя противоречия. Происходит и изменение стиля философствования: отказ от прежней жесткой логики и дедукции, переход к новым формам философствования – эссеистическому описанию феномена, размышлению – описанию, что дает возможность органичного включения, совмещения противоречий актуальной художественности. В то же время, философское качество эстетики как науки со сложившимся категориальным аппаратом, определенное ей в момент возникновения в рамках рационалистической европейской традиции, думается, и в настоящее время актуально и конструктивно. В российской эстетике в настоящее время активно развиваются и новые по предмету эстетические исследования, и происходит уточнение категорий классической эстетики в связи с актуальными социокультурными изменениями.

Примечания

1. См. об этом: Закс Л.А. Эстетическое наших дней: новая феноменология //Ural Federal University, Koinon, Vol.2|№0.3|2021, С.44-66.
2. Бычков В. В. Феномен неклассического эстетического сознания// Вопросы философии. №10, 12.2003.

Лихачев А.В.

Европейский университет в Санкт-Петербурге

КОРОТКИЕ ФОРМЫ ЯПОНСКОЙ ПОЭЗИИ И ИХ ПОТЕНЦИАЛ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

В XX веке многими исследователями стала подниматься проблема перенасыщенности культуры объемными текстами, созданными в большом количестве за всю историю культуры. К тому же, эта проблема наложилась на эпоху постмодерна, когда произведения самых разных видов искусства (литературы, кинематографа, живописи) стали насыщаться многочисленными отсылками к продуктам культуры самых разных эпох. Все это привело к пониманию того, что одному человеку стало практически невозможно вбирать в себя создаваемые сегодня объемные тексты, которые к тому же предполагают знакомство читателя с неким набором текстов, созданных ранее. Напрашивается вывод о необходимости вклю-

чать в современную культуру короткие формы, о необходимости учиться сжимать информацию. Одним из первых кто начал говорить об этом был французский философ Жан-Франсуа Лиотар, который в книге 1979-го года «Состояние постмодерна» провозгласил конец метанарративов, которые должны быть заменены на короткие, локальные повествования [1].

Чтобы рассуждать о потенциале коротких форм в современной культуре важно разобраться в методах и приемах сворачивания информации, достижения максимальной информативности при минимальном объеме текста. С этой целью крайне продуктивным представляется изучить методы и приемы, применявшиеся для этих целей японскими поэтами, работавшими в жанрах хайку и танка. «Некоторые культуры, например японская, создают особую эстетику и поэтику малых форм, которая требует концентрации на мельчайших, тончайших проявлениях прекрасного и их кратчайшем выражении (как в поэтических жанрах хокку и танка)», – пишет филолог и культуролог Михаил Эпштейн [2]. Так как это древние поэтические жанры, практически не изменившиеся с течением времени, то способы сворачивания информации к короткой форме, достижения предельной суггестивности были предельно отточены мастерами японской поэзии. С этой целью в докладе будут проанализированы некоторые примеры японских коротких поэтических форм, отобранных по принципу наибольшей информативности и суггестивности произведения.

Далее, переходя к обсуждению потенциала коротких форм в современной культуре, рассмотрим теорию открытых и закрытых текстов, которую предлагает Умберто Эко в книгах «Роль читателя» и «Поэтика открытого произведения». Кроме раскрытия идей итальянского ученого здесь также ставится цель показать, как эту теорию можно на практике применить к коротким формам, в том числе к текстам японской поэзии. Здесь важно показать степень открытости коротких форм, так как это напрямую влияет на отношения этих текстов с читателем, влияет на границы их интерпретации.

Так же важно отдельно рассмотреть границы интерпретации коротких форм японской поэзии. Здесь так же приведем некоторые японские поэтические тексты, на примере которых можно хорошо обозначить и продемонстрировать эти границы. В этом разделе за теоретическую основу тоже взяты труды Умберто Эко, который много писал о границах интерпретации открытых текстов. Границы интерпретации рассматриваются, учитывая особенности поэтических текстов, которые включают в себя различные метафоры, олицетворения, двояко интерпретируемые образы, которые эти границы расширяют. Также внимание уделено высокой степени неопределенности и недосказанности, свойственной японской поэзии. Эти характеристики тоже очень важны при определении границ интерпретации поэтического текста, который как показано в первом разделе второй главы, является к тому же «открытым произведением», как его понимал Умберто Эко.

В конце же необходимо подвести итоги и подумать о дальнейших возможных путях исследований коротких форм в культуре. Здесь, на основе книг философа и культуролога Михаила Эпштейна «От знания к творчеству», «Будущее гуманитарных наук», «Знак пробела», а также мыслей Жан-Франсуа Лиотара о конце больших нарративов, рассмотрим потенциал коротких форм в современной культуре. На конкретных примерах покажем тенденцию к сворачиванию информации в короткие формы, которая имеет место еще как минимум с середины 20 века, что можно проследить на развитии разных видов искусства за последние десятилетия.

И, также, в этом разделе представляется важным зафиксировать, в том числе на основе нашего исследования, принципы изучения коротких форм в культуре, которые вполне вероятно будут развиваться дальше. Именно для этого стоит изучать инструментарий, необходимый для написания японских поэтических текстов – это может помочь в изучении коротких форм в современной культуре.

Примечания

- 1) *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / Пер. с фр. Н.А.Шматко, М.: Институт экспериментальной социологии; Спб.: Алетейя, 1998.
- 2) *Михаил Эпштейн.* Первопонятия: Ключи к культурному коду. – М.: Ко-Либри, Азбука-Аттикус, 2022. С.313.

Лихтер П.Л.

Пензенский государственный университет, Пенза

РЕЦЕПТИВНАЯ ЭСТЕТИКА И ТЕОРИЯ ПЛАТОНА О ПРЕАМБУЛЕ ЗАКОНОВ

Любая сфера окружающей действительности содержит эстетическое измерение. А.П. Воеводин пишет, что «эстетические процессы составляют неотъемлемый элемент не только интеллектуальной и духовно-практической деятельности, как это обычно принято думать, но и любого вида социальной деятельности, утилитарно-практической в том числе» [1]. Правовая реальность как неотъемлемая часть объективного мира – не исключение. Более того, эстетические категории фундируют базовые принципы в юриспруденции. Например, в конституционном праве определяющее значение имеет поиск *баланса* частных и публичных интересов, а концепция теста на *пропорциональность* является магистральным направлением в конституционной юстиции; *гармония* выступает системообразующим элементом при вынесении решений о коллизии различных ценностей и каталогов прав человека. Гражданское законодательство содержит положения о *симметричности* прав и обязанностей; только в первой части Гражданского кодекса РФ категория *соразмерность* встречается 16 раз

при регулировании пределов защиты прав, пользования собственностью и т.д. Категория *существенности* положена в основу алгоритмов принятия решения о привлечении к уголовной, административной или дисциплинарной ответственности. Таким образом, эстетическое измерение, как минимум терминологически, представлено во всех отраслях публичного и частного права, однако его влияние не ограничивается внешними признаками.

Эстетика права в настоящем докладе понимается в более широкой трактовке, чем это общепринято и включает в себя, помимо стилистической красоты текста закона, уникальное восприятие его реципиентом. Такая концепция основана на первоначальном понимании (от греч. *αἴσθητικός* – ощущение, переживание). Для современной юриспруденции сохраняют значение вопросы о том, как эстетические категории влияют на восприятие правовых институтов? Могут ли они усиливать воздействие за счет определенных приемов?

Проблемы уникального восприятия реципиентом окружающего мира исследуется теорией рецептивной эстетики, которая первоначально возникла в герменевтике с целью выявления общих закономерностей взаимодействия между текстом и читателем [2]. В перспективе рецептивной эстетики юридический текст сам по себе не обладает юридической силой, так же как произведение обретает художественную силу только в восприятии читателя. Особое значение эта концепция имеет в конституционном праве, где тексты выполняют прежде всего прескриптивную, а не дескриптивную функцию. Непрочитанная конституция не является конституцией; фиктивная конституция создает риски неприятия населением, если ее форма и внешнее содержание не соответствует самым высоким стандартам.

Однако еще задолго до возникновения теории рецептивной эстетики (60-е годы XX века) Платон сформулировал важность значения преамбулы законов для развития государства. Философ сравнивает преамбулу с «предварительной разминкой, представляющей собой некую искусную подготовку, облегчающую достижение цели. Например, так называемым кифародическим номам, как и номам любой другой музыки, предпосылаются на диво тщательно разработанные вступления» (Законы, 722d-e). Таким образом Платон объединяет юридическое и музыкальное искусство воздействия на реципиента. Далее древнегреческий мыслитель уточняет, что «подобное увещательное рассуждение законодатель приводит ради того, чтобы те, кому он дает законы, благосклонно приняли его предписания (а это и есть закон) и вследствие этой своей благосклонности стали бы восприимчивее» (Законы, 723a) [3].

От того, насколько эстетичны и обоснованы правовые институты зависит, будут ли они приняты и поддержаны населением. В современной юриспруденции рецептивная эстетика может быть использована в целях исследования реакции населения, например, при анализе важных законопроектов (поправок к конституции и т.п.).

Примечания

1. Воеводин А.П. Эстетическая антропология. Луганск: РИО ЛГУВД им. Э.А.Дидоренко, 2010. С. 4.
2. Nan J. Reader-response and the pathos principle // Rhetoric Review. 1988. № 6 (2). P. 152–166.
3. Платон. Законы. Собрание сочинений в 4 томах / Общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1990–1994. Т. 4. С. 175.

Логинова М.В.

ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский
Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева, Саранск

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ В ЭСТЕТИКЕ: «НОВЫЕ» СМЫСЛЫ «СТАРЫХ» ПРОБЛЕМ

Учение о выразительности (экспрессии), как известно, сформировалось в эпоху романтизма в связи с постановкой следующих проблем: понимание художественного творчества как творчества гения; поэтизация мышления поэтическим гением; искусство как универсум, объединяющий природу, мифологию, человека. Именно с этого времени интерес к проблеме выразительности только возрастал, давая исследователям возможность бесконечных интерпретаций и обретения новых смысловых акцентов через сопоставление выразительного – изобразительного, определение сущности выразительной формы, обоснование феномена экспрессионизма. Наконец, искусство XX в. уверенно провозгласило значимость выразительности как таковой, независимо от того, что выражается. Однако до сих пор выразительность остается не до конца проясненной и может наполняться/обогащаться значением в зависимости от контекста своего бытия (искусствоведческого, филологического, лингвистического, культурологического).

Конспективно определяя наиболее значимые с точки зрения эстетической проблематики учения выразительности (*трансцендентальный идеализм* Б. Кроче, определяющего эстетический уровень «выражения» как начальную фазу в развитии духа; *теория «выразительных форм»* как символической формы С.Лангер); *«эстетика фрагментарного»* Т.В. Адорно, в которой выразительность искусства понимается как субъективно выражающее объективность); *онтология русского всеединства* с разработкой учения о непостижимой эстетической сущности бытия С.Л. Франком, построение выразительного ряда категорий эстетики А.Ф. Лосевым, учение о «выразительном и говорящем бытии» М.М. Бахтина), отметим, что при всем многообразии представленных и возможных точек зрения основным является обоснование выразительности через поиск духовных оснований, затрагивающих фундаментальные основы бытия.

Своеобразие выразительности в ряду эстетической проблематики состоит в том, что, она, во-первых, отображает/обнаруживает/выражает степень присутствия человека в мире, делая этот мир *выразительным*, а, во-вторых, характеризует динамику, процессуальность творчества, но при этом, оставаясь тем, что соответствует бытию как максимально наполненному смыслом.

Лола Г.Н.

Санкт-Петербургский государственный университет

КОММУНИКАТИВНЫЙ ФОРМАТ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

Художник обладает особой чувствительностью к миру и способен видеть то, что еще скрыто от большинства, ему дана способность схватывать скрытые смыслы и «облицовывать» их в формах [1]. Сложно сказать, насколько этот процесс рационален, но в любом случае художник вовлечен в работу со смыслами. Не случайно в современном искусстве столь очевидно стремление к концептуальности. При этом одна из важнейших задач заключается в создании коммуникативного поля, в котором зритель чувствует свою сопричастность и незаменимость.

Художник должен позаботиться о коммуникативном формате своего произведения, который не ограничивает смысловое богатство произведения, а показывает его в развертывании и трансформации.

Создание такого формата приближает коммуникативное событие, в котором зритель выступает не столько интерпретатором произведения, сколько его участником, соавтором. Коммуникативный формат произведения искусства представляет собой подвижную смысловую конструкцию, которая активизирует воображение, фантазию, парадоксальную логику с ее интенцией к выдвижению гипотез, угадыванию необходимых решений [2].

Коммуникативный потенциал произведения искусства соотносим с тем особым состоянием текста, которое Р.Барт называет «письмом», когда текст представляет собой не набор устойчивых знаков, а пространство порождения смыслов, «пространство, не поддающееся ни классификации, ни стратификации, не знающее нарративной структуры, пространство без центра и без дна, без конца и без начала – пространство без входов и выходов (ни один из которых не является главным), где встречаются для свободной игры гетерогенные культурные коды» [3]. Коммуникативный формат только в том случае будет эффективен, если художник инсталлирует его в художественную ткань произведения, создает как ландшафт со своим рельефом, деформациями и кривизной, в котором смыслы возникают не в результате логических построений, а в процессе эстетического переживания.

Примечания

1. *McLuhan Н.М.* Understanding Media. The Extension of Man. London: The MIT Press, 1994. P.65.
2. *Бурдые П.* Практический смысл. СПб. 2001.
3. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 616.

Лукашина А.А.

учитель высшей категории МБОУ «Лицей-интернат №1» г. Владимира

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ КАК ИННОВАЦИОННЫЙ ПРИЕМ В ПРЕПОДАВАНИИ ЕСТЕСТВЕННО-НАУЧНЫХ ПРЕДМЕТОВ В СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЕ

Школьные предметы естественно-научного цикла, как известно, науки об окружающей нас природе. Они направлены не только на изучение объектов науки, но и помогают увидеть красоту природы, то есть формировать эстетическое восприятие окружающего. Система уроков биологии – одна из составляющих нравственно- эстетического воспитания школьников.

Красота окружающей нас природы, побуждает всесторонне изучать ее, бережно относиться к ней. Она обладает успокаивающим и облагораживающим действием, оказывает значительное эмоциональное воздействие

Переживание красоты познания природы является, с одной стороны, является важным средством развития мотивации учения, с другой – источником становления эмоциональной личности как одного из ведущих компонентов ее эстетической культуры (Выготский Л.С., Блонский П.П.).

Получать представление о всем величии природы, о многообразии окружающего нас мира, помочь в формировании всесторонне развитой гармоничной личности, можно не только через научную литературу, но и через обращение к художественным источникам.

Эстетическое развитие школьника происходит при непосредственном присутствии его на природе, восприятии всех ее красок, независимо от времени года, может происходить при организации школьных учебных экскурсий – живого общения с природой.

Также, использование на уроках биологии произведений писателей (Пришвин М.М., Солоухин В.А. и др.) и поэтов (Фет А.А., Пушкин А.С., Тютчев Ф.И. и др.), картин художников (Левитан И.И., Шишкин И.И.), музыкальных композиций (Вивальди А., Римский-Корсаков Н.А.), активизирует процессы познания школьников и не может оставить учащихся «в стороне», не вызвав разных эмоций.

Литературные произведения, используемые на уроках, могут служить источником получения дополнительной информации об изучаемом объекте или явлении природы (стихотворения Бальмонта К., Бунина И., Некрасова Н. – при

описании фенологических явлений природы в среднем звене), расширяющие кругозор ученика, создания условия для организации беседы или дискуссии в старших классах (Шолохов М.А., Булгаков М.А.), могут служить мотивирующим «агентом» при изучении биологии, при формулировании темы урока, для решения биологических задач, но и могут служить стимулом к более глубокому познанию природы, содействовать эстетическому воспитанию (Зуев Д.П., Робертс Ч.).

Важно при формировании эстетических чувств научить ребят видеть не только внешнюю красоту природы, но и помочь увидеть красоту внутреннюю, более хрупкую. И через нее прийти к формированию бережного отношения к ней, как ценности. И эстетический подход к методике преподавания предметов естественно-научного цикла в данном контексте можно рассматривать как один из инновационных способов в системе образовательных технологий, рекомендованных Федеральным государственным стандартом.

Лызлов А.

к. психол. н., доцент кафедры современных проблем философии философского факультета РГГУ.

ЛИЧНОСТЬ И ЖИЗНЬ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Обобщенно говорить о современном искусстве сложно, поскольку для него характерен постоянно идущий процесс изобретения новых направлений – процесс столь интенсивный, что этим направлениям не мудрено потерять счет. Однако такое обобщение становится возможным, если увидеть сам этот процесс как один из «симптомов», проистекающих из основополагающего для всего современного искусства шага – отказа от *мимесиса*, т.е. «подражания» существующим вещам. Современное искусство *не отображает* жизнь, в отличие от прежних, «классических», направлений, так или иначе стремившихся давать живую и глубокую «картину» действительности. Старые мастера высвечивают изображаемый предмет, побуждают нас задержаться на нем, они могут научить смотреть и видеть. Когда они рисуют человека, им подчас удается дать нам видеть во внешнем – внутреннее, в зримом – бездну и тайну человеческой души. И одновременно картина раскрывает личность самого мастера как того, *чей* взгляд, *чья* способность видеть воплощаются в изображении.

Современное же искусство стремится уйти от всякого изображения вещи или лица, передающего изображенное в его «естественных» чертах. Оно не «подражает» вещам, но берет вещи в свой оборот, деятельно трансформируя их, или же вовсе устраняя и становясь беспредметным. За этим стоит иная интуиция вещи и другого человека. Старый мастер видит вещь и другого человека как раскрывающих и наполняющих пространство жизни, как

одаривающих нас своим присутствием. Взгляд такого мастера – взгляд человека свободного, не поработанного вещами и человеческим толками. Но стоим ли мы сами в такой свободе? Очень часто нет. Мы поработаны вещами, несвободно связаны в них, мы постоянно озираемся на людские мнения и, не чуя «единственности» себя как личности, живем «как все». Эту несвободу современный художник хорошо сознает. И при этом он не чаёт прямой «перемены ума», не надеется дать в своем творчестве взгляд на вещи, отвечающий той свободе, к которой мы призваны. Он устраняет вещи.

Этот жест несет в себе неизбежную двусмысленность. С одной стороны, личность, устраняющая вещи, может быть личностью, утверждающей себя через *разрушение*, желающей устранить все «навязанное» ей и перекроить мир по своей воле. Но, с другой стороны, такому жесту может отвечать и аскетический уход в пустыню, при котором внешнее устранение от всего, чему я поработан, помогает личности вырасти в меру настоящей свободы. Об этом говорит, например, К. Малевич: «...те, кто ушли в пустыню, – пишет он, – те ближе стоят к истинному своему царству, своему небу и Богу. В пустыне нет ничего, ушел от мира – ушел от вещи и сутолоки, чтобы по-иному издать крик своего Бога, самого себя, услышать свой говор, ведь до сих я никогда не говорил собой, я говорил чужими словами». И далее: «самое чистое есть крик, чистый звук приобщения, где бы то ни было, на площади ли, в городе или пустыне.

Жесты как таковые, крик как таковой, ничего не имеющие кроме себя, в них и будут голоса моего „Я“».

У Малевича мы видим стремление художника уйти от любых «чужих слов», уйти от «вещей и сутолоки», чтобы «говорить собой». Отказываясь от всего предданного, от готовых форм выражения, художник приобщается Богу как Творящему из ничто; его крик становится «чистым звуком приобщения», криком Бога, Который «творит звуки и говорит ими о своем бытии». Личность художника раскрывается в чистых актах творения.

Но что тогда представляет собой произведение такого искусства? «Жесты как таковые, крик как таковой, ничего не имеющие, кроме себя». Жест или крик, который ни на что не указывает и ничего не показывает, но лишь есть то, что он есть: вот что такое произведения современного искусства. Возьмем, к примеру, работы Лучо Фонтана, сделанные в технике надрезов на холсте. Что это, если не подобный «жест как таковой»? Однако этот жест – это голос творящего «Я»; он беспредметен, но отнюдь не безличен, в нем есть *стиль*, в котором звучит личность художника.

Но, чувствуя исходящую от лучших произведений современного искусства силу творческого, мы все же не в состоянии оставаться постоянно в области чистого беспредметного творения. Беспредметное искусство возможно, но невозможна беспредметная жизнь.

Как же такое искусство соотносится с жизнью с ее предметностью и ответственностью? Думается, здесь возможны, как минимум, три варианта: 1) искусство как особая «резервация» творческой свободы, куда можно вырваться

временами, чтобы перевести дух и отдохнуть от нудительности жизни; 2) искусство как революционное противостояние жизни в ее уже сложившихся формах, как подрыв этих форм (искусство как «перманентная революция»); и 3) искусство как осуществление постоянного «обновления жизни», не подрывающее ее предметность и оформленность, но помогающее научиться раскрывать их сызнова из раза в раз.

И в зависимости от выбранного варианта по-разному раскрывается личность – как художника, так и зрителя.

Лыков А.И.

Государственный университет по землеустройству (ГУЗ), Москва

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ ЕДЫ В АРХИТЕКТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

В современном мире проблема пищи в некоторых местах может стоять достаточно остро, поскольку разрастание городов и уменьшение сельхозугодий подрывает продовольственную безопасность. Одним из вариантов решения проблемы являются так называемые городские фермы, которые могут располагаться как в отдельных зданиях, так и на крышах [1]. Подобные установки будут становиться все более популярными, но хотелось бы понять, каким образом они повлияют на эстетические качества архитектуры и интерьера? Как связана в данном случае еда и архитектура?

Зелень переплетается с сетью существующих зеленых и общественных пространств, обеспечивая новую морфологию города [2]. Она создает богатую среду, где природа воссоединяется с обитанием. К тому же среда, находящаяся вокруг человека, может влиять на то, как человек реагирует на еду. То есть, эмоциональное, эстетическое переживание от окружения влияет и на пищеварительные процессы. Городские фермы с производством продуктов питания на крыше реконструируемых домов привносят разнообразие в эстетические характеристики массового жилья, и в то же время они привносят зелень, улучшающую самочувствие своим эстетическим видом. В таких фермах урожай бывает круглый год, поэтому своих посетителей они будут чаще радовать зеленым цветом [3].

Архитекторы исследуют новые методы в отношении выразительной способности архитектуры, проводя опыты с пищей. Экспериментальный обеденный стол создан как место для переосмысления в инсталляции. Поверхность стола топографически изменена как вместилище для различных вариантов приема и хранения пищи. Вдохновленный особенностями вешенок, сосуд для грибов имеет глубокое основание и крышку, обеспечивающую влажные условия для первой фазы роста мицелия. Разработка переосмыслена как ландшафт

с топографическими углублениями для хранения сочетания различных продуктов. Посуда, интегрируемая в стол с краями разной формы для сбора, смешивания и совместного использования пищи возвращают интимность в ритуалы приема еды. Дизайн посуды для кулинарии усиливает то, как человеческий организм может ежедневно восстанавливать связь с более широкой пищевой экологией. Обеденный стол больше не является стерильной площадкой для потребления, он предлагается в качестве биологического места для выращивания, консервирования продуктов, их приготовления [4]. «Съедобная», разлагаемая оболочка для здания и изогнутые кирпичи из мицелия представлены на выставке, которая исследует будущее архитектуры через призму еды. Выставка физически и метафорически исследует взаимосвязь между архитектурой и едой в разных масштабах. Исследуется, каким образом естественные процессы, такие как потребление, рост и разложение, могут быть перенесены в искусственную среду до того, как мы проектируем наши сети производства продуктов питания и инфраструктуру. Ландшафтные панели формируются из слоеного риса, они задуманы как недорогой строительный материал, который можно использовать в качестве фасада здания и который могут потреблять мелкие животные. Цель этих панелей состоит в том, чтобы привлекать различные организмы и способствовать сохранению биоразнообразия в городских районах. Напротив панелей находится инсталляция, представляющая собой столовую. Среди экспонатов выставки – экспонаты из раздела «От кирпича до почвы», в котором представлен ряд прототипов строительных материалов, пригодных для компостирования, а некоторые даже съедобны. Инсталляция включает в себя изогнутые кирпичи, которые дизайн-студия изготовила из грибного мицелия. Рядом с ними стеклянная камера, покрытая конденсатом, скрывает растущий гриб, который превратится в один из этих блоков, демонстрируя процесс производства. Рядом с этими кирпичами находится серия декоративных панелей, разработанная исследователями с использованием робототехники и корнеплодов, которые будут использованы в качестве строительного материала [5]. Убежище и пропитание – две базовые нужды человечества, превратившиеся в ходе эволюции в формы искусств-кулинарию и архитектуру. Мы живем в эпоху фуд-арта, а культура уличной еды превращается в искусство [6].

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что природные формы не только вдохновляют на оригинальный дизайн, но и уже планомерно влетают в него, становятся его каркасом, ведь еда (частично) – это и произведение природы. Теперь, благодаря вертикальным и городским фермам, экспериментам, пища и архитектура становятся ближе, интегрируются в застройку, принося в нее разнообразие. Еда представляет из себя как природные формы (плавные очертания, которые приятны человеку, зеленый цвет – салаты, зелень), так и эстетически осмысленные объекты – высокая и молекулярная кухня, которые подаются как небольшие произведения искусства, в том числе

для наслаждения. Элементы способны не только удовлетворять духовным потребностям, но и физическим.

Примечания

- 1) [www.strelka-kb.com](https://esg-renovation.strelka-kb.com/ru-ru/introduction) : [сайт]. – 2018. – URL: <https://esg-renovation.strelka-kb.com/ru-ru/introduction> (дата обращения 20.02.2023). – Текст : электронный.
- 2) www.alisasilanteva.com : [сайт]. – 2018. – URL: <https://www.alisasilanteva.com/food-and-the-city> (дата обращения: 21.02.2023). – Текст : электронный.
- 3) [www.vc.ru](https://vc.ru/) : [сайт]. – 2018. – URL: <https://vc.ru/future/296149-nuzhny-li-v-rossii-siti-fermy> (дата обращения: 21.02.2023). – Текст : электронный.
- 4) www.archdaily.com : [сайт]. – 2018. – URL: <https://www.archdaily.com/986998/everythings-on-the-tablereframing-the-dining-table-as-a-counter-architecture-to-superfood-phenomena> (дата обращения 23.02.2023). – Текст: электронный.
- 5) www.dezeen.com : [сайт]. – 2018. – URL: <https://www.dezeen.com/2022/09/15/tallinn-architecture-biennale-foodexhibition/> (дата обращения 24.02.2023). – Текст : электронный.
- 6) [www.opencityfest.ru](https://opencityfest.ru/) : [сайт]. – 2018. – URL: <https://opencityfest.ru/events/gastronomy> (дата обращения 24.02.2023). – Текст : электронный.

Лысенко П.В.

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург
Научный руководитель: Двинятина Джамиля Рузмаматовна,
кандидат филологических наук, СПбГУ

ФЕНОМЕН ДЕКАДЕНТСКОЙ АНДРОГИННОСТИ В ФИЛЬМЕ Г.ВАСИЛЬЕВА «ЦАРЬ ИВАН ГРОЗНЫЙ» (НА ПРИМЕРЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ Ф.БАСМАНОВА)

Фигура Федора Басманова – не самая однозначная в кино: при некоем сложившемся каноне, его образ варьируется от фильма к фильму. Из всех изображений этого персонажа на экране наиболее интересным является Басманов в фильме Г.Васильева «Царь Иван Грозный» (1991 г.), в котором двойственность Басманова достигает апогея: Басманов 91-ого года, представляя собой некий сплав маскулинного и феминного, является предельно андрогинной личностью.

Вот только андрогинен он не в платоновском понимании совершенного существа: Басманов не репрезентирует собой идеального человека. Как раз наоборот, он есть выражение всего самого мерзкого и злого, что существует в личности. М.Элиаде говорит о появлении «гермафродитства», иначе говоря, об искажении и деградации «символа» [1]. Эта деградация, как утверждает Элиаде, произошла на стыке XIX и XX веков, в период Декадана, когда андрогинность снова стала занимать умы современников. Декаданс развенчивает старые идеалы, на которых держался мир, в частности, разрушается видение

человека как венца творения Вселенной, вследствие чего, пишет Н.Копылова, возникает новый тип андрогина – декадентский андрогин [2]. Этот новый тип не только перестает стремиться к духовной гармонии, он полностью теряет духовность: андрогинность переходит в категорию искусственного и эстетизированного с целью расширить поле чувственного опыта.

Также, декаданс, как утверждает Н.Морли, «основывается на воспоминании, будучи уверен, что прошлое уже заключает в себе все возможности будущего» [3], но этот возврат не обеспечивает комфортной позиции, наоборот, он обусловлен осознанием невыносимости настоящего, т.к. ни будущее, ни, тем более, прошлое не могут предложить выхода из этой ситуации. Декадентский андрогин маркирует собой это бездействие: он из протагониста и создателя становится отстраненным наблюдателем изнутри, который не в силах противостоять разрушительной силе времени.

Басманов в фильме Васильева является как раз таким андрогином, правда действует он на стыке других веков: XX и XXI. Целью исследования является попытка проследить, как Басманов, существующий внутри фильма как символ тотальной разрухи, своим присутствием высмеивает само стремление к гармонии и балансу. Осознавая собственную бессильность, персонаж имеет право разве что только на собственное «мучительно-созерцательное обожание» [4], и дабы справиться с этой меланхоличной пассивностью, Басманов занимает единственную возможную активную позицию – позицию шута. Являясь «царевым посмешником», Басманов обрекает себя на существование в вечном карнавале, выйти из которого он не может, ведь для шутов карнавал никогда не заканчивается: карнавал – это «вторая жизнь» с, оформленная игровым образом [5].

Примечания

1. *Eliade, M.* Mephistopheles and the Androgyne. London, 1965. С.78–122.
2. *Копылова Н.* Идея андрогинности как способ преодоления дихотомии мужского и женского начал в декадентстве и культуре серебряного века. Мир Культуры. Курск, 2014. С. 33-39.
3. *Morley N.* (2004) Decadence as a Theory of History. *New Literary History*, 35(4), 573–585.
4. *Дягтерев В.* Вечное возвращение Прозерпины: меланхолия в преддверии декаданса. Неприкосновенный запас, №1. 2018. С. 202-218.
5. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. 545 с.

ПРОЦЕСС, ИСТОРИЯ И ЭПОХА: КИТАЙСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ И СОВРЕМЕННАЯ ЭСТЕТИКА

С середины XIX века до начала XX века, по мере того как западная теория искусства переводилась и распространялась в Китае, китайская история искусства и исследования в области теории искусства постепенно приобретали характер, соответствующий западным стандартам. Поэтому данная статья настаивает на необходимости рассматривать проблемы, с которыми сталкивается современное китайское искусство, с кросс-культурной точностью, осознавая тот характер влияния, которое западная теория искусства оказала на Китай, а также те позиции, в которых китайское искусство сохранило свою традиционную идентичность или, соединив внешние и внутренние тенденции, предложило мировому художественному некоторым новым перспективам.

В XXI веке в области исследования китайского современного искусства тенденции, основанные на традициях и соответствующие вызовам времени, стали темами, требующими обсуждения и внимания. С одной стороны, в Китае, который имеет особый исторический облик, «современное искусство» получило более широкое внимание и более глубокое изучение в контексте традиционной китайской культуры, формируя «китайский дискурс современного искусства» со специфическими культурными характеристиками. Это отличается от западной культурной традиции рассматривать «вопрос о современности китайского искусства» как вопрос об отказе от традиционных художественных от собственной идентичности. С другой стороны, после переоценки и стирания традиционной теории в контексте постмодернистского деконструктивизма «к началу XXI в. масштабный эксперимент в сфере искусства привел практически к полному отказу от традиционных языков художественного выражения, особенно в сфере визуальных искусств, но отчасти и в литературе, музыке, театре, следствием чего стала существенная деэстетизация искусства» [1].

Очевидно, что «современное китайское искусство» – это не просто концептуальное культурное состояние, а неизбежный продукт развития современных мировых центров культурного плюрализма и глобальной тенденции к многополярности. Это закономерно повлияло и на тенденцию к плюрализму в современном искусстве: «Предусматривая плюрализм различных художественных, мировоззренческих и культурных ценностей, обуславливающих многообразие типов восприятия художественных текстов, авангардные художники побуждают к интеллектуальному соучастию зрителей в художе-

ственном событии, к такому типу восприятия, которое предполагает интеллектуальную активность в формировании оценочного суждения, лишённого стереотипов и сложившихся клише» [2].

Так один из наиболее влиятельных авторов современной китайской эстетики, профессор Лю Юэди, подробно анализирует указанную тенденцию, экспонируя ее на примере идей одной из ключевых субдисциплин современной эстетики, получившей название «эстетики повседневной жизни», в сопоставлении их с устойчивыми тенденциями современного искусства фиксировать экзистенциально важные признаки укладов взаимодействия людей, паттерны социального поведения, устойчивые эмоции. [3] Одновременно с интересом к таким характерным проявлениям жизни с необходимостью проявляется новый, концептуально фундированный, интерес и к тем характерным признакам психологической наблюдательности, которые были всегда свойственны национальному китайскому художественному языку, стремление соединить современные и традиционные способы художественного выражения. Эта и ряд других публикаций дают возможность зафиксировать новую тенденцию развития современного китайского искусства, которую мы можем охарактеризовать как его *конструктивно-постмодернистскую фазу*, заключающуюся как в отказе от внешней преемственности в отношении к традиционным художественным формам, так и в отказе от некритического, психологически немотивированного заимствования художественного языка западной культуры. Новая фаза даёт некоторые новые образцы художественного языка, которые несомненно, в силу своей уникальности окажутся важными не только для китайской культуры, но и для мирового художественного процесса в целом.

Примечания

1. *Бычков В.В., Маньковская Н.Б.* Искусство техногенной цивилизации в зеркале эстетики // Вопросы философии. 2011. № 4. С. 69.
2. *Дианова В.М.* Философия художественного авангарда в эпоху глобализации // Философия в поисках и спорах. Петербургские сюжеты / Под ред. Б.В. Маркова, Ю.М. Шилкова. СПб., 2007. С. 260.
3. *Юэди Л.* Эстетика современного китайского быта и история современного китайского искусства / Пер. Лю Сюечжэня, научная редакция С.А. Дзиковича // *Aesthetica Universalis*. Vol. 1 (16). 2022. С. 104-129.

ВЕРНАКУЛЯРНАЯ РЕЛИГИЯ В МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОМ ФИЛЬМЕ «РУСАЛКА» А.К. ПЕТРОВА

Термин «вернакулярная религия» (vernacular religion) был предложен в качестве методологического концепта американским фольклористом Л.Примиано (1995) в качестве альтернативы устоявшимся научным формулам изучения религии в оппозициях: официальная / народная, высокая / низкая, нормативная / маргинальная и отражает специфику «живого» опыта религии, ее личного, частного переживания [1, р.43]. Концепция Л.Примиано созвучна идеям, высказанным Ж.Ваарденбургом в работе «Религия и религии: систематическое введение в религиоведение» (1986), о том, что «религия всегда имеет дело с конкретными жизненными обстоятельствами и повседневной действительностью», она «в словах и поступках» [2, с.33]. К феномену вернакулярной религии относят в том числе авторские интерпретации религиозных традиций, их преломление в творчестве и искусстве [1, р.44]. В российской науке термин получает распространение, начиная с 2000-х годов, в работах фольклористов, историков, религиоведов, например, А.А.Панченко, Е.Б.Смилянкой, Н.В.Крюковой, Д.А. Радченко, Е.И.Аринина.

В фокусе настоящего исследования артхаусный мультипликационный фильм Александра Константиновича Петрова «Русалка» (1996). Мультфильм выполнен в технике «ожившей живописи»: это покадровая съемка рисунков по мокрому стеклу, в которые вносятся изменения по ходу развития сюжета. Отснятые композиции сохраняются лишь на пленке [3, с.11]. По словам художника, из всех жанров изобразительного искусства именно в анимационном кино наиболее полно реализуется потребность «выдумывания» и рисования [3, с.10]. Артхаусный кинематограф как «кино не для всех», «альтернативное», «актуальное» кино, не связан с ожиданиями миллионов поклонников, но ориентируется на свою «думающую» аудиторию, способную оценить концепцию работы, технику, уникальное авторское видение и интерпретацию нарратива.

Мультипликационный фильм «Русалка» (Кинокомпания Даго, Школа-студия «ШАР», Студия «Панорама» г. Ярославль, 1996), заслуживший множество наград на международных кинофестивалях [5], посвящен простонародному сюжету-поверью о девушке, бросившейся в реку от несчастной любви и ставшей русалкой. Этот мотив получил разработку в сочинениях А.С.Пушкина, Н.В.Гоголя, А.С.Даргомыжского и нашел отклик в анимационном творчестве А.К. Петрова (режиссер, сценарист, художник).

Последовательный анализ семантики (смыслового посыла), неотделимой от комплексности средств художественной выразительности киноискусства (живопись, монтаж, построение и смена кадров, работа со звуком) выявляет гармоничную взаимосвязь в русской культуре православной традиции, визуально и аудиально представленной в интерьере монашеского скита, образе старика-

монаха, читающего молитвы перед иконами, монастыря, заметного на другом берегу реки, слышащегося колокольного звона, и фольклорной (народной, сказочной) традиции с ее представлениями о русалках, олицетворениях и символических животных (рыба, лиса, птицы), элементами народного быта (бусы, венок, звуки свирели, народные песни). Отдельные действующие лица картины – река и русский пейзаж. Они, с одной стороны, созвучны разворачиванию сюжета, с другой, прекрасны сами по себе, что воплощено в панорамных кадрах, выделенных крупных деталях, а также дополнены звуками (треск льда, плеск воды, капли дождя, шум ветра, гром и т.п.).

В «Русалке» важен не сюжет, но красота (природы, традиции, культуры, в т.ч. самого народного поверья о русалках), запечатленная в формах анимационного искусства. Вернакулярная религия в искренности художественного видения и выражения русской культуры, представленной православием и фольклором в контексте поэтического природного пейзажа. Как писал Гете, «красота – в глазах смотрящего». В заключении приведем мысли об искусстве митрополита Антония Сурожского. Он говорит о том, что центральная роль искусства – это «выражение смысла»; художник (поэт, творец) это «человек, чье призвание – передавать смысл, извлекать смысл из окружающего мира, раскрывать для нас глубину и значение вещей, которые большинство из нас не способны увидеть и еще чаще не способны выразить» [4, с.24-25].

Примечания

1. Primiano L. N. Vernacular Religion and the Search for Method in Religious Folklife. // *Western Folklore*, 1995, 54(1). P. 37-56.
2. Ваарденбург Ж. Религия и религии: систематическое введение в религиоведение. СПб.: Издательство РХГА, 2016. 216 с.
3. Голенкевич Н.П., Петров А.К. Александр Петров. Живопись, графика, анимация, иллюстрации. М.: ЗАО «2К», 2021. 136 с.
4. Митрополит Антоний Сурожский. Красота и уродство. Беседы об искусстве и реальности. М.: Никея, 2020. 192 с.
5. Русалка (1996). URL.: <https://www.kino-teatr.ru/mult/movie/ros/94095/annot/> (дата обращения 12.02.2023).

Лютаева М.С.
Москва

РЕЦЕПЦИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХРИСТИАНСКОЙ СИМВОЛИКИ В ВИДЕОИГРЕ «BLOODBORNE»

Видеоигры – новые медиа, которые плотно вошли в современную культуру. Видеоигры, созданные крупными разработчиками, представляют собой совокупность целого ряда элементов: процесс разработки (game development),

опыт (experience) игроков от прохождения самой игры, реализация коммерческого проекта.

Работа гейм-дизайнеров, дизайнеров уровней, окружения, концепт-художников составляет визуальную часть видеоигры, которую можно рассмотреть с точки зрения искусства. Следовательно, наравне с другими феноменами искусства (кино, живопись, музыка и т.д.), видеоигры зачастую обращают внимание на религии, заимствуют элементы, интерпретируют их для создания собственного внутриигрового мира («обстановки», «сеттинга» [2]). Главное, что выделяет видеоигры среди других феноменов визуального искусства – это активная роль игрока не как наблюдателя, а как непосредственного участника-актера процесса.

В данной работе предпринята попытка рассмотреть рецепцию и интерпретацию христианской символики в видеоигре «Bloodborne» (2015 г.) в жанре Action/RPG от японских компаний «FromSoftware» и «SCE Japan Studio».

В фокусе окажутся: социальная структура внутри-игрового мира, включающая в себя Церковь Исцеления, институт Бюргенверт; неигровые персонажи, такие как отец Гаскойн, викарий Амелия, мастер Виллем и др.; игровые предметы (ритуальные чаши, оружие, кровь); локации уровней и архитектура зданий на них.

Жанр игры – темное фэнтези, ужасы, мистика. «Обстановка» и дизайн уровней выполнены в викторианско-готическом стиле. Игрок принимает на себя роль охотника-чужеземца, которому необходимо пережить Ночь Охоты на чудовищ, попутно открывая страшные тайны города Ярнам. Одно из основных составляющих игрового опыта – смерть главного героя. Высокий нерегулируемый уровень сложности и некоторые игровые механики буквально вынуждают игрока раз за разом переживать смерть своего персонажа. При этом изображение смерти в любой форме искусства никогда не является полным, оно всегда оставляет некую «открытую возможность» за пределами [3, 20]. Таким образом, видеоигры с механикой возрождения героя после гибели в месте последнего сохранения – развитие данного утверждения. Интересно, что Церковь Исцеления как основной религиозный институт не объясняет идею посмертия. Игрок, как в кошмаре, лишь застревает между бесконечно повторяющимся игровым процессом (многочисленные противники, монстры, за исключением сюжетных персонажей и «боссов», после каждой смерти персонажа или переноса в другую локацию также возрождаются на прежних местах) и «Сном Охотника» – временным потусторонним пристанищем перед возвращением в ночь Охоты.

Сочетание возвышенных церковных образов с чудовищными и зооморфными существами вызывает эффект фрейдовского «Жуткого» [4]. Однако любование чудовищным в христианской культуре наблюдается еще с эпохи Средних веков [5, 113] и звучит уже у Аврелия Августина в кн. XVI, гл. 8, где он описывает «чудовищные народы» как такой же результат божественного замысла, как и люди [6].

Задача видеоигры – принести удовольствие и удовлетворение игроку. Соответственно, одновременные визуальная красота чудовищ (уровень и качество проработки 3D-моделей, их анимация), жуткие формы, опасность, победа над сложным противником – составляющие игрового опыта, приносящего удовольствие, чувство эйфории и восторга.

Примечания

1. Bloodborne (2015).
2. Обстановка (setting). URL: <https://gamedev.ru/gamedesign/terms/Setting> (дата обращения 27.02.2023).
3. *Харт Ниббриг Кристиаан Л.* Эстетика смерти / пер. с нем. А. Белобратова. СПб, 2005. 424 с.
4. *Фрейд З.* Жуткое (1919). URL: <https://freudproject.ru/?p=723> (дата обращения 27.02.2023).
5. История уродства / под редакцией У. Эко, пер. с итал. А.А. Сабашниковой, И.В. Макарова, Е.Л.Кассировой, М.М. Сокольской. М., 2007. 456 с.
6. *Аврелий Августин.* О граде Божьем. Книга шестнадцатая. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/o-grade-bozhem/16#footnote15 (дата обращения 27.02.2023).

Лялькина С.И.

Государственный университет по землеустройству, Москва

ЭСТЕТИКА ИДЕАЛЬНОГО АРХИТЕКТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА НЬЮ-ЙОРКА В КАРТИНАХ АМЕРИКАНСКОГО ФОТОРЕАЛИСТА РИЧАРДА ЭСТЕСА

В философии «пространство» является метаэмпирическим понятием, обозначающим не только форму логического мышления, но и онтологические условия сущего. Конечно, нелепо искать в картинах фотореалиста логически проработанного понятия пространства, но Ричард Эстес изображает художественный образ пространственных форм посредством эстетического языка архитектуры.

Пространство у Р.Эстеса – суть онтология города как эстетического объекта, как схваченного взглядом его вещности. В силу своей большей «чувствительности», наглядности содержания, пространство, в отличие от понятия времени, обычно не вызывает затруднений. Оно поддается частичной визуализации, ведь пространственные отношения в картинах Р.Эстеса можно воспринимать непосредственно как их внешнюю форму или спроецированные друг на друга формы.

Эстетика пространственных параметров мира города у Р.Эстеса детально достоверна, избавлена от приблизительности, но вместе с тем в его картинах создано свое, неповторимое, субъективно окрашенное и воспринятое

пространство. Психологически восприятие пространства дробит его единство на множество пространственных зон, их запутанного соотношения, где объективное и субъективное так переплетены и взаимозависимы, что подчас дезориентируют зрителя, порождая ощущение иррациональности пространственных границ и форм.

В картинах Р.Эстеса создана чисто авторская архитектурно-пространственная модель мира. Для него пространство не пустотелый сосуд, а необходимый компонент художественного языка, идеи и замысла, раскрываемых нам в полотнах. Кажется, что художник наполняет пространство подчеркнуто «объективными» предметами: автомобили, небоскребы, бензоколонки, телефонные будки, входные стеклянные двери офисов, рекламные щиты, неоновые витрины и редко живые люди – застывшие «персонажи» улиц. В ракурсе философии Жана Бодрийяра, эта, на первый взгляд, субъективная архитектурно-пространственная реальность во многом не субъективна, а связана со временем вещного мира, в котором живет автор, заставляя симулировать что-то, чего никогда не существовало. Он говорит о роли камня, дерева, металла в формировании пространственного мира человека, которым в 60-х годах XX века на смену приходит стекло, что и нашло проявление в восприятии и конструировании городского пространства у фото- и гиперреалистов. По мнению Ж.Бодрийяра, именно «стекло в высшей степени воплощает в себе фундаментальную двойственность «среды» – одновременно близость и дистантность, интимность и одновременно отказ от нее, общительность и несообщительность» [1].

Картины Р.Эстеса усиливают представление о городе как о коллекции стеклянных витрин, в которых бывает трудно отличить наблюдателя от наблюдаемого, визуальную близость городского пространства, встроенность в него и одновременно изолированность, близость и дистантность. В некоторых работах он делит рамку пополам, с одной стороны изображая внутренности автобуса или вагона метро, а с другой – вид из окна. Бесконечное отражение технополиса в витринах магазинов, на капоте автомобиля, на поверхности автотрейлера, автобуса; уходящие в бесконечность внешних и внутренних отполированных поверхностей автопортреты художника с камерой фотоаппарата фокусируют наше внимание не на том, что за стеклом, а на том, что в нем отражается. Сам Р.Эстес неоднократно подчеркивал, что его не интересует сходство с реальностью его картин, т.к. это побочный, автоматический продукт фотокамеры. Его интересует искусственность.

Следует заметить, что картины Р.Эстеса глубоко психологичны: досконально прорисованные, увеличенные в масштабах фотографии и слайды добавляют в них не только умиротворение, но и тоску, переживание, печаль утраты теряющегося рая идеального города. Он не выбирает для вдохновения тему из живых образов бесконечной природы и меняющегося потока людских страстей. Его вдохновляют фотографии, содержащие металлический холод одиночества, невидимого присутствия. А его картины вызывают ассоциации застывшего времени и безлюдного пространства из повести Стивена Кинга

«Лангольеры». В самой новелле нет ветра, даже легкого ветерка, даже облака здесь не движутся. Так же и картины Эстеса воспринимаются как безмолвные сканеры инопланетян, зависших над благословенной Америкой. Визуальная точность и стерильность в воспроизведении малейших деталей, отсутствие эмоций, дистанцированный инопланетный взгляд, зачищенная до лоска фактура, фетишизм объекта, но в то же время скрытая эмоциональность картин Р.Эстеса – таковы характерные черты фотореализма, концепция которого опирается на, казалось бы, бесстрастное иллюзионистическое направление и на верность фотографическому видению архитектурного пространства.

Примечания

1. *Бодрийяр Ж.* Система вещей// Пер. с французского и сопроводительная статья С.Зенкина.- М.: Рудомино, 2001. С.21.

Научное издание

**III Российский эстетический конгресс:
эстетика во времена глобальных перемен
(18–20 мая 2023, Владимир)**

Тезисы докладов участников

Печатается в авторской редакции
За содержание, точность приведённых фактов
и цитирование несут ответственность
авторы публикаций и их научные руководители

Подписано в печать 20.05.22.
Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 19,2.
Заказ №9875. Тираж 20 экз.
Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии ООО «Аркаим».
600017, г. Владимир, ул. Кирова, 14 г.
Тел.: 8 (4922) 53-41-50
e-mail: print@arkprint.ru