

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



Российский
эстетический
конгресс

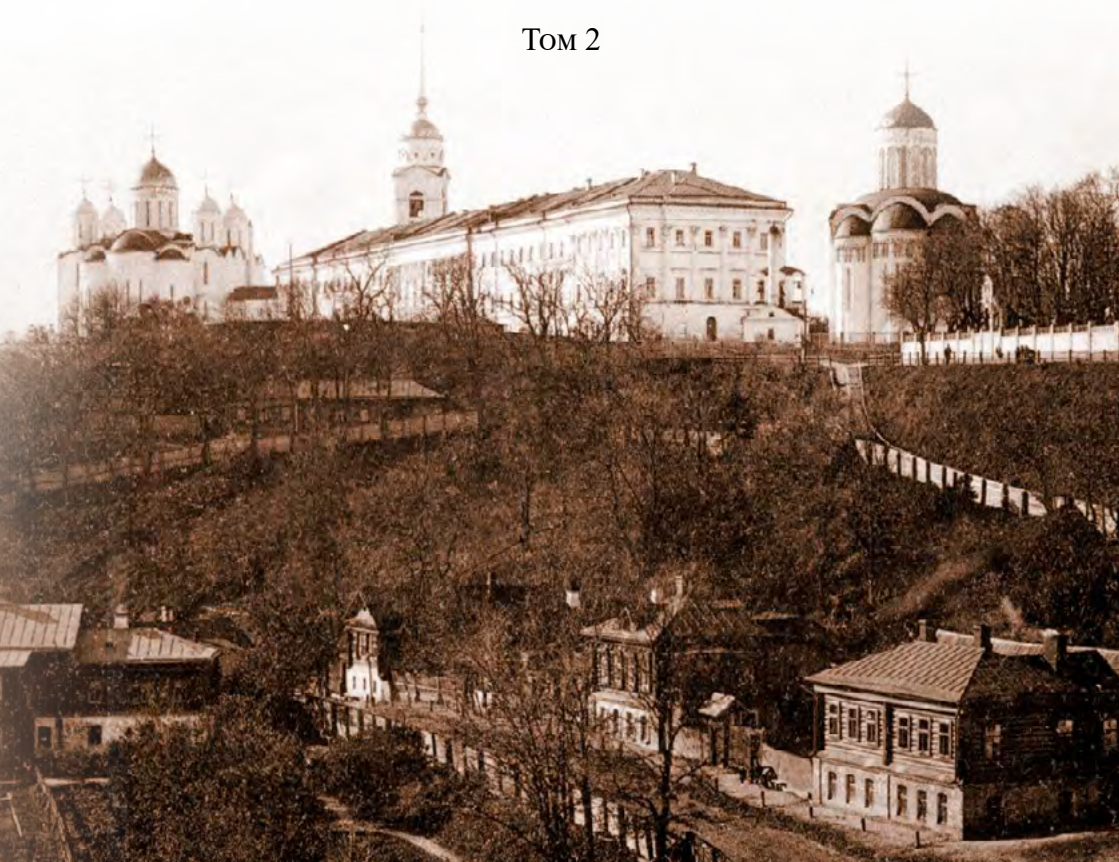


III Российский эстетический конгресс «Эстетика во времена глобальных перемен»

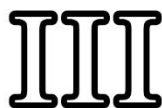
(18–20 мая 2023, Владимир)

Тезисы докладов участников

Том 2



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, доц. 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. – 292 с.

ISBN 978-5-93767-494-4

ISBN 978-5-93767-496-8 (2 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 978-5-93767-496-8

© ВлГУ, 2023

© Российское эстетическое общество, 2023

© Коллектив авторов, 2023

<i>Магомедова Ю.С.</i> Homo voluptarius: интерес как элемент эстетического опыта....	12
<i>Мазаненко О.М.</i> Проблемы и перспективы понимания эстетического сознания (в кругах феноменологической эстетики).....	13
<i>Макарова А.С.</i> Эстетический компонент в формировании коммуникативной компетентности младших школьников в детской музыкальной студии.....	16
<i>Макаров А.И.</i> Эстетика жеста как поступка.....	17
<i>Макарова Н.П.</i> Телесность мобайл-арта	18
<i>Макаров Д.И.</i> От покаяния Дон Кихота к трагедиям постмодерна. Критика экзистенциала надежды у Феодора Метохита (ок. 1270–1332) и её приложимость к анализу современной итальянской прозы (на примере рассказов Паоло Вольпони)	20
<i>Малова Е.А.</i> Интегративный подход в преподавании русского языка и литературы как средство создания условий для эстетического воспитания школьников.....	22
<i>Малова Т.А.</i> Игра на свирели как одна из форм музыкально-эстетического развития школьников	24
<i>Малышев В.Б.</i> Стихийные метафоры русской культуры: к постановке проблемы	26
<i>Манзырев А.Г.</i> Эстетическая конфигурация в контексте градостроительной полизонии.....	27
<i>Мартынов М.Ю.</i> Решётки Мондриана и антимифологические принципы организации пространства	28
<i>Маруфенко Е.В.</i> Урок музыки или урок пения?	30
<i>Матюшова М.П.</i> Рудольф Штайнер как философ и эстетик.....	32
<i>Мещерина Е.Г.</i> Древнерусская книга как пространство и образ слова: современные проекции	34
<i>Мирсанова Е.С.</i> Религиозные образы в пост-интернет искусстве	36
<i>Мирская Л.А., Пигулевский В.О.</i> Эстетика и эрос	38
<i>Молодкина Л.В.</i> Архитектурное творчество сквозь призму феноменологической эстетики	40
<i>Мордашева А.В.</i> Иллюстрирование Шекспира в контексте культурной эпохи	42
<i>Моркина Ю.С.</i> Когнитивный критерий эстетического в поэзии.....	43

<i>Назаренко А.Н.</i> Глубокая медиатизация искусства и нейросетевая образность ..	45
<i>Назарова М.Г., Тимошук А.С.</i> Владимирская феноменологическая школа Р.А. Куренковой	47
<i>Наумова Д.Г.</i> «Смотря какой fabric, смотря сколько details»: негативная эстетизация осязания.....	49
<i>Немченко Л.М.</i> Художественное произведение как репрезентация символического капитала места (на материале документального фильма Алексея Федорченко «Монета страны Малави»	50
<i>Никитина И.П.</i> О структурном анализе эстетической оценки.....	51
<i>Никитина Н.А.</i> Визуальная и аудиальная составляющая литургии в готическом храме	53
<i>Никифорова А.А.</i> Евразийский образ космоса и традиционная японская эстетика. рассуждения о произведении Александра Журавлева «Рассвет у берега Кудзи»	53
<i>Никифорова А.С.</i> Мистериальный театр и его развитие в европейской культуре хх—ххi вв.....	54
<i>Никифорова Ю.В.</i> Общие черты творчества Л.А.Десятникова и Д.А.Пригова в контексте концептуализма.....	56
<i>Николаева Ж.В.</i> Визуальная эмпатия vs архитектурный нигилизм: к вопросу о психологических и философских аспектах архитектурной экологии	58
<i>Николаева И.В.</i> Эстетические категории в музыкальном образовании обучающихся общеобразовательной школы	59
<i>Никонова С.Б.</i> Актуальность и очарование восточной эстетики	61
<i>Нога С.А.</i> Архетипические структуры как эстетические приёмы научно-популярного текста.....	63
<i>Носков А.</i> Общее и отличное в феноменах загрязнения и безобразия.....	65
<i>Овцынов В.А.</i> Основные принципы создания музыкально-театральных постановок на примере «Александр – воитель земли русской»	68
<i>Овчинникова А.А.</i> Фикции в двумерной семантике: возможности формализации.....	69
<i>Ольшанский Д.</i> Эстетика перверсии: забота и наслаждение.....	72
<i>Орлов Б.В.</i> Differentia specifica эстетического и художественного	73

<i>Островская С.Л.</i> Формирование творческого мышления юных артистов посредством погружения в ценностно ориентированную среду	75
<i>Очеретяный К.А.</i> Фактор-кайдзю в спекулятивном урбанизме: рекультивация визуальных сред	75
<i>Пакунова Т.А.</i> Художественная культура провинциальной дворянской усадьбы в контексте современного архитектурного творчества	77
<i>Панкина М.В.</i> Эстетическая функция дизайнера.....	79
<i>Парамонова Н.С., Ульянова Л.Н.</i> Эстетика песни «Есть только миг» Л.П. Дербенёва и А.С. Зацепина	81
<i>Парамонова Н.С., Филановская Т.А.</i> Эстетика эстрадно-песенной культуры советского периода	83
<i>Патерыкина В.В.</i> Советская повседневность глазами рок поэта ситуации постмодерна Александра Литвинова.....	85
<i>Перминова Л.М.</i> Субъект-свидетель – педагогический феномен взаимосвязи эстетического, интеллектуального и речевого в развитии современных школьников	87
<i>Перова Е.Ю.</i> Православная эстетика и критика: динамика и дискурсивность	91
<i>Петев Н.И.</i> Синтез эзотерики и эстетики в творчестве группы Behemoth	92
<i>Печерских А.В.</i> Наивные тексты наивных художников: виды, специфика, особенности конструирования	94
<i>Пигулевский В.О.</i> Эстетика поверхностей и грезы касания	97
<i>Плотников В.В.</i> Эдгар По и рождение детектива из духа средневековья	99
<i>Поликарпова Д.А.</i> Политические (им)потенции кино как субъекта.....	101
<i>Полисадова Е.А.</i> Проблема информационного хаоса в средствах массовой информации и влияние данного контента на эстетическое воспитание современного школьника	102
<i>Полисадова О.Н.</i> Эстетико- философский подход использования интерактивного метода в преподавании гуманитарных предметов в школьном образовании	103
<i>Полисадова О.Н.</i> Эстетико -философский подход к искусствоведческим исследованиям в области хореографического искусства: Санкт-Петербургская балетоведческая школа	105

<i>Половнева Ю.А.</i> Идеальный зритель кинематографа студии A24	106
<i>Полуэктов А.А.</i> Одержимость образом в фильмах Кристофера Боз.....	107
<i>Полуэктов А.А.</i> Интерпретация веры в фильмах М.Найт Шьямалана	108
<i>Полянцева М.А.</i> Современное театральное творчество в контексте русской православной духовной культуры	108
<i>Попов Д.Н.</i> Абсолютизация эстетического в гаудия-веданте.....	109
<i>Праздников Г.А.</i> Сергей Слонимский: экзистенциальные измерения творчества	111
<i>Пригарина И.А.</i> «Путешествие на запад» как метафора творческого пути зарубежного китайского художника Гу Венда	114
<i>Протанская Е.С.</i> Аудиовизуальный образ как «новый текст», его ценность и эстетика.....	115
<i>Прохорова Е.А.</i> Гаптический опыт видеоигр: случай симуляторов ходьбы .	117
<i>Пряжникова А.Ю.</i> Концепция эстетического воспитания: к поиску методологических оснований	118
<i>Радеев А.Е.</i> Homo tangens – между фундаментальной и прикладной эстетикой	120
<i>Ратникова Е.С.</i> Арт-рынок и современное искусство. парадигмы взаимодействия	121
<i>Ратникова Е.С.</i> Влияние капитализма на цифровизацию искусства в рамках философии акселерационизма	123
<i>Рафалюк Т.А.</i> Две ступени к прекрасному в формировании образа будущего у поколения Z (на примере книги Ивана Ефремова «Лезвие бритвы»)	127
<i>Ретин И.Д.</i> Предпосылки существования культа тела в современном мире.....	129
<i>Рогачева Е.Ю.</i> Эстетика в философско-педагогическом наследии Джона Дьюи и в его экспериментальной школе в Чикаго	131
<i>Родионова Н.А.</i> Музыкальные традиции воспитания детей в русской семье ...	133
<i>Ройфе А.Б.</i> Советское и буржуазное в эстетике М.С. Кагана.....	135
<i>Романов Д.Д.</i> Концептуальные основания социальной эстетики	136
<i>Рукавишников А.Г.</i> Размышления о судьбе европейского искусства в работах в.В. Вейдле и Х. Зедльмайра: сравнительный анализ	140

<i>Рыбаков В.В.</i> От переживания к действию: проект эстетики заботы Ю.Сайто	141
<i>Рыжик О.Н.</i> Трансформация образа фламенко в XX веке как социокультурный феномен	143
<i>Рыжова Е.К.</i> Обретение субъектности в пространстве quirky-кинематографа.....	145
<i>Савенкова Е.В.</i> Руины в мегаполисе. стратегии борьбы с разрушением визуального благополучия.....	146
<i>Салеева М.В.</i> Интуиция и эстетическое восприятие в концепции Б.Кроче.....	149
<i>Салеев В.А.</i> Неоаксиология и ареалы вкуса в эстетике	150
<i>Сафьянов В.И.</i> Эстетика общения в культурном пространстве книги	152
<i>Селезнев И.</i> Виртуальная субъективность и отчуждение вещиности в современной культуре.....	155
<i>Семенович А.В.</i> Эстетика юриспруденции: от восхищения до ужаса.....	156
<i>Семенов С.Н.</i> Эстетическое и художественное в творчестве	158
<i>Серебренникова Т. А.</i> Эстетика комического в кино (фильм А.Ю.Германа «Хрусталеv, машину!»)	161
<i>Сескутова Д.А.</i> Классическая музыка: от граммофона к постпродукту	162
<i>Сиднева Т.Б.</i> Витальность как проблема современной музыкальной эстетики	164
<i>Сидоренко В.А.</i> Трансляция эстетических смыслов как способ социального воздействия.....	166
<i>Сидоров А.М.</i> Эстетика в современной японской массовой культуре.....	167
<i>Сидоров Г.И.</i> Эстетика универсума: прогрессивные идеи и направления в современной архитектуре	169
<i>Силантьева М.В.</i> Искусство как манифест религиозной свободы: парадоксы интерпретаций	171
<i>Скворцов А.И.</i> Владимирский художественный ренессанс послевоенной эпохи и его эстетическая парадигма	172
<i>Смирнов А.В.</i> Образ деревни в живописи социалистического реализма.....	174
<i>Смирнова Н.М.</i> К истокам творческого смыслополагания	175
<i>Соколова Ю.В.</i> Проблема свободы интерпретации в исполнительском искусстве	177
<i>Солги Т., Старовойтова И.Е.</i> Идея гуманизма в иранском кинематографе.....	179

<i>Сорокин Б.В.</i> Нестабильный субъект и техногенные угрозы в японском независимом кино 80-х	181
<i>Сорокина О.А.</i> Антиэстетика танца: опыт преобразования координат	182
<i>Сороковикова В.И.</i> К вопросу о национальных приоритетах художественного образования	184
<i>Спешилова Е.И.</i> Антиэстетика умного города: реальное VS воображаемое.....	186
<i>Спиридонов В.Ю.</i> Творчество как игра в искусство	187
<i>Ставцева О.И.</i> Молчание субъекта, или гиперобъекты и китайская живопись ...	190
<i>Старовойтова Е.С.</i> Педагоги ленинградской школы классического балета в Перми.....	192
<i>Столбова Н.В.</i> Эстетика самодельных вещей художника Владимира Архипова	194
<i>Столбова Н.В.</i> Эстетика йоги айенгара: между западом и востоком.....	196
<i>Стругова Е.А.</i> Отвратительные аспекты осязания или осязаемые эффекты отвращения?	198
<i>Суворов Н.Н.</i> Эстетическое утверждение новизны	199
<i>Сурова Е.Э.</i> Реидеологизация актуальной эстетической программы	201
<i>Тартаковский Б.М.</i> Феномены пространства и телесности в процессе обучения созданию сценического образа студентами театральных специальностей.....	203
<i>Ташкинов С.А.</i> Эстетический вкус как объект влияния глобализации	204
<i>Терещенко Т. С.</i> Тема войны в образах других в греческой вазописи сер. VI нач. IV вв. до н.э.	205
<i>Тимашов К.Н.</i> Язык свидетеля: литература и документ	207
<i>Ткач Н.В.</i> Семиотический анализ как метод эстетического исследования музыки.....	208
<i>Толмачёв А.В.</i> Орнаменталистика и эстетическое осмысление пространства и времени	210
<i>Тумин А.Ю.</i> Идея служения отечеству как социокультурная детерминанта в современном отечественном искусстве: постановка проблемы	214

<i>Уймина О.И.</i> Влияние новейших компьютерных технологий на трансформацию алгоритмической эстетики	216
<i>Уланова К.Ю.</i> Сказочные и музыкальные образы в воспитании младших школьников	218
<i>Устюгова Е.Н.</i> Проблема эстетического вкуса и мифология современной массовой культуры	220
<i>Ушакова Д.А.</i> Феноменологическая эстетика музыки в аналитике пианизма	222
<i>Фархитдинова О.М.</i> Священное и «созерцательная ценность» эстетического	224
<i>Федоров А.И.</i> Электронная книга: преимущества и недостатки	225
<i>Филановская Т.А.</i> Трансформация книги как феномена культуры	227
<i>Филипенко С.А.</i> Формирование смысловых структур в сознании как условие художественного творчества	229
<i>Хоминская В.В, Хренов Н.А.</i> Иконический поворот в науке о культуре: от истории искусства к общей теории медиа	234
<i>Цибизова Л.А.</i> Грёзы творчества в кинематографе Нури Бильге Джейлана	234
<i>Циплакова Ю.В.</i> М.Мерло-понти о П.Сезанне: возможности феноменологии как эстетического метода	235
<i>Цыпленкова В.И.</i> Пересмотр как посттворчество и практика понимания в контексте кинематографа	237
<i>Чайка Е.П.</i> Социальная реальность художественного производства: арт-резиденции	239
<i>Гор Чахал</i> Взгляд за горизонт	240
<i>Ченцов С.С.</i> Творчество Джорджа Гершвина – между академической традицией и джазом	244
<i>Червяков Н.А.</i> Советские театрализованные действия: Пропаганда или эстетика	244
<i>Черепанова С.А.</i> Перформанс и политический акционизм: поиск предельных эстетических оснований	245
<i>Черепанова С.А.</i> «Дематериализованное» искусство в «проективной» реальности: трансформация ценностей традиционной эстетики	246
<i>Шарапов И.А.</i> Анри Матисс: капелла в Вансе – искусство как религия	248
<i>Шарко Г.А.</i> Особая жизнь книги. Альбомы Виталия Воловича	250

<i>Шатилов В.В.</i> Критерии цены и ценности в пространстве современного арт-рынка	252
<i>Шевцов А.</i> Наставники, берущие плату	254
<i>Шевцов А.А.</i> Антропология эстетизиса	256
<i>Шевцов К.П.</i> Границы эстетики: визуальный мусор	258
<i>Шевченко А.В.</i> Картина «стойкий философ» как символ противопоставления эстетического и сексуального опыта	259
<i>Шелковников А.Ю.</i> «Восточное» как источник эстетических значений	260
<i>Шенгеля С.Н.</i> Кино красных телефонов: предметная среда как способ актуализации внедигетического	261
<i>Шестова Е. А.</i> Творчество как место (для) Другого	262
<i>Шибалева М.М.</i> Феномен театрального разнообразия в свете эстетической аксиологии	264
<i>Шиленкова Е.Д.</i> О Влиянии культуры на киноискусство (на примере сравнения вступительных заставок кинопроизведений США и Китая).....	265
<i>Шилина А.А., Полисадова О.Н.</i> Художественно-эстетические практики в системе дополнительного образования	267
<i>Шишикина А.И.</i> Феномен синестезии в искусстве как предпосылка переосмысления эстетического восприятия в современной эстетике	269
<i>Шлычкова Г.И.</i> Перспективная программа уроков эстетики	270
<i>Шлычкова Г.И.</i> Эстетика – методология гуманитарного мышления	273
<i>Шмыкова О.А.</i> Арт-менеджмент в образовательном процессе: эстетическое воспитание и развитие творческих способностей	275
<i>Шолева М.А., Ульянова Л.Н.</i> Хэппенинг как действенно-зрелищная форма искусства XX века	276
<i>Шолева М.А., Филановская Т.А.</i> Здоровьесберегающие технологии в развитии певческих навыков.....	278
<i>Шоломова Т.В.</i> Эстетическое и чувственное, или почему искусство так часто сравнивают с вином	280
<i>Шуралев Р.И., Ульянова Л.Н.</i> Эстетический феномен телесности в кинематографе new french extrmity (на примере творчества Филиппа Гранрийе).....	281

<i>Юдаева Е.С.</i> Пространственно-временная эстетика исторического кладбища: гетеротопичность и темпоральность некрополя в контексте современного города.....	282
<i>Ягин И.П.</i> Означающий «wasteland» как очередной эстетический способ заговорить о пустоте	284
<i>Язовская О.В.</i> Феномен кawaii в японской культуре: границы понятия	286
<i>Яковлева Л.Ю.</i> Эстетика атмосфер в контексте китайской философии	287
<i>Якушкина Н.В.</i> Книга и музей: диалог в пространстве культуры	288
<i>Ярославцева Е.И.</i> Смыслы цифровых имитаций в эстетике образа.....	290

НОМО VOLUPTARIUS: ИНТЕРЕС КАК ЭЛЕМЕНТ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА

Понятие «эстетического опыта», активно разрабатываемое в современных исследованиях, в том числе и отечественных, стало центром притяжения концептов, значительно обогативших наши представления о homo aestheticus, человеке чувствующем. Представим ключевые особенности, встречающиеся в исследованиях об эстетическом опыте, которые способствовали формированию представлений XXI в. об этой концепции:

1. Эстетический опыт – это такое переживание, которое имеет ценность и приносит удовольствие (*Аксиологическое* измерение);
2. Эстетический опыт – это нечто субъективно переживаемое и ярко ощущаемое, захватывающее нас своим непосредственным присутствием и выхватывающее из рутины, обыденного опыта (*Феноменологическое* измерение);
3. Эстетический опыт отличается от простых ощущений тем, что он осмыслен (*Семантическое* измерение, которое позволяет эстетическому опыту обладать аффективной силой и способствовать преобразению человека);
4. Эстетический опыт – это особый тип опыта, возникающий благодаря особенностям художественного творчества, являющийся основной функцией искусства (*Демаркационно-дефинитивное* измерение);
5. Эстетический опыт – испытывание особой встречи с единичным (*Экзистенциальное* измерение).

Благодаря проработке этой темы появилась возможность иначе интерпретировать понятие незаинтересованности. Так, феноменологическая традиция привносит новое значение в понятие интереса: «Отныне мы не считаем заинтересованностью просто захваченность предметом» [1]. Тогда как именно глубокий интерес позволяет случиться наслаждению, которое, по своей природе, всегда будет заинтересованным. Переосмысление значения интереса для эстетики позволяет нам ввести понятие человека наслаждающегося, homo voluptarius или субъекта заинтересованного, вожделеющего.

В англо-американской традиции, представленной неопрагматизмом, homo voluptarius является тем субъектом, который переживает эстетический опыт и с интересом. Такое переживание оказывается продуктивным для рефлексии над соматическими состояниями. Так, основную задачу сомаэстетики Р.Шустерман формулирует как «культивирование развитой восприимчивости». В соответствии с обозначенной целью эстетически подкованным мы сможем назвать того человека, который способен отслеживать свои телесные реакции, позволяющие достичь «мысленной осознанности и психического равновесия» [2]. Шустерман полагает, что воспитание сомаэстетической чувствительности позволит нам стать

более чуткими, повысит наши гедонистические способности, откроет больше возможностей для восприятия того, что мы называем «произведениями искусства» [2]. Кроме того, в режиме homo voluptarius эстетика может служить инструментом усиления эротического опыта, совершенствования сенсомоторных навыков. Следуя рабочему движению мысли, выделим признаки интереса, соответствующие концепции homo voluptarius:

- интерес понимается как состояние погруженности в процесс, что соответствует латинскому переводу «inter esse» как «быть внутри»;
- интерес трактуется как переживание ценности чего-либо. Иначе говоря, способность предмета удерживать наше внимание, быть точкой сборки наших реакций;
- интерес выступает основанием эстетического опыта, условием его проявленности.

Мы полагаем, что имеет смысл более детально всмотреться в заинтересованность, в так называемую «гедонистическую» функцию эстетического опыта, которая долгое время обесценивалась в силу влияния определенной философской традиции.

Примечания

1. Беккер О., Гайгер М., Дюфрен М., Ришцр М. Феноменология и эстетика. М., 2019. С.162.
2. Shusterman R. Thinking through the body, Cambridge University Press, 2012. P.47.

Мазаненко О.М.

Луганская государственная академия культуры
и искусств им.М.Матусовского

ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ПОНИМАНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ (В КРУГАХ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ)

Феномен эстетического сознания является настолько сложным и во многом неуловимым для теоретического анализа, что остается одним из неисследованных теоретических разделов философской эстетики. Очевидно, что нужна особого рода синтезирующая методология, которая, с одной стороны, снимала бы ограниченность традиционных подходов, с другой – была бы адекватной самой сложности эстетического сознания. Такой методологической перспективой обладает феноменологический подход.

Во-первых, феноменологическая установка, утверждая «абсолютную ценность личностной жизни», сконцентрирована не на объективном мире самом по себе, а на субъективном смысложизненном мире, конституируемом челове-

ком в потоке эмоциональных переживаний. Вместе с тем, этот мир не противопоставляется миру объективному, а придает ему особое качество собственной идентичности, субъективного ощущения мира.

Наша риторика будет разворачивать в кругах феноменологической эстетики, истоками которой выступают взгляды Э.Гуссерля. У самого Гуссерля нет достаточно разработанного эстетического учения. Однако, поместив в центр поля научного интереса категорию «чистого сознания», многие его размышления детерминированы полем эстетических вопросов. Философ даже уподобляет феноменолога художнику, для которого важно не столько существование мира, сколько тот способ, которым он его воспринимает и в нем живет [2].

Первые попытки применения феноменологии к области эстетики были предприняты в работах В.Конрада, М.Гайгера, Р.Одербрехта и др. Главными классиками феноменологической эстетики являются Н.Гартман, М.Дюфренн, Р.Ингарден. Объектом их исследований являются *чувственно-эмоциональные переживания, опыт, аспекты жизненного мира в том виде, в каком они непосредственно являют себя эстетическому сознанию* [3].

В феноменологической эстетике можно выделить два основных типа методологии. Это описательная феноменология (классическая), суть которой – в последовательной экспликации того, что дано с очевидностью и непосредственно переживается в поле эстетического сознания. Исследователи отказывались от любых суждений относительно эстетического опыта, «вынося за скобки» свои предварительные представления о феноменах, с целью достижения их ясного видения (М.Гайгер, Н.Гартман, М. Дюфренн, Р.Ингарден).

Второй тип – интерпретативная (герменевтическая) феноменология, которая выходит за пределы непосредственно эстетически данного и помещает материал в более широкий контекст, усматривает в нем очевидные и не очевидные связи. К описанию добавляется толкование, которое методологически выглядит как непрерывное движение познания в герменевтическом круге между целым и частями исследуемого эстетического феномена и всегда предполагает жизненное отношение интерпретатора к феномену, заранее заданное предпонимание и предсуждение (Г. Гадамер, П. Рикер, Г. Шпет) [3].

Сегодня намечается тенденция оформления еще одной стройной оригинальной методологической системы – *эмпатической (интуитивной) феноменологии (термин впервые встречается в статье П. Уиллиса, опубликованной в 2016 году в Тихоокеанском феноменологическом журнале)* [4].

Смысловая нагрузка эмпатической феноменологии предполагает движение от общих представлений об эстетическом опыте к пониманию его специфики в каждом конкретном произведении искусства, а затем и у отдельно взятого автора, исполнителя, реципиента. Это позволяет рассмотреть эстетическое сознание как сакральное откровение, выраженное через инициативу субъекта эстетического. При этом ключевую роль приобретает эмпатия, которая в свете изложенного соответствует статусу феноменологического метода.

Идея использования эмпатии как одного из важнейших средств нерационального, нелогичного познания, что представляет особый интерес в области эстетики находим в трудах И.Канта, Д.Юма, Т.Липпса. В феноменологической эмпатической философии Э.Штайн, ученицы Э.Гуссерля, вчувствование (эмпатия) представлено как переживание особого рода. Нам близко феноменолого-экзистенциальное понимание эмпатии, как душевной способности человека «со-бытийствовать» и выделять «другость» как таковую. В философии М.Хайдеггер, М.Бубера, Г.Марселя эмпатия есть подлинно бытийная, духовная симметричная взаимность в «ЯТы отношениях», как некий отклик, сочувствие, забота, симпатия и любовь [1].

Несмотря на то, что эмпатии как методу познания в философии приписывается низкий методологический статус, что связано с психологизмом и критико-дискурсивной ограниченностью, нельзя не признать, что эмпатия как метод феноменологической эстетики обладает мощным позитивно-терапевтическим и коммуникативно-катарсическим потенциалом.

Итак, обращение к феноменологической эстетике сегодня состоит не в объяснении истин, а в понимании внутреннего опыта, механизмов и структуры эстетических переживаний, в которых вещи предстают не просто как предметы, а как то, что имеет смысл и ценность для человека. Значительным потенциалом для исследования эстетического сознания обладает описательная, интерпретативная и эмпатическая феноменология.

Примечания

1. Басин Е.Я. Эмпатия и художественное творчество. М.: Искусство, 2002. С.11.
2. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М.: ДИК, 1999. Т.1. С.27.
3. Крутоус В.П. Феноменологическая эстетика. М.: Пресс-традиция, 2005. С.64.
4. Willis P. From «the things themselves» to a «feeling of understanding»: Finding different voices in phenomenological research // Indo-Pacific Journal of Phenomenology, 2016. Vol. 4. P.204.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ В ФОРМИРОВАНИИ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ В ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ СТУДИИ

Вопрос об эстетическом компоненте в формировании коммуникативной компетентности младших школьников, об условиях, специфике процесса – это актуальный и очень сложный вопрос. Выделить специфику музыкальной студии в этом процессе нелегко, так как на школьника влияют разнородные факторы, способствующие формированию его эстетических вкусов и коммуникативной компетентности. В исследованиях Л.С.Выготского, С.Л.Рубинштейна, А.А.Леонтьева, Б.Г.Ананьева, А.А.Бодалева, Л.Я.Лозован, Е.Г.Савиной и др. подчеркнут деятельностный характер процедур общения. Общение рассматривается как условие эстетико-психологического развития, социализации и индивидуализации, формирования личности.

Формирование коммуникативных умений подразумевает процесс побуждения обучающихся к активному, целенаправленному, а также творческому, художественно-эстетическому общению.

Коммуникативная компетентность на наш взгляд включает в себя следующие компоненты: эмоциональный, эстетический, поведенческий, когнитивный.

В процессе коммуникации значимую роль играет перцепция, категоризация, стереотипизация, эмоционально-эстетический процесс.

Особые возможности для формирования коммуникативной компетентности младших школьников предоставляет музыкальная студия.

Студия – это тип досугового самостоятельного коллектива, который специализируется на обучении одному из видов искусства (музыкальная, театральная, танцевальная и др.). В нашей стране детские музыкальные студии развиваются с 1950-х годов, в них реализованы принципы коллективизма, систематичности и профессиональной требовательности. Наиболее широкую известность приобрела детская хоровая студия «Пионерия» под руководством Г. А.Струве, а в городе Владимире известен Образцовый коллектив Студия музыкального образования и воспитания «Ювента» под руководством Т.Д.Дмитрик.

В студийном образовании удачно совмещаются четыре основные функции детского досуга – развивающая, познавательная, развлекательная и образовательная.

Студийная работа в учреждении дополнительного образования обладает рядом специфических возможностей формирования эстетико-коммуникативной компетентности школьников.

В студии, в отличие от школы, широко распространена практика разновозрастного общения. Опыт общения с младшими и старшими студийцами позволяет формировать эмпатию, терпимость, дружелюбие; дает возможность проявить заботу и внимание к младшим, прислушаться к старшим детям.

Доминирование эстетической, свободной творческой деятельности, возможность осуществления собственного художественного выбора учит целеполаганию, умению организовывать коммуникацию в условиях формирования индивидуальной музыкально-образовательной траектории.

Примечания

1. *Кан-Калик В.А.* Учителю о педагогическом общении / В.А. Кан-Калик. – М.: Академия, 1981 – 97 с.
2. *Струве Г.А.* Музыка для всех / Г.А. Струве; [ред. Л. Лузянина]. – Москва: Молодая гвардия, 1978 – 206 с.

Макаров А.И.

ЭСТЕТИКА ЖЕСТА КАК ПОСТУПКА

Эстетическое чувство предполагает синтез чувства и мысли, которые вызываются у нас красотой или безобразием воспринимаемых объектов, будь то явления природы, произведения искусства, люди, а также их поступки и действия. Для философско-эстетического анализа выбран т.н. «художественный жест», концепт, получивший свое оформление в жанре перформанса как формы современного искусства, когда перформансист ставит целью перформанса организацию своей собственной жизни с помощью художественного высказывания, направленного на переход социально-этических и эстетических границ.

Базовые характеристики так понятого жеста – ситуативность и направленность на контекст.

Актуальное искусство создаётся в контексте злободневности, как реакция на этот контекст. Эта реакция выражается в шокирующем комментарии на этот контекст. Для иллюстрации типичного жестового поведения актуального художника приведу очень известный пример хеппенинга.

В Музее искусств Майами им. Переса (США) местный художник Максимо Каминеро разбил вазу китайского мастера Ай Вэйвэя стоимостью \$1 млн. Каминеро грозит до 5 лет лишения свободы. Прибывшим полицейским он заявил, что сделал это в знак протеста против того, что музей выставляет слишком мало местных художников. Затем он сказал, что на самом деле его намерения были иными – он своим актом хотел поддержать самого Ая Вэйвэя, который тоже поднял вазу и разбил ее об пол (на выставке были представлены фотографии, изображающие Ая Вэйвэя за этим занятием). Ай Вэйвэй для представленной на выставке серии раскрасил антикварную керамику времен династии

Хань (206 век до нашей эры – 220 век нашей эры). Одну из старинных урн он действительно разбил и запечатлел этот процесс на фото и на видео.

Жестовое поведение направлено на пересмотр границ искусства и переопределение статуса автора в качестве субъекта художественной деятельности. Теперь художник понимается не как тот, кто создает шедевры, а как тот, кто практикует искусство. В этом смысле художественная живопись не предполагает фиксации и музеефикации.

С технической стороны художественный жест – это жест продуманный, выстраданный и стратегически выверенный. С эстетической стороны жестовое поведение предполагает возникновение социально-этического сдвига, который должен высвободить эмоцию зрителя и соединить ее с идеей, высказываемой самим художником или арт-критикой. В итоге такого соединения должно возникнуть сильное эстетическое переживание прекрасного или безобразного. Именно сильное переживание, так как выделяемая эмоциональная энергия должна подпитать тяжелый процесс конституирования собственную идентичность творца как «чуждого» окружающему миру. Актуальное искусство – это искусство социального протеста и технического и психологического эксперимента.

Это означает, что актуальный художник решает первую задачу – раскрепостить психическую энергию зрителя, поднять эмоциональный фон, но часто не решает вторую задачу: сублимации психического в эстетическое, которая предполагает единство аперцепции эмотивного и ментального, т.е. синтез эмоции и идеи.

Макарова Н.П.

Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург

ТЕЛЕСНОСТЬ МОБАЙЛ-АРТА

Мобайл-арт входит в круг актуальных тем для исследования, не представленных в полной мере в русскоязычном контексте. Мобайл-арт является современной формой художественных практик, которая фиксируется посредством привлечения технологического и концептуального потенциала мобильных устройств. Его работы иллюстрируют возможность введения разнообразного материала на пересечении жанров и стилей для анализа трансформированного цифрового и медиального пространства. В процессе интерпретации возможно задействовать как минимум три зоны, которые качественно и творчески перерабатываются: зона непосредственной трансляции произведения («на ладони», продолжение телесности, в рамках тесной коммуникации), зона публичного и частного (взаимные наложения, транспарентность эффектов) и зона технического и природного (имитация, встраивание виртуального компонента). В данное пространственное поле также входит

темпоральная игра, выстраивающаяся вокруг феноменов включения и исключения, длительности аффективного состояния и создания собственной временной шкалы. Между человеком и мобильным устройством, человеческим восприятием и цифрой, располагается интерфейс. Более того, необходимо констатировать: «интерфейс – уже давно продолжение нашей кожи» [1]. А «мобайл-медиа стали основным интерфейсом для подключения нас к цифровым сетям и, следовательно, внедрения цифровой информации в физическое пространство» [2]. Интерфейс мобильных устройств соответствует логике вариативности действий человека, их совмещения и наложения, и является базисом для творческой практики, направленной на переосмысление проблем транспарентного и видимого, разнообразного и одновременного. В частности, аспект телесности может быть прояснен и дополнен на основе современного материала: творческого опыта и теоретической базы актуальных исследований. Произведения мобайл-арта возможно проинтерпретировать в контексте работ американского философа Марка Б.Н.Хансена, посвященных измененному состоянию телесности посредством введения цифрового компонента: «...тело всегда находится в избытке самого себя... этот избыток включает в себя взаимодействие тела с внешней средой...это взаимодействие интенсифицировано технологиями, так что избыток (который всегда был потенциально техническим) в возрастающей степени актуализируется с помощью техники» [3]. В качестве иллюстрации представлены первые пространственные опыты мобайл-арта американского художника М.Шепарда («Tactical Sound Garden Toolkit», 2007 [4]), буквально воспроизводящие мысль Марка Б.Н.Хансена о расширении машинным временем «момента теперь», а также одномерного локального расположения. Помимо этого, мобильная киносъемка также характеризуется переходом от преобладающей визуальной составляющей к аффектации. Фильм «Max With a Keitai» [5] иллюстрирует утверждение тела как средства актуализации и фильтрации образа и информации. Наряду с этим, работы творческой группы «Blast Theory» [6] обнаруживают состояния индивидуализированной опосредованности физического и цифрового пространства, которые неразрывно связаны с новыми сетевыми и встроенными визуальными эффектами, отражающими и усиливающими ритм и пункты движения как в пространственном, так и темпоральном измерении. Таким образом, мобайл-арт фиксирует гаптическую направленность художественных опытов на основании трансформированного представления о телесной воплощенности. Рассматриваемая актуальная форма творческих практик не является упрощенным способом или инструментом трансляции художественных произведений, пересекает границы повседневного использования мобильных средств и на основе таких составляющих как соприсутствие, гибридное пространство, темпоральная изменчивость, мобильность и портативность осуществляет творческую интерпретацию.

Примечания

1. Савчук В.В. Цифровой поворот: глобальные тенденции и локальные специфики // Вопросы философии. 2021. № 4. С.9.
2. Hjorth L., Silva A., Lanson K. The Routledge Companion To Mobile Media Art. NY: Routledge, 2020. S.2.
3. Медиареальность: концепты и культурные практики: учебное пособие / Глав. ред. В.В. Савчук. СПб.: Фонд развития конфликтологии, 2017. С.209.
4. Shepard M. (2007) Tactical Sound Garden Toolkit. [Online]. Available at: <https://www.tacticalsoundgarden.net/#> (Accessed 15th February 2023).
5. Schleser M. (Director). (2008). Max With a Keitai. Japan.
6. Blast Theory. [Online]. Available at: <https://www.blasttheory.co.uk/about-us/> (Accessed 15th February 2023).

Макаров Д.И.

Уральская государственная консерватория им. М.П.Мусоргского,
Екатеринбург

ОТ ПОКАЯНИЯ ДОН КИХОТА К ТРАГЕДИЯМ ПОСТМОДЕРНА. КРИТИКА ЭКЗИСТЕНЦИАЛА НАДЕЖДЫ У ФЕОДОРА МЕТОХИТА (ОК. 1270–1332) И ЕЁ ПРИЛОЖИМОСТЬ К АНАЛИЗУ СОВРЕМЕННОЙ ИТАЛЬЯНСКОЙ ПРОЗЫ (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗОВ ПАОЛО ВОЛЬПОНИ)

1. Проблема анализа поздневизантийской эстетики и приложимости её идей к герменевтике постмодерна в отечественной мысли после трудов В.В.Бычкова практически не ставилась. Вместе с тем, параллелизм культурных эпох (характеризующихся словом – или, по крайней мере, драматической сменой – господствующего типа культуры), как и близость высказанных ведущими деятелями культуры идей (сравнивая, например, поэтику неопределённости и тему Вавилонской библиотеки в постмодернизме, а также у Феодора Метохита [1]) требует пристального анализа.

2. В гл. 63 своего основополагающего труда «Памятные заметки» [2] Феодор Метохит даёт двойное описание надежды как, с одной стороны, важнейшего *экзистенциала* человеческого существования, а, с другой – как ухода из реальности в мир сновидений и грёз; фактически, как (говоря языком С.С.Хоружего) виртуального пути размыкания личности [3]. Однако, по наблюдению автора, многие из тех, кто впал в ложные надежды, всё же каются, достигнув последнего рубежа: «А отбрасывают от себя тот великий вздор, с которым прожили всю жизнь, [лишь] на смертном одре, видя его бесполезность при достижении предела и будучи уже не в состоянии ни как-либо вразумить остающихся, ни заново научиться у себя самих тому, что является [подлинно]

наилучшим, равно как и высоким помыслам [вообще]» [4]. Эту ситуацию, образно говоря, можно назвать *покаянием Дон Кихота* и трактовать как один из важнейших экзистенциалов в жизни соответствующего типа героев – экзистенциал *обращения* (к Богу, смыслу жизни). Происходит ли нечто подобное в итальянской литературе зрелого постмодернизма (с 80-х гг. XX в.)?

3. Паоло Вольпони (1924–1994) являлся одним из наиболее самобытных итальянских писателей постмодернистов, работавшим также в жанре малой прозы: его перу принадлежит 12 рассказов [5]. В них католическое благочестие и образность сочетаются с самыми смелыми художественными приёмами и стилевыми чертами постмодернизма – по крайней мере, той его традиции, которая во многом восходит к У.Эко и которую мы условно назвали «традиционным постмодернизмом» [6]. В этой связи Р. Луперини говорит, что сила итальянского автора состоит в его венаходимости по отношению к идеологии постмодернизма [7]. Действительно, само название рассказа «Источник» (1984) отсылает к Пс. 35,10 либо параллельным местам. В рассказах Вольпони нередко гибнут или умирают герои – люди и животные, как в том же «Источнике» (действие происходит в Сиене во время эпидемии Чёрной смерти в 1348 г.; ср. смерть дрозда в рассказе с говорящим названием «Дрозд-глупыш, тебе хочется смерти?») [8]. Есть ли в таком художественном мире место для описанного нами *покаяния Дон Кихота*?

4. В самом деле, на первый взгляд следы такой ситуации у Вольпони обнаружить достаточно сложно. Однако и покаяние инженера Аннибале Рама, последовавшее за поломкой его чудодейственной счётной машины («Аннибале Рама»), и чаемое читателями воскресение братьев Лоренцетти, как бы предвещающее в «Источнике» бывшим одному из братьев видением небесной святости, заставляют вспомнить финальные слова героя-рассказчика из «Осенней истории» Томмазо Ландольфи, мысленно обращённые им к погибшей возлюбленной: «Здесь похоронена моя душа. Воскреснет ли она вместе с её душой? Исполнится ли обещание, которое Лючия дала мне в свой предсмертный час?» [9].

Примечания

1. *Kermanidis M.* Episteme und Ästhetik der Raummodellierung in Literatur und Kunst des Theodoros Metochites. Ein frühpalaiologischer Byzantiner im Bezug zur Frühen Neuzeit. Berlin; Boston, 2020. S. 42; Willson J. The terminus in Late Byzantine literature and aesthetics // *Word & Image*. 2022. Vol. 38/4. P. 435–447, p. 444.
2. Theodore Metochites' Sententious Notes. *Semeioseis gnomikai* 61–70 & 72–81. A Critical Edition with Introduction, Translation, Notes, and Indexes by S. Wahlgren. Gothenburg, 2018. P. 22–38.
3. См., например: Theodore Metochites' Sententious Notes. Ch. 63.6. P. 36.1–38.6.
4. Theodore Metochites' Sententious Notes. Ch. 63.6.7. P. 38.3-6.
5. *Volponi Paolo.* I racconti / a cura di E. Zinato. Torino: Einaudi, 2017.

6. Макаров Д.И. Сад расходящихся судеб. Средневековая традиция в современной литературе (Кржижановский, Вольпони, Барикко, Моччия). М., 2019.
7. *Luperini Romano. L'allegoria e la rappresentazione del postmoderno // Zinato E. Volponi. Palermo, 2001. P. 244.*
8. *Volponi Paolo. Tordo balordo hai voluto morire // Volponi Paolo. I racconti. P. 47–48.*
9. *Landolfi Tommaso. Racconto d'autunno // Landolfi Tommaso. Opere / a cura di I. Landolfi. Milano, 1991. T. I (1937–1959). P. 515. Пер. Г. П. Киселёва, цит. по: Ландольфи Томмазо. Жена Гоголя и другие истории. Избранное / пер. с ит.; сост. Г. Киселёв. М., 1999. С. 128.*

Малова Е.А.

МБОУ «Лицей-интернат №1», Владимир

ИНТЕГРАТИВНЫЙ ПОДХОД В ПРЕПОДАВАНИИ РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ УСЛОВИЙ ДЛЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ШКОЛЬНИКОВ

Современный этап развития человеческого сообщества характеризуется усилением тенденций интеграции в самых разных областях: науке, технике, образовании. В то же время состояние современной системы образования отражает общее стремление к предметному дроблению и специализации. Это порой препятствует целостному восприятию ребёнком окружающих его явлений. В связи с этим увеличивается роль интеграции в современной школе.

Внимание к интеграции усиливается сегодня и в контексте диалогового обучения как технологии личностно-ориентированного образования, так как общество выдвигает перед школой задачу воспитать конструктивно и созидательно мыслящую личность. Личностно-ориентированное образование акцентирует внимание на развитии личностно-смысловой сферы учащихся, признаком которой является их отношение к постигаемой действительности, её переживание, осознание ее ценности и эстетики. Интеграция и призвана создавать условия для возникновения у учеников личностных смыслов [2], для «всесторонней отражённости и субъективных проявлений» [1].

Идея интеграции берёт своё начало ещё в трудах античных философов. В философии понятие интеграции (от лат. *integrer* – целый) рассматривается как восстановление, восполнение, как сторона процесса развития, связанная с объединением в целое ранее разнородных элементов.

Интегративный подход к преподаванию довольно давно используется в гуманитарном образовании. Можно выделить несколько уровней, на которых может происходить интеграция в рамках учебной деятельности: организационный, содержательный, личностный, деятельностный. И на каждом уровне интеграция способствует эстетическому развитию школьников.

На организационном уровне мы можем наблюдать интеграцию урочной и внеурочной деятельности учащихся. Одна из возможных форм работы – форма литературно-художественной гостиной. Цель у каждой гостиной своя, а вот задачи часто пересекаются (приобщить учащихся к творчеству тех или иных авторов путём погружения в художественный мир их произведений; развить эстетическое мышление и творческий потенциал ребёнка путём интеграции поэзии, живописи, музыки; создать условия для формирования системы духовно-нравственных ценностей и эстетических категорий ребёнка соприкосновением с миром словесного искусства и искусства вообще; воспитать внутреннюю культуру учащихся).

Содержательный уровень предполагает наличие такого материала, который уже несёт в себе идею интеграции. Само содержание занятия требует выхода за пределы одной области знаний. Особое место в рамках этого уровня интеграции занимают уроки в профильных негуманитарных классах. Наибольший интерес у детей вызывают близкие им дисциплины. Возможности эстетического развития здесь открывает проектная деятельность: выбор смежных, междисциплинарных тем («Числовая символика в творчестве поэтов серебряного века», «Роль линий и геометрических фигур в творчестве поэтов-символистов» и др.) позволяет взять ориентир не только на обучение фактам, но и на обучение их взаимосвязям, воспитание и развитие эстетически цельной личности.

Деятельностный уровень интеграции предполагает такие организационные формы, в которых познавательная деятельность ребёнка будет соединяться с какой-либо ещё: творческой, исследовательской. Если же говорить об интеграции познавательной и творческой деятельности, то одной из актуальных форм работы здесь является театр. Дидактический театр наиболее полно способствует самореализации учащихся. Ведь при подготовке спектакля требуются разнообразные способности и таланты: от умения правильно подобрать необходимый текстовый материал до актёрского мастерства. Заслуги театра в эстетическом воспитании трудно переоценить: соприкосновение с ним – всегда развитие, познание, сотворчество.

Личностный уровень интеграции предполагает совместную работу разных педагогов в рамках одного занятия. На подобных уроках выстраивается идеальная ситуация для диалога, а это даёт возможность самопрезентации. Интеграция на личностном уровне представляется особенно важной, ведь здесь ребёнок сталкивается с разными формами эстетического постижения действительности и обретает свою.

Интегративный подход к преподаванию русского языка и литературы в школе – это, несомненно, та инновационная практика, которая позволяет создать условия и для успешной самореализации учащихся, и для формирования эстетических ценностей, ориентиров, категорий. Обретая прочную эстетическую опору, складывающуюся в течение всей школьной жизни, ребенок начинает чувствовать себя частью мира природы, мира людей, а значит – он

проходит процесс социализации, становится носителем лично значимой эстетической памяти.

Примечания

1. Сериков В.В. Развитие личности в образовательном процессе: монография / В. В. Сериков. – Москва : Логос, 2020. – С.448.
2. Петровский А.В., Ярошевский М.Г. Психология. – М.: Академия, 2002. – С.501.

Малова Т.А.

МБОУ «Лицей-интернат №1», Владимир

ИГРА НА СВИРЕЛИ КАК ОДНА ИЗ ФОРМ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ШКОЛЬНИКОВ

Программа «Инструментальное музицирование на свирели Э.Смеловой [1] – одна из инновационных методик в системе преподавания музыки в школе. Для реализации часов внеурочной деятельности в начальной школе мною было отдано предпочтение такому виду деятельности, который поможет ребятам адаптироваться к пребыванию в школе полный день, создаст атмосферу творчества и общения, объединения классного коллектива единой творческой идеей. Данная программа позволяет проводить занятия с многочисленной группой ребят, что особенно важно в школе-интернате, где дети во второй половине дня находятся в том же коллективе, что и в урочное время. Поэтому мне необходимо было организовать деятельность так, чтобы весь класс присутствовал на занятиях, независимо от возможностей и имеющихся способностей. Каждый участник в процессе инструментального музицирования ощущает себя частью единого музыкального коллектива, так класс становится не просто классом, а классом-оркестром.

С 2018 года я начала работу с моим первым классом-оркестром. Обучающиеся I«А» класса стали первооткрывателями инструментального музицирования в нашей школе. Класс-оркестр не предполагает отбора одаренных учащихся: все дети, обучающиеся в классе, играют на свирели [2]. Все являются полноценными участниками оркестра. Совместное музицирование на свирели показало себя как отличная *тимбилдинг* методика: дети чувствуют себя единым коллективом, помогают друг другу во время разучивания музыкальных произведений, учатся слышать при исполнении не только себя, но и других, следят за звуковедением, дыханием, фразировкой, понимают дирижерские жесты педагога, включают музыкальные выступления со свирелью в сценический контекст классных мероприятий.

Игра на свирели дает удивительные результаты в *развитии музыкальных способностей* учащихся: улучшается чистота интонирования и качество вокального звука, развиваются музыкальная память и вокальное дыхание. Дети

начали плавно овладевать нотной грамотой. Введение инструментального музицирования на свирели Э.Смеловой способствует развитию всех без исключения сторон музыкального слуха. Особое значение оно приобретает в работе с нечисто интонирующими детьми, когда инструментальное музицирование на свирели является единственной возможностью самовыражения ребенка в исполнительской деятельности. Однако и для детей с хорошо развитым музыкальным слухом этот вид деятельности содействует активизации их музыкальноэстетического развития, поскольку у ребенка в процессе музицирования естественно устанавливается связь между исполняемыми звуками и его музыкально-слуховыми представлениями о них.

Занятия способствуют *развитию эстетического вкуса и воспитанию сценической культуры* учеников. Для детей становится ценностью пребывание на сцене, им близки понятия «сценический образ», «сценический имидж», поведение на сцене соответствует художественному замыслу. При подготовке школьных и классных событий дети активно предлагают своё участие в выступлении, понимая при этом идейный замысел и содержательную линию концерта. Важной частью развития и воспитания обучающихся класса-оркестра является этап *рефлексии*. На основе анализа просмотра видеозаписи выступления, личного впечатления выступающего, дети учатся критически оценивать свою игру на инструменте. Формируется умение самооценки и взаимной оценки качества исполнения.

Разнообразие репертуара (народная песня, классическая и эстрадная музыка) расширило *музыкальный кругозор* учащихся. Дети находят интересный для себя материал, импровизируют, самостоятельно подбирают понравившиеся мелодии на свирели. Главная задача любого обучения детей – не только дать эстетические знания, но и уметь использовать их в разных жизненных ситуациях. Обучающиеся моего класса-оркестра неоднократно применяли свои творческие навыки в различной внешкольной деятельности: во время конкурса по Владимирскому краю сопровождали выступление игрой на свирели, во время записи ролика на Всероссийский конкурс «Россия земля талантов» представили родной край сценическим выступлением с игрой на свирели. Идеи по включению инструментального музицирования в конкурсные работы подали дети, проявив самостоятельность и активность. В копилке жизненных ролей «Я – ученик», «Я – музыкант» в опыте ребёнка появляется новая важная для его развития эстетическая роль «Я – творец».

Формат внеурочной деятельности позволяет выйти за рамки учебного занятия, подготовиться к выступлению на концертах и конкурсах, дает свободу в выборе музыкального материала, предоставляет возможность совместного выбора репертуара с учетом интересов детей. Класс-оркестр неоднократно становился лауреатом муниципальных и региональных музыкальных конкурсов и фестивалей. Успешное развитие обучающихся класса-оркестра было отмечено педагогами школы. И с 2022 года по просьбе родителей и учителей

в лицее-интернате под моим руководством появилось ещё два класса-оркестра (2 и 3 класс).

Игра на свирели, несомненно, влияет на музыкально-эстетическое развитие детей, способствуя становлению характера, усвоению норм поведения, установлению дружеских взаимоотношений, развитию воображения, эмоционального интеллекта, обогащая внутренний мир человека яркими переживаниями и победами.

Примечания

1. Свирель Э.Смеловой представляет собой пластиковую трубку с шестью отверстиями, пенечками и съёмный мундштук, что очень удобно для промывки инструмента. Стержневым моментом методики Э.Смеловой является то, что автор предлагает запись музыки, альтернативную нотной.

2. Свирель – это один из древнейших музыкальных инструментов. Она имеет своих предшественников в любой культуре мира, у любой народности, просто под разным названием. Но суть у всех одна – это камышовая, тростниковая трубка с отверстиями для пальцев.

Мальшев В.Б.

Д.ф.н., профессор СамГТУ

СТИХИЙНЫЕ МЕТАФОРЫ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Внутренний мир человека применительно к бытию в культуре, в ее текстах, в мире ее смыслов и модальностей важно понять в движении. Особенно эта задача становится привлекательна, когда мы изучаем русскую культуру. «Стихийные» состояния души в русской культуре необычайны, многомерны, в них присутствует некая особая рода полифоничность. Стихия – кумуляция родственных элементов природы, общества, состояний сознания, которое воспринимается человеком как качественное бытийное состояние. Стихия может быть понята не через «плоскостное», рациональное восприятие действительности, но, прежде всего, через художественно-эстетические модальности мировосприятия. Лучший язык для интерпретации «стихийных» состояний души – язык метафоры.

Понятие стихии лучше всего интерпретируется через понятие состояния и метафоры движения. Состоять – значит длиться в континууме неких множеств, элементов. Ночные режимы сознания, дневные (ноктюрн и диурн Ж.Дюрана), режим «ничто», как ничто сознания, «творящая пустота русской культуры» (И.Бродский, В.Пелевин) – в русской культуре подобные состояния, безусловно, связаны с так называемой внечеловеческой субъектностью. Это субъектность Бога, это сопричастность природному и трансцендентному, это

«бытие-между», бытие «среди миров, в мерцании светил» (И.Анненский). Оптика и онтика стихийного течения природных сил, проходя через внутренний мир человека, фиксируются не только через актуальные физически осязаемые стихии природы (огонь, вода, воздух, земля), но и через внутренние модальности душевных состояний – модальности времени, ощущения первозданного хаоса, игру света и тени, ничто сознания, его «творящую пустоту» и т.д.

Манзырев А.Г.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНФИГУРАЦИЯ В КОНТЕКСТЕ ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЙ ПОЛИЗОНИКИ

В современной градостроительной науке проявляется повышенная заинтересованность к тем или иным территориям с точки зрения не только их прагматического освоения и заселения, но и создания целостной, гармонически структурированной системности пространственного развития. В этом плане активизируется углубленное изучение исторических корней и современных особенностей территории.

Градостроительная полизоника – это новая наука, основной целью которой является теоретическое и практическое исследование закономерностей зарождения, развития, взаимодействия и угасания мультizon как отдельных элементов единой системы. Эволюция систем расселения на планете Земля идет от протогорода до единой планетарной мультizonы. Исторически мультizonы зарождались под влиянием системы Международного Разделения Труда. В терминах полизоника мультizonа представляет собой сложную систему, состоящую из корневого опорного каркаса и импактной надстройки с драйверами развития. Полизоника выдвигает свои гипотезы решения проблем расселения в глобальном масштабе (по функциям) в виде триединого градостроительства: сохраняющего (рекультивационное градостроительство сырьевых добывающих зон), симбиотического (градостроительства перерабатывающих зон) и интегрального (градостроительства столичной зоны).

Эстетическая составляющая полизонического анализа градостроительства содержится прежде всего в осмыслении активного характера формирования мультizon по законам гармонии пространства и функции, их синергетической взаимообусловленности и взаимодействия. Территория приобретает характер целостной, гармонично выверенной, (а значит, эстетически организованной) системы благодаря мультizonальной синергетике градостроительного потенциала.

Следует заметить, что генезис структурирования мультizonальности спровоцировал к середине 20 века превращение большинства крупных городов мира в агломерации с весьма сложными взаимосвязями и взаимодействиями различных зон как традиционных экономических, транспортных, социальных,

так и менее очевидно заметных, но достаточно эффективных с точки зрения длительного и закономерного потенциального развития.

Эстетическая матрица полизональной гармонизации основывается на мультизональной концепции градостроительного развития. Архитектор-градостроитель с необходимостью и ответственностью должен учитывать при проектировании мультизонального территориального комплекса весь конгломерат многообразных и разноликих связей и закономерностей полизоники градостроительства. Так, памятники истории и культуры всегда являются особой типологической зоной и обладают стержневым статусом в проектных решениях не только с позиций соответствия законодательным нормативам, но и в плане особого механизма установления духовных и ментальных контактов населения.

В современных проектных градостроительных решениях полизоники нацеливает современного архитектурного деятеля и интерпретатора с необходимостью учитывать историческую функциональность территорий, оживлять и развивать ее, применяя современные социальные технологии с целью создания гармонизации и эстетизации пространств городской среды.

Мартынов М.Ю.

Тюменский государственный университет, Тюмень

РЕШЁТКИ МОНДРИАНА И АНТИМИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА

Эндрю Пикеринг в статье «Новые онтологии» предлагает рассматривать творчество Пита Мондриана в контексте «дуалистической онтологии» [1], противопоставляя ее «онтологии становления» [2], которую он связывает с работами Виллема де Кунинга. С моей точки зрения, такой взгляд на произведения Мондриана упрощает их понимание и в некотором отношении – искажает. В докладе я попытаюсь рассмотреть те стороны творчества Мондриана, которые Пикеринг не учитывает, но которые являются существенными для понимания установок художника.

Пикеринг пишет о том, что если «картины Мондриана предполагают дуалистическое движение отстранения человека от мира», то картины де Кунинга являются свидетельствами «вязкой, телесной, материальной вовлеченности в мир» [3]. На мой взгляд, здесь не принимается в расчет, что условием самой этой «основополагающей вовлеченности» де Кунинга, является дуалистическое разделение пространства – на картину-художника-краски и все остальное: «Говорили, что работа де Кунинга могла быть закончена лишь тогда, когда кто-нибудь отбирал у него картину» [4]. То есть пространство мастерской де Кунинга отцентрировано самой становленческой страстью [5]. Несмотря на декларацию становления, в центре расположена картина, выступающая в качестве организующего начала.

Неорганизованное становление возможно там, где нет предзаданного центра, или там, где все им может стать. Таковую логику построения пространства можно увидеть как раз у Мондриана, и она является антимифологической по своей сути.

Пространство в мифе структурируется в местах иерофаний и предполагает отношения перспективы: только в центре мира (*axis mundi*) Хаос становится Космосом и по мере удаления от центра утрачивает мифологическую полноту [6]. В творчестве Мондриана отношения перспективы нейтрализуются *решёткой*, идея которой, согласно Розалинд Краусс, вообще является центральной для искусства XX века [7]. Среди объектов, превращенных Мондрианом в чистую геометрию, в абстрактную решётку, одним из первых было дерево (например, в следующей серии: «Вечер. Красное дерево», 1910 – «Серое дерево», 1911 – «Цветущая яблоня», 1912), – а это значимый образ для мифологического сознания [8]. Представляя мифологические отношения в виде абстракции, Мондриан стремится реализовать идею гармонии, – состояния, в котором были бы уравновешены все противоположности (горизонталь и вертикаль). Мондриан восстает против власти привилегированного мифологического центра, и этот момент освобождения реализован в качестве условия реальной организации его рабочего пространства. Известно, что парижская мастерская Мондриана по примеру его работ была расчерчена линиями, разбита цветом на прямоугольники, – то есть она как бы оказывалась в пространстве картины, а картина выходила за собственные рамки, уничтожая предписанный *дуализм*. Но самое важное, что и жизнь Мондриана выстраивалась по этим линиям, упраздняя мифологические схемы.

Примечания

1. Пикеринг Э. Новые онтологии // Логос. 2017. Т. 27. № 3. С. 154.
2. «Картины де Кунинга показывают нам, как подлинная новизна подлинно возникает во времени, в гуще вещей, на пересечении человеческого и нечеловеческого, в открытом поиске путем проб и ошибок. Де Кунинг, я бы сказал, изображает онтологию становления». Там же, с. 157.
3. Согласно Пикерингу, «невозможно представить себе работы де Кунинга как перевод заранее представленного мысленного образа в изображение на холсте. Приходится думать о них, следуя за тем, как они были выполнены фактически. Де Кунинг мог иметь какую-то изначальную идею, в каком направлении будет развиваться конкретная работа, но никогда не держался за эту идею». Там же, с. 155, 156.
4. Там же, с. 155.
5. К этому можно добавить, что понимание Пикерингом становления как неорганизованности не учитывает процессы самоорганизации. Мир не бывает похож только на жижу, слизь или облако, в мире есть и «ячейки Бенара», и «странные аттракторы», – то есть жесткость и спонтанное стремление к порядку.

6. См. подробнее: Элиаде М. Священное и мирское / Пер. с фр. Н.К. Гарбовского. М., 1994.
7. «Перспектива демонстрировала, каким образом реальность и ее репрезентация могут совпадать друг с другом, каким образом рисованный образ и его реальный прототип соотносятся друг с другом, – как первый есть форма знания о втором. Все в решётке противостоит этому соотношению, с самого начала обрушает его. В отличие от перспективы, решётка не размечает пространство комнаты, пейзаж или группу фигур на плоскости картины. Если решётка что-то и размечает, то лишь саму поверхность холста». Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. с английского А. Матвеевой, К. Кистяковской, А. Обуховой. М., 2003. С. 20–21.
8. В мифологической картине мира образ дерева (*мировое дерево*) достаточно часто фигурирует для выражения упорядочивающего смысла *axis mundi*.

Маруфенко Е.В.

Владимирский Государственный Университет, г. Владимир

УРОК МУЗЫКИ ИЛИ УРОК ПЕНИЯ?

В современных реалиях развития нашего общества особенно актуальным становится переоценка накопленного опыта, отказ от всего наносного и возрождение наиболее эффективных отечественных традиций как в сфере науки, так и в сфере образования. Всё это в полной мере относится и к художественно-эстетическому образованию школьников.

Воспоминания школьников 70-80-х годов прошлого века, связанные с уроками пения и рисования, как правило носят положительную окраску. Было ли это связано только с тем, что они считались не такими сложными как математика и физика? Или же с тем, что на этих уроках не было такой строгой дисциплины как на уроках химии и русского? А может это было связано с возможностью творческой самореализации?

Безусловно, не все дети ярко одарены в музыкальном и художественном плане. Однако, вокализация как физиологическая функция организма заложена в человека от начала. Способность же к вокальному самовыражению, связанная с эстетическими взглядами определенного общества в данный исторический период, является определенным видом социализации личности. Аналогично складывается и ситуация с рисованием: наличие мелкой моторики у ребенка является предпосылкой к развитию способности к художественному творчеству. Развитие же этой способности требует определенных условий, которые родители не всегда способны предоставить ребенку.

Как же складывается ситуация с дисциплинами художественно-эстетического цикла в современной школе? Урок рисования заменен на урок изобразительного искусства, урок пения – на урок музыки. На уроке музыки

школьники на вокально-хоровую деятельность отводится всего лишь 8-10 минут. Чем же ученики занимаются остальное время? Они слушают серьёзные музыкальные произведения, размышляют и выражают свое мнение о музыке, изучают нотную грамоту и музыкальную терминологию. И тратят на это 35-37 минут. И это происходит не в музыкальной школе, где дети имеют возможность музицировать как индивидуально (обучаясь сольному пению или игре на основном и дополнительном музыкальном инструменте), так и коллективно (обучаясь ансамблевому и хоровому пению или игре в ансамбле и оркестре) [1]. При этом в музыкальной школе, которая является начальным звеном профессионального образования, практическая исполнительская деятельность составляет почти две трети в учебном плане. А на теоретических предметах ученики частично задействуют свои исполнительские навыки: поют упражнения по сольфеджио, играют мелодии изучаемых произведений на уроке музыкальной литературы. Таким образом, размышляя о музыке, ученики музыкальных школ опираются на наличествующие индивидуальные исполнительские навыки. А на что опираться ученику общеобразовательной школы: на 8-10 минут вокально-хоровой работы на уроке музыки? Достаточен ли данный опыт чтобы рассуждать о музыке И.С.Баха и Г.Ф.Генделя? Не воспитываем ли мы таким образом невежественного слушателя, считающего, что он состоятелен высказывать свою точку зрения по предмету, с которым он лишь «шапочно» знаком.

Рассмотрим опыт проведения уроков пения в массовой отечественной школе прошлого века. Задачей начальной школы было «научить чувствовать и любить музыку» [2]. Перед средней школой ставилась более развёрнутая задача, которая опиралась на полученный в начальной школе музыкально-исполнительский опыт. «Работа же над музыкальной сознательностью и получение знаний о музыке должны прийти после того, как самая музыка станет для детей понятным, родным языком» [3]. И урок пения в средней школе стал называться уроком музыки и пения, на котором помимо пения в более развернутой форме проходило слушание музыки. Это было мудро не только с позиций наличия исполнительского опыта, но и с позиций перестройки организма и, в частности, голосового аппарата в пубертатном периоде.

Основным же видом деятельности было хоровое пение, в процессе которого осваивались и музыкальнотеоретические основы, и художественно-образные конструкции, и формировался эстетический вкус школьника. Кроме того, в процессе пения активно развивался голосовой аппарат: дети учились модулировать голосом и выражать более эстетично свои эмоции; а развитие певческого, углублённого, дыхания способствовало усиленному притоку кислорода в головному мозгу, что активизировало умственное развитие школьников. Хоровое пение как коллективный вид музицирования помогало укреплению межличностных связей и формированию чувства взаимовыручки. Единый репертуарный план урока пения, построенный на лучших образцах мировой классики, на патриотическом общегосударственном

и национальном музыкальных материалах формировал чувство единения, силы и национальной гордости. Именно тогда появились лозунги и призывы: «Запоёт школа – запоет страна», «Каждый класс – хор».

Таким образом, перед современным эстетическим образованием стоит насущная задача: вернуть в начальную школу урок пения. Поскольку урок пения, во-первых, напрямую связан с музыкально-эстетическим опытом школьника; во-вторых, в процессе индивидуальной практической творческой деятельности школьник расширяет и углубляет этот опыт; и, в-третьих, данный процесс осуществляется в массовой школе и охватывает практически 100% детей, позволяя тем самым реализовать программу эстетического развития общества и выявления творческой одарённости каждой отдельной личности, каждого школьника независимо от социального статуса семьи и географического положения школы.

Примечания

1. См. об этом: Примерные учебные планы дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области музыкального искусства. URL: <https://culture.gov.ru/documents/primernye-uchebnyep lany-dopolnitelnykh-predprofessionalnykh-obshcheobrazovatelnykh-programm-v-oblas/> (дата обращения 27.01.2023).
2. *Апраксина О.А.* Методика музыкального воспитания в школе. М., 1983. С. 35.
3. Там же. С. 36.

Матюшова М.П.

Российский университет дружбы народов, Москва

РУДОЛЬФ ШТАЙНЕР КАК ФИЛОСОФ И ЭСТЕТИК

Имя Рудольфа Штайнера, если вспоминают, то, в основном, только в связи с вальдорфской педагогикой. Это очень удивительно, если учитывать тот факт, что в конце XIX века это имя было достаточно известно, а в начале XX века уже «гремело» в Европе.

Почему же эта уникальная личность, обладающая многочисленными способностями, сочетавшая в себе теоретика и практика, являясь по сути возрожденческим человеком, «homo universale» – философом, художником, архитектором, драматургом, не удостоилась внимания в нашей российской литературе, и если вспоминают о ней, то только в связи с вальдорфской педагогикой?

Возможно, то недоверие, с которым столкнулся Штайнер со стороны «официальной» философии, было связано с тем, что провозглашенные им идеи, являлись не столько итогом его мыслительной деятельности, сколько результатом его духовного опыта. Именно поэтому его труды, в большей степени, относили к оккультизму, эзотеризму, но не к философии и к эстетике.

Основной посылкой его философии и эстетики было утверждение, что в каждом человеке есть духовное начало, а также, что в основе видимого мира вокруг нас также лежит невидимая духовная сила, которую нужно открывать и исследовать.

«Показать, что чувственный мир является в действительности духовной сущностью и что человек как душевное существо, благодаря истинному познанию чувственного мира, живет и действует в духовном, – являлось одной из целей моей „Философии свободы». В признании нравственного мира, бытие которого раскрывается в переживаемом душой духовном мире и позволяет человеку свободно приблизиться к себе, – состояла ее вторая цель. Поэтому нравственную суть человека следует искать в его совершенно индивидуальном сродстве с этическими импульсами духовного мира. Первая и вторая части „Философии свободы», как я это ощущал, составляли один духовный организм, являлись настоящим единством» [1].

В Мюнхене и Вене Штайнер провел огромное количество лекций по самым разным проблемам искусства. Вообще, Мюнхен был важным центром для Штайнера, поскольку именно здесь состоялась премьера его драм-мистерий, которые и по сей день ставятся ежегодно на сцене Гетеанума в Дорнахе (Швейцария).

Штайнер создал свою собственную концепцию духовной и культурной эволюции, основанную в значительной степени на эволюционных и морфологических идеях Гете. Он исследовал учение Гёте не только с точки зрения его вклада в науку. Первая лекция молодого Штайнера в Веймаре была посвящена Гёте-художнику: «Гёте как основатель новой эстетики, а сооружение, построенное по его плану – Гётеанумом. Он сам разработал цветные витражи и картины для потолка, а также вырезал капители колонн.

«Лишь тот, кто оказывается способен в том или ином моменте опереться на Гёте и его время, может достичь ясности в том, по какому пути прошла наша культура, способен осознать, к каким целям должно продвигаться (wandeln) современное человечество» [2].

Известно, какое огромное влияние Штайнер оказал на Василия Кандинского и на возникновение группы «Голубой всадник» (Der Blaue Reiter), а также на многих русских символистов, живших в то время в Мюнхене (в начале 1900-х) годов в качестве эмигрантов. Прослеживается явное влияние штайнеровской идеи духовности в работе Кандинского «О духовном в искусстве», особенно когда он говорит о грядущей эпохе духовного искусства, об «Эпохе Великой Духовности». С точки зрения Кандинского, искусство должно быть абстрактным, ибо именно с помощью абстракции можно выразить духовные ценности, нельзя сводить искусство просто к отображению материального мира.

Штайнер оказал большое влияние на российский театр начала XX века. Его прямым последователем был Михаил Чехов. Испытал влияние его идей Мейер-

хольд, Волошин и Маргарита Сабашникова-Волошина, Цветаева и Андрей Белый. В эпоху, когда области науки, искусства, религии все больше отдалялись друг от друга Штайнер хотел показать, что существуют пути для их нового синтеза, придавая при этом особое место искусству как средству воспитания, духовного возвращения человека, обучению через художественные образы. В современной вальдорфской школе царит атмосфера творчества, воспитание чувства формы, чувства гармонии и симметрии. Этому способствует эвритмия, Штайнер придавал большое значение жесту и движению, так как связывал их с речью, занятие ремеслами, художественное и музыкальное творчество.

«Мы не выполним своей задачи, если не уясним себе, что она заключается не только в образовании ума и сердца, но является делом в высшей степени моральным и духовным», – говорится в первой лекции цикла «Общая антропология» [3].

Примечания

1. *Рудольф Штайнер*. Мой жизненный путь. GA 028 Незавершенная автобиография, изданная Марией Штайнер в 1925 году http://bdnsteiner.ru/cat/Ga_Rus/028.doc
2. *Р.Штайнер*. Гете как отец новой эстетики. Из GA 030. <http://bdnsteiner.ru/modules.php?name=Steiner&go=page&pid=030>
3. *Рудольф Штайнер*. Общее учение о человеке как основа педагогики GA 293 Учебный курс лекций для преподавателей Свободной вальдорфской школы, прочитанный 21. VIII–5. IX 1919 г. в Штутгарте. «Парсифаль», Москва.
4. <https://textarchive.ru/c-1609364-pall.html>

Мещерина Е.Г.

Российский университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)
г. Москва

ДРЕВНЕРУССКАЯ КНИГА КАК ПРОСТРАНСТВО И ОБРАЗ СЛОВА: СОВРЕМЕННЫЕ ПРОЕКЦИИ

К настоящему времени в эстетике древнерусской книги сложились два подхода – со стороны содержательной (каноническая церковная литература, богослужебные книги, творения отцов Церкви и древнерусских книжников) и со стороны оформления – в чем отразился опыт искусства книги уже в наше время. Такой подход, как и возникшие в 60–70-е годы XX века теории «цельности» книги как единого организма, не только не противоречит феномену древнерусской книжности, но и позволяет получить результаты, полезные для укрепления статуса книги современной.

Широта историко-культурного контекста бытия древнерусской канонической литературы (создание славянской литургии и кириллической письменности, проблемы шрифта, влияние сирийско-коптских истоков, технические возможности изготовления инструментов письма и другие вопросы палеографии) представляет поле для самых разных исследований. Отметим лишь важность исторического, временного аспекта и подчеркнем единство образной системы древнерусского искусства. Так, описание периода деятельности создателя «Слова о Законе и Благодати» митрополита Илариона призвано подчеркнуть благотворную роль книжной политики князя Ярослава Мудрого, любившего «церковные уставы» и собравшего «писцов многих» [1]. Исследование разных пластов средневековой русской культуры – иконописи, книги, скульптуры, духовных стихов – позволило Ф.И.Буслаеву уподобить словесное описание Егория Храброго иконописному образу [2].

Сама логика появления книги, отражающей культ Слова-Логоса, выдвигает на первый план тему начертания слова-смысла и слова-звука, которая в свою очередь, включает влияние правил устной речи и ораторского искусства. Изящное решение проблем работы со словом демонстрируют, как известно, труды древнерусских книжников-исихастов. В XX веке тему связи письма и линии рисунка затрагивал А.М.Ремизов [3].

Раскрывая особенности рождения «сверхсмысла», Д.С.Лихачев и другие ученые указывали на такие приемы стиля «плетения словес», как повторы (слова и его корней), параллелизмы, насыщение текста ключевыми словами («сытость речи»), длинные сравнения и противоположения, повтор одной мысли в различных контекстах, особое положение главного слова (обычно в конце предложения). К этому ряду следует добавить использование «иерархии» символов, раскрывающих основную мысль (свеча, свет, огонь, солнце) и апелляцию к полемической энергии произведений отцов Церкви.

Вполне закономерны уподобления «извития словес» древнерусскому орнаменту («орнаментальность прозы») с его передающими течение времени ритмическими «завораживающими» повторами и символами (буква как обозначение звука и как мотив орнамента). Заставки, концовки, инициалы, миниатюры лицевых рукописей, иллюстрации, «дуализм средника и полей» с момента своего появления и в течение нескольких веков эволюции демонстрируют глубинное родство с породившим их словом.

В XX веке проблемы искусства книги при наличии продуманных и аргументированных теорий, опирающихся на фундамент, заложенный В.А.Фаворским и А.Д.Гончаровым, чаще всего сводятся к двум направлениям исследования – истории книжной графики и шрифта. Эволюция и типы иллюстраций, противостояние «книжников» и «станковистов», споры о «тональной иллюстрации» в 50-60-е годы, выступление В.Н.Ляхова с идеями «цельности» конструирования в книжном дизайне анализируются в книге М.А.Чегодаевой [4]. Говоря о некоторых «проеctions» древнерусской книги на современную проблематику, следует отметить, что

отказ от иллюстративного «буквализма» входил в канонические правила летописного текста. Например, «этикетные и геральдические» миниатюры Радзивилловской летописи [5].

Способы визуализации содержания, образное расширение пространства слова, представленные древнерусской книгой, были бы полезны для экспериментов XX века, которые опирались главным образом на идеи футуризма и их интерпретацию в теории книжного дизайна. В связи с этим (и не только) обращает на себя внимание привязка современных работ (например, о шрифтах, учитывающих пропорции человеческого тела) к истории западноевропейской книги [6]. Несомненно, что древнерусская книга не только может дать большое количество примеров связи ее художественных элементов с психикой человека, но и «подсказать» способы противостояния «расчеловечиванию» бытия книги независимо от материального носителя.

Примечания

1. *Кожин В.* Творчество Илариона и историческая реальность его эпохи// Альманах библиофила. Вып. 26. М., 1989. С. 24.
2. *Буслаев Ф.И.* О литературе: Исследования; Статьи. М., 1990. С. 52.
3. *Ремизов А.М.* Рисунки писателей// Временник Общества друзей русской книги. М., 2007. С. 457-462.
4. *Чегодаева М.А.* Пути и итоги: Русская книжная иллюстрация. 1945-1980. М., 1989. С.97-113.
5. *Лихачев Д.С.* Человек в литературе Древней Руси. М., 1970. С.38.
6. См. об этом: *Водчиц С.С.* Эстетика книжных пропорций. М., 1997. С. 210, 213.

Мирсанова Е.С.

Российский православный университет св. Иоанна Богослова,
Москва

РЕЛИГИОЗНЫЕ ОБРАЗЫ В ПОСТ-ИНТЕРНЕТ ИСКУССТВЕ

Интернет кардинально изменил нашу жизнь – теперь общение, развлечение и даже обучение каждого человека не обходится без него. То же касается и искусства: многие музеи мира переходят в виртуальное пространство, иногда даже с возможностью «погулять» по залам музея с помощью своего компьютера. Конечно, они продолжают работать в реальном режиме времени, и ничто не заменит личное знакомство с экспонатами. Однако, интернет помог просветительской деятельности – так, например, люди со всего мира могут посетить Лувр, Эрмитаж, Третьяковскую галерею и другие знаменитые музеи.

Но кроме оцифровки предметов прошлого, в том числе и шедевров изобразительного искусства, благодаря Интернету и развитию социальных сетей

сформировалась особая культура пост-цифрового искусства со своим художественным сообществом, своей терминологией, своими негласными правилами и т.д.

Пост-интернет или пост-цифровое искусство – это термин, обозначающий художественное движение и критику, относящиеся к обществу и формам взаимодействия, последовавшим за расширением Интернета.

Пост-интернет искусство может быть создано, как и с помощью цифровой живописи, так и с помощью «традиционных» материалов (т.е. красок, карандашей, маркеров и т.д.). Здесь играет роль именно особая культура и изменения в самом понятии «искусство», появившиеся в эпоху пост-интернета.

Если в офлайне кто есть «художник» определяют эксперты, коллекционеры, критики, галереи, музеи и пресса, в то время как в интернете отбор происходит очень быстро – фактически, художником считается каждый автор, ведущий свою цифровую галерею, участник художественного интернет-сообщества, причем не важно, имеет ли он художественное образование. Известность художника определяет не столько его навык (хотя, и он оказывает свое влияние), сколько количество просмотров, подписчиков и «лайков» в его блоге. В этом есть как и плюсы, так и минусы – с одной стороны, стать популярным и монетизировать свое творчество может буквально каждый, вне зависимости от его навыка или возраста, но с другой – часто известность художники получают не из-за того, что их идеи или стиль необычны, а, например, из-за того, что все его творчество представляет собой изображение популярных персонажей массовой культуры.

Галерея каждого художника эпохи пост-интернета представляет собой группу или страницу в социальных сетях (таких как ВКонтакте, Instagram, Twitter и др.), страницу на сайтах для художников (ArtStation, DeviantArt), свой личный сайт.

В такой галерее представлены картины автора; расценки на заказ работ у него; информация о его персонажах или сеттингах, если такие есть.

Так как в интернете принято пользоваться не настоящим именем, а никнеймом, работы авторов подписываются именно ими.

Несмотря на малую долю верующих среди молодежи, которая как раз составляет подавляющее большинство представителей пост-интернет искусства, использование религиозных образов достаточно популярно. Причиной тому, на мой взгляд, служит популяризация самых базовых и общеизвестных религиозных образов – например, ангелов и демонов – эти духовные существа в своей антропоморфной форме часто становятся героями кино, сериалов, аниме и видеоигр, а первое представление о них складывается еще в детстве.

Подобные образы я условно отнесла к простым – они отражают общее представление автора о религии, ими могут быть: композиция рисунка, основанная на композиции иконы; использование нимбов, терновых венков, изображение персонажа в образе Христа; сеттинг автора, основанный

на представлениях о рае и аде; существование во вселенной автора ангелов и демонов и т.д.

К сложным же образам относятся менее известные элементы религиозной культуры, например: отсылки на библейские сцены; иконографию конкретных святых, сопоставленных с изображенным персонажем; более сложный сеттинг; использование образов не только из христианства, к примеру – из скандинавской мифологии. Это показывает уровень знаний автора в данном вопросе. Здесь стоит отметить, что так как в социальной сети «ВКонтакте» большая часть пользователей – жители стран постсоветского пространства, многие религиозные образы подчёрпнуты не только из массовой культуры, но и из особенностей данного региона – черты других религий, например, буддизма, встречаются очень редко.

В этой работе я провела анализ творчества некоторых художников вышеупомянутой социальной сети, таких как: InkYami (группа «Underland»); Ксения Дронова (группа «ART by Ksenia Dronova»; Смиренный Гость (группа «De Delirio Ad Veritatem»); Инна Лин (группа «Рамбутан-Studio | Комиксы»); Yony Sikiku (группа «Yony Sikiku | 18+») и т.д. Все они, несмотря на свой навык и стиль рисования или популярность, так или иначе используют в своих картинах религиозные мотивы различной сложности, которые необходимо было выявить. В качестве примера я составила подробный разбор некоторых работ этих авторов и религиозных образов, используемых в них.

Мирская Л.А., Пигулевский В.О.

Южно-Российский гуманитарный институт, Ростов-на-Дону

ЭСТЕТИКА И ЭРОС

Ночной поцелуй

Клеймит язык ожогом чувств

Пауль Целан

Поворот от трансцендентальной субъективности к субъективности тела в ситуации постмодерна открывает для эстетики новые горизонты исследования. Среди таких перспектив эрос и сексуальные отношения, которые почти полностью игнорируются в эстетике, дисциплине, всецело обращенной к эмоциям и созерцанию, представлению о чувственной форме. И при этом тема любви и наслаждения является одной из центральных в *ars erotica* на протяжении столетий. Она стала настоящей плодородной нивой литературы и искусства, подпитывает мораль, религию и нравственность. Сексуальное влечение и связанные с ним комплексы и конфликты являются средоточием психоанализа. Вопрос чувственности и сексуального влечения важнейший и в повседневной жизни, как, впрочем, и в философии. *Страсть*, которая приводит к драматическим отношениям между людьми, страданиям и аффектам или

к взлетам воображения, сладострастию и счастьем может и должна быть рассмотрена в качестве предмета эстетики.

Очертим поле эстетического интереса: 1. Эрос и соблазн. 2. Прелестное Ню как эстетический идеал. 3. Возвышенные и низменные чувства любовных отношений. 4. Табу культуры и страсть: драматический конфликт, чреватый катарсисом. 5. Экзистирование и трагический конфликт свободных индивидуальностей. 6. Любовный треугольник как трагедия и фарс. 7. Табу и трансгрессия, дискурс страсти. 8. Циркуляция сексуальных удовольствий как знаков меновой стоимости в масскультуре. 9. Мода: обольстительная одежда. 10. Дизайн комфортной среды для соблазнения и любовных интриг.

Фактически эрос и страсть имеют совершенно ярко выраженный эстетический аспект, который в виду нравственного, религиозного и дидактического контекстов культуры и трансцендентальной субъективности был отодвинут за пределы эстетики. Прекрасным с точки зрения эстетики могло быть признано женское обнаженное тело вследствие, например, мастерства художника, скульптора или фотографа. Эротическое очарование Ню всегда воспевали поэты и писатели. Но как только эстетика обращалась к такой поэзии, ее внимание было обращено к рифме, слогу, мелодичности, игре воображения, к поэтике текста. А побудившая познавательный интерес страсть могла привлечь психоаналитика, художника, композитора или писателя, но не эстетика.

Эстетические категории и понятия близкие сексуальным отношениям: прелестное, эротически чудесное, сексапильное, обольстительное, привлекательное, пленительное, страстное, соблазнительное, интригующее, страстное, желанное, восхитительное, романтическое, возвышенные чувства, наслаждение, вожделение, сладострастие, иступление, разврат, распушенность, желание плоти, близость, интим, ласка, поцелуй, экстаз, оргазм. Можно очертить прелестное и обольстительное телесных и дискурсивных практик. Практика удовольствий: наслаждение зрения и слуха влюбленных грацией и знаками внимания; соблазнительная речь, любовная лирика и песня; вожделение, касания и ласки; флагелляция, сексуальные девиации, перверсии в аспекте низменного и отвратительного; любовные ритуалы, возгонка желания и экстаз; наслаждение наготой и одеждой для соблазнения. Понятно, что удовольствие может быть демонической страстью – наслаждением злом и страданием, то есть двусмысленным чувством. Культурный дискурс: моральные нормы и табу, подавляющие страсть; мифологемы любви; нормы брака, условности свободной любви и проституция; сублимация влечения в творчестве; прелестное и эротически чудесное в искусстве и литературе; мода соблазнения в mass-media, продвижение sex sells и порнография.

Основная проблема эстетики сексуальных отношений в том, что наслаждение телесных касаний не терпит слов – означаемое сексуальности постоянно ускользает (Ж.Лакан). Сексуальные отношения сопротивляются любой записи, они выкрикиваются (Ж.-Л.Нанси). Поэтому культура заключается в господстве моральных табу, а любовная литература и искусство пользуются

уловками метафоризации. Зато означающее постоянно присутствует в виде чувственности Другого, погруженного в ауру знаков соблазна, а также в виде трансгрессии моральных норм, жажды бесконечной рефлексии, сказать желанное снова и снова.

Молодкина Л.В.

Государственный университет по землеустройству, Москва

АРХИТЕКТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО СКВОЗЬ ПРИЗМУ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Современная архитектура, вновь создаваемая и включающая в свой ландшафт сохранившееся историческое мемориальное зодчество, требует к себе особого отношения и концентрирует внимание интерпретаторов – историков, искусствоведов, философов и, безусловно, архитекторов – на более широком и глубоком анализе, позволяющем увидеть в строении или проекте «текст», который при необходимости можно прочесть, определенным образом истолковать, понять и осмыслить.

Эстетическая составляющая архитектурного феномена в процессе его восприятия реципиентом дополняется и существенно углубляется за счет феноменологического считывания смыслов произведения архитектуры, будь оно историческое или современное. Феноменологическая эстетика призвана не только раскрывать нарративность архитектурного «текста», но и расширять возможности выявления глубоких семантических значений художественного образа архитектуры и его смыслостроения в творческом процессе. В этом плане надлежащим философским инструментарием, позволяющим аналитически проследить творческий процесс в архитектуре, является феноменологическая эстетика, Интеграция смысловых потоков, порождаемых в сознании воздействием архитектурных форм и объемов, их существенное влияние на телесную квинтэссенцию человека, его жизнедеятельность и творческий потенциал, – в совокупности представляют собой сложную феноменолого-эстетическую проблему, претендующую в своем разрешении на наличие серьезного инновационного аналитического подхода.

Применение принципов феноменологической эстетики в отношении архитектуры позволяет заметить, что непосредственно данный архитектурный объект в сознании первоначально не является произведением искусства или памятником архитектуры. Вначале он воспринимается как соотношение вещей, конструкций, объемов, форм, а затем предмет переживания становится значение этих компонентов по отдельности и как целое. В качестве эмпирической данности архитектура как предмет никогда не может показать нам себя сама, она всегда представлена через систему связей и отношений с другими явлениями. Ее бытие опосредовано и обусловлено эстетическими

вкусами и идеалами эпохи, прагматически-меркантильными предпочтениями и в целом состоянии социокультурной ситуации. Иначе говоря, архитектурный предмет всегда открывается и «прочитывается» «в оттенках», непрерывно изменяется и предстает все в новом виде.

Под углом зрения классической феноменологии, «чистый феномен» архитектурного объекта может быть дан нам как «идея», – например, идея художественного произведения или идея памятника и т. п. Весь же эмпирический трансцендентный сознанию материал (постройки, природные компоненты, вкрапления скульптуры, живописи, декоративно-прикладного искусства и пр.) отходит на «периферию» сознания, превращается в неактуальность для него, то есть, «выносится за скобки». В сознании остается лишь чистая структура, лежащая в основе нового, рожденного в сознании интенционального предмета, например, «художественноэстетического архитектурного произведения» или «памятника архитектуры» с иным, по сути, смысловым наполнением. Это те «очищенные» от эмпирии идеальные предметы, которые созданы, конституированы «моим» сознанием после его первоначальной направленности на исходный эмпирический объект. Таким образом, запечатлевается рождение новых – интенциональных – предметов с новыми смыслами.

Понятие интенциональности является ключевым в феноменолого-эстетической интерпретации творческого процесса в архитектуре. Структурно-композиционное бытие архитектурного произведения, эстетическое сочетание его объемов и форм, «пропущенные» сквозь призму интенционального сознания в качестве его коррелята и приобретшие при этом статус интенциональных предметов, – получают иное смысловое преобразование, требующее нового прочтения и видения. Основными знаками многоликого языка архитектуры служат «молчаливость» тяжелых масс и строгое «безмолвие» технически правильных конструкций, грамотная инженерная комбинация которых помогает материализовать утилитарноэстетическую идею автора, которая будучи овеществленной предстанет как бытийное основание интенционально формируемой событийности. Архитектурные «события» как феномены «являются» нашему сознанию, запечатлеваются в интенционально «написанном» тексте, в определенной последовательности конституируются сознанием как интенциональный архитектурный сюжет. Разнообразие культурных значений, которыми наполняет архитектуру интенциональное сознание субъекта, свидетельствует о диалогичности различных смысловых подходов к ней, каждый из которых предполагает ту или иную интерпретацию архитектурной «событийности», сконституированную как собственным интенциональным сознанием, так и чужим. В этом контексте феноменологоэстетический анализ является одним из самых приемлемых и продуктивных с точки зрения «считывания» и понимания всего многообразия смыслов архитектурной реальности.

ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ ШЕКСПИРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ ЭПОХИ

Книжная иллюстрация постоянно развивается, в разные эпохи её функции менялись и переосмыслились. Однако, художнику книги всегда важно выстроить книжное пространство, соответствующее динамике произведения, и быть созвучными поэтике писателя, характеру текста.

Чем сложнее текст, тем труднее и интереснее задача иллюстратора, поэтому разнообразие подходов к книжной графике особенно занимательно наблюдать на примере иллюстраций к великим классикам. Тексты Шекспира как нельзя лучше подходят для этого. Я выделила три направления в текстах Шекспира, на основе которых может выстраиваться иллюстрация и пространство книги. Это театральность (Шекспир писал для сцены, а это особенное пространство), эстетизм, выраженный через мистику, сказочность и, конечно, философия и психологизм, глубина образов.

Одним из первых иллюстраторов Шекспира был Франсуа Буатар (1667–1719). Буатар, как и многие его современники, пользуется подчёркнуто театральными композициями: пространство разбито на три плана, подобных сценическим (задник, средний план, рампа), персонажи изображаются в картинных позах.

На рубеже XIX и XX веков можно отметить интерес иллюстраторов к мистической и сказочной стороне текстов Шекспира. Артур Рэхем и Эдмунд Дюлак почти в одно время иллюстрируют «Бурю» и «Сон в летнюю ночь». Благодаря тонкой технике акварели, оба художника создали изысканные загадочные иллюстрации в духе викторианской сказочной живописи.

XX век отличается разнообразием подходов и направлений в иллюстрации. Такие художники как Рокуэлл Кент, Владимир Андреевич Фаворский и Андрей Дмитриевич Гончаров отражают в своей графике глубину шекспировских текстов, их трагизм и вечные философские вопросы. Несмотря на разные подходы, в их работах есть схожие решения: монохромность, взаимодействие чёрного и белого, использование печатных техник, портретные иллюстрации.

В конце XX века художник Савва Бродский вновь возвращается к театральному пространству в иллюстрациях к Шекспиру, перерабатывая уже саму конструкцию книги. Используя клапаны, художник создаёт подобие кулис, позволяет действиям в иллюстрациях разворачиваться и в пространстве, и во времени, а главное даёт читателю включиться в игру.

Многогранность и сложность текстов Шекспира и подвижность и многофункциональность книжной графики дают художнику простор для множества решений и интерпретаций.

КОГНИТИВНЫЙ КРИТЕРИЙ ЭСТЕТИЧЕСКОГО В ПОЭЗИИ

Широко известно, что в числе критериев истины традиционно признается и эстетический: красота математической формулы или научной теории говорит в пользу ее истинности. Но что это за красота? Какую красоту может увидеть математик – в формуле, ученый – в теоретической конструкции? Согласованность элементов, лаконичность – изящество и эстетичность теории видится ученому именно в этом. Иными словами, та красота, которая является критерием истинности, – явление когнитивное: как красота воспринимается интеллигибельность, особое удовольствие от упорядоченности, приведения к системе, чувство «когнитивного комфорта», универсальность теории, возможность с ее помощью схватить и объяснить как можно больше явлений при ее особой простоте – т.е. экономия мысли, которую она обеспечивает.

Современные исследователи задаются вопросом о когнитивном аспекте эстетического восприятия художественного произведения [1]. Многие указывают на то, что как красота, воспринимается глубина, а как глубина – особый ракурс рассмотрения, выражение автором произведения до сих пор для читателя невыразимого, но при этом такого, что он сразу интуитивно узнает и что воспринимает как истинное положение вещей.

В поэтическом мышлении огромную роль играет троп, в частности, метафора. Свойство современной поэтической метафоры – парадоксальность, нарушение привычного взгляда на вещи, присутствующие сдвиги смыслов. Механизм их эстетического воздействия может быть проанализирован следующим образом.

Изначально метафора всегда была способом познания (факт, который долгое время упускался исследователями, но который был осмыслен еще в IX веке А.А.Потебней и его последователями). По Потебне, метафоричность лежит в основе любого именованного и служит выделению и схватыванию основного (для употребляющего слово) признака именуемого предмета. Так, этимологически слово «свага» – «корова» изначально обозначает «рогатое животное» и связано с латинским существительным *servus* – «олень», эпитет которого – «рогатое животное» (греч. *χέραιος*). При этом слово *servus* в латинском языке обозначает не только оленя, но и вилообразные, ветвистые колья (род заграждений против неприятельских атак). Из этого видно, что рога рассматриваются как основной признак оленя [2]. Для Потебни «это очевидно во всех словах позднейшего образования с ясно определенным этимологическим значением (бык – ревуший, волк – режуший, медведь – едящий мед, пчела – жужжащая и проч.)» [3].

Метафора в языке всегда изначально указывала на основное для человека свойство предмета, по отношению к которому употреблялась. Например,

в древнем метафорическом выражении «идет чума» осмыслено ощущение, что она неотвратимо надвигается, но одновременно и надежда, что ее, как любого идущего, можно остановить, преградить дорогу.

В современной поэзии одновременно и нарушается, и используется это правило. Метафорой выделяется не основное свойство предмета, лежащего в основе поэтического образа, а неожиданные, никем не увиденные ранее в этом предмете свойства.

За счет языкового инстинкта – привычки воспринимать метафору как выделяющую основное – эти неожиданные свойства (или нестандартный способ взгляда на вещи) воспринимаются еще более выпукло, сильнее подчеркиваются. Читатель узнает для себя о предмете что-то новое, что одновременно воспринимается им как узнаваемое, интуитивно понятное, схватываемое.

Поэтому чувство эстетического удовольствия от открытия нового угла зрения на предмет является одновременно и когнитивной эмоцией.

Можно отдельно рассмотреть функцию такого тропа, как метонимия. Метонимия отличается от метафоры тем, что представляет собой «одно вместо другого» «по смежности» (метафора же – замена одного другим «по сходству»). Так, метонимия по принципу «часть вместо целого» служит выделению той части предмета, на которой нужно сосредоточить особое внимание читателя, т.е. которая должна наиболее точно охарактеризовать предмет. Поэтический образ строится на этой точности и в то же время неожиданности метонимии, и именно это ее свойство воспринимается как поэтическая находка. Синекдоха (разновидность метонимии) – обобщение – относит частное явление к общему ряду, и в этом случае также эстетический эффект производит ее точность.

В.Харциев говорил об изначальной «метафоричности, метонимичности, синекдохичности» речи [4]. Т.е. о том, что троп лежит в самой основе функциональности языка как средства познания.

Т.о. эстетические свойства тропов являются одновременно когнитивными свойствами, и именно за счет когнитивного эффекта производится наиболее яркий эстетический эффект.

Примечания

1. См.: *Витковская Л.В.* Когниция смысла: литературоведение XXI века. Издание второе, дополненное. Пятигорск: Изд-во Пятигорского государственного лингвистического университета. 2012. С. 15.
2. См.: *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М.: «Искусство», 1976. С. 301.
3. Там же. С. 146.
4. См.: *Харциев В.* Элементарные формы поэзии // Вопросы теории и психологии творчества. Т.1. Харьков: Типография «Мирный труд», 1911. С. 347–398.

ГЛУБОКАЯ МЕДИАТИЗАЦИЯ ИСКУССТВА И НЕЙРОСЕТЕВАЯ ОБРАЗНОСТЬ

Медиатизация культуры – процесс, широко обсуждаемый в гуманитарных и общественных науках в последние двадцать с лишним лет. В самом общем виде медиатизация культуры представляет собой усиление зависимости культурных явлений, процессов, состояний и практик от условий и средств медиакоммуникации.

Процесс медиатизации выражен, главным образом, в трех ключевых тенденциях [1, с. 36-37]:

- 1) в цифровизации культуры, выраженной в распространении и усилении роли цифровых технологий в культуре;
- 2) в виртуализации культуры, выраженной в ослаблении структурно-семiotической связи смыслового поля культуры;
- 3) в глобализации, выраженной в интеграции и универсализации явлений и процессов культуры.

Наряду с медиатизацией культуры сегодня всё чаще говорят о феномене глубокой медиатизации [2]. Глубокая медиатизация культуры выражается в полной и фундаментальной зависимости культурных явлений и процессов от медиакоммуникации. Глубокая медиатизация отражает в себе качественный сдвиг в медиатизации культуры, выраженный в возникновении таких культурных форм, которые целиком и полностью реализуются в пространствах медиакоммуникации.

Пожалуй главной чертой глубокой медиатизации культуры является датафикация [3, р. 276] или, иначе говоря, превращение смыслов в данные. Датафикация это не просто установление соответствий человекоориентированных значений значениям машинно-ориентированным, это процесс масштабной трансформации, а точнее перехода культуры из антропоцентрической парадигмы в парадигму машиноцентрическую, для которой характерна утрата человеком привилегированного положения в процессах создания, транслирования и потребления культуры.

Глубокая медиатизация охватывает все стороны и сферы культуры. Одной из наиболее интересных сфер подверженных медиатизации является искусство. Мы уже привыкли к тому, что искусство осваивает все планы бытия, какие только открываются человеку. Редимейд, поп-арт – в истории XX века это наиболее яркие примеры вторжения искусства в области, прежде казавшиеся для него непривычными, чуждыми. В XXI веке искусство осваивает

уже цифровые технологии, преодолевая условия и средства привычных медиумов. Сегодня актуализируется медиа-арт, глитч-арт, киберформанс, нет-арт, программное и игровое искусство и многое другое.

Современные цифровые нейронные сети начинают играть всё большую роль в тех областях, которые прежде были полностью заняты людьми. Речь о творческой работе – создании музыки, дизайна, литературы и даже изобразительного искусства. Художественное творчество связано с созданием чувственных образов. Актуализируется вопрос, может ли машина «воображать» эти чувственные образы так, как это делает человек? Можно ли говорить, хотя бы в качестве аналогии или даже метафоры, о машинном воображаемом? Мы могли бы использовать сартровскую феноменологическую трактовку воображаемого [4], видящую в нём континуум образных представлений сознания. Сфера воображения не может трактоваться здесь как вместительница образов, это скорее поток образности, из которого разум может вычленять (с определенной долей погрешности) отдельные элементы, обозначая их как отдельные.

Мы научились воспринимать нейросетевые технологии и в целом технологии искусственного интеллекта как попытку технически воспроизвести или даже имитировать рассудочную деятельность человека. Алгоритмы сбора, обработки, анализа, классификации, распределения, компиляции и синтеза данных, как видится, позволяют убедительно генерировать новые тексты и образы. И если в плане работы с текстами мы видим вполне успешную, а порой и неотличимую от человеческой творческую работу машины, то работа с визуальными образами скорее заставляет обратить внимание на явные просчеты в работе алгоритмов. Всё потому что машина работает наоборот, противоположным живому человеческому сознанию образом. Машина прежде обрабатывает дискретные данные, то есть выполняет условно «рассудочные» процедуры и только после этого пытается генерировать континуум визуального образа. Для человека воображение как бы предшествует рассудку, но для машины есть только рассудок и стремление породить им воображение. В этом смысле машина творит истинно бесчувственные, а с тем и контрэстетические образы.

Нас развлекают нелепые образы нейронных сетей, нам смешно от того, как сеть будто бы не понимает, не чувствует реальности, например, облика человеческого тела (в особенности деталей – пальцев рук, организации скелета, расположения и связанности мышц). Порой нейросетевые образы выглядят пугающе: сросшиеся, спутанные и оборванные конечности, изломанные суставы, прочие анатомические изъязны. Но нейросеть не шутит и не пугает, она просто так выводит из предоставленных ей данных.

Пока трудно представить себе нейросетевую эстетику, хотя попытки предпринимаются [5, с. 33-50]. Мы же предположим, что эстетика нейросетей станет возможной в двух случаях: либо в случае изобретения и внедрения новых технологических решений, способных обеспечить континуальную датафика-

цию визуальных образов (что трудно вообразимо), либо в случае переосмысления самого предмета эстетики, переориентации её в машинноцентричное русло.

Примечания

1. Архитектоника современного искусства в режиме медиа: пространство, технологии, агенты / Сост. и ред. Е.Э.Дробышева. Санкт-Петербург: Издательство Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой, 2021 – 178 стр.
2. *Hepp A.* (2020). *Deep mediatization*. London: Routledge. 260 p.
3. *Bengtsson S., Fast K., Jansson A., Lindell J.* (2021). *Media and basic desires: An approach to measuring the mediatization of daily human life*. *Communications*. V 46 (2). pp. 275–296.
4. *Сартр Ж.П.* Воображаемое: Феноменологическая психология воображения / Ж. П. Сартр. – Санкт-Петербург : Наука, 2001. – 319 с.

*Назарова М.Г., Тимощук А.С.,
ВЮИ ФСИН России, г. Владимир
Тимощук Е.А.
РАНХиГС, г. Владимир*

ВЛАДИМИРСКАЯ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА Р.А. КУРЕНКОВОЙ

Римма Аркадьевна Куренкова (Тельчарова) – российский философ, создатель феноменологической школы в г. Владимир. Сфера интересов Р.А. Куренковой очень широка: работы по музыковедению, аксиологии художественного творчества, онтологии музыки, феноменологии образования [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8]. Поворотным моментом становления Р.А.Куренковой как руководителя школы стала её стажировка в США у Анны-Терезы Тименецки (Тыменецка), феноменолога, которая получила классическое философское образование в Европе, но, отталкиваясь от идей Гуссерля и Ингардена, развила самостоятельное неклассическое мировоззрение. Тименецки воплощает послевоенный дух исканий гуссерлианской философии, её отличает античная фундаментальность и неклассическая конституитивность. Особенность феноменологии Тименецки заключается в фиксации субъективно-эстетического разворачивания бытия общества и культуры в термине «онтопозис». При этом Анна-Тереза стремилась объединить учёных и представить феноменологию как универсальную науку. Все эти принципы Тименецки воплощает в деятельности феноменологической школы в г. Владимир Р.А. Куренкова. Научная лаборатория Феноменологии образования и эстетики, Русский центр феноменологии образования и эстетики Всемирного института феноменологических исследователей – школа называлась по-разному, но в ней всегда присутствовал поиск и новые

достижения в виде новых диссертационных исследований и публикаций [9, 10]. Наиболее значимую роль в научной школе приняли следующие сотрудники: Е.А.Плеханов, Е.Ю.Рогачева, Ж.В.Латышева, Л.Н.Ульянова, Т.А.Филановская, Е.А.Тимошук, А.В.Семенович, Д.А.Ушакова. Феноменология остаётся новаторским методом, как в педагогике, так и других областях познания. Самоорганизация в виде школы стимулирует, направляет и координирует работу владимирских феноменологов.

Примечания

1. *Тельчарова Р.А.* Музыка и культура (личностный подход). М.: Знание, 1986. 62 с.
2. *Тельчарова Р.А.* Теория музыкально-эстетической культуры личности: проблемы и перспективы // Музыкальная деятельность и музыкальноэстетическая культура (вопросы формирования профессиональной культуры учителя музыки). Владимир, 1990. С. 1-22.
3. *Тельчарова Р.А.* Уроки музыкальной культуры: книга для учителя. Из опыта работы. М., 1991. 158 с.
4. *Куренкова Р.А.* Феноменологическая эстетика музыки. Владимир: ВГПУ, 2006. 343 с.
5. *Куренкова Р.А.* Феноменологический аспект современных образовательных процессов // Вестник Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых. Педагогические и психологические науки. 2017. № 28 (47). С. 9-13.
6. *Куренкова Р.А.* Основоположение феноменологии жизни в философии А.Т.Тименецки // Перспективы развития науки и образования, 2016. С. 96-100.
7. *Куренкова Р.А.* К93 Этюды к феноменологической эстетике музыки: монография / Р.А. Куренкова: Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2015. 200 с.
8. *Куренкова Р.А.* Эстетика: Учеб. Москва: Владос пресс, 2003. 260 с.
9. *Куренкова Р.А.* Персонификация субъекта философского исследования и «Феноменология жизни» А.Т. Тименецки // Феноменология жизни» А.Т.Тименецки: перспективы эстетики и журнализма (в преддверии 100-летия со дня рождения ученого). Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, 21 июня 2021 года, г. Владимир / под. общ. редакцией д. филос. н. Ж.В. Латышевой. Владимир: ВлГУ, Гранзит-Икс, 2021. С. 4-18.
10. *Плеханов Е.А., Рогачева Е.Ю.* Итоги научного поиска (25 лет русскому центру феноменологии образования и эстетики) // Вестник ВлГУ. 2020. № 40 (59). с. 32-39.

**«СМОТЯ КАКОЙ FABRIC, СМОТЯ СКОЛЬКО DETAILS»:
НЕГАТИВНАЯ ЭСТЕТИЗАЦИЯ ОСЯЗАНИЯ**

Осязание уже долгое время остаётся в тени так называемых высших чувств, однако аутсайдером оно является даже в контексте анализа эстетики низших. Вкус и обоняние потенциально включены в дискурс эстетики, например, через молекулярную кухню и искусство парфюмерии соответственно, осязание же, наиболее близкое к телу, парадоксальным образом ускользает от исследовательского внимания. Проанализировать эстетику осязания, попытаться категоризировать её и выделить присущие ей особенности можно, обратившись к ситуациям, когда процесс осязания необходимо прекратить, когда прикосновение к чему-либо предельно неприятно. В такой ситуации осязание само обращает на себя внимание, лишает возможности себя игнорировать. Негативный подход к эстетике осязания, таким образом, предполагает анализ целого ряда неприятных контактов с вещами: порезов, ушибов, мозолей, раздражения, разного рода натёртостей, уколов, укусов – всего, что выбрасывает эстетического субъекта из состояния комфорта, пребывая в котором, он не обращает своё внимание на осязаемое им. То, как осязаемое заявляет о себе, прежде всего следует рассмотреть на примере одежды и обуви, поскольку, во-первых, контакт с ними достаточно продолжителен, во-вторых, и одежда, и обувь – одни из наиболее близких в восприятии объектов, в-третьих, как раз из-за близости ситуации, когда контакт с неприятным осязаемым хочется немедленно прекратить, вызывают, как представляется, весьма яркие ощущения. Одна из ключевых особенностей такого рода впечатлений состоит в том, что их условно можно отнести к наиболее передаваемым, ими можно относительно легко делиться, поскольку эстетический опыт от неприятного осязаемого предельно телесен, он возникает через тело и остаётся в теле, в памяти же, как правило, остаются лишь объекты, через которые этот опыт был получен. Опыт осязания в сравнении с другими эстетическими переживаниями в наименьшей степени подвержен интеллектуализации как раз из-за своей предельной телесности, и именно этим его качеством обусловлен негативный подход к анализу.

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
СИМВОЛИЧЕСКОГО КАПИТАЛА МЕСТА
(НА МАТЕРИАЛЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА
АЛЕКСЕЯ ФЕДОРЧЕНКО «МОНЕТА СТРАНЫ МАЛАВИ»)**

Для понимания и интерпретации художественного произведения существует множество подходов, каждый из которых по доминанте направлен либо на исследование автономии художественного произведения, как это происходит при онтологическом исследовании текста, либо на контекстуальный, социокультурный анализ, когда произведение осмысливается как вовлеченное в орбиту социальных, институциональных связей автора и его творения.

Социологический взгляд на искусство присущ не только теоретикам, но и некоторым художникам. Происходит это не обязательно на основе рефлексии по поводу художественного процесса, как это было, к примеру, у Анатолия Праудина в «Версальском экспромте». В нашем случае режиссер Алексей Федорченко из наблюдателя за празднованием юбилея В.М. Шукшина на Алтае превращается в аналитика, исследующего творчество Шукшина с точки зрения культурного капитала. Знаю точно, что Федорченко не читал Пьера Бурдьё, при этом его фильм – репрезентация всех состояний символического капитала: от его констатации до эксплуатации. Сама драматургия праздника, ставшего предметом анализа авторами фильма, есть ничто иное как демонстрация символического капитала, связанного с местом рождения Шукшина. Алтай превращается в уникальное пространство, где рождаются незаурядные личности, образующие «капитал чести и престижа» (Бурдьё). Агенты – случайный прохожий, говорящий на камеру: «Сила в правде и в Алтае», а затем и министр культуры В.Мединский подтверждает эту гипотезу: «Алтайская земля настолько богата, что могла без подготовки – раз! – и родить Василия Макаровича Шукшина».

Режиссер исследует результаты мифологизации фигуры писателя, демонстрируя функционирование культурного капитала и в форме культурных товаров, в частности, книг и открыток, а также в форме институционализируемой – в музеях, театрах, кинотеатрах. Федорченко показывает, как «демонстрация символического капитала (всегда весьма дорогостоящая в экономическом плане) составляет... один из механизмов, благодаря которым капитал идет к капиталу» [1]. В фильме показаны способы коммерциализации имени и места, превращающие символический капитал в капитал экономический.

Примечания

1. Бурдьё П. Практический смысл. М., 2001. С.104.

О СТРУКТУРНОМ АНАЛИЗЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ

Эстетические оценки обладают большим своеобразием в сравнении с оценками любых других видов. Однако можно предположить, что их также можно исследовать, исходя из общей теории структуры оценок. Согласно российскому философу, исследователю оценок и ценностей А.А.Ивину, все оценки совпадают по своей структуре [1]. Каждая оценка включает четыре компонента: *субъект* (лицо/лица, приписывающее ценность некоторому предмету); *предмет* (объект, которому приписывается ценность); *основание* (то, с точки зрения чего производится оценивание), *характер* (абсолютные оценки характеризуют свой предмет, как «хороший», «плохой» или «безразличный»; сравнительные оценки – как «лучший», «худший» или «равноценный»).

Кажется очевидным, что эстетическая оценка всегда имеет определённый *характер*. Триплеты абсолютных и сравнительных эстетических оценочных понятий таковы: «прекрасное – безразличное – безобразное» и «эстетически лучшее – имеющее такую же эстетическую ценность – эстетические менее ценное».

Правомерность *абсолютных* эстетических оценок не вызывает возражений. Они встречаются постоянно и в искусствоведении, и в теории эстетики. Сложнее с теоретической оправданностью *сравнительных* эстетических оценок. Существует мнение, что произведения искусства, даже относящиеся к одному жанру и одной и той же эпохе, несравнимы друг с другом, они не могут быть лучше или хуже друг друга. Они, подобно, скажем, «Композиции №8» В.Кандинского и «Кочегару» П.Ярошенко, просто разные. Эти возражения справедливы. Однако, они касаются, на наш взгляд, *оснований* эстетических оценок, и поэтому не могут склонять к отказу от сравнительных оценок в эстетике, искусствоведении и художественной критике или даже ограничению сферы их применимости. Необходимость таких оценок ясна: ими фиксируется грань, отделяющая подлинные произведения искусства от имитаций эстетических ценностей. Без *сравнительных оценок* невозможно говорить о прогрессе в искусстве.

Эстетическая оценка всегда является оценкой определённого *предмета*. Она есть также оценка, принадлежащая определённому *субъекту*. Хотя это очевидно, споры о том, объективна или субъективна красота, выразительно говорят о сложности и неоднозначности различения предмета и субъекта эстетической оценки. Фома Аквинский считал, что красота определяется лишь свойствами самого объекта, гармоничной организацией его частей и не зависит от воспринимающего эту гармонию субъекта. Ф.Хатчесон, Дж.Локк, И.Кант полагали, что красота коренится не в объекте, а исходит из субъекта,

наделённого чувством прекрасного. Обе эти позиции являются, конечно, крайними, но они хорошо подчёркивают двойственный, субъективно-объективный характер эстетических оценок. Резкий акцент на одном из полюсов эстетического отношения ведёт либо к «опредмечиванию красоты», либо к «субъективности прекрасного» [3].

Наиболее сложен вопрос об *основаниях* эстетических оценок. Как и в случае других оценок и, прежде всего, моральных, непросто провести различие между тем, что оценивается, и той точкой зрения, из которой исходит оценка. *Основания* эстетических оценок чаще всего не находят явного выражения. Нередко декларируемые критерии эстетического суждения не совпадают с реально используемыми его *основаниями*. То, с точки зрения чего производится оценка, часто претендует на роль того, что оценивается. Примером последнего является использование шедевров в качестве *основания*. Так, советский эстетик Б.Г. Лукьянов писал, что «критерии оценки вырабатываются на основе изучения шедевров и затем к ним же и применяются» [2,40]. В таком подходе имеет место круг, являющийся частным случаем герменевтического круга, лежащего в фундаменте любого процесса интерпретации. Наконец, *основание* эстетической оценки при своём последовательном уточнении расширяется, как правило, до тех пор, пока не оказывается, что оно включает некоторую новую оценку, ведущую к новым поискам *основания*.

В трактовке *оснований* эстетических оценок сложились две ошибочных тенденции. Признание иррациональности таких оснований не позволяет адекватно объяснить, почему последующие поколения людей вновь и вновь восхищаются шедеврами искусства. Вместе с тем, неверно представлять *основания* и как простое перенесение в сферу эстетического суждения принципов рационального мышления человека. Этим как раз грешит формально-семантическая эстетика, мало уделяющая внимания миру эмоций, пронизывающих, в конечном счёте, всю человеческую жизнь.

В заключение ещё раз отметим характерную нечёткость структуры эстетических оценок, переплетённость их «компонентов», тем не менее, это не должно быть препятствием для попыток структурного их исследования.

Примечания

1. См.: *Ивин А.А.* Основания логики оценок. М.: Издательство МГУ, 1970. Гл.2.
2. *Лукьянов Б.Г.* Методологические проблемы художественной критики. М., 1980. С.40.
3. *Никитина И.П.* Эстетика. М., 2020.

Никитина Н.А.

лектор, религиовед, искусствовед

Самарский государственный театр оперы и балета им. Д.Д.Шостаковича

ВИЗУАЛЬНАЯ И АУДИАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ЛИТУРГИИ В ГОТИЧЕСКОМ ХРАМЕ

В свете церковных католических реформ, произошедших в XX веке, литургическое богослужение сильно изменилось. Изменения коснулись музыкального сопровождения литургии и повлияли на восприятие целостности богослужения в готическом храме. В современном католицизме наблюдается тенденция возвращения к дореформенным богослужениям. Данное явление требует всестороннего изучения профессиональными исследователями: религиоведами, историками, искусствоведами.

Подходить к изучению культуры и искусства без изучения быта и социологических условий будет большой ошибкой для исследователя. Без этого будет сложно понять, почему именно таким образом создавались готические храмы и какую цель преследовали архитекторы.

Таким образом расширяется исследовательская база и понимание мировоззрения средневекового человека, что позволяет реформировать современные богослужения, не игнорируя при этом замыслы создателей храмов.

В этой связи данный доклад призван представить готическую архитектуру как синтез различных видов искусства в пространстве храма. Исследование основано на изучении корпуса исследовательской литературы (монографии, научные статьи, исторические источники).

Никифорова А.А.

РГПУ им. А.И.Герцена, Санкт-Петербург

ЕВРАЗИЙСКИЙ ОБРАЗ КОСМОСА И ТРАДИЦИОННАЯ ЯПОНСКАЯ ЭСТЕТИКА. РАССУЖДЕНИЯ О ПРОИЗВЕДЕНИИ АЛЕКСАНДРА ЖУРАВЛЕВА «РАССВЕТ У БЕРЕГА КУДЗИ»

Александр Журавлев (1943-2009) – значимая фигура в истории современного декоративно-прикладного искусства, а также в теории и практике реставрации янтарных изделий. Под его руководством была организована и работала в течении 16 лет мастерская по воссозданию каменного убранства Янтарной комнаты. В статье впервые проведен философско-эстетический анализ одного необычного произведения, почти неизвестного на родине автора: янтарного панно «Рассвет у берега Кудзи», созданного в 1999 году.

А.Журавлев сформировал свой собственный стиль работы в технике флорентийской мозаики, вместо твердого камня применяя янтарь и колорируя

(окрашивая) его по авторской технологии. Имея колоссальный опыт работы с янтарем и янтарными мозаиками, а также значительный опыт проектной деятельности, Александр по заказу мэрии города Кудзи (Япония, префектура Ивате) взялся за разработку декоративного панно для украшения культурного центра города.

В своей творческой работе ему интуитивно удалось совместить европейскую и азиатскую символику, узоры славянского декоративно-прикладного искусства и японских принципов построения композиции, игру цвета, характерную для европейской живописи и графическую четкость форм изобразительного искусства востока. С точки зрения японского декоративно-прикладного искусства янтарь – идеальный материал, он имеет природное происхождение, каждый его кусок уникален и неповторим, вследствие естественных процессов окисления на воздухе, он стареет, темнеет и красота его узора делается более явственной. Не случайно любовь к чистой красоте материала, уважение к его природной энергии, заключенной в самой фактуре камня, так ценится к эстетике Японии.

Синтез искусствоведческого, семантического и эстетического анализа обнаружил совершенно неожиданную реализацию и связь трех главных особенностей произведения. Первая – это заключенная в композиции работы символика мироздания, общая для Евразийских цивилизаций; вторая – воплощение в технике мозаики привычных для европейской школы живописи гармонии композиции, цвета, формы и линий; третья – осуществление в этом панно принципов традиционной японской эстетики. Биографические изыскания позволили узнать больше о процессе работы над панно и мотивах, послуживших его созданию. Исследование позволило подчеркнуть общность образов мира, характерных для европейского и азиатского менталитета, а также выявила интересные подробности эстетического восприятия, уникальные для Японии.

Никифорова А.С.

МГУ им. М.В.Ломоносова, Москва

МИСТЕРИАЛЬНЫЙ ТЕАТР И ЕГО РАЗВИТИЕ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ XX–XXI ВВ.

В начале XX века слова «мистерия», «соборность» всё чаще встречаются в трудах теоретиков и практиков театра 1900-х годов. Форма пророчества становится одной из самых популярных: «Предчувствия и предвестия» В.Иванова, «Актер будущего» Н.Евреинова и т.д. Словосочетание театр-храм не является новым для истории культуры, но в начале XX века в него вкладываются новые смыслы.

Обращение к античности, к мифу, ритуалу, обряду не было случайным. Именно на театрализацию жизни возлагалась надежда по изменению всего жизненного уклада. Театр будущего рассматривался как некое таинство, где совершается «совместное действие», во время которого происходит постепенное преобразование как актёров, так и зрителей. При этом дионисийское начало входит в русскую культуру не только через античность, но и через идеи Ф.Ницше, взгляды Р.Вагнера на синтез искусств в музыкальной драме.

Хотя проекты нового искусства часто формировались как рационалистические, конструктивные и просветительские, однако их истоки следует искать в трансцендентной и мистической сфере, совершенно иррациональной. Вера художника в возможности своей магической власти над реальностью, его стремление выйти за пределы мира, где он сможет свободно открыть законы, управляющие действием культурных и социальных сил, и тем самым художественными средствами вернуть миру былую целостность, не позволяют рассматривать новое искусство с точки зрения утилитаризма и обслуживания интересов масс. Мистерия Хлебникова, Крученых и Малевича «Победа над солнцем» 1913 года, в которой впервые появляется знак черного квадрата, воспроизводит событие наступления мистической ночи, когда искусственное солнце новой культуры зажигается на небосклоне. Вместе с тем, сами художники не рассматривали данное действие как некую стилизацию, а говорили об освоении мистического опыта в новой политической ситуации.

В России развитие мистериального театра к 1930-м годам постепенно угасает, так как данные театральные поиски не отвечали правилам новой культурной политики, при этом стремление вернуть театр к пратеатральным истокам, к ритуалу приводит к пересмотру многих театральных конвенций: ролевых отношений, природы актерского перевоплощения, функции зрителя в системе спектакля, традиционной функции сцены.

На Западе перформативные практики второй половины XX века упраздняют не только сцену, но и актера, смещают полюс активности в сторону зрителя. Во второй половине XX века Америку всколыхнула волна «нового дионисийства», совпавшая с революционными настроениями 1960-х. Участники «Живого театра», основанного в 1947 году художником Дж. Бекон и режиссёром Дж. Малиной в Нью-Йорке, стремились путем использования ритуальных практик привести зрителя к состоянию, в котором возможна «ненасильственная революция».

Спектаклем, изменившим представление о театральном искусстве, стал «Дионис-69» Р.Шехнера. Вместо традиционного зрительного зала со сценой в театре использовались совершенно неожиданные пространства. Премьера «Диониса-69» состоялась в июне 1968 года в Нижнем Манхэттене в гараже, переоборудованном для показа. Литературной основой была пьеса Еврипида «Вакханки». Актеры перемещались среди зрителей и часто вступали с ними в диалог, так что зрители могли влиять на исход действия.

Наиболее последовательно модель театра-храма реализовывал во второй половине XX века Е.Гротовский с его «монастырским» уставом, закрытостью для непосвященных и актером-проводником. Если говорить о театре XXI века, то идеи дионисийства можно увидеть в 24-часовом действии бельгийского режиссёра Я.Фабра «Гора Олимп». При рассмотрении данной темы важным становится анализ творчества итальянского режиссёра Р.Кастеллуччи. Об особой метафизичности можно говорить применительно к спектаклям Э.Някрошуса. Из российского театра ближе всего к модели мистерии подошел театр А.Васильева.

Хотя в театроведении нет ясного определения для мистерияльного театра, а средства, к которым обращаются режиссёры в XX–XXI веках, могут быть весьма различными, общим является стремление выйти за границы чисто художественной образности. Желание достичь «нового околдования мира», о котором пишет немецкий театровед Э.Фишер-Лихте, приводит к работе не столько в визуальном поле, а в большей степени в телесно-чувственном. Таким образом, поиски новой эстетики, которая могла бы позволить описать современные театральные практики, обращающиеся к дионисийству и к сфере сакрального, необходимы для понимания природы мистерияльного театра в его многообразных формах.

Никифорова Ю.В.

БПОУ «Чебоксарское музыкальное училище им.Ф.П.Павлова»
Минкультуры Чувашии

ОБЩИЕ ЧЕРТЫ ТВОРЧЕСТВА Л.А.ДЕСЯТНИКОВА И Д.А.ПРИГОВА В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПТУАЛИЗМА

Один из самых популярных и востребованных современных композиторов, Леонид Аркадьевич Десятников, считается представителем направления музыкального постмодерна, наравне с такими авторами, как А.А.Кнайфель, В.А.Екимовский, В.Г.Тарнопольский. В их произведениях своеобразно проявляются характерные постмодернистские черты, такие как диалогизм, ирония, игровое начало, отказ от авторской оригинальности. Важным качеством музыки Л.Десятникова и А.Шнитке, представителей игрового направления постмодернизма, называют «повышенную концептуальность» [1]. Термин «концептуальность» позволяет подсветить схожие стороны их творческих методов. Концептуальность определяется не только приматом идеи над формой, но и работой с «готовыми» объектами – жанровыми и стилевыми моделями. «Повышенная концептуальность» в частности, музыки Десятникова, проявляется в этой нескрываемости источников своих произведений, открытом использовании заимствованного материала.

Леонид Десятников ориентируется на множество стилевых моделей: на обобщенный стиль романтической лирики, минимализм, фольклор. Он обращается и к конкретным прототипам – произведениям Баха, Шуберта, Чайковского, Пяццоллы. Вокальный цикл «Любовь и жизнь поэта» отсылает к циклу «Любовь поэта» Р.Шумана, пьеса «В сторону лебеда» – к «Ледедю» К.Сен-Санса и многое другое. Композитор избегает прямого цитирования, чаще намекая на известный музыкальный материал и создавая у слушателей ощущение мучительного припоминания, ускользания знакомых интонаций.

Методы работы Леонида Десятникова с материалом перекликаются с творчеством одного из ярких представителей концептуализма в поэзии, Дмитрия Александровича Пригова. Между их творческим наследием невозможно провести прямую аналогию, поскольку они кардинально отличаются на уровне языка, образов и тем. Но сходство присутствует на уровне методов работы с формулами и моделями. Оба автора работают с готовым материалом, «застывшими» структурами, оборотами, которые превратились в общие места.

«Языком» Пригова стали готовые фразы-штампы из газетных заголовков, обыденных бесед, официальных лозунгов. Поэт «работал с языками окружающего мира, подвергая их сомнению и критике, вживаясь („влипая») в них и приспособливая к своим целям» [3]. Подобные штампы высветляют заложенный в тексте смысл и одновременно его затемняют. Пригов отстраняется от наивного лирического героя, обозначенного в штампах, и в то же время относится к нему со всей серьезностью.

Концептуальность в произведениях Десятникова проявляется как «выворачивание наизнанку» структуры произведения, по словам композитора, показ вещи «швами наружу» [2]. Заимствованный материал у Десятникова настолько изменяется и скрывается, что становится неочевидным и неотличимым от оригинального авторского текста. Подобный прием, но уже в поэзии, Дмитрий Пригов называл «мерцающей эстетикой» – следующей стадией развития концептуализма, когда «цитатность становится скрытой, стыдливой формой искренности» [4].

В произведениях и Десятникова, и Пригова смешиваются возвышенное и обыденное, смешное и серьезное, и становится невозможно различить границы этих слоев. Наивная маска автора сменяется серьезной, и в целом становится невозможным отличить искреннее выражение от «искренней» маски. Между автором и персонажами его сочинений нет дистанции, поскольку готовые формулы, стереотипы, штампы, принадлежат в одинаковой мере и автору, и персонажу (и слушателю, и читателю). «Это мир объектов, в котором отсутствует субъект» [4].

Произведения Десятникова не умещаются в рамки игры с моделями и штампами. Он не отстраняется от цитируемого материала, а «сопереживает» ему, и тем самым создает возможность сопереживания для слушателей. Если постигать произведения Десятникова в данном русле, откроется новая грань его творчества – не только как «трагически-шаловливые вещицы» (так

композитор называет свои произведения). И отмеченная «влюбленная заинтересованность» [1] к заимствованному материалу, парадоксально сочетающаяся с насмешливой иронией, в этом ракурсе обретает дополнительные смыслы. Сквозь наивные языковые обороты в стихотворениях Пригова проступает серьезность. А игра Десятникова с моделями-цитатами не противоречит искренности и эмоциональности высказывания. Оба автора не отстраняются от известных стереотипов и штампов, поскольку превращают их в неотъемлемую часть собственного языка.

Примечания

1. *Лианская Е.Я.* Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: автореф. дис. Нижний Новгород, 2003. 22 с.
2. *Мунитов А.Ю.* Фермата: Разговоры с композиторами. М.: Новое издательство, 2019. 446 с., ил.
3. *Пригов Д.А.* П : малое стихотворное собрание. Т.1 / Сост., послесл. Л.Оборина. М.: Новое литературное обозрение, 2020. 192 с.
4. *Эпштейн М.* Постмодернизм в России. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 608 с.

Николаева Ж.В.

(z.nikolaeva@spbu.ru; zh.v.nikolaeva@gmail.com),

к. ф. н., доцент кафедры культурологии, философии культуры и эстетики
Санкт-Петербургского государственного университета,
Ассоциированный сотрудник ЦИЗКОП СИ РАН

ВИЗУАЛЬНАЯ ЭМПАТИЯ VS АРХИТЕКТУРНЫЙ НИГИЛИЗМ: К ВОПРОСУ О ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ И ФИЛОСОФСКИХ АСПЕКТАХ АРХИТЕКТУРНОЙ ЭКОЛОГИИ

Из многочисленных примеров философской рефлексии о понимании практических и когнитивных особенностей, позволяющих находиться в контакте с Другим, мы выделяем группу взаимоотношений, связанных с концепцией эмпатического пространства – от символических «общественных» пространств, через здание вплоть до индивидуального жилища и шире – везде, где мир идей проецируется на мир явлений по законам восприятия геометрических форм и очертаний.

В докладе предлагается обсудить результаты переноса концепции «эмпатии» из области межсубъектных отношений в область визуальной экологии архитектуры; проблему референтных и нереферентных видов визуального загрязнения архитектурных объектов и их происхождения; уточнить определение понятия «инвазивная среда» с точки зрения актуальной эстетики. Для

этого мы будем акцентировать внимание на более глубоком анализе опыта эстетического переживания и способах совмещения разных форм восприятия динамического отношения объектов в видимой среде.

В качестве оснований для такого подхода в докладе используются представления не только об архитектурном антропоцене как факторе, определившем появление «визуальных загрязнений», но и исконные психологические характеристики боязни пустоты (*horror vacui*) и боязни избыточности (*horror excessus*), а также история симуляции образа во всех видимых областях (рекурсивные симуляции) как технология манипуляции. Методология данного исследования использует такие понятия и их конкретизации как «Антиэстетика» Хэла Фостера, «Художественное отчуждение» Марио Перниолы, «Нигилизм в архитектуре» Никоса Салингароса, «Аркологию» Паоло Сорели, «Философия проекта» Алессандро Армандо и Джованни Дурбиано и др.

Полученный теоретический результат может быть полезен для актуальных урбанистических исследований и проектов, например, при работе с определением символических характеристик визуализации устойчивости, успешности, благополучия, сильных и слабых связей и т.п. в архитектуре и дизайне.

Николаева И.В.

МАОУ г. Владимира «Гимназия №3»

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ ОБУЧАЮЩИХСЯ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ

С давних времен люди наслаждались красотой природы, старались окружить себя красотой рукотворной, создавая первые произведения искусства. Еще в глубокой древности людям было свойственно эстетическое восприятие окружающего мира. Можно сказать, что предмет эстетики существует столько, сколько существует человеческое общество.

Уроки музыки дают возможность учащимся приобщиться к миру красоты через восприятие произведений музыкального искусства. Это процесс творческий, он требует усилий души. Даже в наш век цифровых технологий музыка способна перенести ребенка из компьютерного виртуального мира, где он часто пребывает, в мир фантазии и искусства, в мир Красоты.

Эстетика – наука о красоте в жизни и в искусстве. Она изучает законы и особенности художественного восприятия окружающего мира. Термин «эстетика» греческого происхождения, он означает «чувственно воспринимаю». В научный оборот его ввел немецкий философ А.Г.Баумгартен в середине XVIII века [1]. Однако ее основы были заложены еще в эпоху античности философами Сократом, Платоном, Аристотелем и др.

Как и любая наука, эстетика оперирует категориями, среди которых особое значение для восприятия и оценки произведений искусства имеют категории прекрасного, безобразного, возвышенного, низменного, трагического.

Много лет ученые спорят о границах прекрасного и возвышенного. Одни считают эти категории независимыми, другие считают возвышенное – частью прекрасного [2].

Часто эти категории употребляются и в обсуждениях учащимися музыкальных произведений, которые помогают формировать их духовные ценности на уроках музыки.

Само слово «возвышенное» имеет общий корень с такими словами, как «высь», «высота». Покорение высоты всегда было связано для человека с воплощением заветной мечты, с достижением высокой цели, идеала. Здесь среди ученых тоже нет единства. Одни говорят о способности возвышенного доставлять наслаждение, другие утверждают, что возвышенное может производить неприятное впечатление и вызвать у человека чувство страха и сознание собственного бессилия от недостижимости идеала. Третьи считают, что возвышенное пробуждает в человеке сложную гамму чувств: через страх – к радости [там же]. Понятие «возвышенное» ученики могут применить, например, при музыкальном анализе симфоний Л.Бетховена.

Красивым может быть и то, что по сути своей низменно и безобразно. В искусстве уродливое и низменное способны оттенить явления возвышенные и прекрасные. На уроках музыки в этом можно убедиться на примере симфонии №7 «Ленинградской» Д.Д.Шостаковича.

Но наибольший эмоциональный отклик у учащихся находят произведения трагические. Каждая эпоха вносит в трагическое свои черты и выявляет определенные стороны его природы. В античной трагедии героям часто дано знание будущего благодаря прорицаниям оракулов, гаданиям или предсказаниям. В средние века трагическое выступает не как героическое, а как мученическое. Возрождение и барокко обнажило социальную природу трагического. Суть трагедии – не в роковой развязке, а в поведении героя [3]. В анализе музыки категория трагического нашла воплощение в таких произведениях как Реквием В.А.Моцарта, балет «Ромео и Джульетта» С.С.Прокофьева.

Что же привлекает людей в трагедии? Для ответа обратимся к учению Аристотеля. По мнению древнегреческого философа, трагедия призвана не просто рассказать о событиях, вызывающих у слушателя или зрителя чувство страха, гнева, сопереживания, сострадания, но и подводить их к нравственному очищению – катарсису. Выдающийся психолог и теоретик искусства Л.С. Выготский писал, что «основой эстетической реакции являются вызываемые искусством аффекты, переживаемые нами со всей реальностью и силой, но находящие себе разряд в той деятельности фантазии, которой требует от нас всякий раз восприятие искусства» [4].

Сострадавая одним героям, преодолевая страх, слушатели в то же время испытывают чувство нравственного величия человека. Вот почему эстетика рассматривает эту категорию как одно из проявлений возвышенного. Ученики могут наблюдать это в опере «Иван Сусанин» М.И.Глинки, увертюре «Эгмонт» Л.Бетховена.

На уроках музыки создаются благоприятные условия для формирования понимания прекрасного, эстетического вкуса и идеала учащихся, для развития умения понимать и ценить произведения искусства. Результатом таких уроков должна стать возрастающая потребность учащихся использовать содержание эстетических категорий в оценке самых разных явлений искусства.

Примечания

1. *Покровский Б.А.* Сотворение оперного спектакля: Шестьдесят коротких бесед об искусстве оперы. – М.: Дет. лит., 1985. – С.138.
2. *Данилова Г.И.* Искусство: Виды искусства. 8 кл.: учебник/ Г.И. Данилова.- М.: Дрофа, 2014. С.50.
3. *Борев Ю.Б.* Эстетика. В 2-х т. Т. 1 – 5-е изд., допол. – Смоленск: Русич, 1997 С.142-145.
4. *Выготский Л.* Психология искусства/Лев Выготский. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С.332.

Никонова С.Б.

доктор философских наук, профессор
Санкт-Петербург

АКТУАЛЬНОСТЬ И ОЧАРОВАНИЕ ВОСТОЧНОЙ ЭСТЕТИКИ

При разговоре о восточной эстетике всегда возникает двойственное ощущение. С одной стороны, говорить о ней кажется в высшей степени уместным, ибо восточная культура (и в данном случае, при всех различиях, можно это отнести и к дальневосточной, и к ближневосточной культуре) в высшей степени эстетична. А с другой стороны, говорить о ней сложно, а в некотором смысле даже невозможно из-за специфики самого эстетического суждения.

Нужно признать, что «эстетика» – это специфически западное изобретение, и возможной ее делает определенное отношение к суждению о прекрасном. А именно, признание субъективности эстетического суждения. Красота – результат оценки, выносимой субъектом, а не свойство бытия вещей. Красота – впечатление, удовольствие особого рода, а не характеристика предмета. Эта акцентированная субъективность открывает возможность для плюралистичности суждений о красоте, открывает возможность также и для признания разнообразия эстетических традиций. Но эта субъективность попросту чужда большинству из них.

Впрочем, именно там, где субъективность суждения не признается, а красота мыслится как свойство бытия, все оказывается буквально пропитанным ею, ведь само бытие прекрасно, и в красоте оно раскрывается в наибольшей мере. Об этом некогда говорил Платон, и это так же относится к восточным представлениям о красоте. И именно потому характеристика, называемая нами эстетической, пронизывает здесь буквально всю жизнь.

Словом, если исходить из того, что предметом эстетики является не красота, а определенный род субъективного суждения, то речи о восточной эстетике идти не может, и напротив, все, что является субъективным, в философских рассуждениях мыслителей Востока подвергается скорее резкой критике (вспомним, для примера, Чжуан-цзы, говорившего о рыбах, уплывающих в страхе в глубь вод, и об оленях, убегающих в глубь лесов при виде красавицы: так в чем же ее красота?) Тем не менее на высшем, бытийном уровне красота утверждается как нечто подлинное, глубинное, как отсвет изначальной истины в мире, и конечно же, ею наполнено все, и если нечто существует подлинным образом, оно не может быть чуждым красоте и гармонии (так что есть и такие красавицы, при виде которых луна скромно прячет свой лик, а рыбы и птицы замирают в изумлении – ведь в них отражается подлинная красота). Человеческое формально и относительно, имеющее отношение к глубинному первоначалу – вечно и абсолютно. Созерцая первоначало, можно и жизнь наполнить вечным и абсолютным, то есть красотой. На этом и держится красота повседневной жизни. А не на творческом порыве человека, желающего своими усилиями превратить ее в искусство. Превратить в искусство – значит, по сути, превратить в иллюзию. И где же здесь подлинное бытие?

Таким будет противоречие между эстетической (современной, западной) позицией и онтологической (древней, восточной). Зато раз эстетическая позиция не имеет отношения к подлинности бытия, то оценить как красивое она может все, что только красивым покажется. Она куда более открыта. И таким образом, укрепляя свою деонтологизирующую эстетизирующую позицию, западная мысль становится открытой к Востоку.

Современный глобальный мир и особенно современная массовая культура являются продуктом этой самой виртуализирующей субъективной эстетической позиции и полностью держатся на ней. Уже без различий между Западом и Востоком. В этом мире восточная культура уже оценивается эстетически, становится предметом эстетического суждения. Другое дело, что восточная эстетика оказывается настолько влиятельной для современного мира, захватывает своими образами огромные массы.

Потому возникает вопрос: что делает именно восточные образы, традиции, стили, элементы восточного эстетического оформления жизни столь притягательными, влиятельными как в своем классическом виде, так и в современных трансформированных вариантах? Что придает им особое очарование для эстетического суждения?

Традиционность всегда в моде у тоскующего по «подлинности» романтического сознания. Но нас в данном случае будет волновать не эта сторона вопроса. В этом докладе проблемой скорее будет новое, а не традиционное. Возникшее под влиянием западной эстетизации, но изменившее ее и распустившееся как невиданный цветок на этой благодатной почве. Не является ли эстетизм восточной жизни наилучшим соответствием чаяниям постсекулярного мира? Не являются ли чистые обезличенные образы современного восточного искусства, снабженные в то же время экзотическим и утонченным колоритом чуждости по отношению к западным основаниям глобальной культуры, новым обещанием внеположного идеала в лишенном надежды на трансценденцию мире?

Нога С.А.

Университет ИТМО, Санкт-Петербург

АРХЕТИПИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОГО ТЕКСТА

С эстетической точки зрения научное знание может представлять собой абстрагированную и деконтекстуализированную форму. Научные работы пишутся «научным языком», который подразумевает обилие терминов, специфических определений, теорий. В каком-то смысле язык научных работ – это «технический» язык, в основе которого лежат только научные факты [1] Чем более абстрактна и технологична область исследования, тем более технологичным языком будут представлены факты и тем более они будут абстрагированы от понятных не-ученому жизненных ситуаций.

В свою очередь история является эстетической структурой, которая способна формировать смыслы. Формирование нарративных структур по мотивам научных концепций и тенденций способно сделать их более доступными для осмысления и определения значимости в жизни человека. Хайден Уайт утверждает, что нарратив – это метакод, человеческая универсалия, на основе которой могут передаваться межкультурные сообщения о природе разделяемой реальности [2]

Таким образом для того, чтобы быть понятным как можно большему количеству людей, научное знание и процесс его производства нуждается в новых формах репрезентации, помимо исходной научной формы. Такой формой может стать художественное произведение или научно-популярный материал. В них процесс научного открытия будет разворачиваться в соответствии со структурно-типологической канвой, описанной основоположником нарратологии – В.Я.Проппом.

В.Я.Пропп описал структуру фольклорных произведений, выделив 31 архетипическую функцию, которую могут выполнять действующие лица в процессе развития сюжета. Эти функции могут делать более выразительным эстетический аспект повествования о процессе научного открытия [3]

Так, в серии научно-популярных мультфильмов «Как я изменил мир», выпущенных научно-популярным проектом «Курилка Гутенберга», актуализируются некоторые архетипические функции.

В частности, в выпуске про Александра Попова «Александр Попов – изобретатель беспроводного телеграфа» [5] используется архетипический образ «волшебное средство», представленное в виде подарка от отца, привезенного из командировки – электрического звонка. В ролике его называют «диковинной вещичей». Спустя почти 30 лет звонок играет решающую роль в процессе научного поиска. В рамках этого акта актуализируются и такие архетипические структуры, отмеченные В.Я.Проппом, как «отлучка» – командировка отца – и «даритель» – отец.

Более того, по сюжету у Попова есть герой-помощник – ассистент, помогающий в научных поисках.

В определённый момент герою необходимо решить «трудную задачу» – наладить и поддержать связь между броненосцем «Апраксин» и материком – от этого будет зависеть жизнь людей. Далее сюжет разворачивается в соответствии с последовательностью архетипических функций волшебных сказок, отмеченной В.Я.Проппом. Герой решает задачу и его узнают – о нём пишут в газетах, его изобретение получает повсеместное распространение. Финальная точка – Александр Попов получает признание, его вклад высоко ценится до сих пор.

Отметим, что и все архетипические элементы являются достоверными фактами из жизни Попова, а в сюжетную канву вплетаются справки о том или ином научном явлении, актуализируемом в процессе открытия.

Однако сюжетные повороты, которые были отобраны авторами для материала, являются эмоционально насыщенными элементами истории. Так, неожиданное срабатывание «диковинной вещички» – автоматического звонка – в качестве катализатора озарения, может способствовать удивлению зрителя, а решение «трудной задачи», которая включает в себя спасение жизней, может вызвать тревожное волнение и радость после успешного завершения. Благодаря этому образ учёного становится более многогранным – он не только лабораторный исследователь – он не боящийся трудностей герой, создавший что-то действительно значимое, жизненно важное для общества.

Таким образом, в материале мы видим сочетание эстетики научного познания и архетипических структур волшебной сказки. Научная часть требует достоверности и точности в передаче информации. А архетипические образы помогают зрителям сформулировать смысл и значимость научного открытия и эмоционально вовлекают в познавательный процесс. Таким образом формируется эстетика научно-популярного дискурса.

Примечания

1. Lucy Avraamidou & Jonathan Osborne (2009) The Role of Narrative in Communicating Science, *International Journal of Science Education*, 31:12, 1683-1707.
2. White H. (1981). The value of narrativity in the representation of reality. In W.J.T.Mitchell (Ed.), *On Narrative*, Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1-23.
3. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки; Исторические корни волшебной сказки. – М.: Колибри, 2021. – 640 с.
4. Курилка Гутенберга. «Александр Попов – изобретатель беспроводного телеграфа», серия №3 проекта «Как я изменил мир». URL: <https://rutube.ru/video/005a7eff440f6ed2694198f3226cb2f2/?playlist=257433> (Дата обращения: 28.02.2023).

Носков А.

аспирант СПбГУ, alexei.yoyo@gmail.com

ОБЩЕЕ И ОТЛИЧНОЕ В ФЕНОМЕНАХ ЗАГРЯЗНЕНИЯ И БЕЗОБРАЗИЯ

Тайной способностью философов, которую они обычно не сильно афишируют по вполне понятным причинам является, как думается, умение задавать вопросы к любым окончательным ответам. И в данном докладе это становится особенно очевидным, так как в нем уделяется внимание прежде всего проблемным местам старых и новых методов понимания себя, других и мира, т.е. делается попытка задать вопросы, на которые как и прежде любопытно найти ответы. Первоочередным из них, главной гипотезой, которую хотелось бы отстоять или опровергнуть во время живого диалога, который готов предоставит будущий конгресс, – является полная или частичная синонимия понятий «загрязнение» и «безобразия».

Коль скоро эстетика противостоит антиэстетике, то особое внимание стоит сначала отдать визуальной экологии, как идущей в атаку на смену старому. Последняя со всей очевидностью является аналогией, метафорой, переносом вполне прозаической позитивной дисциплины на пересеченную местность гуманитарных наук. Да, всем хорошо известно, что так и работает наука на переднем крае исследований – правдоподобными гипотезами и неочевидными аналогиями, со временем превращая их в стертые и блеклые метафоры. Далее вместе с основным предметом традиционной экологии наследуется экологией визуальной и термин загрязнения. И прежде всего напрашивается необходимость достроить до целого это понятие через его полный антоним, то есть – чистоту. Чистота имеет положительное значение

и, вероятно, не может иметь градаций. Ведь нельзя быть слегка чистым. А вот загрязнение наоборот – отрицательно, и градацию, степень иметь может. Отсюда возникают вопросы. Во-первых, есть ли предел у загрязнения, когда оно становится неразличимо? И, во-вторых, есть ли универсальные критерии такого визуального загрязнения?

Вспоминается старая инструкция по обслуживанию автомобиля Запорожец: а) все, что имеет толщину до полуметра – грязью не является и б) все, что толще полуметра, отваливается само. Помимо заданных вопросов к термину загрязнения можно также выделить ряд более общих трудных мест в связи с указанной выше аналогией. Прежде всего это проблема различения внутреннего и внешнего загрязненного. Является ли то, что присуще изгвазданному как его часть, задумка, особенность – по-настоящему грязью или нет? Или загрязнением является лишь то, что привнесено со стороны?

Далее следующим трудным местом является особенность экологии как дисциплины. Очевидно, что ее описательность подразумевает вполне консервативный, охранительный взгляд на окружающую среду и, вероятно, не подразумевает наличия у неё прогрессивных методов преобразования о́йко́с'а. И потому возникает вопрос удачна ли такая метафора вообще? Не стоит ли тогда визуальную экологию дополнить, например, визуальной эргономикой, то есть «законом действия», нормированием обустройства среды, который бы исключал появление загрязнения как такового? Ведь проблему легче предупредить, чем потом устранять. И, наконец, последняя проблема кроется в ловушке наивного позитивизма, в которую можно попасть по аналогии с традиционной экологией – эта западня известна как проблема всеобщности. Иначе говоря можно ли достичь хотя бы закономерностей, занимаясь *in concreto* описаниями загрязнений в среде. Действительно ли все, что плохо – плохо одинаково для всех? Например, если для одного грязь на ботинке вызывает неудовольствие, то для другого – это даже не предмет фокуса внимания. Ведь как давно известно, мужчина должен быть слегка неряшлив: или штанина порвана, или рукав в шоколаде.

Конечно было бы несправедливо не дополнить выпад в сторону нового взгляда перечнем старых проблем в стане эстетики. Эстетики, понимаемой широко как обобщенный взгляд на пограничные феномены человеческих разума, воли и чувств. В ее арсенале есть пыльное понятие безобразия или безобразного, которое также негативно и имеет градации, предельным случаем которой является один из аспектов небытия. И его также необходимо достроить до целого через понятие образное, которое является положительным и не имеет градации – ведь нельзя быть слегка образным. Здесь хотелось бы избежать затертого противопоставления с оценочным прекрасным – понятием, не являющимся полной противоположностью в русском языке безобразному. К тому же однокоренное слово «образный», как безоценочное и отсылающее к разуму, выглядит вполне уместно. К тому же с античности известно, что феномен прекрасного снимает безобразное через опосредование формы медиума

в искусстве. И таким образом можно перейти к перечню ключевых болезненных мест эстетики в связи с безобразным, которые помогут выявить общее и отличное в старом и новом. В.В. Бычков указывает, что Аристотель в своей теории мимесиса указывал, что изображение трупов и отвратительных животных практикуется в живописи и доставляет удовольствие искусным подражанием. В «Критике способности суждения» И. Кант развивал мысль Стагирита, указывая на то, что искусство «прекрасно описывает вещи, которые в природе безобразны или отвратительны» (§ 48). Известен также и автор отдельного труда «Эстетика безобразного» (*Ästhetik des Häßlichen*, 1853) К.Ф. Розенкранц, который уделил этому феномену особое внимание. Безобразное он считал понятием относительным, указывающим на становящееся «вторичное бытие». И характерным для него была несвобода духа и воля к ничто, а потому безобразное имеет прямое отношение ко злу. Философ-романтик указывает, помимо прочего, что в искусстве безобразное находит себя в комическом, что вполне согласуется с общим местом современной теории несоответствия, объясняющей феномены смешного. Розенкранц провел различия в видах безобразного, которые можно также различать по внешнему и внутреннему. Безобразное, вероятно, присуще бесформенному или уродливому феномену самому по себе, но также может быть внешним феноменом, если оно содержит изъян или ошибку. И, наконец, последним, но не по значению, именем, уделившим внимание феномену безобразного был Т. Адорно, автор «Эстетической теории» (*Ästhetische Theorie*, 1970). Он указывал на архаические корни феномена безобразия и связал его с символом мифического ужаса и боли. А причины современного безобразного нашел по мнению В.В. Бычкова, «в бездумном развитии техники, основанном на насилии над природой и человеком». Таким образом общими проблемными местами в известных исследованиях безобразного можно выделить следующие: во-первых, несмотря на то, что искусству уделяется максимум внимания, потеря свободы характерна для него самого, ведь ему отводится место снятия старых болевых симптомов человечества, то есть лишь инструментальная роль. Во-вторых, в связи с безобразной триадой «боль – обезболивание – удовольствие», вероятно, мало уделялось место не только в эстетических исследованиях искусства, но и шире – в рассмотрении аспектов самой жизни. Наконец, в-третьих, феномен комического, который имеет в своем основании безболезненное (или обезболенное) безобразие с опорой на теории смешного, вероятно, стоит исследовать как нечто с необходимостью неуместное и несвоевременное.

В итоге можно сделать осторожный вывод, что синонимия загрязнения и безобразного все-таки присутствует. Однако в какой мере, – стоит уточнять у авторов предложенной новой исследовательской концепции. Иными словами, риторический ход в сторону от фундамента эстетики, фактически стилизация уже известного для такой академической смелости, требует

существенных оснований и остается надеяться, что у дорогих коллегантиэстетиков они есть. Также надеюсь, что на конгрессе мне посчастливится найти ответы на представленные выше вопросы.

Овцынов В.А.

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

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВОК НА ПРИМЕРЕ «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 приёмов может быть множество, но чаще всего создателями представлений выбирается сквозная композиция. В современной действительности одним из актуальных способов реализации задач, таких как приобщение к национально-культурным ценностям, творческая самореализация молодежи, направленная на трансляцию и распространение духовных ценностей, а также воспитание художественно-эстетического вкуса у зрителя, является музыкально-театральное искусство. Нашей основной задачей являлось изучение и проведение практической работы в области музыкально-драматургических принципов, создания художественных образов, а также работы с музыкальным материалом в музыкально-театральных постановках (на примере «Александр – воитель Земли Русской») на базе молодежного театра «Знамень» ВШМТ ВлГУ. Поиск эффективных путей обогащения культурного уровня молодежи, противодействие деформации исторической памяти путем разработки и реализации художественно-творческого проекта «Александр – Воитель Земли Русской» дает такие возможности, как: вовлечение духовно-нравственного потенциала культуры в молодежное социокультурное пространство региона; творческая самореализация молодежи, направленная на трансляцию и распространение духовных ценностей. Проект может рассматриваться как инструмент воспитания уважения к историческому опыту малой родины и приобщение к национально-культурным ценностям. Осуществление музыкально-театрализованного представления, посвященного выдающейся исторической личности Александра Невского, чья жизнь неразрывно связана с Владимирским Краем, должно способствовать формированию у молодежи системы представлений об истории земли Владимирской,

о мире и системе человеческих ценностей, о культурно-человеческом наследии, а главное – это повышение уровня гражданской ответственности. Художественно-творческая постановка, созданная молодежным театром Высшей школы музыки и театра ВлГУ, направленная на укрепление духовнонравственных ценностей у молодежи, является и будет являться актуальной, поскольку Александр Невский – это уникальный пример сплочения русского народа в условиях беспрецедентного давления на Русь с Востока и Запада.

Овчинникова А.А.
НИУ ВШЭ, Москва

ФИКЦИИ В ДВУМЕРНОЙ СЕМАНТИКЕ: ВОЗМОЖНОСТИ ФОРМАЛИЗАЦИИ

В литературе и кино многие сюжетные линии завязаны на действиях конкретных персонажей. Услышав знакомое имя героя, зрители и читатели спешат узнать, что же произошло с «их любимым» Шерлоком Холмсом, Человеком-Пауком или сказочной принцессой. Дети мечтают быть похожими на своих кумиров, которые в реальности не существуют. Для большинства из нас в этом нет ничего удивительного. Однако логики и философы языка видят тайну и вызов в именах вымышленных героев.

Проблема так называемых *пустых имен или фикаций* обсуждается уже не одно десятилетие. Значимых результатов удалось достичь в области формальной семантики благодаря Солу Крипке (1940-2022 гг.). Он предложил семантику возможных миров, на основе которой разработал теорию жестких десигнаторов (англ. «*rigid designator*»). Первая легла в основу неклассических логик, особенно модальных. В таких языках модель задается упорядоченной тройкой $\langle W, R, \pi \rangle$, где W – (непустое) множество возможных миров, R – отношение достижимости между мирами, π – функция оценки, которая приписывает значения переменным: $\pi(p) \subseteq W$. Согласно Крипке, жесткий десигнатор указывает на один и тот же объект во всех возможных мирах, в которых этот объект существует, и ни на что больше [1, 2]. Имена собственные – это далеко не единственная грамматическая категория, к которой применимо понятие жесткого десигнатора [3]. Однако рассматривать я буду только их, как наиболее типичный случай. С точки зрения семантики, проблему пустых имен можно свести к следующему вопросу: как лучше всего организовать множество возможных миров? [4].

Конечно, семантика возможных миров не является единственным способом формализации данной проблемы. Попытки разрешить ее предпринимались также в рамках референциальной и психологической семантик [5, 6]. Однако несомненное преимущество семантики Крипке состоит в том, что она позволяет рассматривать контрфактические и параллельные линии развития

событий в качестве возможных миров. Более того, только этот вид семантики позволяет схватывать ситуации, в которых фиктивное и реальное встречаются в одном мире.

Один из современных российских исследователей д. филос. наук И.Б.Микиртумов, предлагает собственный подход к формализации пустых имен, основанный на теории жестких десигнаторов и семантике возможных миров [7]. Согласно этому философу языка, если фикция имеет референт, то его всегда можно найти в последовательности миров, которая охватывает как прошлое, так и будущее данного мира. При этом допустимо, чтобы вид референта изменялся. В строго формальной записи последовательность миров, точнее так называемый ряд идентичности собственного имени A , выглядит как множество пар $\langle w_n, d \rangle$ и $\langle w_{n+1}, \emptyset \rangle$ [8]. Этой линии соответствует описание всех свойств, которыми обладают референты собственного имени A в каждом мире. Все такие описания и составляют жесткий десигнатор, согласно подходу Микиртумова.

Мне хотелось бы обратить особое внимание на то, что в рамках проанализированной формализации референтом собственного имени как жесткого десигнатора является множество описаний свойств денотата, а не сам индивид. Хотя такая детализированная запись имеет свои преимущества, она может оказаться излишней и чересчур громоздкой, когда мы одновременно рассматриваем много возможных миров. В таких случаях я предлагаю опираться на двумерную семантику (англ. «*Two-dimensional (2D) semantics*»). Чтобы понять основную идею подхода, рассмотрим двумерные матрицы, которые изначально разрабатывались для того, чтобы визуализировать теорию индексальных выражений по Каплану [9]. В двумерной семантике, как и в традиционной семантике Крипке, можно определить отношения достижимости на мирах, а также функцию оценки на них, то есть задать модель. Это задача для будущего исследования. Контекст выражается упорядоченной тройкой $\langle w, a, t \rangle$, где w – некий возможный мир, a – агент в указанном мире, t – момент времени, в котором агент существует в указанном мире [10]. Будем считать, что w_1 – актуальный мир.

Возьмем в качестве примера то же самое литературное произведение, что и Микиртумов, – «Война и мир» Л.Н. Толстого. Тем самым я надеюсь показать, что наши подходы не так уж содержательно и далеки друг от друга. Согласно коллеге, имена «Наполеон» и «Элен» отличаются тем, что первое обладает привязкой в двух мирах, включая актуальный, в то время как второе только в одном [11]. С помощью двумерных матриц это можно передать следующим образом:

	w_1	w_2
$\langle w_1, \text{Наполеон}, t_0 \rangle$	Наполеон	Наполеон
$\langle w_2, \text{Элен}, t_0 \rangle$	\emptyset	Элен

В заключение, я уверена, что двумерная семантика содержит внушительный потенциал для формализации пустых имен или фикций, который не представляется возможным раскрыть в рамках данной работы.

Примечания

1. *Kripke S.* Naming and Necessity. Cambridge, MA, 1980.
2. *LaPorte J.* Rigid Designators // Stanford Encyclopedia of Philosophy. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/rigid-designators> (дата обращения: 01.02.2023).
3. Там же.
4. *Мукиртумов И.Б.* Интерпретация имен собственных в косвенных контекстах: именование de re и фикции // Слово.ру: балтийский акцент. 2022. Т. 13, №2. С. 77.
5. *Maier E.* Fictional names in psychologistic semantics // Theoretical Linguistics. 2017. Vol. 43, №1–2. P. 1–45.
6. *Kamp H., Genabith J.V., Reyle U.* Discourse representation theory // Handbook of philosophical logic / ed. by D. Gabbay, F. Guenther. Heidelberg, 2003. Vol. 10. P. 125–394.
7. *Мукиртумов И.Б.* Интерпретация имен собственных в косвенных контекстах: именование de re и фикции // Слово.ру: балтийский акцент. 2022. Т. 13, №2. С. 75–98.
8. Там же. С. 81.
9. *Schroeter L.* Two-Dimensional Semantics // Stanford Encyclopedia of Philosophy. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/two-dimensional-semantics/> (дата обращения: 01.02.2023).
10. Там же.
11. *Мукиртумов И.Б.* Интерпретация имен собственных в косвенных контекстах: именование de re и фикции // Слово.ру: балтийский акцент. 2022. Т. 13, №2. С. 87.

ЭСТЕТИКА ПЕРВЕРСИИ: ЗАБОТА И НАСЛАЖДЕНИЕ

Психотический субъект проваливается в наслаждение и не можем его регламентировать. Строго говоря, в психозе вообще неразличимы удовольствие и наслаждение. В лучшем случае, такой субъект предпринимает попытку опредметить это наслаждение в форме бреда.

Невротик наслаждается тем, что ограничивает своё наслаждение и поддерживает его в нереализованной форме. И выстраивает своё желание вокруг метафоризации и украдкового прикосновения к теням своего наслаждения. Его желание всегда находится на орбите наслаждения, но никогда с ним не совпадает. Строго говоря, только невротика понятна тема сегодняшней конференции и противопоставление удовольствия и наслаждения. Собственно, на это он нам всегда и жалуется: моё удовольствие не приносит мне максимального наслаждения. А наслаждение уничтожит меня самого, поэтому в качестве компромисса остаются мелкобуржуазные утехы.

Перверт же наслаждается регламентированием наслаждения, в этом его власть, что разрешить другому, а что табуировать. Этот тумблер находится в его руках и составляет его сладострастие. «Закон на моей стороне, – говорит он». Перверт создаёт собственную этику, внутри которой сам является источником морального закона. И собственную эстетику, в которой делает другого произведением. Эту перверсивную мораль я однажды назвал Эгикой, то есть этикой, исходящей не из этоса, а из эго. [см. лекцию в РГПУ им Герцена: <https://youtu.be/WtKaZiOKuHw>]

Перверсия представляет собой не просто попытку трансгрессировать закон, а отождествиться с ним. Поместить закон внутрь себя, Другого приравнять к Эго. Каждый перверт, подобно королю-солнцу может сказать «закон – это я», поэтому от меня зависит, какое удовольствие ты будешь получать и будешь ли.

Из всего сказанного, Вы видите, что в качестве партнёра перверт нуждается в невротике, то есть том, кто фантазирует, да не может себе позволить нечто. Это именно та сцена, на которой перверт может поставить свой спектакль либертинажа и демонтажа невротического желания. [см: Montserrat Puig, *Psicoanálisis aplicado en un caso de perversión* // *Freudiana* n° 34: <https://freudiana.com/psicoanalisis-aplicado-en-un-caso-de-perversion/>]

Сержио Бенвенуто пишет: «Мы распознаём перверсию там, где субъективность другого эксплуатируется больше как инструмент для удовольствия, а не в качестве цели». То есть кантианский принцип наоборот: человек становится средством, а не целью [Бервенуто С. *Перверсии*. СПб, 2016. С. 72].

Перверт пользуется субъективностью другого для собственного удовольствия (в отличие от психотика, который может быть одержим бредом, вообще

никак не связанным с удовольствием, ни его, ни другого). Иными словами, в качестве партнёра перверту всегда требуется невротик, для которого он будет выступать законодателем и дозировать удовольствие. Перверт не сможет создать отношения с другим первертом или психотиком.

Орлов Б.В.
Екатеринбург

DIFFERENTIA SPECIFICA ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО

Экзистенциальное начало эстетического и художественного производно от экзистенции как подлинного, полноценного, богатого смыслами человеческого бытия и экзистирования как модуса таких отношений человека к миру, когда отношения к миру-макрокосму выстраиваются в зависимости от отношений человека к самому себе – к собственному духовно-душевному миру как микрокосму, характеризующемуся самобытностью (самостью), уникальностью, суверенностью, сокровенностью, таинственностью, интимностью, ранимостью, одиночеством, ответственностью и свободой. Экзистирование предшествует сущности человека как субъекта деятельности (практической, познавательной, общения, ценностно-ориентационной), переводя его социально-функциональное измерение в измерение экзистенциальное, когда человек в своей душевно-телесной уникальности и субъективности и благодаря собственному бытию участвует в становлении бытия вообще. Экзистирование как погружение в свою самость и творческое продуцирование смыслов бытия по своему существу есть «индивидуация», «автосубъективация» и вместе с тем – парадоксально – «самоотрешение» и даже «самозабвение», то есть «трансубъективация» и «трансцендирование» – закономерный выход за пределы (трангрессия) твоей, только тебе данной жизни в «сверхчеловеческое», «надмировое», «вселенское», «космическое» и т.п.

Экзистирование, обладая особой значимостью для человека, порождает такие смыслы, которые принципиально отличаются от ценностей практических (Праксиса), от ценностей познавательных (Логоса) и ценностей общения (Эроса). «Экзистенциальности», возникая на собственной основе, не столько дополняют систему ценностей, напрямую связанных с человеческой деятельностью, сколько противостоят ей за счет обращения к смысловым оппозициям, соответственно: Пойэзису, Мифосу и Танатосу. Экзистенциалов объединяет и роднит друг с другом иное по сравнению с деятельностью и ее значимыми результатами наполнение человеческого бытия, когда человек оказывается существом поэтическим, иррациональным, смертным, более того, находящим в этом важнейшие смыслы своего бытия.

Эстетическое и художественное, как и все другие экзистенциалы, также озабочены подлинностью и полноценностью индивидуального существования, но по-своему решают проблему смыслов человеческого бытия, что проявляется как в характере присущих им ценностно-смысловых форм, так и в способах их осуществления. Вот почему, например, прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое и произведение искусства – основные модификации эстетического и художественного – всякий раз непременно содержат экзистенциально-онтологическое начало.

Прекрасное подтверждает наличие смыслов в жизни как таковых, поскольку само прекрасное как уникальный феномен и есть обобщенный, предельный смысл всех других смыслов: если в жизни есть прекрасное, то жить стоит (то есть имеет смысл) = жизнь прекрасна потому, что в ней есть смысл. Возвышенное ориентирует на максимальную реализацию возможностей человека и на поиск (отыскание) смысла в превышении «среднего уровня» повседневного существования, зачастую обезличенного и отчужденного. Один из важнейших смыслов человеческого бытия и состоит в возвышении (самовозвышении), поскольку само бытие имеет эту интенцию. Трагическое в большей степени (более обостренно) связано с пограничной ситуацией, создаваемой оппозицией жизни и смерти (Эроса и Танатоса). Когда, несмотря на тяжкие страдания и угрозу (страх) смерти, человек, переживая, преодолевает это состояние в трагическом катарсисе, трагическое становится самостоятельным смыслом человеческого бытия, равноценным другим эстетическим смыслам: жизнь тяжела и устремлена к смерти, но удел человека – стать «*выше страха и страдания*» (*Ницше*). Комическое, содержа в себе как самостоятельном эстетическом феномене – в качестве главного – осмеяние бессмысленности (абсурдности) неподлинного, фальшивого, «несоответствующего» существования, оказывается, как экзистенциал, явным подтверждением подлинности экзистенции: пока я смеюсь – я существую и, следовательно, что-то экзистенциально значу в данной жизни, привнося в нее какой-то важный, неповторимый смысл.

Произведение искусства как носитель художественности (то есть как основная ценностно-смысловая доминанта художественного экзистенциала) всякий раз экзистенциально в том, что реальность его художественного мира – это реальность настоящей, достойной и удовлетворяющей человека жизни, в которой просвечивает истина бытия (*Хайдеггер*), иначе говоря, экзистенция. Живя искусством, то есть художественно бытийствуя посредством произведения искусства, ты отрываешься от артефактов (искусственного) и через воображаемое погружаешься в своего рода «сон наяву» (*Фрейд*), отличающийся экзистенциальной подлинностью большей, чем данная тебе жизнь в ее повседневной реальности.

Островская С.Л.
Аспирант, ассистент кафедры «Музыкальное образование»
Высшей школы музыки и театра
Владимирского Государственного Университета
(Владимир, Россия)

ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ ЮНЫХ АРТИСТОВ ПОСРЕДСТВОМ ПОГРУЖЕНИЯ В ЦЕННОСТНО ОРИЕНТИРОВАННУЮ СРЕДУ

Профессия артиста предполагает особым образом сформированное мировоззрение, направленное на созерцание окружающего, особого его переосмысления, приятия, и воплощения в процессе сценической деятельности в качестве осмысленного продукта, представляющего собой отражение внутреннего мира исполнителя.

В настоящий момент зачастую истинный глубинный смысл искусства, как отражения эстетических переживаний посредством воспроизведения звуком, пластикой, красками подменяется на деятельность, направленную на копирование «красивого», «модного», «актуального» и «выгодного». Исполнители, да и авторы современности зачастую не задумываются над эстетической ценностью и духовной наполненностью собственного творчества.

Данный феномен, как видится, имеет под собой глубинные смысловые причины. Общество современности «настроено» на материальные ценности. При этом значение духовных ценностей настолько перестало иметь должное значение, что перестало рассматриваться как отправная точка не только среди бытовой, но и среди культурной среды.

В связи с данным обстоятельством представляется, что ключевое значение в организации формирования творческого мышления студентов, обучающихся творческим профессиям, лежит в плоскости создания особой, ценностно-ориентированной среды внутри учреждений, обеспечивающих обучение и подготовку специалистов данных направлений

Очеретяный К.А.
Санкт-Петербургский государственный университет

ФАКТОР-КАЙДЗЮ В СПЕКУЛЯТИВНОМ УРБАНИЗМЕ: РЕКУЛЬТИВАЦИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ СРЕД

Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РФФ. Проект 21-18-00046 «Определение критериев визуального загрязнения окружающей среды» в Санкт-Петербургском государственном университете.

Если горы рождали у архаического сознания мысли о великанах, то Кинг-Конг, Годзилла, Трансформеры – продукт современного урбанистического воображения. Не стоит видеть в них только стаффаж или туристический аттрактор. Конечно, можно легко представить как в толпе говорят: «Смотри! Этот тот самый Эмпайр-Стейтбилдинг на который взбирался Кинг-Конг!», или «Неужели это тот самый Крайслер-билдинг, который атаковал Годзилла?». И, без сомнения, городам, стремящимся обрести популярность в медиа, не обойтись без своих монстров или катастроф. Лишенные таковых – пусты, вторичны, неинтересны, могут рассчитывать в лучшем случае на статус ретро-топий, мест, где когда-то была жизнь. Однако, все это взгляд извне – туристический, а значит внешний, упрощенный, обращающий местность в карту или открытку. Для внутреннего потребления гигантские монстры, атакующие город – мера уюта: чем больше монстр, тем более уютно пространство, которое его вызвало к жизни. Оно рассчитано на коммуникации, транспорт, сети, трафик, в большей мере, чем на человека с его ограниченным ресурсом внимания, восприятия, эмоций. В борьбе за внимание, право определять настроение, окрашивать память, образы, порожденные этим пространством, поглощают друг друга, создавая необразы, т.е. образы, которые ничего не говорят, не сообщают и не выражают, а скорее опустошают, создают отмеченный Э.Левинасом и развернутый Д.Триггом эффект, подобный бессоннице с ее парадоксальными объектами, когда не «Я», а «Оно» бодрствует [1], эффект тела за гранью времен, окруженного предметами, чьи свойства не материальны, а онейральны. Соответственно киномонстры, а вслед за ними и монстры из компьютерных игр – это некая компенсация, иконический материализм, превращение пустоты в живое, пусть и гротескное существо; образы, сливающиеся друг с другом в единого Левиафана (Годзиллу) – они не могут быть прочитаны, узнаны, познаны, но могут еще стимулировать игру чувств и воображения как Нечто: живое, возвышенное и жуткое. Монстр (в традиции японского жанрового кино о гигантах, крушащих город – кайдзю) – это выход пустоты, реальность, настолько несоотносимая с порождаемыми ей образами (невывражаемое и неотражаемое в них), что ее можно представить только как форму жизни, сопротивляющуюся познанию и схожую по поведению скорее с действием стихий. Однако, именно этот фактор восставшей пустоты, или фактор-кайдзю, можно учитывать при продумывании пространств жизни, а самое главное – в рекультивации визуальных сред. В самом деле, для экологии и экономики рекультивация – комплекс мер по возобновлению живых связей, нарушенных ранее: обычно сюда включается минимизация токсичного воздействия, корректировка ландшафта, нанесение плодородного слоя почвы, создание сети гидротехнических и мелиоративных сооружений. По аналогии, следует продумать рекультивацию визуальных сред, т.е. такой комплекс мер, который бы предупреждал пустоту, позволял бы городу отражаться в образах, а не размываться в них и потому был бы ориентирован на общение образов,

взаимодействие с ними, идентификаций и репрезентаций в них, для отдельного человека и социальных групп. Т.е. был бы построен вокруг восстановления живой связи субъектов, а не вокруг интенсификации гротескной формы жизни гиперсубъекта (фактора-кайдзю). Соответственно меры рекультивации визуальных средств в урбанистическом пространстве – это меры, нацеленные против возникновения гипотетического гиперсубъекта, который порожден 1) коммуникациями, исключаящими размерность человеческого тела; 2) пренебрежением к тигматаксису – соотносительности точек тела с динамикой среды; 3) дезактивацией энвайроментальной герменевтики – когда пространство молчит не вступают в коммуникативную игру, когда его знаки не дают эмоций, даже чувство головокружения; 4) противостоянием партиципативному вовлечению – т.е. вовлечению в социальные взаимодействия, с возможностью оставить след, повлиять на среду, в т.ч. средствами VR- и AR-технологий. Точно также как в экологическом дискурсе выделяют гиперобъекты [2] – объекты, стремящиеся выйти за границы пространственно-временного характера, создать лауну в бытии, в дискурсе медиаэкологии гиперсубъекты – это ответ на лауны бытия, визуализация пустот, которые чувствует урбанистическое воображение и стремиться его заполнить средствами медиа. На монстров, разрушающих города возлагают задачи эмансипации и рекультивации, превращение труда в стихию. Однако возвращение к учету воображаемых существ подобно практикам средневековой геральдики или страницам бестиариев – не важно каким гротескным выглядит существо, важно какие дискурсивные и прагматические стратегии оно стимулирует.

Примечания

1. *Тригг Д.* Нечто. Феноменология ужаса. Пермь: Гиле Пресс, 2017.
2. *Мортон Т.* Статья экологичным. М.: Ад Маргинем. Музей современного искусства, «Гараж». 2019.

Пакунова Т.А.
ФГБОУ ВО ГУЗ, Москва

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ ДВОРЯНСКОЙ УСАДЬБЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО АРХИТЕКТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА

Приспособление дворянских усадеб к современному использованию является одним из эффективных способов сохранения культурного наследия России. Архитектурное творчество предполагает актуализацию эстетической модели старинных «дворянских гнезд» и включение ее в окружающую среду с учетом потребностей и ожиданий целевой аудитории. При реализации со-

временных архитектурных концепций приспособления важно проводить всесторонний анализ конкретного объекта, его культурно-исторических и природно-ландшафтных особенностей с тем, чтобы воплотить в проекте художественный дух русской провинциальной усадьбы. Тема усадебного наследия получила широкое освещение в научной и публицистической литературе, однако профессиональные аспекты архитектурной деятельности во взаимосвязи с вопросом о культивировании эстетической составляющей усадебного мира еще предстоит осмыслить [1].

Русские усадьбы представлены тремя основными типами: провинциальными вельможными усадьбами, средне- и мелкопоместными усадьбами и городскими усадьбами. В эпоху классицизма, завоевавшего доминирующие позиции в период расцвета усадебной культуры во второй половине XVIII века – начале XIX вв., утилитарные функции дворянских резиденций отходят на второй план, а художественные, напротив, усиливаются и приобретают новое звучание. Усадьба воспринимается как Пенаты – домашний очаг, родное место, где царит атмосфера уюта, довольства и благополучия. К проектированию усадеб привлекались известные отечественные и иностранные зодчие: В.И.Баженов, М.Ф.Казаков, Н.А.Львов, А.Ф.Кокоринов, И.Е.Старов, В.Ф.Бренна, Дж.Кваренги, Ж.-Б.-М.Валлен-Деламот.

Целостное семантическое пространство усадебной вселенной составлял комплекс хозяйственных и художественно-культурных элементов, к которым относились произведения архитектуры, садово-паркового, живописного, пластического и декоративно-прикладного искусства. Это был многофункциональный, автономный, внутренне самодостаточный и обособленный мир, обеспечивающий весь жизненный цикл его обитателей и состоящий из архитектурно-паркового ансамбля с храмом и часовней, инженерными сооружениями, малыми архитектурными формами, театром, оранжереями, фруктовыми садами, прудами, конюшнями дворами и псарнями, охотничьими зверинцами. Отводились места для повседневного быта, хозяйственных работ, праздников, игр и отдыха.

На загородные резиденции знати значительное влияние оказывали античные и европейские художественные образцы. Владелец усадьбы по своему вкусу обустроивал жилище как итальянскую виллу, средневековый замок или английское поместье. Так появлялись английские сады, голландские домики и голландские крестьянские дворы, служебные флигели в готическом вкусе. Особый интерес представляла экзотическая культура Дальнего и Ближнего Востока, что привело к спросу на турецкие бани и киоски, пагоды, китайские дома, театры и беседки.

Если главный фасад усадебного дома играл доминирующую роль в определении эстетического пространства парадного въезда, то садовый фасад гармонировал с парковым окружением. С конца 1760-х заметно вырос интерес к древностям. Приобретают популярность искусственные руины, служившие бельведерами и позволявшие любоваться прекрасными видами окрестностей.

В парковую среду вписывались живописные гроты и рустические объекты. Художественную систему усадьбы дополняли элементы природных комплексов – речные долины, пруды, озера, рощи.

На V Молодежном форуме «Наследие» (Москва, октябрь-декабрь 2022 г.) студенты 16 российских вузов продемонстрировали творческие подходы к разработке архитектурных концепций приспособления к современному использованию усадьбы «Виноградово» в Долгопрудном. Проектные предложения базировались на поиске компромисса между максимальным сохранением аутентичности объекта, красоты старинного усадебного мира и новым прочтением его роли в реалиях XXI столетия [2].

Таким образом, в современном архитектурном творчестве целесообразно учитывать специфику художественных паттернов, порожденных усадебным бытованием конкретного исторического периода и выбирать наиболее приемлемые для сохранения усадеб функции: музейную, образовательную, культурно-досуговую, санаторно-оздоровительную, туристско-рекреационную, социальную, религиозную.

Примечания

1. См.: Дворянские гнёзда России. История, культура, архитектура: Очерки / Ред.-сост. М.В. Нащокина; ОИРУ. – М.: Жираф, 2000. – 384 с.: ил.; Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретённый рай. – М.: ОГИ, 2003. – 528 с.: ил.; Каждан Т.П. Художественный мир русской усадьбы. – М.: Традиция, 1997. – 319 с.: ил.; Краснобаев И.В. Сохранение сельских усадеб: проблемы и перспективы. – М.: Коло, 2013. – 168 с.; Молева Н. Дворянские гнёзда. – М.: АСТ: Олимп, 2008. – 345 с.: ил.; Нащокина М.В. Русская усадьба Серебряного века. – М.: Улей, 2007. – 432 с.: ил. и др.
2. Молодежный форум «Наследие» <https://forumnasledie.ru/>

Панкина М.В.

Уральский федеральный университет, Екатеринбург

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ДИЗАЙНА

Понятие «функция» (лат. *functio* – «исполнение, осуществление») включает как сугубо практические, утилитарные коннотации: деятельность, работа, обязанность, назначение, проявление каких-либо свойств; так и абстрактное выражение зависимости одного явления от другого, а в социуме – роль социального института или процесса по отношению к более крупным феноменам. В дизайне понятие «функция» стало очень многогранным – от функции собственно объекта: инструментальной, результативной, адаптивной, интегративной, знаковой [3], до функции, миссии самой деятельности, в которой

проявляются, транслируются, формируются социокультурные, потребительские и коммуникативно-эстетические ценности общества. Такая широкая сфера влияния дизайна связана с его глобальным характером, включенностью во все социокультурные, производственные, экономические, политические, экологические процессы.

Ключевое отличие дизайна от инженерии – его эстетическая составляющая, поскольку хорошие инженерные решения безусловно тоже функциональны в утилитарном смысле (выполняют свое назначение), надежны, учитывают требования эргономики (а значит, имеют гармоничные пропорции, определенные размерами частей тела человека), технологичны и рациональны с точки зрения конструкции объекта, экономичны и даже (в случае ответственности проектировщика и заказчика) экологичны.

Эстетическая – одна из многих функций дизайна (ученые выделяют около двадцати функций), однако, образ, впечатление, эмоциональный отклик и чувственные переживания являются важнейшими факторами выбора варианта проектного решения заказчиком и объекта дизайна, услуги потребителем. Эстетическая функция заключается не только в гармонизации предметно-пространственной среды; но и в организации восприятия, эмоционального отклика, чувственного переживания и отношения; в обеспечении равновесия утилитарных и эстетических качеств объекта; в формировании и удовлетворении эстетических потребностей, в отражении и формировании ориентиров и эталонов красоты, эстетического вкуса человека и общества в целом.

В понятие эстетическое в дизайне мы включаем всю социокультурную составляющую дизайна как процесса, нацеленного на гармонизацию существования человека в природной, техногенной и социальной средах. Выразительная форма является предметом эстетики [1, 2]. Эстетическое – нечто, воспринимаемое чувствами, вызывающее переживание, духовное наслаждение, радость, восторг, удовлетворение... Такие категории эстетики, как гармония, мера, прекрасное могут быть применены по отношению к дизайн-объекту. Но не только удовольствие от зрительного восприятия гармоничной, пропорциональной, прекрасной формы испытывает потребитель, он взаимодействует с объектом тактильно, кинестетически. Каково соотношение эстетического и утилитарного в дизайне? Эстетические качества объекта дизайна оцениваются с учетом критериев и детерминант гуманитарных задач и коммерческих целей. Удовлетворенность от понимания информации, от выполнения работы и удобства взаимодействия с объектом, от упорядочивания какого-либо процесса и жизни в целом становится частью эстетического опыта и впечатления. Утилитарное без эстетики формы – не дизайн, не принесет радости и удовлетворения; наоборот, эстетичное, но непрактичное, ненадежное, неудобное – также разочарует пользователя.

Таким образом, дизайн как сфера деятельности и культуры в целом способствовал расширению исследовательского поля эстетики и понятия «эстетическое», приращению критериев оценки и детерминант эстетического. В сфере

дизайна формируются технологии управления эстетическими предпочтениями, вкусом, ценностными установками, дизайн изменяет представления об эстетическом, для создания «эффективных» образов использует семиотику, теорию коммуникации, психологию взаимодействия.

Примечания

1. *Каган М.С.* Эстетика как философская наука. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. 544 с.
2. *Лосев А.Ф.* Словарь античной философии. Избранные статьи. М.: «Мир идей», АО АКРОН, 1995. 232 с.
3. Методика художественного конструирования / Ю. Б. Соловьев и др. – М.: ВНИИТЭ, 1987.

Парамонова Н.С., Ульянова Л.Н.

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

ЭСТЕТИКА ПЕСНИ «ЕСТЬ ТОЛЬКО МИГ» Л.П. ДЕРБЕНЁВА И А.С. ЗАЦЕПИНА

Советская эстрадная песня составляет «золотой фонд» отечественной музыкальной культуры. Композиции звучат по радио, телевидению, являются саундтреками к различным фильмам. Культуролог В.В.Лелеко считает, что: «...песня „строить и жить помогала», объединяла людей, была неотъемлемой частью советской жизни и культуры и осталась в постсоветской России как островок этой культуры» [1, с. 44]. Именно по этой причине в настоящее время советская песня остается востребованной, распространенной в том числе и среди молодого поколения.

Одним из выдающихся союзов в музыкальной эстраде является тандем поэта-песенника Леонида Петровича Дербенёва и композитора Александра Сергеевича Зацепина, имеющее важную роль в становлении русской музыкальной культуры. Композиции на поэтический текст Леонида Петровича в музыкальном сопровождении

А.С. Зацепина являются «классикой эстрадной песни». У каждого человека в стране с одной из песен Л.П. Дербенёва связано какое-либо воспоминание, переживание («Куда уходит детство», «Есть только миг», «Снится мне деревня» и другие композиции).

Творчество тандема многогранно, поэтому в нем можно найти такие темы как:

- песни о родителях: «Песня о матери», «Мама»,
- о любви: «А любовь одна», «Там, где любовь»,
- о военном времени: «Давным-давно была война»,
- философские темы: «Есть только миг»,

- лирика: «До свидания, лето», «Этот мир»,
- шуточные: «Песенка о медведях», «Разговор со счастьем», «Маруся» и другие.

Одной из таких песен стала «Есть только миг» (1973) из фильма «Земля Санникова», в которой поднимается тема краткосрочности человеческой жизни, необходимости ценить каждое мгновение.

«Есть только миг между прошлым и будущим.

Именно он называется жизнь...»

Мотив песни изначально был написан А.С. Зацепиным для оперетты «Золотые ключи», которая не получила положительных отзывов со стороны критиков. Проникновенная мелодия стала основой для композиции «Есть только миг» на слова Л.П. Дербенёва, которую узнают по первым аккордам, любят слушатели и по настоящее время. О широкой популярности советских эстрадных песен композитор говорит следующее: «В песне нужно, чтобы человек мог сам ее напеть, и запомнить, а если он этого не может, то уже это не песня. Если по телевидению вам сто раз будут бездарную песню показывать, вы ее запомните – но это не хит, вас искусственно заставили ее полюбить» [2].

С первых строк песня пронизана мыслью, что всё в жизни непостоянно, изменчиво («Призрачно всё в этом мире бушующем»), поэтому следует ценить каждое мгновение в жизненном пути («Есть только миг – за него и держись»). Мы являемся всего лишь частицей этого огромного мира, осуществившего до нас и продолжившего своё развитие и после нашего ухода («Чем дорожу, чем рискую на свете я – мигом одним, только мигом одним»).

В послевоенную эпоху советские люди хотели верить в лучшее, что их жизнь еще не потеряна. Несмотря на то что они не могли знать, достигнут ли их еще когда-то страшные события войны, песни этого времени были пронизаны оптимизмом и «Есть только миг» Л.П. Дербенёва и А.С. Зацепина не является исключением («Счастье дано повстречать иль беду еще. Есть только миг – за него и держись»).

Несмотря на то что СССР просуществовал непродолжительный период, его влияние неопределимо. Феномен советской эстрадной песни включает в себя склонность русских людей к проявлению своих искренних чувств и переживаний. В послевоенное время люди стали чаще задумываться о смысле жизни, её мимолетности. Исследователи советской эстрадной песни отмечают, что нет в мире подобной страны, пережившей подобную трагедию, лишения. Неудивительно, что в советских песнях отразилась душа русского народа, песня помогла в самые сложные времена.

Примечания

1. *Лелеко В.В.* Советская песня в новом культурном контексте / Вестник СПбГУКИ № 1 (30) март, 2017. – С. 44-47.

2. Ливси Е. Александр Зацепин: Мелодия как карта, не угадаешь – проиграешь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.spb.kp.ru/daily/26852.7/3893865/> (Дата обращения: 04.03.2023).

Парамонова Н.С., Филяновская Т.А.

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

ЭСТЕТИКА ЭСТРАДНО-ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЫ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

В последние десятилетия представления об эстетике прекрасного, гармоничного, выразительного радикально меняются как у зрителя, так и у исполнителя художественных произведений. Это позволяет говорить о серьезном кризисе художественно-эстетического развития общества, возникшего на фоне культурных изменений. В полной мере падение исполнительской культуры наблюдается и в музыкальной эстраде. Именно поэтому одной из главных проблем современного музыкального мира является сохранение эстетики классической эстрадно-песенной культуры. Эстрадная песня является важнейшей частью массовой музыкальной культуры. По словам музыковеда Т.В.Чередниченко, «...песню понимают все, но едва ли кто-то способен объяснить, что же именно он в ней понимает» [1].

История развития советской эстрадной песни исследуется в трудах М.Г.Бялика, Л.М.Кадцына, Ю.С.Корева; советская песня как социокультурный феномен раскрыта в работах Ю.С.Дружина, Л.И.Ивановой, О.С.Ильичевой, В.В.Лелеко; жанрово-стилевые особенности советской эстрадной песни подробно изучены в исследованиях И.В.Маевской. Аспект эстетики эстрадно-песенной культуры советского периода изучен недостаточно глубоко и системно.

При сравнительном анализе эстетики классической, советской эстрадной песни и современной песни XXI века можно определить характерные отличительные черты эстетики песни советского периода и выяснить причины ее популярности и востребованности в настоящее время. В процессе целостного анализа выделим три основных аспекта исследования песни:

- 1) Содержание: тематика песни, поэтический язык, художественный образ и идея, глубина смыслов;
- 2) Музыкальная драматургия: музыкальный язык, средства музыкальной выразительности: мелодика, метроритм, тембровые средства и приоритеты, интонационные стереотипы, динамические особенности, лад, регистр;
- 3) Драматургическая подача: этапы развития действия: завязка, конфликт, кульминация, финал, авторско-исполнительские особенности подачи песни.

Подчеркнем, что песни советского периода затрагивали значимые, высоко духовные темы: любви к Родине, родителям, признание заслуг защитников

Отечества в годы Великой Отечественной войны. В содержании советской песни заключены понятные образы и сюжеты, в ней используются поэтические средства речевой выразительности, простые синтаксические конструкции. Во второй половине XX века композиторы и поэты зачастую обращались к лирике в таких её модификациях, как песни-монологи, размышления, романсы («Уж сколько их упало...» М.Минков, М.Цветаева). Композиторы М.Таривердиев, Ю.Саульский, О.Фельцман и другие сотрудничали с такими признанными поэтами, мастерами поэтического слова, как Л.Дербенев, А.Дементьев, Е.Евтушенко, А.Фатьянов, Р.Рождественский, Б.Ахмадулина, создавая в творческом союзе шедевры, которые принимаются и современной молодежью.

Рассматривая эстетику драматургической подачи песни, отметим, что для классической советской песни характерно обращение исполнителя песни к чувствам и переживаниям простого человека, именно поэтому распространенными формами песни являются:

- песня-монолог: «Не повторяется такое никогда» (С.Туликов, М.Плячковский);
- песня-диалог: «Я спросил у ясеня» (М.Таривердиев, В.Киришон);
- песня-описание: «Зимний сад» (В.Чайка, С.Осиашвили), «Берегите землю» (О.Кормухина);
- сюжетные песни, которые зачастую звучали в художественных фильмах: «Разговор со счастьем» (А.Зацепин, Л.Дербенев).

Советская песня формировала основы духовности и нравственности людей, их патриотические ориентиры, она до сих пор является поэтическим отражением души русского человека, объединяющим началом национального самосознания, отражающегося в народной песенной культуре в целом.

Эстетика советской песни наиболее точно демонстрировала мировоззрение людей того времени. «Продолжив многие традиции русской культуры, советская песня стала особым культурно-историческим феноменом, особой комплексной средой, синкретическим явлением, в котором органично соединились поэзия, музыка, импровизационность, непосредственность контакта со слушателем, диалогичность, ненавязчивость, аллегоричность и стремление к отображению всего, что свойственно человеку» [2].

Примечания

1. *Чердниченко Т.В.* Типология советской массовой культуры: Между «Брежневым» и «Пугачевой». М., 1994. С.5.
2. *Помещикова В.В.* Советская песня как исторический и культурный феномен отечественного искусства // Новое слово в науке и практике: гипотезы и апробация результатов исследований. 2015. № 20. С. 40-43.

СОВЕТСКАЯ ПОВСЕДНЕВНОСТЬ ГЛАЗАМИ РОК ПОЭТА СИТУАЦИИ ПОСТМОДЕРНА АЛЕКСАНДРА ЛИТВИНОВА

Последние десятилетия существования советской действительности в СССР совпали с развитием постмодернистских течений в странах Западной Европы, США, Канады, Японии. На советском пространстве новые маркеры ситуации ощутили, прежде всего, наиболее уязвимые и чуткие к переменам творческие личности, в том числе и авторы рок-движения. Советская действительность воспринимала как чуждые основной идеологии построения коммунистического общества новые ритмы, темы, сценические перформансы носителей рок-культуры. Одним из представителей иссякания великой державы, а вместе с ней и её идеологии, был поэт, бард, музыкант Александр Литвинов (11.06.1970-21.08.1999 гг.), пришедший в ситуацию постмодерна, когда всё уже было разрешено при том, что всё уже сказано. Нужно было найти свою нишу, и она нашлась – удивительно спокойная, человеческая, без надрыва и пафоса, объемлющая фольклор, аристократизм, городской романс, бардовскую песню, рок. Постмодерну в наследие от предшествующих культурных эпох осталась лоскутность, коллажность, создаваемая из того, что осталось незадействованным. В постмодернистской эклектике Александр Литвинов сшивает из этих лоскутов свой текст, который и есть ткань яркая, узнаваемая, пёстрая, сказочная. И это в том состоянии, когда постмодерн предложил свои маркеры иронии, децентрализации истины, пастиша, наличия симулякров, шизоидности, абсурдности. Именно абсурд принимает причинно-следственные связи как бессмыслицы, не подверженные внятому рациональному объяснению. Но для XX века абсурд – единственная связь, объединяющая человека с миром, как определяет этот маркер Альбер Камю в эссе «Миф о Сизифе», поскольку и человек, и мир происходят друг от друга [1].

Несоответствие с логикой заключалось во многих знаках существования поэта и самое большое противоречие состояло уже в том, что А.М.Литвинов жил в постмодерне, но не вместе с ним, а отстранённо от него, совпадая с ним по времени существования, но, не вбирая его без остатка. В поэтический и песенный мир А.М.Литвинов вошёл легко с такими же лёгкими и самими собой родившимися другими именами – Нестор, Дрантя, Вениамин Дыркин, Вень Д'ркин. Псевдонимы, предназначенные для скрытия реального имени творящего, являют за собственной скрытостью имя, которое порой перекрывает данное при рождении. Ощущение своего собственного «Я», представление о самом себе срастается в псевдониме с самим человеком при условии совпадения. Чужое имя порой столь удачно совпадает, что родное имя воспринимается отстранённо, и А.М.Литвинов вытесняет своё настоящее имя, оставаясь

собой. На Международном фестивале поэзии и авторской песни «Оскольская лира» в 1994 году случается шутивное смещение в сторону псевдонима, ставшего именем. В интервью на фестивале в Старом Осколе в 1995 году поэт уже представляется как Вениамин Дыркин. Потом появится стёбовый апостроф – невинный интеллектуальный эпатаж, направленный на себя. Легко войдя в другие имена (Дрантя – ветошь, ненужные лохмотья, Дыркин – прореха, пустота, ограниченная контуром), Александр Литвинов проявляет уничижительность по отношению к себе при этом будучи лауреатом премии Гран-при двух Оскольских фестивалей. Воистину униженный да возвысится. Избыточность смыслов присуща современным философским концепциям, разрушающим через эпатажность добро, истину и красоту. На абсурде выстраивается парадигма постмодерна, не задумывающегося о логике объяснения мира. Художественное осмысление, пожалуй, раньше какого-либо другого почувствовало возможность через собственные формы выразить расшатывание устоявшихся представлений. В практике модернистского, а впоследствии постмодернистского пространства дадаисты, футуристы, сюрреалисты, ОБЭРИУты, вонзаясь в обывательское сознание, выводили его из зоны интеллектуального комфорта.

1920-е годы ещё не декларировалось подчинение творчества деятелей искусства единственному методу – социалистическому реализму, поскольку это понятие впервые было предложено председателем Оргкомитета СП СССР И.Гронским в 1932 году, а на Первом Всесоюзном съезде писателей в 1934 году Максим Горький озвучит принципы этого метода и он прочно входит в обиход [2].

«Шёл трамвай по улице Советской», «Баба в оранжевом», «Автовокзал», «Танго» отражают действительность, в которой существовал поэт. Только отражают, но не сливаются с ней, а иронично и отстранённо относятся к абсурдности советской действительности.

«В стране слишком мало сумасшедших», – повторял создатель группы «Поп-механика» Сергей Курёхин, имея в виду выбывающих из стандартов времени творящих в любой сфере – не всегда удобных, вежливых, согласных и поддающихся системе. И это относится не только ко времени 1990-х годов, но и ко всей долгой и трудной истории создания поэзии. У Вени Д'ркина не было особых противоречий и рассогласований, не было пафосного протеста против социального устройства. 22 марта 1997 года перед песенным выступлением на концерте, проходившем в Московском рок клубе на Старой Басманной улице, на вопрос ведущего о протестном состоянии он ответил: «Декаданса какого-то не было. Система не била. Кроме каких-то напрягов с органами милиции, с паспортным столом, воинским учётом. Просто писалось и всё. Ничего героического сказать не могу». В творчестве Вени Д'ркина логика нарочито и оправданно нарушена. А в жизни вряд ли этот несправедливый алогизм можно вразумительно объяснить: взлёт перед уходом или уход после взлёта. За полчаса до весны. За полчаса до славы.

Примечания

1. Камю К. Миф о Сизифе. М., 1990. С.379-384.
2. Горький М. Речь на первом съезде писателей. М., 1953. Т.27.

Перминова Л.М.

Московский государственный областной педагогический университет,
Москва

СУБЪЕКТ-СВИДЕТЕЛЬ – ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН ВЗАИМОСВЯЗИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО, ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО И РЕЧЕВОГО В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННЫХ ШКОЛЬНИКОВ

Термин субъект-свидетель принадлежит доктору философских наук, профессору РГПУ имени А.И.Герцена А.А.Грякалову [3]. Субъект-свидетель события, в противовес субъекту-участнику события, не является действующим лицом, непосредственно принимающим участие в самом событии: он – стороннее лицо, но не равнодушно смотрящее на происходящее, а активно проживающее его в мыслях, чувствах, личностных переживаниях и их рефлексивной оценке, а также самооценке своего эмоционально-психического состояния «здесь и сейчас». Именно это – внутреннее событие является началом понимания своих переживаний и осмысления самого события, первичных попыток сформулировать свое отношение к увиденному, услышанному, прочитанному.

В методологии, теории и практике обучения принцип диалектики взаимосвязи эмоционального и рационального в познании – научном, учебном – является основополагающим, но всегда ли школьный учитель или вузовский преподаватель задумываются о роли эмоционально-чувственного восприятия обучающимися изучаемого материала? Чаще всего процесс учебного познания (учебная деятельность) опирается на категории долженствования: «надо», «мы (вы) должны знать, уметь, применять» и т.д. И эта «целерациональная» позиция педагога о значении изучаемого содержания роковым образом предопределяет снижение внимания, интереса к предстоящей деятельности, в то время, как ценностно-ориентированный подход, (при)открывающий смысл содержания, дает возможность задуматься о личностных смыслах темы, а через них постигать и ее значение. Результат учебной деятельности будет значительно более высокого качества, потому что в первом случае потребностно-мотивационная сфера (ценностно-ориентационная) обучающихся оставалась пассивной, не актуализированной – ведь цель деятельности осознается и принимается после понимания ценностной стороны предстоящей деятельности и ее онтологической составляющей. Во втором случае, педагог действует грамотно, в соответствии с логикой и структурой деятельности: сначала выясняет (приоткрывает) специфику (сторону, аспект) события (изучаемой темы –

по литературе, математике, родному и /или иностранному языку, истории, информатике и др.), – например, используя импликацию «если..., то...»: а) что было бы, если бы..., б) что будет, если...; или предъявляя иллюстрацию какой-либо картины, или прочитав отрывок художественного произведения (стихотворение; фрагмент пьесы с монологом героя и т.д.), задает обучающимся вопросы, стимулирующие познавательную активность: «что, где, когда, какой, почему, как» и другие. Надо сказать, что обучающиеся любого возраста откликаются на них как на вспомогательные метки мыслительной деятельности.

Начинать работу по «воспитанию чувств» в юношеском возрасте, минуя начальную и основную школу, можно и нужно – но очень непросто: предпочитаемое занятие ближайшей перспективой профессионального самоопределения, хотя, разумеется, нередко «сильные чувства» возникают и от потрясающе красивых художественных полотен, и от гениальной экранизации гениальных произведений. Иногда оставляют след в памяти и могут быть актуализированы, но – ненадолго. Субъект-свидетель не всегда комфортно чувствует себя в одиночестве: хорошо, когда есть кто-то рядом, с кем можно обменяться мыслями, поделиться эмоциями, вступить в диалог. Это всё – переживания общего «свидетельствования». Они тоже помогают лучше понять себя. Например, мы идем в музей. Кто мы там? «Свидетели» или «участники» событий? Вряд ли над этим задумываются посетители музея. Понятно, что не участники: ведь полотен (экспонатов) очень много, и переключаться с позиции участника, разглядывая или изучая объект – очень трудно, практически невозможно: впечатление от увиденного чуть ранее, его образ, оставивший след в нашей памяти, не сразу «отпускают» нас. Зато переключать чувственный взор легче: эмоции и чувства – «подвижная ткань» нашего сознания. Субъект-свидетель движим еще идеей самопознания.

Современная образовательная ситуация в российском образовании характеризуется аксиологическим поворотом к фундаментальным ценностям России, и этот факт нашел отражение в модернизации высшего образования обращением к ценностям отечественной системы воспитания, в образовательных стандартах ФГОС 3.0 через направления воспитания в школьном образовательном процессе; разработкой Программы воспитания в высшей школе [11]. Среди задач духовно-нравственного и гражданско-патриотического воспитания школьников эстетический компонент занимает не столь значительное место. Даже по итогам реформы образования в СССР (1984 г.) предметы эстетического цикла составляли 5,3% в сравнении с предметами ЕНУцикла (36,6 %) и предметами гуманитарного цикла (40, 3%); остальное время отводилось предметам трудового обучения и военно-политической подготовке. В современных школьных образовательных стандартах эстетическому воспитанию отведена более высокая позиция.

Роль эстетического в образовании, воспитании и развитии личности раскрыта в работах философов (М.С.Каган, Ю.М.Лотман и др.) [5; 7; 10], психологов (Л.С.Выготский, Ф.Е.Василюк) [1; 2], педагогов (Б.Т.Лихачев) [6; 12].

Большую роль в трансляции эстетических ценностей играют научные школы, как имеющие давнюю традицию, так и современные: Петербургская научная школа (М.С.Каган, А.А.Грякалов, С.Н.Иконникова, А.А.Корольков, С.Б.Никонова, Б.Б.Пиотровский и М.Б.Пиотровский, К.В.Романов и др.); Тартуско-московская научная школа (Ю.М.Лотман, В.Я.Пропп, Ю.Н.Тынянов, В.Б.Шкловский), Владимирская научная школа эстетики (Р.А.Куренкова, Ж.В.Латышева, А.В.Семенович и др.) и другие научные школы, известные как центры развития российской культуры в многообразных ее проявлениях через этнические культуры регионов России. Культурно-эстетический пласт России чрезвычайно интересен ученым Запада и Востока: так, стала известной и популярной телепередача французского исследователя-культуролога Пьера Броше (Франция), и этот факт можно только приветствовать.

Диалектика эстетического в развитии личности включает эстетическое *чувство*, вызывающее эстетическое *переживание*, способствующее развитию духовно-эстетических потребностей. «*Эстетическая потребность* проявляется как устойчивая нужда в общении с художественно-эстетическими ценностями, в переживании духовно-эстетических состояний», влияя на формирование *эстетического сознания*, включающего эстетическое отношение к действительности, к искусству» [6, с.321]. Центральное звено эстетического сознания есть *эстетический идеал* – «социально обусловленное представление о совершенной красоте в природе, обществе, человеке, искусстве. Эстетическое сознание, в единстве с эстетическим чувством, рождает *художественно-эстетический вкус*» [6, с.321]. Процесс развития эстетического начала в человеке имеет активно-деятельностный характер и опирается на взаимосвязь эстетического, интеллектуального и речевого. Актуальная проблема: как приобщить современных школьников, разносторонне оснащенных гаджетами с их особенным и особым языком – командами, не имеющими наглядного выражения (не фиксируемые в основном тексте), *то есть неродственное эстетическому/образному и вербально-знаковому в учебнике языковое поле, к восприятию эстетического мира как иноязычной, специфической культуры, и «пробудить добрые чувства» – духовную основу прекрасного?* Как же может помочь школа ученику в целостном эмоционально-чувственном развитии, интеллектуальной оценке происходящего события и самого себя, а главное – в речевом самовыражении эмоций-чувств-мыслей-оценок-ценностей? Школа поможет нам, если учитель будет помнить, как заповедь, слова Г.В.Ф.Гегеля о том, что «нравственность начинается с красоты», и простые слова великого А.С.Пушкина: «И долго буду тем любезен я народу, / Что чувства добрые я лирой пробуждал, / Что в мой жестокий век восславил я свободу / И милость к падшим призывал».

Психологическая концепция переживания как преодоления субъектом критических состояний (стресса, фрустрации, конфликта, кризиса) – (Ф.Е.Васильюк) [1] оказала большое влияние на философско-эстетические исследования, на современный педагогический контекст образовательной деятельности,

на организацию воспитания в школе, в вузе. Традиционно в обучении, воспитании, в системе ДПО ценилась рефлексивно-стимулирующая позиция субъекта-участника события, как выражение его причастности к событию, готовности действовать. В последнее время в эстетике особое внимание уделяется феномену событийности (со-бытийности как переживания), которое описывается через понятие «субъект-свидетель». Описание феномена и термин «субъект-свидетель» принадлежат известному петербургскому философу, профессору А.А.Грякалову [3]. Интерпретация философского контекста в педагогической событийности не является экстраполяцией обобщенных смыслов, но позволяет истолковывать их в многообразных вариантах проявления субъектности конкретного.

Особенно яркими бывают эстетические впечатления и переживания в детстве. В. А. Сухомлинский писал, что «ребенок по своей природе – пытливый исследователь, открыватель мира. Так пусть перед ним открывается чудесный мир в живых красках, ярких и трепетных звуках, в сказке и в игре, в собственном творчестве, в красоте, воодушевляющей его сердце, в стремлении делать добро людям» [12, с.65]. Придавая огромное значение чтению в начальной школе, сказочным образам, природе, Василий Александрович отмечал значение обучающей ситуации как фактора, способствующего развитию умения «мыслить словами» («ребенок учится мыслить словами»). В.А. Сухомлинский описал психолого-дидактический механизм умственного воспитания, который, по его мнению, включает: исследовательский подход к изучению и освоению знания на уроках, активное познание природы и труда; эмоциональное восприятие; практическое использование результатов познания.

Системный, деятельностный и ценностно ориентированный характер обучения позволяет выделить в качестве стержневых направлений развития современного ученика эстетическое, интеллектуальное и речевое развитие, отвечающее биопсихосоциальной сущности человека. Методологическую основу их взаимосвязи составляет принцип единства эмоционального и рационального в познании и деятельности, а также положение о коммуникативной природе человека (Н.Н. Моисеев, Б.Б. Славин). Гармоническое развитие личности достигается освоением наук и искусств в культурологическом составе содержания образования (М.Н.Скаткин, И.Я.Лернер, В.В.Краевский) посредством активного участия в инвариантных видах деятельности: познавательной, коммуникативной, ценностно-ориентационной, трудовой, эстетической и физической (В.С.Леднев) как в бинарно-интегративной системе (Л.М.Перминова) [8, с. 133-149]. Взаимосвязь эстетического, интеллектуального и речевого развития ребенка обеспечивается его участием в познавательной, коммуникативной и эстетической деятельности, ценностными основаниями которых являются: Истина/смысл, Общение и Красота.

Примечания

1. *Василюк Ф.Е.* Психология переживания (анализ преодоления критических ситуаций). М.: Изд-во Моск. ун-та. 1984. 200 с.
2. *Выготский Л.С.* Психология искусства /Под ред. М.Г.Ярошевского. М.: Педагогика, 1987. 344 с.
3. *Грякалов А.А.* Эстетическая реальность: событие обретений //Философские исследования. Т.1 (13) 2018. С.536.
4. *Иванова С.В., Иванов О.Б.* Аксиологический кризис в современном мире: найти выход // Отечественная и зарубежная педагогика. 2022. Т.1, № 1. С. 7–29.
5. *Каган М.С.* Философия культуры. Санкт-Петербург, ТОО ТК «Петрополис», 1996. 416 с.
6. *Лихачев Б.Т.* Педагогика. Курс лекций / Лекция «Эстетическое воспитание школьников в целостном учебновоспитательном процессе. М.: «Прометей», 1993. С.320-336.
7. *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. М.: Изд-во «Искусство», 1994. 400 с.
8. *Перминова Л.М.* Современная дидактика: от Коменского до наших дней (философско-педагогические аспекты современной дидактики). М.: «Школьные технологии», 2021. 296 с.
9. *Перминова Л.М.* Субъект обучения в системе сущего и должного: от самоактуализации к самопрогнозированию // Отечественная и зарубежная педагогика. 2021. Т.2, №6. С.125-139.
10. *Романов К.В.* Эстетическое воспитание молодежи в клубных учреждениях / Искусство и проблемы организации досуга молодежи: сб. научных трудов. Л.: ВПШК, 1988. С.34-56.
11. *Селиванова Н.Л.* Примерная программа воспитания в образовательной организации высшего образования. М.: ФГНУ ИСРО РАО, 2022. 24 с.
12. *Сухомлинский В.А.* Сердце отдаю детям. Киев, Изд-во «Радянська Україна», 1973. 154 с.

Перова Е.Ю.

Московский государственный лингвистический университет, Москва

ПРАВОСЛАВНАЯ ЭСТЕТИКА И КРИТИКА: ДИНАМИКА И ДИСКУРСИВНОСТЬ

В докладе раскрывается динамика репрезентации и восприятия образа прекрасного и безобразного с позиций христианского мировоззрения. Рассматриваются различные критерии оценки художественного творчества, в том числе связанные с религиозной и культурной идентичностью. Актуальность темы обусловлена необходимостью комплексного осмысления отечественной культуры XIX–XX веков, сохранения исторической памяти и преемственности.

Осмысление природы творчества, художественности произведения, подражательности в искусстве, нравственной ответственности художника и другие базовые эстетические идеи присутствуют в работах отечественных философов, начиная с середины XIX века [1], им, в свою очередь, предшествовали богословские труды. В начале XX века отечественные представители религиозной философии снова обращаются в своих работах к вопросам эстетики, в т.ч. разрабатывая новые концепции, связанные с художественным творчеством [2]. Большой вклад в развитие православной эстетики внесли представители «русского зарубежья», не только философы и богословы, но и ряд литераторов [3]. На протяжении 2-ой половины XX века авторы обращают внимание на ряд актуальных направлений: художественное творчество в контексте массовой культуры, эстетика безобразного, новые подходы к канонам религиозного искусства и др. Анализ динамики оценки художественного творчества на протяжении двух столетий, а также появление новых феноменов и вопросов в области взаимодействия искусства и религии помогают пониманию современного историко-культурного процесса.

Примечания

1. См. об этом: *Хомяков А.С.* О старом и новом: Статьи и очерки / Вступ. ст. и коммент. Б.Ф.Егорова. М., 1988. 462 с.; Леонтьев К.Н. Избранные письма, 1854-1891. СПб, 1993. 640 с.
2. *Флоренский П.А.* Храмовое действо как синтез искусств // Собр.соч. Т.1. У водоразделов мысли. Статьи по искусству / Под общ. ред. Н.А.Струве. Париж, 1985. С.41-55.
3. *Ильин И.А.* Борьба за художественность // *Одинокий художник* / Сост., примеч. и предисл. В.И.Белов. М.,1993. С.279-290;
4. *Булгаков С.* Труп красоты // *Тихие думы.* Из статей 1911-15 гг. М., 1918. С.32-52
5. *Флоровский Г.* Три учителя. Искание религии в русской литературе XIX века // *Вестник РСХД.* Париж–Нью-Йорк, 1973. № 2-4 (108110). С.98-121
6. *Мейендорф Иоанн*, протопресв. Наследие красоты. Литургия и искусство в русской духовной традиции. СПб, 1993. № 2. С.6-10.

Петев Н.И.

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

СИНТЕЗ ЭЗОТЕРИКИ И ЭСТЕТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУППЫ ВЕНЕМОТН

«Behemoth» – польская блэк-дэт-группа группа, образованная в 1991 году в городе Гданьск. В данном исследовании необходимо затронуть не только

собственно творчество (музыку и текст песен), но и видео-ряд (видео-клипы), который сопровождает продукты творчества данного коллектива. За основу будут взяты песни/клипы: «Bartzabel», «Ov Fire And The Void», «At the left hand ov god» и другие. Идеологический (смысловой) корпус творчества представляет собой синтез эзотерики и мистицизма. Сильнейшее влияние на творчество коллектива оказало учение о «телеме» Кроули А. Его учение провозглашало главенство в мире воли, при этом воли человека: «Твори свою волю, таков да будет весь закон». Это не «воля» как её понимал Шопенгауэр А., а скорее ближе к концепции «воли к власти» Ницше Ф. Важным аспектом в учении Кроули А. являлось саморазвитие индивида, однако наличествовала вера в высшие силы, в частности богов. Таким образом, тематика текстов представляет собой синкретический конструкт: соединение различного рода мистерий (греческих, египетских и т.д.), каббалистической традиции, мистики Востока и различных идей и практик тайных обществ и организаций. В более поздний период к данным мотивам добавляются идеи сатанизма, в частности лавейзма.

Одним из важных вопросов является соотношение собственно эстетического (отражённого в видео-ряде, музыке) и смыслового (непосредственно текст). Шопенгауэр А. из всех видов искусств особенно выделял музыку, так как именно она не являлась, по его мнению, объективизацией воли, а представляла собой след или слепок этой самой воли. Гегель Г. наоборот считал, что музыка в иерархии искусств стоит ниже, чем поэзия [1]. При слиянии религиозного и эстетического, возможен ущерб для первого, особенно если этот синтез наличествует в сфере мистических представлений [2]. Для творчества данной группы характерна опора непосредственно на текст, который представляет собой некий суррогат, копию и имитацию сакрального гимна, ритуала, религиозной практики. Тексты по своей структуре аналогичны творчеству таких мистиков как Кроули А. и ЛаВей А.Ш. Гностические тематики переплетаются с инфернальными и апокалиптическими топиками.

Музыка имеет несколько важных функций. Во-первых, она подчёркивает некую торжественность и триумф. Намеренное подчёркивание данного церемониального элемента, которому характерна помпезность [3], служит эстетическим акцентом возвышенного, которое согласно мысли автора песни, заложено непосредственно в текст. Во-вторых, музыка используется в качестве смысловой эмфазы, для подчёркивания перехода от одной части повествования к другой. Аналогичную функцию может выполнять вокал. Видео-ряд – не просто абстрактное дополнение к музыкальному продукту. Он может использоваться как для визуализации текстуального содержания, так и в качестве пояснения или дополнения. Для творчества данной группы характерно присутствие ярких образов, конгломерат различной религиозной символики и т.д. Экстремальная форма подачи наталкивает на вопрос, о том, каково соотношение категорий безобразного (жуткого) и возвышенного присутствует

в творчестве данного коллектива. Безобразие само по себе является возвышенной идеей, если оно не сочетается с такими качествами, которые вызывают сильный страх [4]. Попытка инициализации подобного действительно наличествует в композициях данной группы. Кроме того, ещё одна проблематика касается вопроса возможного суррогата «нуминозного» в рамках общей структуры продуктов творчества данной группы. Нуминозному предшествует чувство жуткого или даже грубого [5]. В действительности, наличествует некий «образ»/«слепок» сакрального, создаваемый всей структурой композиций, но не собственно религиозное.

Примечания

1. *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике. М.: Эксмо, 2018. С. 74.
2. *Вебер М.* Избранное. Образ общества. М.: Юрист, 1994. С. 24.
3. *Генон Р.* Кризис современного мира. М.: Эксмо, 2008. С. 257.
4. *Бёрк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. С. 145.
5. *Отто Р.* Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. СПб.: АНО «Изд-во С.-Петерб. ун-та», 2008. с.188, 204.

Печерских А.В.

Культуролог, старший научный сотрудник «Екатеринбургского музейного центра народного творчества «Гамаюн»

НАИВНЫЕ ТЕКСТЫ НАИВНЫХ ХУДОЖНИКОВ: ВИДЫ, СПЕЦИФИКА, ОСОБЕННОСТИ КОНСТРУИРОВАНИЯ

В статье будут рассмотрены виды наивных текстов, особенности их конструирования, структурные элементы текстов наивных художников. Под «наивными текстами» мы будем понимать жанровое разнообразие литературных текстов наивных художников: автобиографические письма, комментарий на обратной стороне картин, рассказы, повести и романы, прилагаемые к произведениям. В статье нас будет интересовать проблема соотношения изображения и слова, а также роль слова в изобразительном поле наивного искусства екатеринбургских художников, которое, существуя в виде параллельного ряда, сопровождающего их картины, представляет собой органически цельный и слитный художественный текст.

Синкретичное восприятие текста и изображения является наиболее органичным способом репрезентации для наивного искусства в целом.

Впервые на особую природу наивного, народного, а также дилетанского искусства обратили внимание художники авангарда. «Дилетантское искусство» (знаменитый лозунг экспозиции дадаистов на ярмарке в Берлине: «Дилетанты, восстаньте против искусства!») рассматривается ими как явление, отличающееся от профессионального искусства по своей сути и обладающее синкретичной природой. Для наивного искусства свойственна «калейдоскопическая картина мира», основанная на совмещении «стыков различных реальностей, незамаскированных швов между текстом и изображением, тиражным и уникальным материалом разных фактур и разной плотности» [1; 27], она не только характеризует синкретизм наивного искусства, но и создает особое пространство игры, которое авангардными художниками провозглашается в качестве основного принципа своих художественных экспериментов.

Именно, на эту важную черту – синкретичность народного искусства, где тексты сосуществуют с различными формами искусства «согласно фигурам соседства, родства и аналогии, предписанных самим миром», обратил внимание Ю.М. Лотман в своей статье о народном лубке. «Лубок живет не в мире разделенных и отдельно функционирующих жанров, – пишет он, – а в особой атмосфере комплексной, жанрово неразделенной игровой художественности, которая органична для фольклора и чужда письменным формам культуры» [2; 485].

Ю.М. Лотман впервые в отечественной науке предлагает рассматривать лубок, как одно целое текста с изображением: «словесный текст и изображение соотнесены в лубке ни как книжная иллюстрация и подпись, а как тема и развертывание. Подпись, как бы разыгрывает рисунок, заставляя воспринимать его не статически, а как действие» [2; 485].

Разыгрывание сюжета рисунка с помощью текста, придает лубку нарративность: «лубок изображает не какой-то один момент словесного текста, а все эпизоды одновременно» [2; 486]. Таким образом, заключает М.Ю. Лотман: «художественное пространство лубочного листа организовано особым способом, ориентируя зрителей на пространство переживания не живописно-графического», как в классическом искусстве, «а театрального типа» [2; 489], где слово и изображение существуют, как взаимосвязанные элементы единого, нарративно-целого.

Таким образом, М.Ю. Лотман впервые из исследователей говорит о нарративности как органическом свойстве народного/наивного искусства, выделяя в качестве основной характеристики лубка – органичную связь изображения с сопровождающим его текстом.

В качестве примеров «нарративного искусства», где слово соединено с живой тканью картины и, где изображение «чревато словом», современный исследователь Н.В. Злыднева в книге «Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения» рассматривает искусство авангарда и югославский примитив. Злыднева находит родство наивного искусства Югославии

с авангардом в его неклассических, нелинейных принципах функционирования, а также связью с народной традицией: «его специфика состоит в том, пишет она, что примитивные картинки открыто нарративны. Это окно в мир, а мир сам представлен, как заглядывающий в окно. Иными словами, в изображении доминирует описание, при этом описываемый мир описывает одновременно сам себя» [3; 284].

Таким образом, подытоживая основные тезисы рассматриваемых исследователей о нарративной природе наивного искусства, автор статьи предлагает исследовать наивное искусство как органически единый, слитный текст изображения и слова, применяя в качестве инструментария для исследования – методы нарративного анализа.

Нарративный анализ, на наш взгляд, является наиболее органичным методом для изучения наивного искусства в целом, так как главным мотивом в творчестве наивных художников являются их воспоминания (истории) о прошлом, рассказанные с помощью: текстов, картин, фотографий, иллюстраций и т. д., то есть в их основе лежит повествование, рассказ. «Моделируя рассказ при помощи картин», наивный художник переносит на них «схему словесного повествования».

В ходе анализа было выявлено, что «наивные тексты» обладают определенной структурой и особенностями конструирования, которые зависят от личных, социальных, культурных факторов формирования личности того или иного художника: эпохи, места и времени рождения, особенностей жизненной ситуации и др. Наличие «общих элементов» в тех или иных текстах наивных художников, позволяет вскрыть структуру их текстов, а также выделить типовые особенности. Так, например, тексты наивных художников той или иной эпохи обладают «общей для них фабулой» – сквозным сюжетом, который проходит через всю историю наивного художника, рассказанную с помощью слова и изображения.

Примечания

1. Бобринская Е. Русский авангард: Границы искусства. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 304 с.
2. Лотман Ю.М. Художественная природа русских народных картинок // Ю.М.Лотман Статьи. Заметки. Выступления// об искусстве. – СПб: Искусство – СПб. – С. 482–484.
3. Злыднева Н.В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. – М.: Индрик, 2013. – 360 с.

ЭСТЕТИКА ПОВЕРХНОСТЕЙ И ГРЕЗЫ КАСАНИЯ

Осязание является самым точным контактным чувством, тем допредикативным восприятием, на основе которого складывается опыт тактильного восприятия, кинестетики, хаптики и манипуляции. Какова форма, текстура, вес и температура предмета – вопрос, фундирующий наше бытие–в–мире. Касание – рефлексия опыта осязания. Ощущение вещей кожей осмысленно, даже если изначально это неосознанный рефлекс, поскольку человек есть «очаг смысла» (М.Мерло-Понти). Прикосновение осуществляется как трансцендирование предела тела [1]. С одной стороны, осмысленность касания предстает как познавательный интерес к объекту – ощупывание, исследование поверхности или как рассудочный акт коммуникации, жест в отношении Другого [2]. С другой стороны, означивание тактильных образов предполагает работу воображения, которая выражается в искусстве и дизайне. Лепка, со следами пальцев скульптора – способ воплощения пластического воображения. Ремесленное изготовление вещей есть воплощение мастерства, габитуса и архетипов мастера. Проекты поверхностей, по которым ходят, систем ручного управления, текстиля, обволакивающего наше тело, материала посуды, влияющего на органолептический вкус – задачи дизайнера. В проектах сочетается рациональное и желаемое. Целесообразно сконструированный мир цивилизации несет в себе элемент вымысла. Касание осуществляется в движении, схватывании, манипуляции в модусах интереса или реакции на ситуацию. Греза создается воображением, которое работает с опытом осязания, со следами бессознательного от постоянного сопряжения субъективности тела и плоти мира. Стихии огня, воды, воздуха и земли как бытие–в–мире рождают грезы, которые воплощаются образно–метафорически. Связь грезы с миром очень тесная, здесь нет «дистанции» [3].

Боль как травма в качестве осязания – это внешняя, физическая боль, воздействие на кожу или тело человека. Ее интенцией может быть травма, пытка, болезнь, дисфункция с аффектами жестов, гримасы, стоны, рыдания, жалобы или крика [4]. Субъективное переживание боли рождает чувство одиночества. В случае религиозной экзальтации, боль вызывает стигматы (С.Зонгар). Образы, которые в состоянии нести боль от насилия, выразить нашу уязвимость, тронуть нашу чувствительность передают перформансы на грани символического: М.Абрамович, В.Акончи, Д.Оппенгейм, К.Берден, П.Павленский и др. Без эстетической, эмоциональной компоненты боль останется заурядным опытом [5].

Результатом непосредственно касания действительности является отвращение. Запреты грязи, нечистот, продуктов гниения, крови, трупов, телесных

отбросов является символическим порядком культуры. Эстетическая регрессия на край дискурса, табу обостряет чувственность и возвращает нам проблему апокалипсиса (Ю.Кристева). Экзистенциальная ситуация полного устранения символического открывает действительность как «тошноту» (Ж.-П.Сартр).

Ласка как эрос осязания. Жажда любви, влечение к Другому реализуется как ласка и сексуальная связь. Любовные касания и ласки совершаются как обоюдное чувство «кожей и всем телом». Это обладание является не присвоением, а воплощением другого для меня и меня для другого через удовольствие. В соприкосновении тел любовники раскрывают свою трансцендентность друг в друге [6].

Эксперименты с опытом осязания в искусстве – это тактилизм Ф.Маринетти, У.Боччони, чувство поверхности под ногами у К.Андре, подрыв стереотипов восприятия поверхностей повседневных вещей у Р.Хаусмана. М.Оппенгейм, К.Олденбурга, фальсификация опыта осязания за счет подмены живого, сексуального мертвым, искусственным, протезированным у С.Шерман, С.Лукас, Д.Чикаго.

В отличие от вымысла касания touch art дизайн нацелен на конструирование поверхностей hi-touch и приятной осязательности. Поверхности касания тела – это одежда, окружающая среда, вещи и инструменты. Эргономика haptics и hi-touch создают особый эффект игры вещами: Зажигалка Zippo Дж.Блэйсделла, электробритва Sixtant фирмы Braun, флакон L'Air du Temps Nina Ricci Ф.Старка и др. Проектирование стульев, бутылок для конкретных напитков, флаконов, посуды – это проектирование визуально-тактильного комплекса, фундируемого мифом комфорта. Эстетика вещи всегда связана визуально-тактильным комплексом продукта потребления: «попробуйте выпить вина из бутылки для кока-колы или виски из пивной бутылки – это будет настоящий шок для вкусовых рецепторов» [7].

Греза о счастье как удобной и комфортной жизни становится тем убегающим пределом, который рождает постоянную погоню за новыми вещами с изощрённым покрытием.

Примечания

1. *Montagu A. Touching. The human Significance of the Skin.* N.Y., 1986. P.16-17.
2. *Шемакова Е.В. Прикосновения // Символические формы телесности.* СПб, 2013. С.119-137.
3. *Башляр Г. Избранное. Поэтика грезы.* М., 2009. С.151.
4. *Ветлесен А.Ю. Философия боли.* М., 2010. С.39, 150.
5. *Линден Д. Осязание.* М., 2019. С.204.
6. *Сартр Ж.П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии.* М., 2000. С. 405, 414 7. Суджич Д. Язык вещей. М., 2015. С.72.

ЭДГАР ПО И РОЖДЕНИЕ ДЕТЕКТИВА ИЗ ДУХА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

19 января 1809 года на свет появился будущий поэт и писатель, литературный критик и редактор, а также создатель современной формы детектива – Эдгар Аллан По.

19 век – эпоха, о которой идет речь, представляет конфликт многовековой истории заблуждений и наконец наступающего новейшего времени. Ещё никогда человеческий разум столь активно не участвовал в изменении реальности.

1817 год Карл Дон Дрез в городе Карлсруэ создает макет «машин для бега» прототип современного велосипеда. Не пройдет и полвека, изобретение будет усовершенствовано, и уже 1862 году, благодаря усилиям Пьера Лолманна, в городе Париже мы увидим привычный для нас двухколесный механизм.

Современники Архимеда считали чудачком великого изобретателя. В 15 веке гений Леонардо да Винчи гораздо проще объяснялся через мистику и оккультные науки. Если бы не усилия его влиятельных покровителей, таких как Людовика Сфорца, Цезаре Борджиа и Франциск I, еще не известно как и когда оборвалась бы его жизнь.

1496 год дата выпуска мрачно известной книги «Молот ведьм». Когда родился да Винчи, его современнику, которого звали Торквемада, было чуть больше 30 лет. В переводе Торквемада – значит «горящая башня». Пожалуй, самый жестокий инквизитор подверг своё время испытанием огнем, кровью и железом.

19 век – время, когда сумрачное наследие Средневековья соседствует с верой в торжество научного прогресса. Учёный уже не сумасшедший. Тех, кто может понимать язык науки и разумные доводы необъяснимому, становится все больше: железная дорога, паровые машины, электричество, телефон и телеграф, пишущая машина, авторучка, холодильник, лифт, ткацкий станок, швейная машина, микрофон, фотография, кинематограф. Многое и многое другое из идеи становится материальным, существующим и навсегда меняющим привычную жизнь людей.

Исследования в области биологии и медицины разрушают многовековые мифы.

Луи Пастер в стремлении научно подтвердить несостоятельность концепции самопроизвольного возникновения жизни открывает способ обеззараживания. Завистники говорили, что открытие пастеризации чистая случайность. «Счастье улыбается только хорошо подготовленному уму», – отвечал Луи Пастер, и был прав.

Эдгар По, человек, бесспорно, принадлежащий к миру искусства, не мог не переживать конфликт старого и нового. То что нас пугает неизвестностью, что не имеет объяснения, но грозит отобрать самое дорогое, обретает мистический характер. «Маска красной смерти».

Чума и другие эпидемии много веков как объяснялись роком, наказанием за грехи и результатом оккультного влияния. Успехи медицины 19-20 века позволили человечеству избавиться от множества суеверных страхов и убедиться, что разум способен спасти жизни людей.

Эдгар Алан По, сын гастролирующих актеров, несмотря на внезапно появившееся богатство его приемных родителей (шутка ли 750 000 тысяч долларов), никогда не жил в достатке. Ссора с приемным отцом, неуравновешенность характера и желание зарабатывать любимым делом – литературой – определили уровень его благосостояния. Талант По признавался современниками, стремление не грешить перед истиной далеко не всегда ему шло во благо. По-критике, с холодностью ученого препарировал литературные произведения. От него отворачиваются друзья, полагая, что бескомпромиссная критика творчества и дружба несовместимы.

Финансовые затруднения сопровождали деятельность По, но не определяли его.

В его жизни были обстоятельства, куда больше значившие для него как писателя и человека. В 1835 году По получает должность помощника редактора в литературном журнале Томаса Уайда в Ричмонде. Дела идут неплохо. Он получает жалование пятнадцать долларов неделю, внезапный приступ затяжной депрессии и попытка избавиться от него с помощью алкоголя привели к скорому увольнению. Тогда же Эдгар По пишет долгое и эмоциональное письмо Марии Клемм, в котором просит руки ее дочери. В письме говорилось, что больше всего в жизни он боялся потерять ее навсегда.

16 мая 1836 года состоялась свадьба Эдгара По и Вирджинии Клемм. Счастье было недолгим, Вирджиния заболевает чахоткой. Эдгар По потрясен тяжелой болезнью жены, но на тот момент наука бессильна. Лечение туберкулеза станет возможным только через сто лет. Опыты Луи Пастера с пенициллином будут усовершенствованы, разум победит еще одно зло.

Переживания борьбы с болезнью Вирджинии отражаются в его текстах, где фигурирует умирающая девушка, таковы «Анна Белль Ли» и «Ворон».

Мистическая природа недуга читается в «Маске красной смерти» или же в «Падении Дома Ашеров». «Червь-победитель», текст, в котором смерть побеждает все живое. Рок сильнее разума и красоты.

Эдгар По переживал противоречия и потрясения своего времени лично. Сражение человеческого разума и темного мистического начала безусловно читается в произведениях первопроходца детективного жанра. Герои трех наиболее значимых для истории произведений По живут в мрачное время и имеют дело с преступлением. Вместе с тем «Убийство на улице Морг», «Тайна Марии Роже» и «Похищенное письмо» – это очень жизнеутверждающие рассказы. Это история о том, как и человек обретает истину.

Распутывание сложных хитросплетений, торжество над загадочной непостижимой и потому пугающей природой преступления, – все это считается необходимым атрибутом детективного жанра.

Конан Дойль, Кит Честертон, Агата Кристи и другие последователями признавали вклад Эдгара По в создании детектива.

Подлинный детектив преодолевает страх, потому как разгадка тайны, пуская и самой страшной, прекращает её существование в качестве тайны.

Детектив оказался самой успешной попыткой автора победить смерть.

Поликарпова Д.А.

Научно-исследовательский университет «Высшая школа экономики»
(НИУ ВШЭ), Санкт-Петербург

ПОЛИТИЧЕСКИЕ (ИМ)ПОТЕНЦИИ КИНО КАК СУБЪЕКТА

В фильме Харуна Фароки «Картины мира и подписи войны» (1989) закадровый голос обращает внимание на парадокс назначения имплантированных в ракеты камер – они запечатлевают последние секунды существования того, что тотчас будет уничтожено. В другой ленте – «Цвет воздуха красный» (1977) Криса Маркера – голос оператора сообщает, что в минуты особенно бурных политических столкновений камера, будто бы поддаваясь движению толпы, вдруг ускоряет съемку, что заметно затем по замедленному эффекту снятых пленок. Тео Энтони посвящает целый фильм – «Повсюду свет» (2021) – тому, как в родном ему Балтиморе системы слежения образуют непреодолимый зазор между точками зрения камеры и человека.

Посвятив аналитике кино как субъекту чистой чувственности диссертационное исследование, в свете сегодняшней ситуации – вызывающей к тому, чтобы все осмыслялось через принадлежность к политическому – я задумалась, каковы политические потенции так определенного мной кино. Его эстетическое равнодушие регулярно используется в различных практиках съемки (баллистические камеры, тепловизоры, спутниковые камеры, камеры наблюдения) в качестве гаранта нейтральности. Тем страннее эффект, производимый моментами, когда этот взгляд, не принадлежащий ничему человеческому, запечатлевать то, в чем мы узнаем разрушение, насилие, смерть. Обыкновенно инаковость этого взгляда определяется тем, что он *видит*, в сравнении с человеческим, но имеет смысл дополнить этот подход обратным – указать, что от него всегда будет ускользать. Подобное переопределение ставит под вопрос внеполитичность киноглаза. Так, например, открыто делает Тео Энтони, ставя под сомнение легитимность привлечения кино как беспристрастного свидетеля в вопросах, принадлежащих полю этики и, контекстуально, политики. Кино, из-за своей мнимой нейтральности, становится то ли заложником, то ли соучастником распределения властных отношений.

В докладе речь пойдет о политическом измерении кинематографической чувственности в диалоге с фильмами Харуна Фароки, Тео Энтони, Элеонор Вебер.

ПРОБЛЕМА ИНФОРМАЦИОННОГО ХАОСА В СРЕДСТВАХ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ И ВЛИЯНИЕ ДАННОГО КОНТЕНТА НА ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ СОВРЕМЕННОГО ШКОЛЬНИКА

Данная тема весьма актуальна не только в современной науке, но и в современной жизни. Повсеместно мы можем наблюдать разрозненность общих понятий воспитания и культуры с тем, что транслируют в социальных сетях и средствах массовой информации. Самыми активными потребителями контента низкого качества на просторах интернета являются школьники в возрасте от 9-17 лет. Очевидно, что обыкновенными запретами и порицанием не остановить этот процесс. От эстетической науки требуется немедленная адаптация под реалии современного мира и молниеносное внедрение в умы современных школьников. Именно эстетическое воспитание отвечает за духовную часть жизни и потому именно оно может повлиять на восприятие подростком любого неоднозначного контента.

Цель исследования заключается в выявлении закономерностей эстетического воспитания и влияния информационного хаоса на умы современных школьников. Если эстетическое воспитание внедрить в школьную программу и относиться к этому предмету ответственно, то оценка увиденного и услышанного учеником в интернете будет совершенно иная. За счет правильного духовного воспитания, развитого эстетического интеллекта вред от некачественного контента в сети будет ничтожным. Благодаря углубленному эстетическому воспитанию мы сможем вырастить эмоционально стабильное и здравомыслящее поколение. В исследовании была использована базовая литература по маркетингу: Ф. Котлер «Маркетинг от А до Я» [1], чтобы раскрыть законы, по которым строится любая популяризация информации в сети. Для освещения проблемы влияния социальных сетей на подростков была взята статья Асмановой Л.Р. «Влияние социальных сетей на сознание подростков» из «Международного журнала экспериментального образования» [2]. На основе перечисленных источников и цели исследования были сформулированы следующие тезисы:

- 1) Влияние информационного хаоса на современных школьников
- 2) Как создается вирусный контент в интернете?
- 3) Эстетическое воспитание, как панацея от тлетворного влияния контента в социальных сетях.
- 4) Адаптация эстетического воспитания под современные взгляды и тренды интернета.

Результатом исследования становится единая система эстетического воспитания адаптированная под современную жизнь. Для того, чтобы «достучаться» до современного школьника эстетика должна говорить на его языке: емко, основываясь на доступных примерах, управляя вниманием школьника. Придерживаясь этой системы с течением времени подростки научатся адекватно оценивать «информационный шум».

Примечания

1. *Ф. Котлер* «Маркетинг от А до Я», Москва, 2019, с. 51.
2. *Асманова Л.Р.* «Влияние социальных сетей на сознание подростков» // «Международный журнал экспериментального образования», 2014, № 6-1, с. 74.

Полисадова О.Н.

кандидат искусствоведения, г. Владимир

ЭСТЕТИКО- ФИЛОСОФСКИЙ ПОДХОД ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИНТЕРАКТИВНОГО МЕТОДА В ПРЕПОДАВАНИИ ГУМАНИТАРНЫХ ПРЕДМЕТОВ В ШКОЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

В нынешней парадигме развития современного образования степень признания и использования школьным сообществом методов и технологий взаимодействий учителя и ученика расплывчата и различна. К традиционным формам преподавания гуманитарных дисциплин относятся пассивные и активные формы, но при этом допускается существование и некоторых переходных форм как в сфере обучения, так и в сфере взаимодействия. В данном контексте можно считать эстетико-философский подход как одну из современных форм как взаимодействия, так и обучения в современной школе. В качестве гипотезы мы можем предположить, что подобный метод обучения может создать адекватные условия для развития интеллектуальной самостоятельности школьников. И что самое интересное в данном вопросе – на разных уровнях возрастного развития.

В условиях многоуровневого образования применение эстетико-философского подхода в интерактивных методах и формах взаимодействия с учащимися на уроках гуманитарного цикла создаст необходимые условия для создания эмпирической и теоретической базы для достижения желаемой интеллектуальной активности. Использование эстетико-философского контента в интерактивных методах в практике обучения гуманитарных дисциплин направлена на решение следующих задач:

- формирования стойкого интереса к изучаемому предмету;
- выработка инициативного отношения к поиску и использованию информации;

- формирования мыслительных навыков, собственного мнения и поведенческого этикета;
- умение корректировать собственную позицию;
- развитие исследовательского опыта и умения работать в команде, уважая чужое мнение и слушая заключения других.

Сегодняшние школьники живут в условиях информационного общества, в основе которого принципы свободной индивидуальности, а главным социальным ресурсом является знание, интеллект, образование. Исходя из задач, обозначенных выше, мы можем говорить о том, что концепция научно-эстетического диалога на уроках гуманитарных предметов может рассматриваться как одна из важных инновационных задач в современном образовании. Качество научного диалога зависит от умения концентрироваться на сути вопроса, способности слышать и понимать аргументы одноклассников, высказываться по существу вопроса, по мере возможности всесторонне рассмотреть проблему. «Применение интерактивных методов и технологий существенно усложняет работу самого преподавателя и вовсе не предполагает желания как-то развлечь аудиторию, втянув ее в дискуссионно-полемическую деятельность» [1, с.13]. Применение эстетико-философских подходов интерактивных методов в образовательном процессе предполагает изменение роли учителя, который выступает уже в новой роли: модератора, организатора, эксперта, выбирая при этом новые эффективные стратегии и подходящие формы обучения, регулирование ходом дискуссии.

Важным педагогическим ресурсом учителя является систематическая рефлексия, ориентированная на самоанализ, психологический настрой самого преподавателя, его уровень компетенций, самообразования и анализа полученных результатов. В реальной образовательной практике создание эстетического образа нового человека начинается в воображении педагога. «От сотворенного в воображении до воплощенного и реализованного в действительности существует дистанция неопределенного размера, которую преподаватель и ученик проходят вместе, преодолевая искушения и выходя на путь совместного творчества» [1, с.16]. Таким образом, мы можем говорить о том, что при осуществлении инновационных форм педагогических подходов в преподавании гуманитарных предметов в современной школе существенную роль может играть эстетико-философский подход, который по-новому высвечивает активную фазу обратной связи учителя и ученика в целом, позволяющую сделать вывод об эффективности данного подхода в сфере образовательных технологий современности.

Примечания

1. Образовательная среда: постижение культурно- исторической реальности: сб., научных статей / СПб: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2019. – 595 с.

ЭСТЕТИКО -ФИЛОСОФСКИЙ ПОДХОД К ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИМ ИССЛЕДОВАНИЯМ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА: САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ БАЛЕТОВЕДЧЕСКАЯ ШКОЛА

Санкт-Петербургская театроведческая школа науки о балете строилась не только на практическом, но теоретическом осмыслении процессов, происходящих как в музыкальном, так и театральном искусстве. Основы философско-эстетического познания были заложены еще Акимом Волынским, интеллектуалом, который в середине жизни заинтересовался анализом структуры и языка балетного искусства, изучив классически экзерсис придал ему форму эстетического осмысления. Санкт-Петербургская школа балетоведения и сейчас базируется на основах анализа искусства с позиций познания красоты и академической стройности.

В начале 1970-х годов в Ленинграде не было кафедры балетоведения. Но в контексте изучения театроведческих дисциплин на факультете на Моховой, темой балета можно было заниматься дополнительно. Там преподавали ведущие театральные критики и историки театра, которые и создали ленинградскую школу отечественного театроведения. Валерия Владимировна Чистякова, Владимир Александрович Сахновский-Панкеев, Лев Иосифович Гительман, Вера Михайловна Красовская. «Концентрация людей с уникальным кругозором была беспрецедентной. Ведь чтобы человек стал балетным критиком, в нем должно сойтись очень много способностей. Мало окончить курс театроведения – балет требует более широкого взгляда на мир и разнообразных знаний в области музыки, хореографии и даже фундаментальных наук, но главное – любви к танцу, сродненности с ним, понимания его языка. Конечно, необходимы и умение писать, и природное чувство литературного слога. Все эт вместе редко сходится в одно время и в одном месте. Кроме этого, тогда критики много общались с артистами, с балетным кругом. В союзе театральных деятелей был целый дискуссионный клуб: после премьеры все – от хореографов и солистов до зрителей собирались и осуждали спектакли».

В конце прошлого века наблюдалось единение между театроведами Москвы и Петербурга. Ездили к друг другу на знаковые спектакли, бурно обсуждали, спорили, иногда сходились во мнении, иногда нет. Но традиционно мнение, что балетоведческую школу Петербурга отличает особый философско-эстетический подход к изучению проблем в области хореографии, внимание к нюансам, специфики балетного искусства, понимания его внутреннего процесса. В Москве подходы больше основаны на историзме, самобытности творческих проявлений, к фактологическим изменениям и открытиям.

Так, например, эстетическое осмысление творчества Мариуса Петипа, как восхождения к одухотворенному танцу, подробно исследовалось в работе одного из ярких представителей Санкт-Петербургской театроведческой школы Дженни Николаевны Катышевой. «В творчестве Петипа многое предопределено устремленностью к мечте и фантазии, которым отводится важное место в духовном мире личности. Важной чертой эстетической программы и драматургической практики романтиков, как и Петипа, становится обращение к «ткани душевной жизни» [1, с.26]. Анализ балетного искусства, как «духовной вертикали» – это отличительная черта Санкт-Петербургской школы эстетико-искусствоведческих исследований. Как высшая точка – «белый балет», который, с одной стороны, отражает музыкальную драматургию композитора, с другой, исконные сущности начала танца – стремление к идеальному целовку, гармонии и красоте личности. Он отражает стремление к эстетическому идеалу, с которым трудно расстаться. «Белый балет» становится в интерпретации петербургских балетоведов символом доброты, красоты, духовного и физического совершенства. «Эта потребность сегодня особенно актуальна – в условиях, когда безобразное, пошлое, нередко правит бал» [1, с.38].

В каждую эпоху происходит смена парадигмы эстетических идеалов. В хореографическом искусстве эта смена произошла применительно к появлению новых форм лексического танцевального языка. Но анализ с позиций эстетических тенденций остается одной из главенствующих тенденций в исследованиях хореографической структуры танца в его стремлениях к идеалу и сохранению чувства прекрасного на уровне «духовной вертикали».

Примечания

1. Катышева Д.Н. Русский балет: традиции одухотворенного танца / Санкт-Петербург: СПбГУП, 2020. – 240 с.
2. <https://balletmagazine.ru/category/critics> (дата обращения 26.02.2023).

Половнева Ю.А.

ИДЕАЛЬНЫЙ ЗРИТЕЛЬ КИНЕМАТОГРАФА СТУДИИ А24

У каждого фильма есть свой идеальный зритель. Он формируется одновременно и внутренними факторами самого фильма, и внешней средой, относящейся скорее к зрителю, чем к самому фильму.

Мне кажется интересным рассмотреть феномен идеального зрителя в целом и именно кинематографа студии А24 в частности, так как ни один из данных субъектов ранее недостаточно внимательно рассматривался в научном поле. Более того, студия А24 характеризуется общностью черт своих фильмов и невероятным сходством, которое позволяет представлять фильмы студии

А24 как нечто единое целое, соответственно, называя их «кинематографом студии А24».

Это тема действительно мало изучена в научных работах и, как правило, фигура идеального зрителя кинематографа студии А24 вообще не возникает в дискурсе как нечто единое целое. Это происходит даже не столько в силу убеждённости людей в том, что на фильмы студии А24 ходят совершенно разные люди, сколько просто по незнанию того, что сами фильмы студии А24 объединены сходными чертами и, соответственно, могут привлекать сходных людей.

На мой взгляд, можно составить собирательный образ идеального зрителя кинематографа студии А24. Поэтому основным замыслом моего исследования является стремление выявить эти характеристики. Проанализировав целевую аудиторию разных жанровых фильмов студии А24, я выявляю, какие характеристики неизменно остаются общими. Соответственно, предметом моего исследования является целевая аудитория самых разных фильмов студии А24.

Итак, уже сейчас я могу утверждать, что идеальный образ зрителя кинематографа студии А24 очень многолик и многогранен. Он включает в себя людей самого разного рода, которые отличаются как по полу, возрасту и образованию, так и по уровню дохода, семейному статусу и месту работы.

В этой связи становится также интересным рассмотреть, существует ли некоторая типология зрителей кинематографа студии А24. И в связи с таким разнообразием можно сделать вывод о том, что она действительно существует.

Полуэкттов А.А.

Союз Кинематографистов Архангельской области

ОДЕРЖИМОСТЬ ОБРАЗОМ В ФИЛЬМАХ КРИСТОФЕРА БОЭ

Центральной темой в трилогии Кристофера Боэ («Реконструкция», «Аллегро», «За кадром») является одержимость героя образом.

В «Реконструкции» образ формируется через чувственно воспринимаемое. В «Аллегро» образ становится частью памяти. В фильме «За кадром» – опосредовано воспринимаемое через объектив.

Конструирование / воссоздание образа ведет к разрушению субъекта восприятия.

Отличительной чертой трилогии является нелинейность нарративных и временных связей. Как следствие происходит разрушение образа как знака (в трактовке Пирсона) и формирование нового образа как аффекта. Через аффективность образа, как способ взаимодействия тела с внешней средой, мы можем переинтерпретировать одержимость не как саморазрушение героя, но как его пересборку.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ВЕРЫ В ФИЛЬМАХ М.НАЙТ ШЬЯМАЛАНА

Существует большое количество подходов к пониманию кинообраза. Но все они так или иначе сводятся к представлению о том, что кинематограф работает с объектами реального мира, запечатлевая их на пленку. Еще в 30-е годы 20 века режиссеры и теоретики кино задумывались над тем, каким образом на экране могут быть воплощены понятия, не относящиеся к материальному миру. Так, например, эмоции могли быть выражены через жест, мысли – через различные типы монтажа (межкадровый, флешбэк) и т.д. Однако, существует ряд понятий, которые не могут быть выражены подобными средствами. Например, вера, удача, таинственное, устрашающее. В своей работе о монтаже С.М.Эйзенштейн выдвинул идею о том, что кинообраз может рождаться не только в кадре, как в выше приведенных примерах, но и на их стыке. Так два несвязанных между собой объекта при монтаже рождают новое третье понятие через ассоциативный ряд.

Одной из главных тем в фильмах М.Найт Шьямалана является проблема веры, неверия и чуда. В данном исследовании мы пытаемся выявить механизмы и стратегии, с помощью которых М.Найт Шьямалан интерпретирует эти понятия.

Полянцева М.А.
Высшая школа музыки и театра, Владимир

СОВРЕМЕННОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

За последние десятилетия общество погрузилось в духовно-нравственный кризис, что проявляется в «оторванности от национальных корней», утрачено понятие о духовной жизни и духе. Театр сегодня является актуальным, понятным и стремительно развивающимся видом искусства, способным ответить на вызовы современности. Русская православная церковь с давних времён принимала активное участие в формировании не только сугубо духовно-нравственных ориентиров личности, но и заботилась о правильном культурном и эстетическом воспитании человека. Поэтому, несмотря на несогласия по ряду пунктов церковного вероучения с методами и практиками театрального мастерства, представляется перспективным найти точки соприкосновения между театром и церковью. В результате такой деятельности можно прийти к единому консенсусу в отношении духовно-нравственных ценностей и наметить пути возрождения как культурных, так и духовных сфер жизни общества.

АБСОЛЮТИЗАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО В ГАУДИЯ-ВЕДАНТЕ

В культуре постмодерна, как писал Ж.Бодрийяр [1], происходит кризис эстетического, так как оно пронизывает все сферы и поэтому теряет свою специфичность, вульгаризируется и растворяется. Однако можно предположить другой вариант абсолютизации эстетического в культуре. Что будет, если эстетическое станет самым каркасом всей культуры, войдя в теологию? Примером этого может служить учение гаудия-веданты и вайшнавская культура в Индии. Корни этой традиции уходят в концепцию игры (лила) в Ригведе, а всходит она в учении Чайтаньи в XV-XVI вв., последнем самостоятельном ответвлении веданты [2]. Данное учение эстетически развило концепцию бхакти, поклонения Божественному, во множестве поэтических, музыкальных, театральных произведений, что способствовало объединению постколониальной Индии [3]. Кроме того эстетика гаудия-веданты получила универсальное представление и распространение за пределы Индии в XIX-XX вв.

В чем же заключается включение эстетического в абсолют в гаудия-веданте? Начать стоит с общего понимания Абсолюта как того, кто живёт эстетическими переживаниями: *расо ваи сах* (Таиттирия-упанишад 2.7.1). Один из первых патриархов, Рупа Госвами (XV-XVI вв.) в своем главном труде «Бхакти-расамрита-синду» расширяет это понимание в первом стихе произведения: Он форма нектара всех эстетических переживаний [4]. Живые существа, частички Абсолюта, также вечны и имеют свободу вступать в эстетические отношения с Абсолютом и разыгрывать с Ним различные игры, взаимно принимая соответствующие вечные формы. Об этом говорит следующий стих Чхандогья-упанишад (7.25.2) в прочтении Бхактивиноды Тхакура (XIXв): «кто знает Его вездесущим, тот достигнет любви к Нему, игр с Ним, единения с Ним и блаженства, а также свободы странствовать в тех мирах, что не пожелает» [5]. Для переживания различных эмоций направленные на Абсолют существуют множество миров в духовном мире, а для собственных игр создается мир материальный. Тот же принцип распространяется и на телесность живого существа [6].

Так как живые существа свободны, через отношения с другими существами, обмен вкусами, они могут выбрать другие игры без прямого участия Абсолюта, где они могут испытать корыстные эмоции (кама). Как описывает Бхактивинода вся эстетика материального мира есть отраженная эстетика духовного мира [7]. Бхактиведанта Свами (XX в.) приводит уникальную метафору материального мира как отражения дерева в озере эгоистических желаний (ком. Бхагавадгита 15.1) [8]. В этом состоит тонкость теоэстетики, единство и отличие мира и Абсолюта (ачинтья-бхеда-абхеда): с одной стороны, мир является местом отраженной эстетики, с другой стороны, он часть Абсолюта и может проявлять Его красоту

и помогать существам вернуться к отношениям с самим Абсолютом. Поэтому в нем проявлена и духовная эстетика.

Следовательно, все физическое измерение этого мира служит сценой и реквизитом для эстетических переживаний. Однако мир предоставляет различные возможности согласно благочестию актера (карма) и конкуренции с другими претендентами, так как их желания не гармонизированы с Абсолютом и входят в противоречие. Возможность перевоплощения реализует свободу сыграть различные роли как в культивировании собственной драмы, так и на пути гармонизации эстетического чувства. Таким образом, согласно гаудия-веданте абсолютно все в мире базируется на эстетическом измерении жизни. Главное свойство личности – эстетическое самовыражение и развитие чистоты эстетической чувствительности, а также обмен переживаниями с другими личностями.

Данная перспектива рассмотрения гаудия-веданты с позиции абсолютизации эстетического позволяет выделить следующие ее особенности. Во-первых, эстетика гаудия-веданты имеет внутренний потенциал решения проблемы трансэстетики постмодерна. Абсолютизация эстетического делает произведением искусства всю жизнь человека и общества. Во-вторых, в ней происходит стирание границ светского и религиозного искусства, все искусство рассматривается в одном пространстве настроения (бхава). В-третьих, концепция творческого напряжения свободы выбора между направлением эстетического на Абсолют или от Него позволяет по-новому рассмотреть проблему потребления и денежной оценки искусства. Выделенные особенности роднят эстетику гаудия-веданты с направлением теозстетики, развивающейся в христианской мысли. Кроме того, инаковость восточной культуры, искусства, то есть инструментов эстетического самовыражения: музыка (раги), поэтика (кавья) и театр (натака), ставит новые вопросы внутреннего настроения и восприимчивости к внешним формам его выражения.

Примечания

1. *Бодрийяр Ж.* После оргии // Прозрачность Зла. М.: Добросвет, 2000. С.15-21.
2. *Останин В. В.* Антропология классической веданты. Эволюция религиозно-философских идей. Барнаул: Издво АГАУ, 2010.
3. *Ватман С. В.* Бенгальский вайшнавизм / Под ред. С.В. Пахомова. СПб.: Издательство СПбГУ, 2005. С.4-5.
4. *Srīla Rupa Gosvami.* Bhakti-Rasamrita-Sindhu (sanskrit text with engl. transl.) V. I (Eastern & Southern Sections). Chennai: Sri Vaikunta Enterprises, 2003.
5. *Śrīla Bhaktivinoda Ṭhākura.* Amnaya-sutra. Tran. by HH Bhanu Swami. Chennai, 2020. P.121.
6. *Holdrege B.* Bhakti and Embodiment: Fashioning Divine Bodies and the Devotional Bodies in Kṛṣṇa Bhakti. Routledge, 2015, 432 p.

7. Бхактивинода Тхакур. Према Прадипа. М., Философская книга, 2005. 111 с.
8. *Бхактиведанта Свами*. Бхагавад-гита как она есть. Bhaktivedanta Vedabase. URL: <https://vedabase.io/ru/library/bg/15/1/> (дата обращения 26.01.23).

Праздников Г.А.

Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербург

СЕРГЕЙ СЛОНИМСКИЙ: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА

Тема представленного доклада опирается на понимание культурно-творческой деятельности как экзистенциального акта, как жизненного поведения, как поступка. Опошленная вульгарным социологизмом, примитивным гносеологизмом, сведенная к элементарному жизнеподобию, тема «искусство и жизнь» и ныне остается актуальным теоретическим сюжетом эстетики. Необходимо не только посмотреть на искусство под *«углом зрения жизни»* (Ф.Ницше), но включить его в «состав жизни», истолковать как форму жизни человеческого духа, как *«говорящее и выразительное бытие»* (М.Бахтин). В едином целостном процессе «творчества-жизнепрживания» неразрывны творение произведения и самого себя, ответственность перед искусством и жизнью, следование ее неизбежной логике и единоборство с обстоятельствами.

Осуществляемая разными способами саморефлексия культуры стремится к объективному ее постижению, не зависящему от «я так вижу», «мне так кажется». Вместе с тем, есть уровень знания, ориентирующийся на прожитое и пережитое. Художник может сказать о творчестве (при том, что и для него самого многое не переводимо в слова), нечто такое, что дано только в собственном опыте.

В сегодняшней музыкальной культуре трудно найти более достойный материал для анализа, нежели литературное наследие Слонимского (история, теория, критика и философия музыки). Один из крупнейших композиторов современности, во многом определивший пути развития отечественной и мировой музыки, прожил долгую (1932-2020), исключительно продуктивную жизнь (34 симфонии, 8 опер, 3 балета, множество инструментальных и хоровых сочинений, более 300 романсов). И свыше 200 текстов (книги, эссе, учебные пособия, эпистолярный, многочисленные интервью). Его литературное наследие, равно как и композиторская деятельность, стали предметом монографий, статей, кандидатских и докторских диссертаций, десятков студенческих курсовых и дипломных работ.

Жизнь для Мастера – исходная точка, стимул, смысл и критерий творчества: «В мотивах живут частицы души, сливающиеся с самыми тонкими ощущениями, а они – с самой жизнью». Композитор говорит не только

об эпизодических переживаниях, но и важнейшем основании собственного бытия. Музыкальное бесплодие означает для него «конец человеческого существования». Душу и сердцевину своей музыки Слонимский определяет емко и конкретно: «Она преимущественно гуманитарна» [1, 35-37].

Жизнепроживание художника – это не только предшествующая творческому акту полоса повседневности (хотя и она тоже), но состояния, испытываемые в момент работы, не сводимой к написанию нотного текста. В предельном напряжении творческих сил все впечатления, тревоги, раздумья жизни вступают в сложное внутреннее взаимодействие с переживаемыми экзистенциальными мирами вновь создаваемых образов. Мастер убежден – это «не стилизация и даже не театральное перевоплощение: Гильгамеш и Вири-нея, Маргарита и Мария Стюарт, героини ахматовских стихов и Александр Герцович – «живые люди». *«Множественность воплощений одной жизни»* [1, 125].

«Множественность» и *«одной»* здесь равноценны и равнозначимы – реальная жизнь «Я» композитора в ее «многоликости» (М.Мамардашвили). По отношению к этой жизни соединительный союз «и» («и творчество») вполне условен. Точнее будет образ «ленты Мёбиуса» – неоднородной поверхности с одной стороной. Дистанция между экзистенциальной и профессиональной ипостасями художника может быть меньше или больше, но это лишь модусы единого целого, общей «тональности» жизни. (В одном из интервью переживание подобного состояния Мастер назовет «счастьем»).

Композитор, решавший в сочинительстве сложнейшие технические задачи, произведения которого во многом определяли новые эстетические качества музыки (А.Климовицкий заметил как-то: через Слонимского «музыка познает самое себя» [2, 378]), тем не менее, в суждениях о творчестве он выдвигает нравственные критерии на первый план. Обращаясь к молодым коллегам по вопросам «композиторского ремесла», Сергей Михайлович начинает и завершает разговор суждениями о нравственности. Причем речь идет не только о нерушимости этических критериев для серьезного музыканта, но и нравственных основаниях необходимости искусства: «Если совесть, честь, благородство устарели, *тогда музыка не нужна...*» [3, 23]. При этом принципиально важно, что композитор говорит не о специфической профессиональной морали, но об общезначимых условиях человеческого существования: «Поддерживать добро, а не <...> *придерживаться какого-нибудь направления. <...> Совесть <...> совсем не хроматическое или диатоническое*» (курсив мой – Г.П.) [4, 66].

На протяжении долгого творческого пути Слонимский оставался верен своим принципам. Человеческим или художественным? Иосиф Бродский как-то заметил, что вряд ли жизненные испытания, выдержанные Анной Ахматовой, оказались бы под силу Анне Горенко. Красивая и понятная мысль. И все-таки Ахматовой стала именно Анна Горенко. Неслиянность и нераздельность единой, одной жизни. Необходимость формирования собственной натуры –

ключевая мысль Слонимского, обращенная к будущим музыкантам, но, прежде всего, к самому себе. «Неслабый характер» как изначальная данность и как выработанное через преодоление страхов, соблазнов устойчивое человеческое качество – фундамент непростой творческой жизни Мастера. При всех достаточно жестких, часто несправедливых самооценках, Слонимского отличает уверенность в правильности своих принципов: «я знаю», «убежден», «не сомневаюсь»... Переживание и осознание собственного «самостоянья» (А.Пушкин) определяет отношение композитора к свободе, опять-таки трактуемой им, прежде всего, как личное самоустановление: «Писал я всегда то, что хочу, и так, как хочу» [5, 43].

Экзистенциальное толкование творчества – первейшая и важнейшая особенность теоретических и публицистических размышлений композитора. Противостояние «индивидуального и банального», «личности и толпы» в «Мастере и Маргарите», «Икаре», цикле симфоний Слонимский считал своей «главной жизненной темой» [6, 128], говорил о «лиризме» как неизбывной потребности композитора, понимал симфонию как «интимный дневник» и родственно относился к прошлому.

Мир музыки и суждений о ней многообразен. Переживанию музыки как судьбы, как феномена души и духа, противостоят концепции, где она понимается как объект не репрезентирующий ничего, кроме «деятельности звуков». Однако было бы «избыточной толерантностью» полагать, что творчески-экзистенциальная позиция Мастера лишь «одна из...». Ровесница и коллега композитора С. Губайдулина в приветственных словах к 70-летию Слонимского призналась, что, слыша его музыкальный голос, испытывает почти детское чувство: «Пока все в порядке, мы еще не заблудились» [7, 85].

Примечания

1. *Слонимский С.* Бурлески, элегии, дифирамбы: В презренной прозе. СПб., 2000. с. 35-36,37.
2. *Климовицкий А.* Авторские вечера Сергея Слонимского // Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского. СПб., 2003.
3. *Слонимский С.М.* Мысли о композиторском ремесле. СПб., 2006.
4. Сергей Слонимский – собеседник. Изд.2-е, испр. и доп. СПб., 2015.
5. Сергей Слонимский. Фестиваль музыки. СПб., 2002.
6. Слонимский С. Бурлески. С.128.
7. *Губайдулина С.* К 70-летию С.М. Слонимского // Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского. СПб., 2003.

«ПУТЕШЕСТВИЕ НА ЗАПАД» КАК МЕТАФОРА ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ ЗАРУБЕЖНОГО КИТАЙСКОГО ХУДОЖНИКА ГУ ВЕНДА

Название выставки «Путешествие на Запад», прошедшей с 9 ноября 2016 года по 15 февраля 2017 года в Шанхайском художественном музее 21st Minsheng (M21), отсылает к одноименному роману XVI века, и в то же время характеризует путь известного китайского художника-авангардиста Венды Гу или, в ином прочтении, Гу Венды (Gu Wenda).

Экспозиция включала в себя в общей сложности около 300 произведений из разных периодов жизни художника, а, следовательно, имела ретроспективный характер, и содержала авторские размышления о происходящих в современном обществе трансформациях. Интернациональный характер работ, которые заключают в себе одновременно китайские и западные паттерны, объясняется длительным пребыванием Гу Венды за рубежом.

Одним из характерных направлений творчества художника является создание нечитаемых и ложных иероглифов и эксперименты с каллиграфией. В деконструкции культурного базиса и реорганизации языка считаются различными предпосылки, среди которых – увлечение идеями западных философов (Ницше, Витгенштейн и др.) и обращение к древним традиционным письменам и «поворот к прошлому, к тому, что такое события и что такое реальные факты» [1]. Псевдо-символы отражают проблему рациональности использования китайской каллиграфии как системы коммуникации.

Особое внимание было уделено работам масштабного арт-проекта «Организация Объединенных наций», которая представляет собой серию монументальных инсталляций из человеческих волос, собранных со всего мира. Ключевая идея – объединение людей через соединение их биологических элементов, в основе которого лежит утопическая мысль об универсальности общества, достижении «мировой гармонии» и стремление «превзойти культурную специфику» [2]. В отличие от некоторых своих коллег, художник видит возможность преодоления межкультурного барьера в разрушении бинарных измерений, стирании границ, выходе на мультикультурную арену и выстраивании транснациональной среды.

За пределами выставочного пространства была создана крупномасштабная инсталляция «Красный свет на небесах / Шанхайский вокзал», состоящая из более 20 тысяч китайских фонарей, покрытых изображениями некоторых знаковых персонажей из разных культур (Мона Лиза, Клеопатра, Король обезьян и др.). Также на многих из них детьми были нанесены надписи из иероглифов, что стало своеобразным связующим звеном между прошлым и будущим, традицией и современностью, и при этом запустило механизм по превращению китайского современного искусства в мейнстрим.

В конечном итоге, в продемонстрированных работах были отражены художественные поиски и эксперименты Гу Венды, сопровождаемые исследованием собственной идентичности в контексте новой среды и в результате транскультурного опыта, размышлениями о культуре и обществе, рефлексией на тему взаимодействия восточных и западных тенденций в условиях глобализации.

Примечания

1. *Kember P.* A battle with existence itself: The work of Gu Wenda // Chinese art at the end of the millennium. 1998– 1999, ed. J. Clark. Hong Kong, 2000. P. 197–203.
2. *Cateforis D.* Cultural Translation and Creative Misunderstanding in the Art of Wenda Gu // East–West Interchanges in American Art. ed. Mills C., Glazer L., Goerlitz A.A. Washington, 2012. P. 204-215.

Протанская Е.С.

Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
Санкт-Петербург

АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ ОБРАЗ КАК «НОВЫЙ ТЕКСТ», ЕГО ЦЕННОСТЬ И ЭСТЕТИКА

Одним из очевидных последствий постпостмодернистской реальности XXI века становится изменение информационного пространства, в котором текст заменяется аудиовизуальным образом и начинает вытеснять чтение как процесс. Видеоролики в сети и в мессенджерах, реклама, изобилие смайликов, GIF-файлов, наводнивших сеть, формируют поколения, привычным содержанием общения, досуга которых становится не обмен текстами, не чтение, а аудио-видео-контент. Аудиовизуальная стилистика общения приобретает личностный характер, становится фактором как самоопределения, так и самопрезентации на основе предлагаемых сетью образов. Их содержание становится вариантом значимой информации, «новым текстом». Сам аудиовизуальный образ как «новый текст» в ряде случаев приобретает характер «прецедентного текста», узнаваемого в интернет-сообществе полностью или частично. Это может быть как выразительное сердечко – «валентинка», так и кинофрагмент из тик-тока. «Новый текст» обладает рядом преимуществ, обеспечивающих его привлекательность и популярность, придающих особенную ценность и влияющих на вкусы и предпочтения. Он психологически восполняет потребность в реальном общении (присутствие «субъекта», голоса, выразительной «маски»), как правило, сопровождается музыкальным подтекстом, создающим «настроение», доступен и эмоционально легок. Его поверхность, простота и доступность придают иллюзию близости и взаимопонимания личностным коммуникациям. Вместе с тем, в отличие от

вкуса в восприятии эстетики письменного текста, которая формируется вследствие программ дошкольного, кое-где еще домашнего чтения, школьной программы по литературе, эстетика видеообраза стихийно отбирается самим реципиентом, часто на основе суггестивных практик, разного рода «Алис», отслеживающих и усиливающих предпочтения пользователей в интересах владельцев контента. Синкретическая природа «нового текста» аудиовизуальной информации, вопреки кажущейся простоте, легкости доступа, рождает ряд вопросов об их эстетической ценности, влиянии на вкусы, интеллект и глубину восприятия. Как и литературный текст, в процессе построения его образной ткани, «новый текст» видеообраза требует специальных усилий для распознавания его содержания, оценки с позиций эстетических вкусов: это и «аудиовизуальный контракт» звука и изображения (Мишель Шион [1]), и содержание изобразительных символов в контексте конкретных культур, их истории, взаимоотношений с соседями и т.д. Воздействуя преимущественно на эмоции, пробуждая чувство юмора, рассчитывая на улыбку, «новый текст», как представляется на первый взгляд, раскрепощает, но вместе с тем, «освобождает» от размышлений, реального диалога, действительного взаимопонимания, сочувствия. В восточных культурах (Японии, Китае, Корее, ЮАР) увлечение сетью восполняется вниманием в образовательных программах к контенту национальной культуры, традициям обрядности. В глобальном мире с актуализацией систем религиозных, этнокультурных ценностей, подтекста геополитической конкуренции трудности аудиовизуального перевода в кино создали целое направление исследований (АВП), поскольку «аудиовизуальный перевод как ... непосредственное вторжение переводчика в «святая святых» «мнимой реальности» происходящего на экране, способен оказать (в том числе манипулятивное!) воздействие на восприятие фильма зрителем что позволяет говорить о собственно эстетическом аспекте АВП в переводоведении» [2]. В глобальном медиапространстве на наших глазах рождаются национальные, региональные традиции, символы, ценностные основания «новых текстов» культур, для участия в полилоге с которыми, как представляется, необходимо понимание явных и скрытых их смыслов. Не менее значимым является и осмысление, широкое обсуждение содержания и эстетики «новых текстов» в диалоге с новыми поколениями.

Примечания

1. *Chion Michel*. Audio-Vision: Sound on Screen. Trans. Claudia Gorbman. New York: Columbia UP, 1994. Print. <https://cineticle.com/steven-shaviro-sound-and-vision/>
2. *Горшкова В.Е.* Эстетика аудиовизуального перевода Жана-Франсуа Корню в парадигме системной трансдисциплинарности//Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. 2015. № 3 <https://cyberleninka.ru/article/n/estetika-audiovizualnogo-perevoda-zhana-fransua-kornyu-v-paradigme-sistemnoy-trans-distiplinarnosti>

ГАПТИЧЕСКИЙ ОПЫТ ВИДЕОИГР: СЛУЧАЙ СИМУЛЯТОРОВ ХОДЬБЫ

Несмотря на то, что цифровые медиа обычно по понятным причинам ассоциируются с нематериальностью, на самом деле, они удивительно тактильны. На это противоречие обратил внимание еще А.С. Ленкевич в статье «На пути к медиаэстезису: производство присутствия в компьютерных играх» (2019): клавиатуры и сенсорные экраны отзываются на прикосновение пальцев, руками мы держим геймпады и камеры, и с развитием технологий связь между телом человека и техникой становится повсеместной. Однако такие тактильные взаимодействия вызывают мало интереса, ведь они обычно играют рабочую функцию, пока все внимание человека сосредоточено на экране, где воспринимается визуальная информация.

Тем не менее, некоторые исследователи задаются вопросом, а что, если в видеоиграх тактильный опыт изменяется особым образом? Когнитивные исследователи в попытках воссоздать в видеоиграх тактильный опыт происходящего на экране работают с так называемыми «гаптическими» ощущениям, однако, они же несколько раз отмечали существование того, что называли «псевдо-гаптическим» опытом. При «псевдо-гаптическом» опыте восприятие визуальной информации вызывает тактильные ощущения. Похожий концепт развивала и исследовательница кино и видео Лора Маркс, но для нее тактильные ощущения, воспринимаемые взглядом, были просто гаптическими. Маркс писала о гаптической визуальности отдельных видеоработ, а также о гаптическом восприятии как таковом. Возможно ли применить концепт Маркс по отношению к видеоиграм? И какую роль играет тактильная информация в опыте видеоигры? Именно на эти вопросы мне бы хотелось ответить в моем докладе.

В качестве материала я буду использовать видеоигры в жанре симуляторов ходьбы, отличительной чертой которых является редуцированный геймплей.

Государственное бюджетное общеобразовательное учреждение средняя общеобразовательная школа №303 имени Фридриха Шиллера с углубленным изучением немецкого языка и предметов художественно-эстетического цикла ГБОУ СОШ №303 имени Ф. Шиллера, Санкт-Петербург

КОНЦЕПЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ: К ПОИСКУ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЙ

Современная общественно-политическая ситуация обнажила пробелы нравственного воспитания, стала показательной и определяющей в дальнейшем теоретическом осмыслении вопросов формирования нравственности, изучении роли искусства и эстетического в этом процессе.

Проблема осложняется отсутствием единой педагогической концепции эстетического воспитания, наличием фрагментарных поверхностных исследований, не имеющих возможности претендовать на современную методологию, которая стала бы опорой государственной стратегии эстетического воспитания. Несмотря на большое философско-теоретическое наследие в вопросе взаимосвязи нравственного и эстетического, в педагогике, при построении концепций эстетического и нравственного воспитания, теоретические достижения философских наук привлечены слабо. Теория остается законсервированной, а идеи – не востребованными. В отдельных педагогических исследованиях претензии на концептуализацию основ эстетического воспитания утопают в реферировании и несистематизированном цитировании философских источников по проблеме, без какой-либо надежды на поиск современной методологии, которая могла бы стать основой построения целостной концепции. В некоторых статьях изучение вопросов эстетического воспитания исчерпывается бессмысленным жонглированием понятиями без теоретического поиска самой сути проблемы. В результате чего система образования вынуждена строить здание эстетического и нравственного воспитания на зыбком фундаменте теоретического вакуума. Показателем этого является расплывчатость формулировок, неточность понимания эстетического воспитания в нормативных документах, регламентирующих образовательный процесс, поверхностное упоминание категории «эстетическое воспитание» в программе воспитания, в основных образовательных программах, концепции реализации предметной области «Искусство». Недооцененность важности эстетического воспитания в современном образовательном процессе, отношение к нему как к украшению и сопутствующему развлекающему дополнению к учебной деятельности становится закономерным результатом нерешенных научно-теоретических проблем.

Построение современной концепции эстетического воспитания не представляется возможным вне научно-теоретического уточнения предмета познания, наполнения его содержания теорией эмоций. В условиях реализации

важнейшей задачи формирования нравственности подрастающего поколения эта теория становится краеугольным камнем концепции.

Методология вопроса должна носить междисциплинарный характер и объединять педагогику с последними достижениями новейшей философии, этики и эстетики, привлекать научно-теоретический опыт искусствоведения, психологии, социальной психологии, философской антропологии и т.д. Теоретическая парадигма чувственной природы нравственного познания задавалась в философии традициями сенсуализма, интуитивизма, рационалистического интуитивизма, антиинтеллектуализма. Особый интерес вызывают научные работы М.Бахтина и Дж.Мура, в которых был поставлен вопрос чувственного характера нравственного познания и ограниченности рационалистического метода в этом вопросе. Дж.Мур сформулировал проблему логической неэмплицированности нравственных идей и «неопределимости добра». Он считал, что такие категории как «добро» и «долг» относятся к элементарным понятиям, которые нельзя «определить» через другие понятия. Эти нравственные категории – простые, элементарные, неделимые далее смыслы, содержание которых в отличие от логических категорий, не имеет понятийной формы и их невозможно воспроизвести традиционными дискурсивными средствами. Дж.Мур отмечает, что идею добра невозможно передать вербальными средствами языка: «... как невозможно кому-либо, кто еще не знает, что такое «желтый», объяснить, что это такое, так невозможно в аналогичной ситуации объяснить, что такое «добро» [1].

Еще одним важным методологическим источником концепции служат взгляды М.Бахтина, который отмечает, что в науке произошла ошибочная подмена истины рациональной истиной, отождествление теоретических рассуждений о морали с ее практическим познанием [2]. В сущности, теоретическое мышление о морали – это абстрагирование содержания переживания от переживания как такового, т.е. «теоретический разум», в определении Бахтина, не есть практический разум, а является лишь его моментом [3]. Такие методологические идеи, с одной стороны, вскрывают нецелесообразность выбора в качестве инструмента воспитания учебного предмета «Разговоры о важном», с другой – могут стать надежным и прочным фундаментом современной теории эстетического воспитания, переориентируют воспитательные задачи формирования нравственности с дискурсивно-логического мышления о морали на воздействие на *aesthesis* – чувственный мир личности, переосмысливая важную роль в этом художественно-образных средств искусства.

Примечания

1. Мур Дж. Э. Природа моральной философии. М., 1999. С. 144.
2. Бахтин М.М. К философии поступка. К., 1994. С. 45-46.
3. Там же, с. 20.

НОМО TANGENS – МЕЖДУ ФУНДАМЕНТАЛЬНОЙ И ПРИКЛАДНОЙ ЭСТЕТИКОЙ

Мы можем сформировать представление о фундаментальных исследованиях в эстетике при условии, если возможно (1) сформулировать принципы, на которых базируются эти исследования, (2) продемонстрировать их применимость к какой-либо предметной области и (3) определить то приращение знания, которое сформировалось в ходе такого исследования.

В качестве гипотезы к принципам фундаментальных эстетических исследований относятся: во-первых, аналитика эстетического опыта; во-вторых, аналитика эстетического объекта; в-третьих, аналитика эстетической атмосферы. Первое подразумевает анализ различных моментов строения эстетического опыта, выделение активной и реактивной его сил, выделение статической и динамической его сторон. Второе, по аналогии с первым, также подразумевает модель анализа строения эстетического объекта (например, на основе «художественного треугольника» в случае представления этого объекта в качестве произведения искусства), выделение сил и сторон этого объекта. Наконец, аналитика эстетической атмосферы (хотя эта область фундаментальных исследований относительно новая для эстетики) также может реализовываться в виде аналитики строения атмосферы (например, в варианте Г.Беме строение атмосферы как эстетического феномена подразумевает (а) «телесную погруженность», (б) «экстазы вещей», (в) «здесь-и-сейчас»), анализа сил и сторон атмосфер. Несмотря на то, что вопрос об обоснованности этих принципов все еще является открытым, применение их позволяет сформировать приращение знания. Одним из таких вариантов приращение является феномен Номо Tangens (НТ).

Это двуслойный феномен. С одной стороны, он подразумевает внимание к гаптическому опыту, способу его проявления в современности. С другой стороны, он подразумевает внимание к проблематике обостренной чувственности, располагающейся в диапазоне между от трогательности и задетости.

Если обратиться только к первой стороне этого феномена, то для фундаментальной эстетики существует ряд вопросов, внимание к которым (или ответы на которые) позволит сделать большой шаг как области аналитики НТ, так и в области современных эстетических исследований.

- 1) Каковы элементы тактильного опыта, из которых складывается опыт эстетический?
- 2) Каковы особенности эстетической реакции (в частности, эстетической оценки) в пределах тактильности?
- 3) Каковы особенности тактильного эстетического объекта?
- 4) Как складывается тактильная атмосфера как эстетический феномен?

Посредством ряда примеров возможно показать, каковы траектории ответов на поставленные вопросы средствами эстетического анализа, как эти ответы продвигают изучение ИТ, как изучение ИТ расширяет состояние современных гуманитарных исследований в их фундаментальных и прикладных направлениях.

Ратникова Е.С.

Московский государственный институт культуры, Химки

АРТ-РЫНОК И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО. ПАРАДИГМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Степень взаимодействия арт-рынка и искусства можно проследить уже на этапе трансформации определения произведения искусства. К эстетическому подходу можно определить понятия искусства Гегеля, Канта, Хосе Ортега-и-Гассет. Также, проблемой символической ценности занимался Пьер Бурдьё. Для этих исследователей произведение искусства сопряжено с некими символическими идеалами, которые обязаны не иметь практического предназначения. К экономическому подходу можно отнести позиции Теодора Адорно, Изабель Грав. Учёными произведение искусства рассматривается как потребительский товар. Изабель Грав постоянно подчёркивает тесное переплетение искусства и рынка. Учёные называют произведение искусства товаром, обладающим особой символической ценностью. В поздних исследованиях символическая цена и рыночная стоимость становятся тесно связаны.

Галереи требуют от художников новых произведений, чтобы заполнить ими рынок искусства, популярность является гарантией его высокой цены. Многообразие художественных индивидуальностей порождает тренды, возникшие под влиянием моды, но не формирует стили. [5, с. 22] Художник добивается известности, но утрачивает способность к художественному поиску, разрабатывая бренд, а не произведение искусства. Так, например, цветные кружки Дэмиена Хёрста. Они превратились в тиражируемый элемент массовой культуры. Борьба за зрителя или покупателя превращается в конкуренцию, а сменяемость трендов отражает культуру потребления. Таким образом, в рассуждениях об искусстве мы переходим от художественного дискурса к экономическому.

В этой ситуации меняется также роль критика. Критик, как исследователь эпистемологического значения произведения искусства выпадает из системы арт-рынка. По мнению Дональда Томпсона в редких случаях критика может способствовать подъёму художника, но отдельно взятые критики не играют никакой роли. Другую точку зрения представляет Изабель Грав. Она говорит о том, что история искусств, представителем которой является критик, играет роль эксперта в оценке символической ценности произведения во времени.

Однако на данный момент уже не существует критиков подобных Клименту Гринбергу, который мог единолично повлиять на признание того или иного художника в обществе, дав ему профессиональную оценку.

Пиком влияния арт рынка на современное искусство может рассматриваться NFT – рынок цифрового искусства. Критерии, по которым данным объектам присваивают статус искусства те же самые, что и у арт-рынка, за исключением того, что на реально-существующем арт рынке художественная ценность игнорируется не так явно, как на цифровых аукционах.

Влияние искусства на рынок. Образ креативного художника, по мнению Изабель Грав, стал распространён во всех сферах деятельности. Энергичный человек, который полон идей и способен грамотно воплотить их в жизнь – это идеальный работник XXI века.

Рыночно рефлексивные жесты, по мнению Изабель Грав, возникли ещё в XVIII веке. Однако в 1960-1970 гг. процесс превращения искусства в товар подвергся огромной критике со стороны художников. Сопротивление художников ценовым спекуляциям во многом повлияло на возникновение такого течения как концептуализм. Другим примером художественной рефлексии над рынком могут быть некоторые акции, проведённые художниками. Например, «Уступка зон нематериальной живописной чувствительности» Ива Кляйна. Кляйн обращал внимание, что ценообразование на произведение искусства происходит по особым законам.

Взаимодействия арт-рынка и искусства многообразны. Влияние арт-рынка переносит дискурс об искусстве из художественного в экономическое пространство, в то время как влияние искусства на арт-рынок чаще всего остаётся в том же экономическом пространстве.

Примечания

1. *Гомперц У.* Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси / Уилл Гомперц. – Москва: Синдбад, 2016. – С. 24.
2. *Д. Кошут.* Рынок хочет славных, милых вещей, которые можно повесить над диваном. – Текст: электронный // интернет портал. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/1557/>.
3. *И. Грав.* Высокая цена: Искусство между рынком и культурой знаменитости/ Грав И. М: Ад Маргинем Пресс, 2016. – С. 23-24.
4. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М: Искусство, 1991. – С. 97.
5. *Паскаль Г.* Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм/ Г. Паскаль – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. - (Garage pro. – С. 22.
6. *Томпсон Д.* Как продать чуело акулы за 12 миллионов долларов/Д.Томпсон Москва: Полиграф. – 2009. – С. 307.
7. *Агратина Е.Е.* Искусство XX века. Учебник и практикум для вузов / Е.Е. Агратина.- Москва: Юрайт, 2020. – С. 163.

8. *Ванцовская А.А.* Цифровое искусство на блокчейне и NFT рынок/ URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovoe-iskusstvo-na-blokcheyne-i-nft-rynok>.
9. *Бегма Ю.С.* Секреты ценообразования на арт-рынке. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sekretysenoobrazovaniya-na-art-rynke>.

Ратникова Е.С.

Студент 4 курса, кафедры культурологи,
факультета Государственной культурной политики,
Московского государственного института культуры ratnikova_es@mail.ru

ВЛИЯНИЕ КАПИТАЛИЗМА НА ЦИФРОВИЗАЦИЮ ИСКУССТВА В РАМКАХ ФИЛОСОФИИ АКСЕЛЕРАЦИОНИЗМА

Процесс цифровизации – глобальный процесс, который затрагивает все сферы жизни общества. Благодаря расширению виртуальной реальности научное сообщество сталкивается с новыми вопросами, то же касается сферы искусства. Цель работы состоит в анализе возникших тенденций, а именно феноменов NFT, нейросети и метавселенной, как проявлений цифровизации искусства и новых явлений культуры. Феномен цифровизации искусства предполагается рассматривать через философию левого акселерационизма. Гипотезой работы является связь цифровизации искусства и экономической системы капитализма. Проблема является актуальной, потому как затрагивает современные изменения культуры и общества.

На эту тему в прошлом году была опубликована монография *Философские контуры цифрового мира*, Москва: Издательство «КноРус», 2021. – 372 с. С 2020 года в галерее современного искусства Лондона «Serpentine» ежегодно издаётся журнал «Future Art Ecosystem» (Будущее экосистемы искусства), который представляет собой аналитический обзор использования современных технологий в искусстве. Большой вклад в изучение связи процесса цифровизации и капитализма внесла философия левого акселерационизма. Левый акселерационизм – направление в философской мысли, при которой противостояние капитализму происходит через его саморазрушение, за счёт ускорения процессов капитализации. Одной из основополагающих работ в рамках этого направления является работа Н. Срничка «Капитализм платформ». В ней он не только рассматривает развитие капитализма в истории, отдельные события, которые привели современную экономику к цифровой среде, но и выделяет особый вид цифровой экономики «платформу».

Цифровые платформы в работе Н. Срничка представляют собой инфраструктуры, которые, с одной стороны, создают виртуальные площадки для взаимодействия людей, но главным для них являются действия пользователей. Действия – это данные, которые платформы собирают и используют в ком-

мерческих целях. Своего рода – сырьё. Таким образом, собирая данные пользователей, которые требуют считывания, регистрации и анализа, платформы зарабатывают, прогнозируя спрос на те или иные товары или услуги. [<https://coollib.com/b/483053-nik-srnichek-kapitalizm-platform/readp> (дата обращения: 19.03.2022)].

Любая платформа создана для извлечения прибыли. Платформы исследуют предпочтения потребителей, их реакцию на ту или иную информацию, степень восприимчивости и т.д. Например, пишет Срничек кампания Google, как поисковик, имеет доступ к анализу поисковой активности, что соответствует желаниям потребителей. Эти данные невероятно ценны для производителей товаров. Также как активность пользователей в VK. Лента формируется алгоритмом для каждого человека индивидуально, исходя из его интересов. Человек, у которого в ленте отображается исключительно искусство, не сможет увидеть, допустим, решение президента о новой экономической политике. Хотя этот человек никогда не интересовался политикой, эта информация была бы нужна ему, но алгоритм работает не так. Платформа генерирует контент, поддерживая лишь иллюзию выбора. Параллельно происходит создание таких платформ, как Open Space и других, для покупки и продажи NFT-искусства. Стоит отметить, платформы не могут быть объективны или поддерживать плюрализм. Ник Срничек говорит как раз о том, что платформы всё больше движутся к монополизации и могут прийти к закрытому сегментированному пространству. Автор «Капитализма платформ» пишет о «сетевом эффекте», который заключается в том, что платформа тем ценней, чем больше пользователей используют её. Борис Гройс в интервью с Дмитрием Гутковым на youtube канале Института Стрелка указывает на это как новую форму эксплуатации: пользователи, просматривая ленту, приносят прибыль корпорации. Разрастание платформы – это и есть процесс монополизации. Задача платформы таким образом – привлечь как можно больше пользователей. Следовательно, платформа продвигает определённую политику, задаёт правила игры, контролирует данные, и таким образом управляет пользователями.

Таким образом, платформы транслируют собственную точку зрения не только с коммерческими целями, но и духовными, и здесь они вторгаются в сферу искусства. Социальные сети, поисковики и другие платформы – действуют в рамках «надзорного капитализма» по терминологии Шошанны Зубофф, при котором формирование общественного предпочтения происходит по алгоритмам. В этих условиях оценка предмета как произведения искусства, обусловленная институциональным подходом, оказывается достаточно сомнительной. Ситуация усложняется с изменением восприятия визуальной информации, которой становится всё больше.

Технология NFT (невзаимозаменяемы токены), помещённая на цифровую платформу, становится, таким образом, неким симулякром арт-рынка, и вписы-

вается только в экономический дискурс. Стоимость NFT-объекта, его провенанс – единственное, что имеет значение. Покупка и перепродажа для увеличения стоимости, обладание некими нематериальными объектами в интернете – своеобразная капиталистическая игра, которая при формировании общественного мнения является основой любой цифровой платформы. Капитализм также влияет на развитие цифрового музея. С одной стороны цифровизация музейных коллекций делает их более доступными для широкого круга зрителей. С другой стороны, чувственный опыт познания цифровой копии произведения искусства и его вещественного оригинала – имеют разные механизмы восприятия. П. Кроутер пишет об изменении отношения субъекта и объекта, при котором индивид формирует опыт на основе ирреальных видимых вещей в виртуальном пространстве. При изменении опыта изменяется круг потребностей человека. Несмотря на желание познания нового, люди чаще всего выбирают привычное. Таким образом, с одной стороны, доступ к коллекциям оказывается бесплатным, с другой стороны бесплатный доступ может оказаться стратегией привлечения широких масс населения к цифровым мероприятиям. Когда массы привыкнут к цифровому контенту, может выработаться потребность в посещении цифровых выставок, они перейдут в оплачиваемый контент, точно также, как когда-то бесплатная онлайн музыка.

Разработки в области нейросети и искусственного интеллекта начинаются с экономических целей и уже потом переходят в искусство. Применение нейросети широко используется именно в бизнесе, особенно в маркетинге [URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neyronnye-setiprimenie-segodnya-i-perspektivy-razvitiya>]. Искусственный интеллект всё чаще используется для создания произведений искусства. Некоторые художники используют нейросеть в качестве отправной точки, как вдохновение. В данном случае они используют нейросеть как средство для генерации художественных образов. Однако возникает вопрос: в чём, в таком случае ключевое отличие между произведением, созданным нейросетью, и человеком, если человек может наделить произведение нейросети смыслом, отталкиваясь от предлагаемых образов? Разве при взаимодействии с произведением, созданным человеком, процесс взаимодействия с работой не тот же? Этот феномен ставит перед наукой новый вопрос: где грань между созданным человеком и нейросетью, и чем тогда является искусство само по себе?

В стремлении к замене ручного труда машинным, в XXI веке человек пытается заменить умственный труд нейросетью. Феномен мечты о материальном изобилии для духовной свободы, на котором в принципе базируется капитализм, приходит к наивысшей точке своего развития, и заводит в тупик, поскольку человек добровольно освобождает себя от того, для чего ему нужно было материальное благополучие – от свободного акта творчества, а также, если брать во внимание проекты метавселенной (например, Meta Марка Цукерберга), от реальной жизни.

Возникает вопрос, на сколько возможности нейросети коррелируют с понятием «художественного» в искусстве или первоначальная цель создания нейросети именно в экономической прибыли, а использование её в сфере искусства – побочный факт? Этот вопрос ещё предстоит изучить. Однако положителен в этом вопросе предыдущий опыт истории искусства. Когда в XIX веке появляется фотография, и одна из функций произведения искусства, а именно мимесис отчуждается от живописного полотна с возникновением импрессионизма. Технологии послужили развитием искусства. Возникновение произведений, созданных нейросетью, на наш взгляд, является очередным вызовом искусству со стороны технологий.

Мы рассматриваем капитализм, как модель поведения. В этом случае, акселерационизм, несмотря на противоречие Ника Срничка о его несостоятельности, имеет место быть. Так, например, Анри Лефевр, философ неокapитализма пишет: «Капитализм и неокapитализм произвели абстрактное пространство, включающее «товарный мир», его «логику» и стратегии в мировом масштабе, а также власть денег и власть политического государства». [Лефевр А. Производство пространства / Анри Лефевр М.: Strelka Press, 2015. – 66 с.] Для объяснения современных процессов термины «платформенный капитализм», «надзорный капитализм» опираются больше на модель поведения платформ, цель которых – извлечение прибыли и увеличение влияния на людей, а следовательно значение термина «капитализм» видоизменилось, но не перестало быть актуальным, прекрасной иллюстрацией такой актуализации и является связь капитализма и цифровизации искусства.

Таким образом, под влиянием капиталистической модели поведения, мы можем наблюдать изменения в сфере искусства, где субъекты искусства, также как производимые ими произведения переносятся из художественного дискурса в экономический. Вопрос в том, как процессы акселерации капитализма будут развиваться дальше в контексте цифровизации в целом и в цифровизации искусства в частности, и является ли в самом деле Метавселенная, NFT и нейросеть тем самым пределом развития капитализма?

На наш взгляд, когда развитие цифровизации достигнет своего пика, и основная масса людей будет довольствоваться симуляцией жизни в метавселенных, может произойти обратный капитализму процесс, когда человек начнёт возвращать себе право на созидание, поскольку в природе человека заложена потребность что-либо создавать.

Примечания

1. Мельников В.О. Преодоление кризиса цивилизации через его ускорение: акселерационизм URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/preodolenie-krizisa-tsivilizatsiicherez-ego-uskorenie-akseleratsionizm>.
2. Срничек Н. Капитализм платформ/ Ник Срничек – М.: Издательский Дом ВШЭ, 2020. - 128 с.

3. Делюкин Е. Что такое метавселенная, которую строит Марк Цукерберг/ Е Делюкин URL:<https://vc.ru/future/281044-cto-takoe-metavselennaya-kotoruyu-stroyat-markcukerberg-satya-nadella-i-tim-suini-i-zachem-eto-nuzhno>
4. Срничек Н. Термин «акселерационизм» стал бесполезен URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/termin-akseleratsionizm-stal-bespoleznym>
5. Баррат Дж. Последнее изобретение человечества: Искусственный интеллект и конец эры Homo sapiens / Джеймс Баррат – М. : Альпина нон-фикшн, 2015. – 20 с.
6. Лефевр А. Производство пространства / Анри Лефевр М.: Strelka Press, 2015. – 66 с.

Рафалюк Т.А.
г. Москва

ДВЕ СТУПЕНИ К ПРЕКРАСНОМУ В ФОРМИРОВАНИИ ОБРАЗА БУДУЩЕГО У ПОКОЛЕНИЯ Z (НА ПРИМЕРЕ КНИГИ ИВАНА ЕФРЕМОВА «ЛЕЗВИЕ БРИТВЫ»)

Образ России будущего сегодня является самой обсуждаемой темой. Главная цель России будущего – это обеспечение такой скорости развития страны, которая соответствует новой информационной эпохе. Создавать сильную «Умную Россию – Smart Russia» будет «поколение Z», сегодняшние старшие подростки.

Участвуя в сессии «Молодёжь-2030. Образ будущего», прошедшей в рамках XIX Всемирного фестиваля молодёжи и студентов, Владимир Путин сказал: «Чем бы мы ни занимались, мы никогда не должны забывать про нравственные, этические основы нашего дела. Всё, что мы делаем, должно идти на пользу людям, укреплять человека, а не разрушать его» [1].

В тезисе Президент России особо акцентирует внимание на высокой нравственной составляющей подростковой молодежи, которой предстоит жить и созидать в настоящей и будущей России.

Однако апеллируя к теории поколений, реализованной в рамках проекта «RuGenerations – Теория поколений в России» под руководством социальных психологов Е.Шамис и Е.Никонова, поведение человека зависит от того, в каких условиях он жил и воспитывался до 12 – 14 лет. Поэтому нельзя не учитывать, что родителями «поколения Z» или «цифрового поколения» стало «первое несветское поколение» – «Y, которое росло и воспитывалось на фоне перестройки общества и ее катаклизмов, а само «поколение Z» является детьми «нулевых годов», которые значительно деформировали институт российской семьи. В совокупности это были тяжелейшие условия выживания семей в условиях смены парадигмы развития страны [2].

Ведущий специалист в гендерной истории Л.Т. Шинелева пишет, что «тот социальный стереотип, который активно формируют медиа относительно женщин, является «сном разума» [3].

Сегодняшнее «сетевое поколение» старших подростков достаточно быстро усвоило и родительский, и общественный опыт, «закодированный» в моделях поведения, современной культуре, СМИ, интернет-пространстве как новую прокреативную этику: «В брак вступать предпочтительно, но не обязательно; иметь детей желательно, но отсутствие их не аномалия; сексуальная жизнь вне брака не смертный грех». Общациональное, гуманистическое содержание жизнедеятельности старшего подростка оказывается «если не утраченным, то, во всяком случае, отстранённым на периферию сознания» [4].

Таким образом, поколенческие ценности являясь глубинными, подсознательными, не носят явно выраженной формы, в том числе для самих представителей поколений, но при этом определяют формирование личности, оказывают влияние на жизнь, деятельность и поведение людей [2].

Статистика подтверждает негативные последствия перестроечных десятилетий отсутствием у молодежи позитивного будущего и особенно образа будущей семьи у современных подростков группы риска. Именно для этой группы родительская семья оказалась травмирующим фактором и отрицательной моделью для построения собственной семьи.

Существующая психологическая проблема видения будущего, и в контексте его позитивного образа будущей семьи у старших подростков группы риска, требует комплексного решения гражданского общества и научного потенциала для сохранения очень важной составляющей в жизнедеятельности каждого человека – ценности семьи в условиях «непрерывно меняющейся социальной реальности» и выработке иммунитета «...к переменам, порождаемым бурным технологическим развитием, непосредственно вторгающимся во внутренний мир человека, воздействующим на его ценности, этику, отношение к политике, само восприятие мира» [5].

Появление новых тенденций в развитии института семьи в постсоветский период, изменение семейных ценностных ориентаций, резкое снижение родительской компетентности, возрастание социальных рисков в обществе и несформированность образа будущего у «поколения Z», определили значимость участия в Российском эстетическом конгрессе и тему выступления «Две ступени к прекрасному» в формировании образа будущего у поколения Z» [6].

Примечания

1. Путин В.В. Выступление на сессии «Молодёжь-2030. Образ будущего» в рамках XIX Всемирного фестиваля молодёжи и студентов 21 октября 2017 года. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/55890> (дата обращения: 08.05.2018).

2. *Мирошкина М.Р.* «Цифровое поколение в образовании». Научный доклад по результатам комплексного междисциплинарного исследования «Цифровое поколение. Портрет в контексте образования» (поддержан Российским Фондом фундаментальных исследований (РФФИ) № 15-06-10018/17). [Электронный ресурс]. – URL: <http://ippdrao.ru/wp-content/uploads/5622tsifrovoe-pokolenie-v-obrazovanii-nauchnyj-doklad-po-rezultatamissledovaniya.pdf> (дата обращения: 30.04.2018).
3. *Шинелева Л.Т.* Феминизация в системе социальной безопасности В кн.: Женщины за социальную безопасность и устойчивое развитие. М.: Юрид. литра, 1997. С.72.
4. Психология семейных отношений с основами семейного консультирования: учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е.И. Артамонова, Е.В. Екжанова, Е.В. Зырянова и др.; под ред. Е.Г. Силяевой. – 4-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2006. – 192 с.
5. *Тоффлер Э.* Шок будущего: Пер. с англ. – М.: «Издательство АСТ», 2002.
6. *Ефремов И.А.* Лезвие бритвы. Издательство: Эксмо, 2019.

Репин И.Д.

Санкт-Петербургский горный университет, Санкт-Петербург

ПРЕДПОСЫЛКИ СУЩЕСТВОВАНИЯ КУЛЬТА ТЕЛА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Тело приобрело своё культовое значение сравнительно недавно: в начале XX века зарождаются нововведения в моде, особенно это затронуло пляжный костюм, претерпевший ряд изменений, приводивших к обнажению тела, начиная закрытым купальником, заканчивая появлением бикини; немаловажным фактором является и повсеместное распространение спорта как конкурента привычной на тот момент гимнастики и тренировок, утративших статус «прожигания времени». Одновременно с этим у человека возникает вызов в виде поиска партнера самостоятельно, который базируется на выборе личных качеств, среди которых выделяется и внешняя привлекательность [1].

Культе тела претерпевал различные метаморфозы, в том числе и в определении «идола», которому следует поклоняться в рамках этого культа. Но в обществе XXI века до сих пор имеет место укрепившаяся на почве прошлого столетия «вера в тело» как объект потребления. Многими авторами рассмотрен вопрос объективации тела, которое выступает объектом в самых различных отношениях: как объект потребления Жаном Бодрийяром; так и в отношениях власть-тело, где тело становится отчужденным и приобретает больше метафизическое проявление, чем телесное [2]. Ввиду распространения технически воспроизводимых изображений тела, драпированных и оголен-

ных, интерес к привлекательному телу-плоти только растет. Данное исследование нацелено на поиск причин предпочтения атлетического тела, а также возведения культа вокруг внешне привлекательного образа.

Можно выделить две основных причины, которые могут стать объяснением феномена существующего культа привлекательного тела и его потребления.

Эдмунд Гуссерль одним из первых утверждает телесность как отдельный феноменологический концепт, выделяя особую форму двойного схватывания, где тело проявляет амбивалентность, оказываясь телом-объектом и телом-субъектом: одновременно с познанием Другого тело познает и себя. Однако он же отмечает, что визуальное тело совпадает с осязаемым, потому впоследствии подвергается гапильному восприятию [3]. Шустерман, постулируя идеи сомаэстетики, говорит о познании окружающего мира на «дорациональном» уровне как неотъемлемом этапе постижения действительности. Но в нынешних реалиях человек сознательно или вынужденно оказывается лишен этого этапа постижения и восприятия Другого с помощью собственного тела ввиду виртуализации реальности, развития средств дистанционной коммуникации и стремительно наступающей «бестелесности» личности, порой даже скрытой за «аватарками», «никами», а подчас и просто экраном с инициалами. Потому представляется возможным, что одной из причин столь активного поиска «тела» является неудовлетворённость человека в соматическом восприятии мира. В свою очередь медиа пространство изобилует изображением гапильно приятного тела, являющегося продуктом исторически сложившегося образа обнаженного тела. Именно обнаженное тело, несмотря на изыски моды, является смыслообразующим, поскольку именно оно оказывается приоритетным, а костюм, каким бы он ни был, нацелен на презентацию тела.

Другая же причина, которую стоит выделить, четко ориентирована на потребление «тела с картинки» и видится в утрате человеком оригинального и первозданного. Не секрет, что для общества потребления характерно приобретение ради статусности, потребление ради потребления. Согласно Беньямину в эпоху технической воспроизводимости произведения искусства человек утрачивает восприятие «ауры», присущей реальным объектам, будь то оригинальное произведение или же природный ландшафт [4]. Человек, теряя связь с оригиналом и природным, стремится восполнить эту нехватку. Видя изображение атлетического тела, человек непроизвольно из-за недостатка «ауры» может испытывать желание к обладанию в реальности, а не только к дистанционному возмещению отсутствия обладанием изображенным телом как витальным и первозданным прообразом «произведения искусства».

Таким образом можно выделить две основные причины сохранения культа тела в современном мире, одна из которых заключается в недостатке соматического восприятия действительности, другая же базируется на желании к обладанию эстетически красивым телом как оригиналом фотографического изображения, продиктованным нехваткой потребления оригинала и природного.

Примечания

1. Корбен А., Куртин Ж.-Ж., Вигарелло Ж. История тела: В 3 т. Т. 3: Перемена взгляда: XX век. М., 2014. С.83.
2. Рахманинова М. Власть и тело. М., 2020. С.180.
3. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М., 1999. С.56.
4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996. С.24.

Рогачева Е.Ю.

Профессор, доктор педагогических наук,
профессор кафедры педагогики ВлГУ

ЭСТЕТИКА В ФИЛОСОФСКО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ДЖОНА ДЬЮИ И В ЕГО ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ШКОЛЕ В ЧИКАГО

Нельзя не признать, что с самого раннего возраста Джон интересовался эстетикой и пытался познакомиться с живописью. Ещё в Вермонте, где прошли его детство и юность, он изучал «Теорию художественного искусства» (A Theory of Fine Art, 1874) Джозефа Торрея и часто пользовался его аргументом, что «целью всех воображаемых искусств является выражение правдивости вещей в чувственных формах» [3, 43].

В Мичигане Дьюи разработал курс «Философия красоты». Его сфера исследования включала три направления: 1. условия природы и общества, из которых исходит эстетическое удовлетворение; 2. природа эстетической способности, включая психологию эстетического опыта; 3. объективные результаты эстетической активности индивидуального характера, в обществе, в природе и в искусстве. Безусловно, здесь ощущается влияние Канта, наследие которого отразилось на процессе становления философских взглядов Дьюи (Kant's «Critique of Aesthetic Judgment»).

В Чикагский период Дьюи разделял идею Джейн Адамс о создании картинной галереи для эмигрантов – посетителей Халл-Хауса и гневно критиковал позднее в работе по эстетической философии «Искусство как опыт» роль музеев – символов гражданской гордости – лишь как демонстрации приобретенных промышленными баронами конца XIX века художественных коллекций, чтобы подтвердить количеством собранных полотен, скульптур свое высокое положение в сфере высокой культуры. Он сравнивал коллекционера с типичным капиталистом, укрепляющим положение в экономическом мире величиной своей собственности и связям [1,9].

Не случайно, позднее, когда Дьюи уже открыл свою школу, в письме от 14 января 1897 года он ходатайствовал о предоставлении бесплатных билетов для

своих учеников в залы известного Чикагского Художественного Института. Дьюи помогал Джейн Аддамс во многих ее демократических начинаниях. Уже в 1900 году Дьюи писал об образовательной миссии музеев в работе «Школа и общество», в его концепции школы они играли важную роль как источники исследовательского познания. В диаграмме идеальной школы Дьюи музей помещен в центре, окруженный музыкальной комнатой и салоном искусства, а также биологической, физической и химической лабораториями, чтобы синтезировать в деятельности различные виды искусства и науки.

Дьюи писал: «...Искусство эпохи Возрождения было великим, поскольку оно выросло из жизненных ручных ремесел. Оно не возникло в какой-то особой среде, как нечто идеальное, а дошло до процессов, имевших духовное значение, содержащихся в домашних и повседневных формах жизни. Школа должна обнаружить это отношение» [2, 86-87].

Конечно, философские интересы Дьюи в области эстетики не требовали того, чтобы он был знаком со всеми областями искусства. Учёный прекрасно знал, к примеру, литературу. В Америке того периода, как и в большинстве развивающихся стран, литературное искусство, которое основывалось на языке, набирало силу быстрее, чем живопись или музыкальное творчество. Именно поэтому как все другие американцы, родившиеся в середине XIX века, Дьюи идентифицировал «искусство» с «литературой». В области художественной литературы он был просто знатоком. Он читал романы Толстого, Золя, Достоевского и проявлял интерес к современной литературе и экспериментальным писателям.

К концу почти вековой жизни библиотека Дьюи содержала пьесы Софокла, Эсхилла, Чехова, Юрипидиса, Ибсена, Метерлинка, Мольера, Аугуста Стринберга и Шоу. Среди авторов романов на полке были лишь некоторые тома, внимательно прочтённые учёным, а именно Оноре де Бальзак, Беллами, Вилла Гатнер, Конан Дойл, Джордж Элиот, Гёте, Максим Горький, Генри Джеймс, Роберт Льюис Стивенсон, Марк Твейн, Тургенев, Пруст. На книжных полках библиотеки Дьюи можно было найти томики поэтов, включая все стихи Браунинга, Чосера, Данте, Мильтона, Шелли, Теннисона, Уитмана, Георга Герберта «Храм» («The Temple») и издание 1879 года Вурдворта. Среди поэтов XX века у него были книги Конрада Эйкена (Conrad Aiken), Линдсея (Vachel Lindsay), Эдгара Ли Мастерса, Эдны Сэнт Винсент Миллэй, Марианны Мор, Теодора Рётке и Гертруды Штайн, которые Дьюи читал с большим интересом.

Он был прекрасным читателем и хорошо знал британскую литературу, особенно романтиков и романистов Викторианской эпохи, и, конечно, поэтов. Уже в 1891 году он обратился к Философскому обществу в Мичигане с лекцией «Интерпретация литературы». Он часто в молодости признавался, что его любимым британским поэтом был Вуртсворт (Wordsworth), а в среднем возрасте – Браунинг (Browning). Лионел Триллинг часто хвалил Дьюи за его эссе о Мэтью Арнольде, а ученик Дьюи Джон Герман Рэндэлл вспоминал, что Дьюи «часто цитировал поэтов на занятиях. Он прекрасно знал английскую

поэзию и греческую. Поэзия, которую Дьюи читал, поэзия, которая выходила из-под его собственного пера, как правило была традиционной и светской. Тяга к литературе и искусству всегда была характерна для Джона Дьюи.

Примечания

1. *Дьюи. Dewey J. Art as Experience. New York, Perigree Books, 1934, 19 p.*
2. *Dewey J. (1900/1990). The School and Society and The Child and the Curriculum. Chicago. University of Chicago Press, pp.86-87.*
3. *Torrey Joseph (1874). A Theory of Fine Art. – New York, 275 p.*

Родионова Н.А.

МАОУ «Лицей №14» г. Владимир

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ В РУССКОЙ СЕМЬЕ

Одной из важных проблем современности можно назвать сегодня проблему воспитания детей и молодежи. Суть этой проблемы заключается в неуклонном падении нравственности общества. И положительный опыт; накопленный человечеством в решении этого вопроса, представляет большую ценность. Особый интерес вызывает традиционная система воспитания детей у русского народа, являющая собой сокровищницу педагогического опыта. Понятие «уклад», «укладность» очень важны для изучения жизни любой семьи. Уклад отражал взгляд крестьянина на его мироощущение. Например, крестьянине считали основой жизни труд, причем нелегкий, т.к сказано было, что человек в поте лица своего должен добывать хлеб. Про нововведения говорили: «Как ни мудри, Бога не перемудришь», и если хлеб не будет пропитан потом, то впрок не пойдет. При укладном образе жизни большое значение имеет опыт предков. Так в каждой семье создавались свои напевы во время трудовой работы. Всем членам крестьянской семьи сообща приходилось выполнять очень большой объем работы. Деятельность жены почти не выходит за пределы дома. Мир женщины, главным образом, это дом, семья, воспитание детей, а так же жатва, уборка льна, изготовление одежды, уход за скотиной, приготовление пищи и многое, многое другое. Мужа и жену в старину называли «лад» и «Ладушка». Песни сопровождали русского человека всю жизнь, с рождения и до самой смерти. Рождался ребёнок, и его появление встречали родильными песнями – начинался родильный обряд. Потом под песни младенца крестили – устраивался праздничный крестильный стол. Под колыбельные песни малыш засыпал «Байньки по байньки две куренки рябинки, еще третий петушок он ранешенько встает». Малыш еще не знает языка, не понимает слов, но, слушая колыбельную песню, он успокаивается, затихает, засыпает. Колыбельная несет в себе народную мудрость, красоту, она – частица

фольклора. В народе дорожили колыбельным мастерством. Держа ребенка на руках, женщина часто закрывала («обволакивала») его своим платком. Пологом над колыбелью была не простая ткань, а опять же материнская одежда (рубашка, юбка), как бы символизирующая её самоё. Крестьяне, воспитывая детей, старались сформировать не только их внутренний мир, но также придавали большое значение внешнему облику и поведению человека, справедливо полагая, что все это отражает его внутреннюю сущность. Детей обучали определенному поведению, манерам. Мать напевала, приговаривала своему дитя: «Рот-то напашку не держи!» значит, не хохочи громко, не болтай попусту. У человека внутри должен быть крепкий стержень, и его внутренний мир выстраивается как дом, прямой и прочный. Сама интонация матери или напев, в который ребенок вслушивался и запоминал, в будущем отражались в его судьбе. Современные дети своевольны уже с колыбели. Потеря слышать и понимать других ведет к неспособности подчиняться старшим в семье. С годами ребенок через интонацию матери получал знания о мире и бытие. Музыкальные игры, потешки, которая мать исполняла, придавали сил и умения владеть своим телом. Сначала незаметно, в игре, затем все более и более основательно втягивался ребенок в напряженный труд семьи, запоминая материнские напевы. Интересное, очень важное значение высказали современные психологи: способность трудиться активно формируется, запечатлевается ребенком в 4-х летнем возрасте и длится до 7 лет. Приблизительно после 3-х лет, когда малыши разделились на мальчиков и девочек, они постепенно втягивались в сферу деятельности отца либо матери. В каждой семье сохранялись и передавались свои напевы от поколения к поколению, которые сильно влияли на семейный уклад, все, что передавала мать своему дитя: сильная воля, умение подчинить себя долгу, служить высшим целям, самоотречения. Качества, прежде всего необходимы будущей матери, когда ей придется жить не ради себя, а ради семьи и детей. Эта идея самоотречения хорошо видна в свадебном обряде. В русской свадьбе мы видим два этапа. В первом – оплакивают девушку, прощаются с ней. В каждой области звучат свои мотивы плача невесты. Она исчезает, как бы умирает, и рождается новое существо – жена. Её появление празднуют во втором этапе свадьбы. Таким образом, семейный мир ребенка органично вливался в окружающий его большой мир. Семейный мир обладал устойчивостью, основательностью, крепкими связями. Оглянувшись назад, мы четко осознаем, что живем сегодня совсем в ином мире, где не существует твердого семейного уклада, и связи, державшие старый мир, разорваны. Опыт показывает, что на самом деле, хотим мы того или нет, уйти от своего прошлого мы не можем. Мы убеждены, что народное, традиционное воспитание необходимо ребенку. К счастью, в современном обществе все же существует возможность сохранить семейный традиционный уклад общества в достаточно высокой степени.

СОВЕТСКОЕ И БУРЖУАЗНОЕ В ЭСТЕТИКЕ М.С. КАГАНА

В XX веке в условиях противостояния советской социалистической и западной капиталистической идеологий в нашей гуманитарной науке имело место сопоставление отечественного и зарубежного стилей жизни, мышления, искусства, духовных ценностей в пользу советского формата (и аналогичные исследования, только с противоположным смыслом, имели место за рубежом). На протяжении тридцати лет после прекращения существования Советского Союза гуманитарная наука развивалась без идеологических установок в условиях плюрализма мнений, зачастую открещиваясь от советского научного наследия. Но в наше время достижения советской науки вновь обретают актуальность, поскольку стало очевидным, что многие духовные ценности и художественные тенденции, характеризующие западный мир и развивающиеся ныне и на российской культурной почве, не оправдывают себя, способствуя кризису семьи и человека, утрате моральных ценностей, дегуманизации культуры и искусства через эстетизацию низменного, безобразного, вульгарного. Поэтому, обратившись к советской науке, обратим внимание на характеристики буржуазной культуры, которые актуальны для понимания происходящего в сфере культуры в современной России, поскольку с отказом от соцреализма отечественные культура и искусство во многом стали развиваться в русле западных тенденций. (Конечно, и российское общество, и западное не являются гомогенными в своей структуре, в них наблюдается множество явлений, зачастую противостоящих друг другу, поэтому нельзя говорить о тотальном отрицании заимствований, поскольку культурный диалог – явление сложное и дающее много положительных эффектов.)

В советской эстетике анализ западного стиля жизни и искусства и их сопоставление с советской культурой были одной из важных и значительных тем. В той или иной степени ей уделяли внимание такие видные учёные как М.Н.Афасижев, Ю.Б.Борев, В.В.Ванслов, М.С.Каган, М.Ф.Овсянников и др.

Обратимся к теме буржуазного – советского в научном наследии М.С.Кагана, одного из ведущих эстетиков и культурологов нашей страны, который рассматривал их как в историческом, так и общетеоретическом ракурсах.

В работах М.С. Кагана нет осуждения западной культуры в силу её капиталистического начала, его анализ предполагал осмысление различных граней буржуазной культуры (не только западной, но также и отечественной дореволюционной) и комплексное рассмотрение явлений культуры, возникших в капиталистическом обществе, многие из которых получали высокую положительную оценку. Так, в коллективной монографии «Художественная

культура капиталистического общества. Структурно-типологическое исследование» в главе «Возрождение как переходный тип культуры» Возрождение рассматривается М.С. Каганом как художественное явление, возникающее в культуре в период перехода от феодализма к капитализму, характеризовавшегося трансформацией не только экономической системы, но и духовных ценностей. Именно в рамках капитализма и под влиянием происходивших в нём процессов в искусстве XIX века шло формирование различных течений романтизма, критического реализма, искусства для искусства. И М.С.Каган показывает, что во всех этих направлениях была заложена критика окружающей буржуазной действительности.

В теоретическом плане критика буржуазного присутствует во многих работах учёного, в частности, в «Лекциях по марксистско-ленинской эстетике». В наибольшей степени данная тема раскрывается при рассмотрении М.С.Каганом эстетических категорий. Он пишет о том, что в капиталистическом обществе прекрасное утрачивает актуальность, напротив, происходит разработка противоположной категории безобразного. Аналогичная ситуация наблюдается в другой паре эстетической категорий: ценность возвышенного нивелируется, на первый план выходит низменное. Трагическое и комическое также преобразуются. М.С. Каган считал, что общество некапиталистического типа заключает в себе оптимистическое начало, даёт надежду на будущее, в то время как трагическое в капиталистическом искусстве беспросветно, поскольку связано с кризисом общества и человека, с дегуманизацией человечества. Содержание комического также меняется. С другой стороны, в советской культуре ситуация полностью противоположна, здесь преобладает демонстрация прекрасного, возвышенного, героического.

Обращение к современному российскому искусству показывает, что многие тенденции, на которые в своей критике капитализма обращали внимание советские эстетики, в частности, М.С. Каган, в настоящее время зачастую характерны для отечественного искусства. В современных исторических условиях, когда в рамках культурной политики РФ большое значение уделяется сохранению и укреплению духовно-нравственных ценностей, обращение к достижениям советской эстетики становится особенно актуальным, поскольку в сложившихся исторических обстоятельствах требуется переосмысление отечественных и зарубежных культурных и художественных практик.

Романов Д.Д.

Российский университет дружбы народов, РУДН, Москва

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ОСНОВАНИЯ СОЦИАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ

Под социальной эстетикой мы понимаем метасистемную дисциплину, предмет и метод которой в самом широком понимании охватывают регионы

смыслов социального бытия в их опосредствовании категориями эстетического порядка. Сегодня чаще речь идет об эстетике социального, применении искусствоведческих концептов к описанию общественной реальности (Ж. Бодрийяр, Б. Вальтер, Т.М. Шатунова). Так, Шатунова предлагает смотреть на социальность как искусственное и в этом отношении имеющее дело с эстетикой образование, противоположное чистой природе [1]. Границы эстетики социального размываются, образуя периферийные области вроде эстетики повседневности (Дж. Дьюи) или «прозаики» (К. Мандоки), а также марксистской интерпретации социальных практик. Не отменяя значимости этих дисциплин, социальная эстетика берется исправить неточности корреляции между социальным и артистическим. Для нее важны не социология искусства и не вопрос первичности – всё это разводит социальность и эстетику или как предмет и объект, или как вид и род. Социальная эстетика исследует механизмы и возможность существования общественных отношений и институций и законы эстетической реальности в их единстве, для чего мы вводим в анализ такие категории: (1) социация, (2) жизнетворчество, (3) экстатика, (4) пафос и эмпатия, (5) инициация, (6) теургика, (7) психокосмос.

Более подробно об этих категориях поговорим на примере античной эстетики и далее – философии символизма.

По замечанию антиковеда Д.П.Каллистова, античные театры вмещали в себя более сорока тысяч зрителей [2]. Отсюда можно дедуцировать социальное понимание искусства античности. Театры были не просто увеселительными заведениями, но выполняли функцию *социации*, сообщения внутреннего единства множеству внешне отдельных индивидов, их связь в *πόλις* («множество»). То, что делает полис жизненным пространством общения. Цель этого общения, по Аристотелю – прекрасная жизнь (*ζωή καλόσ*)[3]. И человек обретает антропологическое измерение, стремясь к общему благу, органичной социальности.

Это первые интуиции о соборной личности как завершенной конкретной фигурности. «Τέχνη θέητρον» переводится как «техника показывания». Показывается, во-первых, соборная природа личности. Во-вторых – умная или одушевленная природа космоса, бытие *психокосмоса*. Эстетика театра учит страдать, то есть переживать *пафос* (*πάθος*) с целью очищения. Герой трагедии – индивид, вышедший из хорового космического порядка, осознавший себя как личность в момент катастрофического возвращения в недифференцированное всеобщее, взявший на себя груз мысли или груз мифа, до того сущий объективно и вне единичного сознания. Приобщение зрителей к переживанию индивида, символически приносимого в жертву драматургом, достигается через *эмпатию* (*ἐν-πάθος*), умение страдать вместе, и это есть драматика социации. Страдание полагается в иерархический ряд «страдание-забота-страх-ужас-безумие», и восходя от безумия к разумной жизни человек социализируется, учится сострадать, а это дается ему одинаково в жизни-с-другими и в жизни-с-искусством. Античный театр – самый архетипически простой

пример исследования социальной эстетики. Эстетика во многом тождественна экстаике, поскольку именно выход за свои пределы, трансцендирование самозамкнутого индивида к бытию тотальному, является задачей искусства.

Аристотель полагает соотношение частного и общего главным критерием искусства, репрезентирующего частное как общий поведенческий тип. «Поэтика» и «Политика» его во многом схожи. А главная категория его эстетики, целесообразность, через две тысячи лет заимствуется Кантом, исключившим в эстетике частный интерес в пользу всеобщего удовольствия. По Гегелю цель эстетики в постоянном опосредствовании противоположностей всеобщего и особенного в форме чувственности [4]. В то же время уже Гегель подчеркивает, что принцип целесообразности одинаково важен как для эстетики, так и для социальной философии. Если общая цель – благо, если цель общества – благо социальное, то нецелесообразное не может быть общественным, поскольку направлено на атомизацию (радикальную разницу в целях индивидов). На языке платонизма нецелесообразность есть безобразность, несоответствие вещи эйдосу, небытие.

Социальная эстетика понимает искусство как причину общественного бытия.

Категория *жизнетворчества* специфически используется в современных социальных науках. Но исторически этот термин восходит к философии русского символизма, к Вл.С. Соловьеву. Он является секулярной версией теургического нарратива. Однако теургия как сакральное, всегда недосказанное, обладает большей глубиной в качестве эстетического феномена.

Теургия есть принцип свободы творческой активности, возводимой в ранг священнодействия. Соловьев организацию мировой действительности по принципу истинности и блага определяет целью искусства, и «вопрос об осуществлении истины переносится, таким образом, в сферу эстетическую» [5]. Это характерно для русской мысли со времён Ф.М. Достоевского. Перенесение эстетики в сферу жизни общества является сущностной чертой философии русского символизма, представленного Вяч.И.Ивановым, П.А.Флоренским, А.Белым, А.Ф.Лосевым. Вобрав в себя как античное наследие, так и идеи романтиков и соловьевские интуиции всеединства, она является первым приближением к пониманию социальной эстетики. Символизм требует постановки вопроса о социологическом устройении общества, а также о теургии как принципе построения такой жизни.

Здесь важно учение Вяч. Иванова (связь с Р. Вагнером) о «народе-художнике»: «Душа его раскроется и в художестве, от него идущем, им воззванном. Тогда встретится наш художник и наш народ... Тогда художник окажется впервые только художником, ремесленником веселого ремесла, – исполнитель творческих заказов общины, – рукою и устами знающей свою красоту толпы, вещим медиумом народа-художника» [6]. Хоровая антично-трагедийная концепция личности рассматривает общество как единую личность, захваченную трансцендентно-экстатическим порывом, в котором совершается

духовное преобразование всей социальной реальности. Задача художника-теурга здесь – обновление мифа для общежития людей. В.В. Бычков пишет, что художник призван обновлять миф «...пока в акте нового прорыва к той же реальности не будет открыто о ней новое знание более высокого уровня» [7], которое Иванов видит в обожении всего человечества.

В одухотворении социальной реальности заключается миссия, возлагаемая символистами на искусство, его последняя цель. «Задача искусства в полноте своей, как свободной теургии, – пишет Соловьёв, – состоит в том, чтобы пересоздать существующую действительность, на место данных внешних отношений между божественным, человеческим и природным элементами установить в общем и в частности, во всем и каждом, внутренними, органическими отношениями этих трех начал» [8].

Таким образом, софийная эстетика имеет своей целью общественное преобразование, она показывает человеку, включенному в общественные отношения, его природу, его цель как личности, положение его во вселенной, возможности и ограничения сознания. Философия теургии, какой она была представлена у русских символистов, переосмысленное (Лосев, Иванов) наследие античных трагиков и некоторые западные социально-философские учения XX в., могут быть использованы как этап к построению социальной эстетики [9].

Примечания

1. *Шатунова Т.М.* Эстетика социального: учебное пособие. Казань, 2012. С.20.
2. *Каллистов Д.П.* Античный театр. Л., 1970. С.64.
3. *Аристотель.* Соч. в 4-х т. Т. IV. М., 1983. С.603.
4. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: в 2 т. Т. I. СПб., 2007. С.126.
5. *Соловьёв В.С.* Собр. соч. в 2 т. Т. 1. М., 1990. С.744.
6. *Иванов В.И.* Родное и вселенское. М., 1994. С.72.
7. *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2005. С.134.
8. *Соловьёв В.С.* Собр. соч. в 2 т. Т. 1. М., 1990. С.744.
9. См.: *Романов Д.Д.* Русский символизм как философия личности. Концептуальный анализ социальной эстетики. М., 2022. С.63.

**РАЗМЫШЛЕНИЯ О СУДЬБЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА
В РАБОТАХ В.В. ВЕЙДЛЕ И Х. ЗЕДЛЬМАЙРА:
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ**

В докладе планируется сосредоточить внимание на эстетическом анализе диагноза, вынесенного европейскому искусству двумя крупными искусствоведом ХХ века. На первый взгляд, позиции В.В.Вейдле и Х.Зедльмайра по этому вопросу практически идентичны: глубокий религиозный кризис, в который шаг за шагом скатывался Старый Свет, привёл не просто к новой стадии развития искусства, а к серьёзному потрясению его основ. Речь идёт не об эволюции, а о революционных изменениях, которые, в конечном счёте, с неизбежностью ведут к распаду, гибели привычных форм художественного творчества. Некоторые исследователи утверждают, что сам мотив «умирания искусства», введённый в искусствоведческий оборот Вейдле, был напрямую подхвачен Зедльмайром в его работах «Революция современного искусства» и «Смерть света».

Соглашаясь с этой позицией, а также памятуя о дружбе искусствоведов и их многолетнем интеллектуальном диалоге, мы всё же хотели указать и на определённые различия во мнениях Вейдле и Зедльмайра. Причины этих различий кроются, главным образом, в области методологии научной работы, являются следствием использования учёными принципиально разной исследовательской оптики.

Кроме того, отдельной темой доклада станет рассмотрение контактов, дискуссий и обмена мнениями Зедльмайра с современниками и единомышленниками из числа русских эмигрантов (кроме Вейдле, речь пойдёт, например, о Н.А. Бердяеве и Ф.А. Степуне). Планируется озвучить и некоторые выводы, сформулированные австрийским искусствоведом в результате ретроспективного взгляда на историю русской религиозной мысли. В частности, заслуживает внимание контекст, в котором Зедльмайр цитирует В.С. Соловьёва и Вяч. Иванова в своей главной работе «Утра та середины».

Наконец, с учётом исторической дистанции, отделяющей нас от Вейдле и Зедльмайра, будет с разных сторон проанализирован вынесенный ими суровый диагноз европейскому искусству, оценён постфактум прогностический потенциал их работ, а также определена степень актуальности их концепций для современной эстетической науки.

ОТ ПЕРЕЖИВАНИЯ К ДЕЙСТВИЮ: ПРОЕКТ ЭСТЕТИКИ ЗАБОТЫ Ю.САЙТО

Что это значит – заботиться о жизни? Что конкретно мы должны делать? Должны ли мы в принципе ставить перед собой подобную задачу? Не следует ли, напротив, довериться принципу «Не пытайся бальзамировать жизнь, она разберется сама» (Б. Гребенщиков) и признать, что в деле заботы о жизни нет никого мудрее нее самой, а наши попытки вмешаться в естественный процесс могут лишь навредить ей?

М.Шелер определяет человека как «аскета жизни» [1] – как существо, по своей сути возвышающееся над жизнью, парящее над ней. Если так, то «возвращение к жизни», «заботу о жизни» следует полагать фундаментальной проблемой человеческого бытия. Решать ее призвана культура как совокупность способов и практик культивации жизни, заботы о ней. Однако культура, будучи «искусственной», может как сообразовывать с жизнью, так и противоречить ей. Важная составляющая философских усилий от античности до наших дней (достаточно вспомнить Диогена Синопского, Ф.Ницше или Г.Маркузе) оказывается связана с критикой культуры и ее ложных, сорных, блокирующих жизнь содержаний.

Какую роль в контексте данной проблемы играет эстетика? В эстетике XX–XXI веков одной из центральных категорий становится эстетический опыт, мыслимый в качестве опыта, «в котором мы чувствуем себя „наиболее живыми» и наполненными благодаря активному и доставляющему удовольствие вовлечению всех человеческих способностей (чувственных, эмоциональных и познавательных), сливающихся в интегративное целое» [2]. С этой точки зрения, само переживание эстетического опыта уже может считаться некоторой формой заботы о жизни – по крайней мере жизни того, кто данный опыт переживает. Однако в этом и проблема эстетического опыта, понятого как переживание: он есть индивидуальное переживание отдельного человека. Именно в этой связи Э.Левинас выказывает недоверие к искусству и эстетическому опыту, с которыми он связывает «безответственность, чарующую, как легкость и грация» [3]. Концентрируя человека на его собственных переживаниях, эстетический опыт замыкает человека на себя, отрывает от мира и ответственности перед другими. У эстетического опыта как переживания есть опасность стать источником бесчувствия к жизни.

Решить данную проблему и раскрыть потенциал эстетики как практики заботы о жизни стремится эстетический проект Ю.Сайто (чья книга, вышедшая в 2022 г., так и называется – «Эстетика заботы» [4]). Сущностной особенностью эстетики Сайто является смещение акцента с переживания, замыкающего человека в себе самом, на действие, направленное вовне, причем

в контексте повседневных действий и практик. В такой парадигме преодолевается усмотренный Левинасом раскол между эстетическим и этическим. Основная теоретическая работа эстетики, с точки зрения Сайто, должна состоять не в аналитике эстетического опыта, а в ревизии эстетических ценностей, господствующих в повседневной жизни; при этом свое высшее воплощение эстетика должна найти в практике – конкретных актах участия, внимания и заботы, носящих одновременно эстетический и этический характер.

От исследования эстетического опыта, традиционно понимаемого как нечто экстраординарное и выбивающееся за рамки обыденности, эстетика должна, по мнению Сайто, перейти к эстетическим содержаниям повседневной жизни, нашим эстетическим ценностям, привычкам и предпочтениям. И здесь оказывается, что мы, например, склонны больше заботиться о живописных ландшафтах, похожих на те, что воспеты на картинах, нежели о неприглядных и «неинтересных» природных территориях, хотя с точки зрения экологии они важны в равной мере. Мы больше заботимся о тех животных, которые считаем красивыми и грациозными, нежели о невзрачных или вызывающих неприязнь. Мы переживаем из-за масштабных техногенных катастроф, наносящих впечатляющий урон природе, и при этом не замечаем ежедневные малозаметные действия (некоторые из которых осуществляем мы сами), в своей совокупности наносящие природе еще больший вред [5]. На прилавки наших магазинов попадают лишь те фрукты и овощи, которые соответствуют определенным эстетическим стандартам, так что около трети всех произведенных овощей и фруктов выбрасывается из-за их эстетических качеств. Все это примеры того, как «положительные» на первый взгляд эстетические качества не только не являются индикаторами блага, но оказываются с ним в конфликте.

Еще одна расхожая эстетическая ценность современности, находящаяся в конфликте с жизнью, – это ценность новизны в смысле нетронутости временем. Изделия, которыми мы пользуемся, согласно расхожим эстетическим ценностям, должны быть новыми, а наши тела молодыми и подтянутыми. Любые следы времени, старения, ветшания должны быть устранены. Это эстетическая идеология, игнорирующая реальность времени и принципиальные аспекты жизни. Ей следует противопоставить просвещенное эстетическое сознание, которое разовьет внимание и чуткость к жизни до такой степени, что сможет осуществить трансформацию эстетических привычек повседневности во имя заботы о жизни и принятия ее во всей полноте.

Примечания

1. *Шелер М.* Избранные произведения. М.: Издательство «Гнозис», 1994. С.164.
2. *Shusterman R.* The End of Aesthetic Experience // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 1., 1997, pp. 29-41. С.33.

3. *Levinas E.* Reality and its Shadow. In Clive Cazeaux (ed.), *The Continental Aesthetic Reader* (pp. 117-128), London, Routledge, 2000. С.126.
4. *Saito Yu.* Aesthetics of Care: Practice in Everyday Life. London, Bloomsbury Publishing PLC, 2022. 232 p.
5. *Saito Yu.* Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making. Oxford, Oxford University Press, 2017. С. 141-143.

Рыжик О.Н.

Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, аспирантка,
Санкт-Петербург

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ФЛАМЕНКО В XX ВЕКЕ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Тело в танце демонстрирует больше, чем просто движения, формы и линии. Оно также несет в себе множество приписываемых значений, от политических историй до социокультурных факторов, влияющих на восприятие зрителя и представление художника [3 с. 245]. То, как мы, часть аудитории или зрители, взаимодействуем с этими образами, будет определять различные способы их интерпретации и понимания [там же].

Актуальность исследования состоит в неугасаемом интересе к искусству фламенко, в попытке рассмотреть тенденции трансформации фламенко в XX веке через призму эстетического в контексте изменяющегося общества.

В 1922 году в испанском городе Гранада состоялся Конкурс «Канте Хондо» (El Concurso de Cante Jondo), в организации которого принимали участие музыкант Мануэль де Фалья, поэт Федерико Гарсиа Лорка, художник Игнасио Сулоага, а также целая плеяда интеллектуалов того времени. Целью конкурса была попытка возродить исчезающее искусство [1].

Историк танца Тереза Бакленд напоминает нам, что народная культура стала ресурсом для утверждения определенной «этнической и, в конечном счете, национальной идентичности» во всей Европе. [1 с. 247]. И Испания не была исключением, народная культура и танцы играли функциональную роль в создании национальной идентичности, хотя фламенко изначально не было предметом внимания новой диктатуры. Однако образ жизни, заимствованный у народа, был эффективен, поскольку возник из «естественных проявлений народного духа». Внутри Испании, продвижение фламенко обусловлено «новым идеологическим замыслом Режима» [3 с. 247].

В своем убедительном синтезе литературы о политике танца Сьюзен Рид подчеркивает, как «этническая принадлежность, национальная идентичность и пол» влияют на танец и на танцора [3 с. 245]. Безусловно, каждая культурно-историческая эпоха демонстрирует свои идеалы и устремления [2 с. 89]. Телосложение мужчины, включая образ мужчины-танцовщика фламенко во

время диктатуры Франсиско Франко в Испании с 1939 по 1975 гг. диктовалось режимом, так же определялся и образ, и характер движений. Смена строя повлекла смену парадигмы, смену образов, что нашло отражение и в танце.

Изменение образа фламенко как трансформацию хореографического нарратива, вызванного изменением общества после падения режима и смерти Франсиско Франко можно проследить на примере творчества обладателя множества танцевальных премий Исраэля Гальвана (Israel Galván), признанного одним из самых новаторских хореографов в Испании [4 с. 191].

В своем желании «уйти от всех клише фламенко», избавиться от ностальгии и заменить ее суровым, забуренным, урезанным осознанием тела как объекта повествования встречается во многих работах хореографа [3 с.194]. «La Curva», отсылка к парижскому спектаклю Эскудеро «La Courbe» 1924 года, действительно может быть прочитана не столько как комментарий к гипермужественному Эскудеро (которого следует рассматривать с учетом Испании эпохи фашизма), сколько как отсылка к французу-анархисту Жан-Клоду Галлоту, чье сюрреалистическое дугообразное разделение bailaor на две анатомические части – женское/мужское, испанское/французское, матадор/бык, убийца/жертва – подготовило почву для постмодернистского исследования испанского танца [4 с. 195]. Эстетическая физиология Гальвана, на которую больше не влияет Эскудеро с внешним проявлением маскулинности, постоянная борьба Гальвана с эстетикой фламенко становится проявлением недоверия; фламенко Гальвана – это больше, чем просто стилистический разрыв с эстетическим выражением цыганского фламенко прошлого.

В 2012 году уже всемирно известный танцор и хореограф обращается к теме фашизма в своей постановке «Реальность» («Lo Real / Le Réel / The Real»), возможно, своем самом пронзительном творении. Как фламенко может говорить об истреблении цыган нацистами? Французский философ Жорж Диди-Юберман сказал: «Израэль, танцевать реальность – значит танцевать невозможное» [5]. Хореограф изобретает новый танцевальный язык фламенко, рассказывая о бедственном положении народов рома и синти в фашистской Испании в 1930-40-х годах.

Рассмотрев на примере танца фламенко трансформацию хореографического нарратива и образа мы с уверенностью можем утверждать о влиянии социума на эстетические образы искусства.

Примечания

1. Гарсиа Лорка Федерико. Цыганское романсеро – М.: Радуга, 2007. – 560 с.
2. Ремизов В.А., Ирхен И.И. Тело человека как социокультурный феномен // Культура и общество. Москва, 2018 (1). С. 89-103.
3. Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives. Edited by K. Meira Goldberg, Ninotchka Devorah Bennahum, Michelle Heffner Hayes McFarland & Company, Inc., PublishersJefferson, North Carolina 2015. – 347 p. Колесова, И. С. Аутентичный фламенко: транзиции суфизма

- и цыганской культуры // И. С. Колесова. Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2019. No 3 (89). С. 126–134.
4. Shiovitz B.W. The body, the dance and the text / B. W. Shiovitz. – Mcfarland: Publishers, 2019. – 268 p.
5. Theodore A.K.A Evil Chef Lo Real // A.K.A.Theodore 22.04.2014 [Электронный ресурс] URL: <https://www.sinwebradio.com/music2/item/2736-israel-galvan-lo-real-le-reel-the-real> [13.01.2023].

Рыжова Е.К.

Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, СПбГУП

ОБРЕТЕНИЕ СУБЪЕКТНОСТИ В ПРОСТРАНСТВЕ QUIRKY-КИНЕМАТОГРАФА

Quirky-кинематограф – представляет собой новый способ репрезентации современной эпохи метамодерна, утверждающей необходимость чувствования жизни в контексте настоящего времени [1]. Фильмы данного направления преимущественным образом принадлежат руке американских независимых режиссеров (Уэс Андерсон, Чарли Кауфман, Спайк Джонс, Терри Гиллиам), но схожую «структуру чувств» эстетического восприятия можно обнаружить и у европейских авторов (Жан-Пьер Жене, Мишель Гондри).

Проблемой определения субъекта в плоскости их кинематографа выступает зыбкое и туманное положение самого феномена метамодерн. Раскачивающийся между прошлым и будущим, он пытается утвердиться в настоящем и проникнуться им. В попытке идентифицировать референта в пространстве quirky-кинематографа можно выдвинуть следующее предположение.

В большинстве картин, которые условным образом можно причислить к описываемому направлению, героем становится субъект, наделённый сознанием ребёнка, наивно смотрящий на окружающую его действительность и активно преображающий её по своему усмотрению. Он предстает маятников, производящим «колебания между иронией постмодерна и искренностью модерна», что соответствует, по определению голландского философа Робин ван ден Аккера и норвежского теоретика медиа Тимотеус Вермюлена, эпохе метамодерна [2]. Например, работы Уэса Андерсона отличаются легкостью и непринужденностью. Режиссер помещает своих персонажей в пограничный мир фантазии и реальности, где правила поведения «взрослого мира» перестают функционировать («Королевство полной луны», «Отель „Гранд-Будапешт»»). Все, даже самые острые и дискуссионные темы, он показывает просто и наивно, так, как бы на них смотрел ребенок. Это проявляется через форму кадра (насыщенность цвета), диалоги (краткость и лаконичность реплик), композицию кадра (структурность и симметричность) [3].

Отдельно стоит отметить желание героев жить полно и насыщенно, жить в настоящем моменте времени, проживать его, прочувствовать. Если в силу разных причин это представляется невозможным, начинается движение маятника «иронии и искренности», прошло и будущего. Это происходит с Джоэлом и Клементиной в фильме Мишеля Гондри «Вечное синие чистого разума», где герои вынуждены стереть память о своих совместных встречах в прошлом, дабы попытаться жить в одиноком настоящем. Постоянные колебания, выраженные в отрывках воспоминаний, не дают им покоя, поскольку забирают само основание их жизни, а именно прошлое и настоящее без надежды на будущее.

Quirky-кинематограф предстает одним из способов определения референта современной эпохи метамодекна. Наивная искренность, с которой герои этих картин смотрят на мир, с одной стороны, уводит их в сторону от реальности повседневного мира, а с другой, помогает им утвердиться в этом самом мире через ощущение протекания жизни в настоящий момент времени.

Примечания

1. Гумбрехт Х.У. «Производство присутствия: чего не может передать значение». М., 2006. С.103-105.
2. *Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker*. Notes on metamodernism. Journal of AESTHETICS & CULTURE. Vol. 2, 2010. p.12.
3. *J. MacDowell*. Notes on Quirky. Movie: A Journal of Film Criticism. 2010. p. 4-5.

Савенкова Е.В.

Независимый исследователь.

Сотрудник «Лаборатории Философской антропологии жертвы»

Самара

e-mail: filis75@yandex.ru

РУИНЫ В МЕГАПОЛИСЕ. СТРАТЕГИИ БОРЬБЫ С РАЗРУШЕНИЕМ ВИЗУАЛЬНОГО БЛАГОПОЛУЧИЯ

«Места памяти – это то, что скрывает, облачает, устанавливает, создает, декретирует, поддерживает с помощью искусства и воли сообщество» [7]. Конфликт техник памятования выражается в различных стратегиях принятия или непринятия структурных элементов городского ландшафта. Это конфликт, который вынужденно или добровольно втягивает жителя мегаполиса во взаимодействия с прошлым. Стратегия «сакрализации» ранее руинированной территории, придание ей особого статуса – это и есть работа по переприсвоению прошлого. Разметка городского ландшафта «местами памяти» в логике «*nuda vita*» [1] вступает в отчетливую конфронтацию с этическими

и экономическими приоритетами современного горожанина, которые расположены в поле «dolce vita».

В рамках современной урбанистики и проектов, связанных с развитием мегаполисов, стоит проблематизировать вопрос о руинированных территориях, в частности, внимательнее посмотреть на те деформации смыслов, с которыми мы вынужденно сталкиваемся, когда речь заходит о необходимости ежедневно сосуществовать с руинами различного рода.

Хотелось бы также обратить внимание на любопытный статус руин любого происхождения, а индустриальных руин – в особенности. Они всегда отсылают нас к воспоминаниям о былых Империях. Таким образом, любые руины, а индустриальные в особенности, исподволь демонстрируют одну очень неприятную особенность Империй. Безусловно, будучи доказательством былого величия, они молчаливо подчеркивают, что всякая Империя располагается в пространстве и во времени, а стало быть – онтологически ограничена. Этот незначительный, но неприятно зудящий факт обычно приводит горожан в беспокойство – либо явное, либо латентное.

Движимые явным беспокойством, горожане вынуждены каким-то образом реагировать на присутствие руин. Реакция может быть деятельной: стройка нового мира на фундаменте старого, эпичный снос старья, культ строителей, смешанный с культом молодости и создания нового мира. В результате же латентного беспокойства руинированные объекты вынужденно переприсваиваются, наделяются новыми символическими полномочиями и получают новую жизнь с весьма любопытным потенциалом развития.

Отправной точкой размышлений по поводу переприсвоения крупных индустриальных объектов послужит самарский кейс, проблематизирующий опыт отношения с историческим прошлым через эстетическое переприсвоение знаменитой фабрики-кухни, подлинной руины Советской империи, которая была втянута в новый модус существования современного мегаполиса.

Здание фабрики-кухни куйбышевского завода имени Масленникова, построенное в 1932 году, реставрируется для филиала Государственной Третьяковской галереи с 2019 года. В 2021 году состоялось его торжественное открытие с концептуальным перформансом хореографа Анны Абалихиной, художника Ксении Перетрухиной и композитора Алексея Сысоева под названием «Утопия на ужин», организованного при спонсорской поддержке Сбербанка и самарской компании по производству сельскохозяйственной техники Пегас Агро.

Фабрика-кухня представляет сложную архитектурную конструкцию в виде серпа и молота. Это здание было построено по проекту архитектора Екатерины Максимовой и было задумано как здание-символ, призванное прославить величие советской империи и освободить трудящихся женщин от кухонного рабства. Не менее символичной стала и дальнейшая судьба здания, пережившего все исторические деформации страны и превратившегося к 2010

году в весьма крупные руины былого величия, расположенные в одном из центральных районов города.

Здание смотрит отреставрированными фасадами на перекресток одной из центральных улиц города – Ново-Садовой, и находится на границе центральной части города и бывших промышленных территорий. К юго-западу от памятника авангарда открыт Сад Баланса, тоже часть нового ландшафта, окружающего фабрику-кухню. Сад Баланса украшен руинированными элементами бывшего предприятия завода, к которому ранее относилась фабрика-кухня. Эстетика Сада явно отсылает к ностальгическим настроениям горожан, концептуализируя утрату прошлого. Втягивание такого крупного сооружения советского конструктивизма как фабрика-кухня в поле «*dolce vita*» посредством практик искусства, акционизма и спонтанной апроприации представляет собой весьма симптоматичный опыт работы с прошлым. Это опыт, обнаруживающий конфликт «*nuda vita*» эпохи индустриализации и «*dolce vita*» эпохи глобализации. Здесь мы можем заметить радикальный переход от идеологии производства к идеологии потребления и далее, включение креативного класса в индустрию перепроизводства символического.

Примечания

1. *Агамбен Дж.* Homo Sacer. Суверенная власть и голая жизнь. – М.: Европа, 2011.
2. *Басс С.К., Самогоров В.А.* Десять объектов самарского конструктивизма: стратегия сохранения и реставрации. // Градостроительство и архитектура, – Самара. 2019. Т. 9, № 2. С. 104–111.
3. *Болтански Л., Арно Э.* Обогащение. Критика товара. – М.: СПб.: Издательство института Гайдара; Факультета свободных искусств и наук СПбГУ, 2021.- 600с.
4. *Глазычев В.Л.* Урбанистика / В.Л. Глазычев. – М.: Европа, 2008. – 220 с. 5. Каган, М. С. Культура города и пути ее изучения / М. С. Каган // Город и культура: сб. науч. тр. – СПб., 1992. С. 15–34.
6. *Каркарьян В.Г.* Архитектура 1920-1930 годов (конструктивизм и сталинский классицизм) // Актуальные проблемы в строительстве и архитектуре: материалы 60-й Юбилейной региональной науч-нотехнической конференции / СамГАСА. – Самара, 2003 С. 198–199.
7. *Нора П.* Проблематика мест памяти. Франция-память // Нора П., Озуф М., де Пюимеж Ж., Винок М. – СПб.: Издво С.-Петербур. ун-та, 1999.
8. *Пирогов С.В.* Социология города / С. В. Пирогов. – М., 2004.

ИНТУИЦИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ В КОНЦЕПЦИИ Б.КРОЧЕ

В схеме философской доктрины Б.Кроче система человеческой активности состоит из четырех форм деятельности. Формы деятельности Духа зиждятся на определяющих понятиях (категориях) Духа. Через интуицию познание представляет мир в его чувственной конкретности и неповторимой индивидуальности. Познание в концептуальной своей части строится на логическом понятии и постигает универсальное. Вторая ступень обязательно предполагает первую (первая обладает определенной автономией), экономическая форма не существует без предыдущих двух форм, а последняя – этическая – строится уже на трех предыдущих формах.

Б.Кроче связывал интуицию с работой разума, интеллекта, с помощью логики, понимаемой как необходимый плацдарм для формирования понятия: «Философия духа, внутри которого нет полного развития логического начала, ничего не содержит».

Обнаруживая логическую связь интуиции с интеллектом («понятие не прикладывается к интуиции просто потому, что ни на минуту не существует вне интуиции») Б.Кроче полагает, что достигает необходимой целостности философствования, постулирующего понятийное схватывание индивидуального, постепенно переходящее в целостное познание универсальности конкретного.

«Понятие, – утверждает Бенедетто Кроче, – не может существовать вне интуиции: оно является логическим синтезом а priori, основным направлением современной философии, которая хочет избежать противоположных опасностей как эмпиризма, так и схоластического формализма; но синтез а priori должен пониматься как единство дистинкций, а не синтез противоположностей, с того момента, как то, что является материей на определенном уровне Духа (материя входит составляющей в синтез) на другом уровне абсолютно и независимо является формой» [1, 209].

Выстраивая схему вещей, в которой перемешаны элементы восприятия и субъективная способность понимать их как единое целое. Этот творческий способ осмысления реальности одновременно интуитивен и наполнен самовыражением: это то, что делает детей, неспособными отличить правду от вымысла, но и то, что делает художника способным увидеть и показать иначе то, что у каждого перед глазами.

По мнению итальянского философа, природа интуиции отличается, с одной стороны, от ощущения, простого внешнего раздражителя, с другой стороны, от восприятия, которое есть созерцание, сопровождаемое суждением о сущности, и потому относящееся к следующему уровню познания,

логике познания. Таким образом, интуиция и выражение, в конечном итоге, отождествляют друг друга и означают художественное осмысление действительности.

Кроче выстраивает свои основные философские положения по образцу восприятия поэзии, рассматривая именно поэзию как источник «интуитивного познания». Его основные категории, вытекающие из различения, извлекаются из поэтического опыта, в котором культура, вкус, жизненная сила, чувство, по Кроче, постигаются через поэзию: это ощущение и восприятие поэзии, сущность поэзии для раскрытия жизненного смысла и художественного чувства. Термины, которые Бенедетто Кроче использует для определения характера эстетической интуиции, в процессе исследования раскрываются и углубляются, выстраиваясь на поэтической модели: экспрессия, лиризм, космичность, гармония.

Эстетическая мысль и критика Кроче склонны воспринимать искусство как выражение сути чувственного опыта: жизненные основы, ускользающие от разума и познания, но выражающиеся в чистоте интуиции, предшествующей логическому познанию, но не имеющей ничего общего с погружением в иррациональное [2].

Если интуиция есть знание частного, а понятие есть знание всеобщего, то эстетика основывается на интуиции, а не на понятии. Такое интуитивное схватывание лежит в основе любого акта творения и ложится в основу акта эстетического восприятия.

Примечания

1. Croce B. *Logica come scienza del concetto puro*, Laterza, Bari, 1964, 261 p.
2. См. Ferroni G. *Poesia / Croce e Gentile* (2016) [Электронный ресурс] Enciclopedia Treccani URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/la-poesia_%28Croce-e-Gentile%29/ (дата обращения: 20.02.2023).

Салеев В.А.
Минск, Беларусь

НЕОАКСИОЛОГИЯ И АРЕАЛЫ ВКУСА В ЭСТЕТИКЕ

Современная эстетика на протяжении последнего полувека испытывала душающее давление постмодернизма, объявляемого его апологетами основным направлением не только культуры (и её стержневых оснований: науки и искусства) но и самого бытия человечества на современном этапе.

Однако, можно утверждать, что эстетика как наука (именно в своём философском выражении) относится к числу наиболее пострадавших проявлений культуры: её категориальная система разрушена и искажена, игнорируются основополагающие понятия эстетических объекта и субъекта, ценности и оценки, вкуса, восприятия, до неузнаваемости трансформируются определения образа, творчества, произведении искусства, символа и т.д.

Отрицаются какие-либо закономерности в развитии искусства, и даже авангардистские находки модернизма; всё размывается в неопределённости и мозаичности в процессе псевдоигрового воссоздания разного рода подделок (симулякров).

Однако, время неостановимо. И ныне мы можем утверждать, что становимся свидетелями проявления постпостмодернизма, который предполагает, прежде всего, эпистемологический оптимизм. В русле этого можно ожидать и обращение к восстановлению понятий истины и красоты в их первоначальном виде, в качестве фундаментальных общечеловеческих ценностей. Но и сама эстетика взыскует к определённому преобразению. Следует, на наш взгляд, продолжить теоретические достижения Отечественной эстетики семидесятых-восемидесятых годов 20 века (когда советская наука, в целом, занимала одно из ведущих мест в мире), освободив их от идеологической накипи, и постараться применить новую методологию для объяснения сложившихся эстетических и художественных явлений (помнится, что А.Эйнштейн объявлял такой подход наиболее продуктивным в науке).

Мы, во всяком случае, предлагаем неоаксиологическое измерение эстетических феноменов и артефактов искусства.

Во-первых, такой подход предполагает необходимую критериальность в осмыслении и оценке феноменов эстетической и художественной сфер.

Во-вторых, он способен вскрыть всю глубину эстетико-художественного действия по созданию и восприятию эстетико-художественных явлений, чётко обозначив воздействие эстетического (художественного) объекта и субъекта в процессе создания и восприятия аналогичных ценностей.

В-третьих, в русле этого подхода, не безынтересно и участие эстетического и художественного вкусов как некоторой проверочной инстанции (вспомним, что, в этом плане, вкус отличается непосредственностью и ситуативностью высказывания).

Исходное положение неоаксиологии строится на признании культуры в качестве совокупности ценностей. В случае эстетической и художественных культур – соответственно эстетических и художественных ценностей. Они имеют сходство и различие. Сходство заключается в единой интенции на объекты восприятия. В то же время есть и различия. Эстетическая ценность имеет моноцельную содержательную структуру, она опирается на духовно-эстетический потенциал человека. Художественная же ценность имеет, с нашей точки зрения, более сложную содержательную структуру: её наполняют, наряду с эстетическим, познавательное, нравственное.

Неоаксиологическая ситуация в своём активном выражении реализуется при активном участии эстетического (художественного) субъекта. Если эстетической (художественной) объект является носителем эстетической (художественной) ценности, то эстетический (художественный) субъект, естественным образом, является носителем эстетической (художественной) оценки. На схеме неоаксиологического процесса мы видим и переходную

зону, которую наполняет неоаксиологическое притяжение. Именно она, порой, определяет доминирующую позицию в неоаксиологическом акте ценностного или оценочного отношений.

Если эстетическое отношение (в силу моноцельности эстетической ценности) представляет собой конструкцию, где ценностное отношение по большей части занимает доминирующую роль, то аксиологическое поле художественного выстраивается (на основе полифункциональной структуры художественной ценности) на доминантной основе оценочного отношения.

Особое место в эстетико-художественной сфере занимают эстетический и художественный вкусы, ареалы которых, по сути, охватывают всю сферу. Эстетический вкус определялся И. Кантом как способность судить о красоте [1, 157], здесь подчеркнута функциональная сторона структуры эстетического вкуса, содержательная же сторона этой структуры – мера усвоения эстетической ценности, степень обобщения эстетического опыта, личностные способности в освоении и оценке эстетических свойств предметов и явлений – остаются в стороне.

Аналогичным образом строится подход к анализу художественного вкуса. Его содержательная сторона заключается в определённой мере обобщения художественного опыта личности, которая определяет её способности переживать, воспринимать и оценивать художественные ценности произведений искусства (в неоаксиологическом аспекте при определённой доминанте оценочного отношения).

Сам факт возвращения к проблематике эстетического и художественного вкусов, весьма популярной в советской эстетике 60-х-70-х годов XX века, – яркое свидетельство возвращения восточно-славянской эстетики к категориальной системе, во многом определяющей самоценность науки как таковой.

Примечания

1. Кант И. Критика способности суждения. Соч. [Под общ. ред. В. Ф. Асмуса], М., 1966, Т. 5, 564 с.

Сафьянов В.И.

Московский политехнический университет

ЭСТЕТИКА ОБЩЕНИЯ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КНИГИ

Значение общения как важнейшей формы бытия и способа существования человека трудно переоценить. Сущность общения представляет собой интерперсональный диалог, который реализуется в динамической системе межсубъектных контактов. Общение представляет собой предмет для активного изучения в рамках психологии, этики, филологии. В рамках эстетики проблемы общения исследуются, на наш взгляд, не достаточно активно.

Эстетика общения как особый раздел эстетики до сих пор, должным образом, так и не конституировалась ни в теоретической, ни в практической сфере: нет ни диссертаций, ни монографий, ни учебных курсов, посвященных непосредственно исследованию, формированию науки и искусства красоты общения. Целостной, специализированной концепции эстетики общения, к сожалению, пока не создано, несмотря на то, что проблемы эстетики общения на практике, в жизни сопровождает человека всю жизнь. Конечно же, в эстетических публикациях вопросы эстетики общения присутствуют, но они недостаточно систематизированы.

Иногда, в рамках технической эстетики, встречается словосочетание «коммуникативная эстетика». На самом деле, понятие «общение» и понятие «коммуникация», мягко говоря, совсем не тождественны. Сущностью общения является субъект-субъектный интерперсональный диалог, сущность коммуникации связана больше с информационной и технической взаимосвязью: термин «коммуникации» понимался раньше как система инженерных, технических (и даже сантехнических) структур. Сейчас термин «коммуникация» достаточно «модный». Однако, на наш взгляд, термин «эстетика» связан, в первую очередь, с «чувственно воспринимаемым», и он не может гармонически сочетаться с термином «коммуникации». Тем не менее, термин «коммуникативный» достаточно распространен и поэтому, конечно же, его не отменить: только формирование эстетики общения поможет «расставить все точки на i».

Культура общения, эстетика общения, на наш взгляд, являются комплексными, интеграционными понятиями и включают в себя весь спектр аксиологических, антропологических и технологических аспектов. Эстетика общения как составная часть культуры общения также включает в себя систему эстетических ценностей и идеалов, уровень эстетической культуры субъектов общения (прежде всего, их эстетический вкус и восприятие) и, конечно же, эстетический анализ методов, норм, форм, средств, правил общения. В основе эстетики общения лежит принцип гармонического соответствия всех этих сфер общения.

Вопросы эстетики общения должны исследоваться не только в теории эстетики, но и в анализе как реального общения, так и произведений искусства, особенно в сфере художественной литературы, театра, кино, живописи, в народном фольклоре, в народных традициях и, особенно, в сфере этикетного общения. Эстетический анализ общения связан, прежде всего, с образным анализом, со стилем, с языком, с техникой исполнения, с эстетическим восприятием, в частности, жестов, мимики, взглядов.

И поэтому именно книга выступает как самый главный, древний, проверенный собиратель, хранитель и воспитатель в сфере эстетики общения. Книга понимается в данном случае в самом широком смысле этого слова: это и роман, это и художественный альбом, и электронная книга, и экранизация мирового романа (как современная иллюстрация книги).

Огромную роль книги в формировании культуры общения невозможно переоценить. Эстетика общения как одна из важнейших составных частей культуры общения стихийно формировалась в прошлом, продолжает формироваться и в современном мире, прежде всего в культурном пространстве книги. Эстетика общения связана с продуктами художественной культуры в целом, однако, культура книги имеет, в данном случае, особый статус: роман с замечательными иллюстрациями, прекрасный художественный альбом могут заменить и музей, и театр для тех, у кого нет возможностей добраться до театра, или до музея. Да, действительно, современная цифровизация в рамках интернета вносит много новых возможностей в плане доступности книг и альбомов. Однако, настоящую книгу, конечно же, нельзя заменить электронными суррогатами.

Книга учит эстетике общения детей: создано огромное количество замечательных детских книг, особенно сказок, с выдающимися иллюстрациями. Можно только восхищаться и преклоняться такими иллюстраторами книги как народный художник России, профессор Диадоров Борис Аркадьевич, который проиллюстрировал 300 книг. Такие иллюстрации создают образы, которые не только формируют эстетический вкус, но и помогают увидеть подлинную красоту человеческого общения. Такие образы впечатываются в душу и ребенка, и взрослого на всю жизнь: значение чтения таких книг с такими иллюстрациями просто невозможно выразить.

Книги читаются по-особенному, если в них есть выдающиеся иллюстрации. Достаточно привести в пример иллюстрации Гюстава Доре: 80 тысяч его иллюстраций представляют собой чудесное, грандиозное, незабываемое творчество, которое является образцом эстетического иллюстративного освоения культуры книги в целом и искусства общения, в частности.

В тоже время, как это ни ужасно, нельзя не отметить современные веяния «иллюстративного искусства», прежде всего, детской книги. На подобных иллюстрациях порой невозможно отличить мужчину от женщины, корову от лошади: «эстетизация безобразного» в духе постмодерна порой просто не знает никаких границ. Такие книги детям лучше просто не показывать, потому что о детях нужно всегда заботиться и по-настоящему их любить.

Таким образом, эстетика общения существует пока, в большей степени, не в теории, а в культурном пространстве классического книгоиздания. Настоящая книга по своим возможностям не исчезает, более того, она превосходит, на наш взгляд, все другие культурные возможности формирования человека, особенно ребенка. Фильмы забудутся со временем, музеи и спектакли тоже, а любимые книги, как семейные реликвии должны стоять на полке рядом с семейными фотографиями и отражать единство нашей духовной культуры.

ВИРТУАЛЬНАЯ СУБЪЕКТИВНОСТЬ И ОТЧУЖДЕНИЕ ВЕЩНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Отчуждение вещи мира, начавшееся на заре Нового времени, сделало возможным распространение двух характернейших и проблематичных практик не только для Нового времени, но и для современной западной культуры: капиталистического культа денег и транс-телесных практик. Ибо смысл первого состоит в избрании в качестве преимущественного «объекта» собственности виртуальное, а не вещное бытие, а исток второго лежит в отказе от субстанциальности, соответственно вещи индивидуального тела ради тела как радикально изменчивого бытия, тела-стихии.

Онтология Нового времени оставила исходно собственной одну вещь – индивидуальное тело, однако современная культура второй половины XX в. - начала XXI в. радикально переосмысляет природу человеческого тела и отношение к нему. Эту тенденцию можно обобщенно обозначить как проект десубстанциализации тела.

Наиболее заметным и одним из исторически первых проявлений этой тенденции является деконструкция пола, существующая сегодня и как дискурс, и как общедоступная и распространенная сегодня телесная практика трансгендерности. В частности, мы находим эту программу в феминистском дискурсе, берущем за свое основание биополитику М. Фуко, рассматривающую тело как продукт власти и дискурсивных практик. Видный современный идеолог феминизма Джудит Батлер пишет об этом так «не существует пристанища в виде тела, которое не было бы уже проинтерпретировано в значениях, присущих данной культуре, следовательно, пол нельзя расценивать как додискурсивную анатомическую данность. Действительно, пол, по определению, всегда был исключительно продуктом культуры».

Утверждение, что «пол есть продукт культуры» (Батлер считает и гендер и пол продуктами культуры) одновременно значит отрицание того, что пол есть нечто субстанциально присущее человеку, напротив, он привнесен извне. Менее очевидно то, что такой взгляд исходит из особого понимания субъективности человека как того, что ускользает от подобных гендерных определений.

Американский теоретик постмодернизма Ихаб Хасан противопоставил концепты «гендерное тело» и «мутирующее тело» в качестве различного истолкования телесности в парадигме модерна и постмодерна соответственно. Наконец, французский философ Жан-Люк Нанси предлагает мыслить тело как «единичное множественное бытие», отказывая ему в эссенциальности, т.е. обладании предзаданной формы существования в мире. Современный исследователь телесности Торопова А.А. считает, что суть проекта постмодерновой

телесности заключается в том, чтобы отказаться от взгляда на тело как на образ ради истолкования тела как потока.

Из всего вышеприведенного следует, что разрыв с классическим пониманием тела сегодня происходит потому, что оно мыслится эссенциалистски, т.е. как обладающее предзаданной энтелехией и формой осуществления в мире, тогда как субъективность в программе десубстанциализации тела предстает единичной стихией, не подчиняющейся никакой предзаданной форме существования. Иными словами, десубстанциализация тела предполагает отказ не от телесности вообще, но от вещности тела (тела-формы) ради теластихии. В каком смысле нужно вести речь об отказе от вещности тела?

Вещь в традиционном аристотелевском видении есть такая единичность, которая осуществляется в мире по законам рода, к которому она принадлежит. В качестве таковой вещь обладает формой в смысле аутентичного ей способа осуществления в мире. Например, формой топора является раскалывание и только в раскалывании как своей энтелехии (осуществленности) и существует такая вещь как топор.

Иными словами, вслед за Аристотелем, мы считаем, что вещь следует понимать энергийно, т.е. не как то, что предстает сознанию в качестве некоего статичного наличия (так существует объект представления, но не сама вещь в присущих именно ей свойствах), а как то, что осуществляется в мире. Ибо топорность топора проявляется фактически не в том, что он представляется нашему сознанию, а в раскалывании, одно только и делающее эту единичность топором, а не чем-то иным («поле есть поле, поскольку дает урожай», – пишет Гегель в «Философии права»). За энергийность вещи говорит также история русского слова «вещь», означавшего в древнерусском языке поступок, а не предмет.

В этом отношении классическое «гендерное тело» (термин Ихаба Хассана) понимается именно как вещь, т.е. как то, что осуществляется в мире в соответствии со своим родом – женским или мужским (неважно, считаем ли мы эту вещность тела биологически обусловленной или сконструированной культурой). Несомненно, что именно от такого истолкования тела стремится уйти современная программа десубстанциализации тела, т.е. отказаться от вещности тела.

Семенович А.В.

ФГБОУ ВО «Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»,
Владимир

ЭСТЕТИКА ЮРИСПРУДЕНЦИИ: ОТ ВОСХИЩЕНИЯ ДО УЖАСА

Эстетика юриспруденции, несмотря на наличие исследований по данной проблематике, до сих пор воспринимается в научных кругах как что-то экзотическое. При этом юриспруденция по умолчанию рассматривается как нечто,

не имеющее прямого отношения к чувственному восприятию, нечто преимущественно рациональное.

В то же время, существует представление о праве как о чувственном феномене, что находит свое выражение в работах С.С.Алексеева [1], Ж.Деррида [2], Т.Б.Пуховой [3], М.Фуко [4], Й.Хёйзинга [5], П.Шлага [6].

Эстетическое выражение юриспруденции усматривается в контексте ряда классических эстетических категорий: игра, прекрасное, трагическое. Эстетическому осмыслению юриспруденции способствуют паракатегории неонкласики: лабиринт, интертекст, деконструкция. В юриспруденции, несмотря на присущую ей рациональность, присутствуют чувственно-эстетические элементы, совокупность которых образует эстетическое измерение права и юридических практик.

Осознание такого обстоятельства вполне способно вызвать восхищение у эстетиков, стремящихся к расширению границ сферы эстетического. Между тем, в то время, пока эстетики, пребывая отчасти в состоянии восхищения от подобного рода расширения границ эстетического, а отчасти в размышлениях о целесообразности подобного развития эстетики, уклоняются от эстетического осмысления чувственных элементов права и юридической практики, само пространство юриспруденции претерпевает достаточно своеобразные трансформации. Суть таких трансформаций заключается в том, что, казалось бы, необязательные чувственные элементы права все более проявляют свою актуальность, а в некоторых случаях фактически начинают доминировать. Такое преобладание усматривается в процессе толкования норм права и в процессе правоприменения, т. е. в тех ситуациях, когда выясняется смысл формальной правовой нормы применительно к определенной жизненной ситуации.

Одной из причин развития обозначенной тенденции является определенное законом право судебного усмотрения, подразумевающее осуществление оценки доказательств не только посредством формально-логических умозаключений, но и чувственного восприятия и использования такой нерациональной и чувственно-субъективной категории как «внутреннее убеждение». Следствием такого подхода нередко оказывается предание нормам закона смысла, выходящего за пределы их буквального содержания. В результате изначальный и воспринимавшийся как очевидный смысл правовой нормы трансформируется в иные и нередко противоположные изначальному значению.

Таким образом, казалось бы, необязательное для юридической практики чувственно-эстетическое восприятие формирует смысл и содержание юридических понятий, имеющих значение для судебных решений. Последствиями интерпретации юридических понятий посредством чувственного восприятия могут являться достаточно жесткие сценарии развития жизненных ситуаций, что может выражаться в том числе в лишении имущества или свободы.

Рассмотрение эстетики юриспруденции в таком контексте заставляет испытывать уже не восхищение, но тревогу и ужас от осознания силы и взрывоопасности эстетического в сфере юриспруденции. Возникает опасение от

чрезмерной эстетизации юриспруденции, чрезмерной зависимости разрешения правовых споров от чувственного восприятия и субъективного усмотрения судьи, что в целом создает угрозу дерационализации системы права. В то же время, представляется, что современная эстетическая теория не должна оставаться в стороне от осмысления процессов проявления эстетического в сфере юриспруденции и по возможности способствовать установлению в данной сфере оптимального баланса между чувственным и рациональным.

Примечания

1. *Алексеев С.С.* Право: азбука – теория – философия: опыт комплексного исследования. М.: Статут, 1999.
2. *Derrida J.* Force of Law // Acts of Religion. London, 2002.
3. *Пухова Т.Б.* Эстетические основания права: автореф. дис. канд. юр. наук Владимир, 2008. – 26 с. – Режим доступа: https://new-dissert.ru/_avtoreferats/01004082291.pdf.
4. *Фуко М.* Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 24.
5. *Хёйзинга Й.* Homo ludens. Человек играющий: пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 56
6. *Schlag P.* The Aesthetics of American Law / P. Schlag // Harvard Law Review. – 2002. – 1047-1118 p. – URL: <http://lawweb.colorado.edu/profiles/pubpdfs/schlag/aesthetics.pdf>.

Семенов С.Н.

Институт этнологических исследований им. Р.Г. Кузеева УФИЦ РАН, Уфа

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ

Понимание как общих, так и специфических черт художественного творчества требует предварительного рассмотрения места и роли эстетического аспекта во всяком творчестве вообще. Как справедливо отмечает А.В.Гулыга: «<...> любой творческий акт в каких-то своих глубинах носит эстетический характер <...>» [1]. Однако обоснование этого положения часто строится на «бессознательных» этапах «инкубации» и «озарения» в творческом процессе. Здесь часто обращаются к описаниям математического творчества у Ж. Адамара и А. Пуанкаре, относивших творческий процесс к «подсознанию» [2, 3].

Однако и здесь, и во множестве других подобных концепциях, возникает принципиальная проблема: почему высшие достижения человеческой культуры и разума порождаются «низшими» психическими уровнями? Ж.Адамар пытается выйти из положения образно: кто выше и ниже – лошадь или всадник?

Но образ не работает – скачут они (в нормальной ситуации!) туда, куда их направляет всадник! А.Пуанкаре понимает проблему и пишет, что отбор осознаваемых комбинаций в подсознательном «автоматизме» осуществляет «специальное эстетическое чувство», т.е., речь уже идет о культурном компоненте психики. Полагаем, что объяснение природы и функционирования неосознаваемых процессов творчества возможно на основе концепции «сверх» (или «над») сознания, развивавшейся в отечественной науке П.В.Симоновым и М.Г.Ярошевским. Именно с этих позиций следует осмысливать творчество [4].

Однако место эстетически-образного компонента во всяком творческом акте вообще можно наиболее полно объяснить на основании понимания «сверхсознания», в котором этот акт реализуется, как социально-культурного по природе «целостного мышления» (в духе идей И.В.Киреевского и В.С. Соловьёва), а самого творческого акта – как диалектического синтеза, разрешения противоречия [5].

Целостное творческое мышление складывается из трёх базовых компонентов: понятийно-вербальных, эстетически-образных и эмоционально-ценностных. При этом самый процесс синтеза, приращения смыслов, достижение нового уровня ситуации осуществляется именно преобразованием образов, но не «первичных», как в «бес» и «под» сознании, а «вторичных», эстетических по характеру. Этот момент готовится сложным взаимодействием всех компонентов [6] и завершается символической идеей решения проблемы, которая затем оформляется и «опредмечивается» в соответствии с «материалом» той конкретной сферы, в которой осуществлен творческий акт.

В этой связи следует рассмотреть и художественное творчество, итогом которого являются художественные образы и их системы. Прежде всего, в наше время широкого «смешения» («blending» – вполне адекватный термин для современной литературы [7]) следует все же отделить искусство от не-искусства, в частности от специфических PR-акций. Часто любое «высказывание», акционизм с элементами эстетической образности считают «искусством». Но отсутствие в них именно художественного образа относит их к PR. Например, книга с чистыми страницами шикарного издания может стать частью художественного образа в контексте фильма, спектакля, картины. Но сама по себе, изданная и представленная, она становится PR акцией (в первом случае – вполне творческим), но в ней нет именно художественного образа (некоторые акции Э.Уорхолла).

Художественный образ складывается из эстетически-художественной идеи, технологически заключающейся в том, что «один предмет передаётся через другой» [8], и материал, в котором эта идея воплощается. Их объединение осуществляется через определенную «технику чувств», создание системы средств управления восприятием зрителя (слушателя и т.п.) [9]. Поясним на примере живописи М.К.Чюрлёниса [10]. Например, в «Сонате моря» в картине «Аллегро» взгляд зрителя яркой полосой пены сначала притягивается в нижнюю часть картины, где мы оказываемся «под водой» и видим размытый

силуэт летящей чайки. От него новая полоса пены «выносит» нас на мокрый песок с полоской прибоя перед глазами. А с берега взгляд переходит на верхнюю часть картины. Тут мы как бы «взлетаем» вверх и видим берег и горизонт с деревьями вдаль. В «Анданте» движение наоборот – от светлых огоньков на лодках в верхней части картины взгляд по линии пузырьков погружается в таинственное спокойное море к «выплывающей» из глубины картины руке с кораблём, а оттуда соскальзывает на загадочный подводный город. А в «Финале» могучая волна с потоками пены соединяет движение «из глубины» и «в неё» в мощном синтезе.

Художественный образ – это также диалектический синтез, заключающий в себе внутренне противоречие, делающее его не марионеткой автора, но обладающим некоторой собственной энергией, самобытностью. Но в отличие от эстетического восприятия, он должен материализоваться и быть доступными для восприятия Другими.

Примечания

1. *Гульга А.В.* Искусство в век науки. М.: Наука, 1978. С.142.
2. *Адамар Ж.* Исследование психологии процесса изобретения в области математики. М.: Советское радио, 1970. С.72-73.
3. *Пуанкаре А.* О науке. М.: Наука, 1989. С.316-318.
4. *Семенов С.Н.* Творчество: «под»- или «сверх» сознание? // Вестник РГГУ. Серия «Психология. Педагогика. Образование». 2017. №1(7). С.135-147.
5. *Семенов С.Н.* Творческий акт как диалектический процесс // Искусственные общества. 2020. Т.15. Выпуск 3. [Электронный ресурс]. DOI: 10.18254/S207751800011040-3.
6. *Семенов С.Н.* Творческий акт: сущность, логика и психология (зарубежные и отечественные подходы) // Философия творчества. Ежегодник. Выпуск 4, 2018: Лики творчества в многообразии социокультурных практик. М.: ИИнтелЛ, 2018. С.127-128.
7. *Fauconnier G., Turner M.* The Way We Think: Conceptual Blending and the Minds Hidden Complexities. NY: Basic-Books, 2002. 445 p.
8. *Эпштейн М.Н.* Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С.252.
9. *Семенов С., Гейгер Е.* Взаимосвязь философских и специальных дисциплин как путь формирования творческого мышления музыковеда // Вопросы оптимизации учебного процесса в музыкальном вузе. Выпуск 125. М.: РАМ им. Гнесиных, 1993. С.3-13.
10. *Семенов С.Н., М.К.Чюрленис* // Энциклопедический словарь юного художника. М.: Педагогика, 1983. С.323.

ЭСТЕТИКА КОМИЧЕСКОГО В КИНО (ФИЛЬМ А.Ю.ГЕРМАНА «ХРУСТАЛЕВ, МАШИНУ!»)

Введение. В кино существует немалое количество приемов по созданию комических эффектов и анекдотических ситуаций. Однако в научной сфере об эстетической категории *комическое* написано крайне мало русскоязычной литературы, особенно о комичном в кино.

«Черный» юмор. Для исследования выбран несмешной фильм конца 90-х «Хрусталеv, машину!» А.Ю.Германа. Неочевидный «черный» юмор представляет особый интерес. Ведь комическое содержит в себе не только смех и положительные эмоции, оно способно вызывать самые разные реакции: боль, страх, отвращение и даже ужас.

Актуальность. Темы, поднимаемые Германом по-прежнему злободневны, они продолжают вскрывать социальные проблемы. Тем не менее, в эмоционально напряженном тяжелом нарративе есть место забавным моментам. Цель исследования – выявить комическую сторону художественного произведения.

Контраст как средство комичного. «Хрусталеv, машину!» перегружен деталями, событиями, нюансами, все это создает художественную мешанину и мельтешение. Благодаря разным ярким образам, здесь переплетено возвышенное с низменным, совмещено несовместимое. На фоне изощренного богатства, не стесняясь в выражениях и манерах, страстно решаются житейские проблемы – такой контраст выглядит комично. Имперская роскошь представлена в контексте новой коммунальной реальности. Взаимоотношения людей с разным социальным положением носит трагикомичный характер. Наиболее ярко представлены сцены в коммунальной квартире, где волей судьбы поселились профессора, прачки, студенты, врачи... Обычаи и устои вновь образованного маленького государства в государстве кажутся комичными.

Диалоги как средство комичного. Черно-белый карнавал повседневности дополняется смешными, циничными фразами, которые заслуживают отдельного внимания. Фильм наполнен экспрессией, широкими жестами, плевками, руганью, алкоголем и несмолкаемым гамом от бурных обсуждений. Представленные речевые обороты персонажей отражают послевоенное время с так называемым «солдатским» юмором.

Диссонанс как средство комичного. За циркулирующей происходящего глобально наблюдает как Большой Брат из романа Джорджа Оруэлла, воплощенный в скульптурах, бюстах и картинах, действующий глава правительства И.В.Сталин. В одной из самых провокационных сцен Иосиф Виссарионович впервые показан не жестким и сильным лидером огромной страны, а совершенно беспомощным человеком на смертном одре. Такое сопоставление –

должностное всемогущество и человеческое бессилие перед неизбежностью смерти создают диссонанс, на чем также зиждется комичность.

Абсурд как элемент комичного. «Хрусталеv, машину!» напоминает своими образами полотна художника эпохи Возрождения Питера Брейгеля (Старшего). Здесь человек может разгуливать по городу с зонтиком в зимнюю снежную пору, мальчик – разезжать на роликах по квартире, а бабуля – ждать открытия метро под входной дверью. Абсурдное красной нитью проходит сквозь мрачный сюжет, проявляясь в сценах быта и профессиональных буднях главного героя.

Вывод. «Закручивание гаек», пройденная война, налаживание и восстановление бытовых ресурсов, а также все трудности с этим связанные не лишили людей важной защитной реакции – чувства юмора, очень порой специфического и как сам период «черного». В кино эстетика комического представлена благодаря неординарным персонажам, хлестким диалогам, переплетению возвышенных образов с низменными, а также особенностям операторской работы. Нелогичность, абсурд, конвенциональные несоответствия создают странные, иногда парадоксальные ситуации. Парадокс содержится уже в названии фильма, ведь Хрусталеv – водитель Сталина – так ни разу и не появится на экране, а фразу «Хрусталеv, машину!» выкрикнет Берия после смерти вождя, заканчивая тем самым фильм и эпоху.

Сескутова Д.А.

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург

КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА: ОТ ГРАММОФОНА К ПОСТПРОДУКТУ

Классическая музыка интегрируется в дигитальную реальность через различные источники: кино, рекламу, государственные каналы, творческие проекты. Вместе с тем она вступает в сферу коммуникации, для которой не была создана. Моцарт, Чайковский, Дебюсси не могли предполагать, что их музыка будет звучать в рекламных роликах авиакомпаний или конфет. Такое существенное изменение пространства слушания и воспроизведения отразилось на восприятии классической музыки и её циркуляции в культурном пространстве.

Первый поворот в контекстуальном существовании классической музыки случился после появления возможности записи музыки. Так, исполнение и исполнитель смогли выйти из цепи коммуникации авторисполнитель-слушатель. В 1940-м у людей была возможность послушать симфонию в домашней обстановке, заказав её по радио, даже не зная, кто и где её исполняет. Уже на этом этапе появляется возможность пассивного прослушивания классической музыки.

Самая известная рекламная кампания с использованием музыки именитого композитора состоялась в 1734 г. – в Лейпциге была исполнена сочинённая И.С.Бахом шутивая «Кофейная кантата» по заказу кафе Циммермана. В 1970-е появились первые рекламные ролики с использованием элементов классических музыкальных произведений: «Cadbury Fruit and Nut Chocolate bar» с «Щелкунчиком» П.И.Чайковского (1977), британская компания по производству муки и хлеба «Novis» использовала в своей рекламе 1973 г. отрывок из симфонии «Из Нового Света» Дворжака [1]. Зачастую в рекламе звучат узнаваемые эффектные отрывки произведений классиков, реже композиторы эпохи барокко или XX века. Популярностью пользуются увертюра к опере «Вильгельм Телль» Дж.Россини, «Полет валькирий» Р.Вагнера, ария Царица Ночи из «Волшебной флейты» В.А.Моцарта, «Так говорил Заратустра» Р.Штрауса, Пятая симфония Л.Бетховена. Идеи, которые должно нести с собой такое сопровождение, вполне определены – возвышенность, техническая сложность, романтичность, пафосность [2, 301]. С одной стороны, такое использование музыкального материала ведёт к его обезличиванию: мы не видим связи фрагмента с целым и не понимаем, для чего он был написан. С другой – реклама делает трёхминутный отрывок шаблонным и вполне считываемым для зрителя в качестве послыла к возвышенному и совершенному.

К этой постановке классической музыки на конвейер во многом привело её собственное позиционирование. Как пишет Б.Хейнс в «Конце старинной музыки»: «Этот способ мышления, который я называю канонизмом, с самого начала движения романтизма стал его краеугольным камнем и представлял собой фундаментальный сдвиг в западной музыкальной культуре. Современное отношение к канонической музыке выражают основанные в XIX веке и сохранившиеся до сих пор музыкальные институты: издательства, журналы, оркестры, оперные театры и консерватории» [3, 21-22]. Романтизм закрепил за классической музыкальной традицией представление о высоком и значимом, о непоколебимости авторитета автора и едином исполнении. Эти черты оказались полезны для создателей рекламы, они по-прежнему используют их в своих целях.

Развитие цифровых носителей ещё больше упростило доступ к классической музыке, что открыло большие возможности для экспериментов и создания ремейков – появляется отдельный жанр *classical crossover*. Изменение формата исполнения классической музыки позволяет заново осмыслить этот феномен, например, как это делают создатели выставки «Настройки-3» на ГЭС-2 в Москве. Великие музыкальные произведения звучат в обустроенных для них пространствах, передающих настроение произведения и его автора. Кураторы выставки предлагают попробовать услышать атмосферу этого оригинального единства.

Использование классической музыки для новых проектов не редкость. Включение музыкальной группой Shortparis Чайковского в качестве одной из прамбул своих концертов в 2021 году, звучание немного изменённого Баха

в фильме «Солярис» (1972) – все это говорит, что классическая музыка вполне подходит для понятия «постпродукция», введенного Н. Буррио. Итальянский теоретик эстетики пишет: «Такие понятия, как оригинальность (первенство в чем-либо) и создание (чего-либо из ничего), понемногу уходят из культурного пейзажа, отмеченного присутствием двух родственных друг другу персонажей – диджея и программного редактора, задачей которых является отбор культурных объектов и их внедрение в различные контексты» [4, 119].

Итак, классическая музыка является богатым источником освоения digital реальности. Объединение произведений классиков с другим информационным контентом, а также широкая доступность к записям и концертам интегрируют классическое музыкальное искусство в современность, позволяя увидеть возможности его осуществления в новом цифровом пространстве.

Примечания

1. См. видео https://youtu.be/f0_zJ-0VHu0 и <https://youtu.be/6Mq59ykPnAE>.
2. См. об этом: Журкова Д. Искушение прекрасным. М., 2016.
3. Хейнс Брюс. Конец старинной музыки. М., 2023.
4. Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. М., 2016.

Сиднева Т.Б.

Нижегородская государственная консерватория им.М.И.Глинки

ВИТАЛЬНОСТЬ КАК ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ

«Вопрос о музыке <...> никогда единственно к музыке не сводится» [1, с. 12]. В этом замечании французского философа Филиппа Лаку-Лабарта точно зафиксирована не только связь музыки с разными сферами жизни, но и глубокая и прочная внедренность в ее основания. Соизмеримость истории и логики становления музыки с общими жизненными явлениями, казалось бы, подобна общеэстетической истории и логике самоопределения художественного творчества. Вместе с тем музыка «заключает в себе богатейший потенциал проявлений витальности» [2, с. 28] и, более того, в ряду искусств имеет особое отношение к бытийным процессам.

Исходным доказательством особого положения музыки в ее отношении к общим процессам существования мира является ее несводимость к искусству. Выявление ее художественного статуса произошло достаточно поздно, гораздо позднее других изящных искусств – и в этом факте сокрыты важные витальные качества музыки. Древнейшие представления о музыке основаны на утверждении тождества музыки с Космосом, природными стихиями, социальным устройством, человеческой органической телесностью. Непосредственная зависимость музыки

от оснований жизненного мира, с одной стороны, и ее способность влиять на общие мировые процессы, с другой, позволила практически всем древним цивилизациям наделять музыку особыми полномочиями – как в существовании государства, так и в судьбе отдельного человека.

Сила влияния музыки на жизнеустройство получала множественные обоснования на протяжении веков. Ее власть базировалась на витальности звука, сочетающего в себе физические качества и метафизические характеристики, на способности «воплотить чистое становление жизни, по принципу „всё во всём»» (А.Лосев), на универсальности музыкального бытия, которое «есть чистая беспредметность» (А.Лосев), на уникальной открытости и всепроникаемости и т.д.

Эмансипация музыки в ряду других искусств в истории совпала с актуализацией философии жизни (достаточно упомянуть цикл лекций Ф.Шлегеля «Философия жизни»), утверждением витализма в романтической и постромантической философии. Характерная увлеченность поколения рубежа XIX-XX веков идеями «жизнетворчества» и «жизнестроительства» связана с панмузыкальными космическими проектами. На протяжении новейшей истории музыки этот вектор становится магистральным (среди других можно упомянуть композиторские эксперименты А.Скрябина, К.Штокхаузена, Я.Ксенакиса и др.).

В XX столетии витальность музыки получает новое обоснование в трудах Э.Курта, А.Лосева, Б. Асафьева. К рубежу XX-XXI в. в русле изучения витальности композиторских поисков появляются фундаментальные исследования Т. Цареградской [3], С. Савенко [2]. Исследовательский проект «Витальность искусства» (2022, руководитель О.А. Кривцун), обосновавший новые аспекты «старой» проблемы, подтвердил концептуальную значимость изучения этого направления для выявления исторической логики развития художественного творчества и его актуального опыта.

Проблема исследования витальности как «полноты жизненных сил, которая ищет свободного проявления» [4], подтверждает необходимость единства философских и искусствоведческих поисков в дальнейшем постижении сущности и специфики музыки. «Музыкальное искусство включает в себе богатейший потенциал проявлений витальности» [2, 28]. Поэтому приближение к адекватному пониманию музыки невозможно без осознания ее включенности в бытие во всей ее полноте проявлений – от физической и биологической форм жизни до метафизических сфер духовности. И здесь не существует «высших» и «низших» процессов, «достойных» или «недостойных» изучения: всё вовлечено в единый безудержный жизненный поток.

Примечания

1. *Лаку-Лабарт Ф. Musica ficta [Текст]: Фигуры Вагнера / Ф. Лаку-Лабарт. СПб.: Аксиома/Азбука, 1999. – 224 с.*

1. *Савенко С.И.* Истоки выразительности музыки и нон-классика. Удержание витальности // Витальность искусства. Современные проявления. Аналитика/ отв. ред. О.А.Кривцун. М.-СПб.: Центр гум.инициатив, 2022.
2. *Цареградская Т.В.* Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018.
3. *Эпштейн М.* Витальность и агрессивность // Сноб. 30.02.2015. URL: <https://snob.ru/profile/27356/blog/91908> (дата обращения 19.12.2022).

Сидоренко В.А.

Государственное учреждение Луганской Народной Республики
«Луганский государственный медицинский университет
имени Святителя Луки»

ТРАНСЛЯЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ СМЫСЛОВ КАК СПОСОБ СОЦИАЛЬНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ

Смысловая трансляция является важнейшей составляющей формирования и функционирования культурного пространства. Единый вектор культурной эволюции любого общества основывается на сходных принципах кодирования и интерпретации ключевых концепций, включая эстетические. С помощью диахронных и синхронных коммуникативных механизмов каждому социальному субъекту, в роли которого может выступать как отдельный человек, так и общественная группа, транслируются эстетические категории, ценности и стереотипы, определяющие идентичность этого субъекта. Данный процесс носит двоякий характер: с одной стороны, получение в готовом виде эстетических стандартов и принципов их формирования облегчает ориентацию в современном многовекторном и информационно перенасыщенном коммуникативном пространстве, с другой – снижает необходимость и уничтожает стимулы субъекта к выработке собственных идей и критическому восприятию транслируемых.

Г.Кельман описал три эффекта, характеризующих способ принятия субъектом социального воздействия: конформизм, идентификацию и интернализацию [2]. С эстетической точки зрения конформизм проявляется во внешнем принятии транслируемых норм и стандартов, вступающих в противоречие с внутренней эстетической парадигмой субъекта. Так, постмодернистский канон подразумевает стирание грани между прекрасным и безобразным, однако внутреннее стремление человека к красоте и гармонии эту грань восстанавливает, несмотря на транслируемые установки. Противоречием внешнего элитарного воздействия и массового неприятия радикальных форм во многом обусловлен эстетический кризис постмодерна. Более интегральным и консонансным механизмом социальной ассимиляции является идентификация –

принятие группового вектора культурного развития через уподобление коммуникативным лидерам. В современных информационных сообществах сформировалась социальная роль инфлюэнсера (от англ. influence – влияние) – транслятора ориентиров, в том числе эстетических, воздействующих на широкую аудиторию [1]. В результате у целевой аудитории складывается соответствующий вкус, например, идеализация образа паука у молодёжной анимесубкультуры редан. Наконец, наиболее мягким и наименее конфликтным, как внутренне, так и внешне, выступает интернализация – преобразование поступающих извне смыслов во внутренние регуляторы. Интернализированные эстетические категории становятся когнитивными схемами, воздействующими на дальнейшее принятие либо непринятие поступающих данных, их категоризацию и включение в активные коммуникативные процессы. Интернализированные смыслы обладают наиболее высоким рейтингом надёжности и доверия, что, в свою очередь, приводит к их активной дальнейшей трансляции вовне.

Подытоживая вышеизложенное, важно отметить, что каждый из типов социального воздействия и его восприятия значим для построения общего культурного пространства, будучи направленным на собственную целевую аудиторию. Сплочение различных культурных групп путём их включения в единую смысловую парадигму, в том числе эстетическую, снижает остроту как конфликтности между социальными субъектами, так и внутриличностных противоречий между уже сформированными и вновь поступающими мировоззренческими установками.

Примечания

1. *Реймонд М.* Исследование трендов / пер. с англ. Н. Константиновой. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2020. С. 42.
2. *Tedeschi J.T.* Social Power and Political Influence. New Brunswick, 2008. P. 125.

Сидоров А.М.

Санкт-Петербургский государственный университет

ЭСТЕТИКА В СОВРЕМЕННОЙ ЯПОНСКОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

В различные периоды истории японской культуры существовали понятия, которые можно отнести к разряду эстетических, обозначавшие характерные для этого времени способы чувствования, художественного видения и творчества и представлений о прекрасном. «Моно-но аварэ» (печальное очарование вещей) в XI в, «югэн» (тайное, сокровенное) в XIII в., «ваби» и «саби» (простота и подлинность) в XVI в., «укиё» (изменчивый мир) в эпоху Эдо (XVII-XIX вв.). В начале XX в. японский философ и поэт Сюдзо Куки, который

учился в Европе у Риккерта, Гуссерля и Хайдеггера, попытался организовать различные категории японской эстетики вокруг категории «ики» (стильный, элегантный). Хотя Куки использовал понятие, также возникшее в эпоху Эдо, в городской среде торговцев, он выражал, в действительности, мировоззрение японского модернизма. Существуют ли сегодня такие эстетические категории, которыми можно было бы описать те радикальные изменения, которые эта культура претерпела в высокотехнологичном постмодернистском массовом обществе? Американский философ Р.Амит специалист по восточной эстетике и массовой культуре, попытался решить эту задачу, выдвинув, по примеру Сюдзо Куки, в центр констелляции эстетических категорий современной японской культуры, социологическое понятие, в котором, при этом, отражается определенное эстетическое восприятие реальности – «отаку» [1]. Это понятие может служить «точкой пристежки» для обозначения изменений в культуре, возникших в мире новейших технологий, медиареальности и молодежных субкультур, растущих вокруг массовой художественной продукции. «Отаку» называют страстных поклонников прежде всего аниме и манги, но также и видеоигр, кино, музыки, то есть, шире, людей полностью погруженных в вымышленную, фантазийную реальность современных медиа. Можно сказать, что феномен «отаку» представляет эстетику виртуального мира. Согласно Амиту, вокруг понятия «отаку» можно собрать ряд других категорий современной японской культуры, которые имеют явное эстетическое содержание, несмотря на их связь с конкретными социальными явлениями и практиками. В этом, видимо, заключается особенность японской культуры – конкретное воплощение эстетических представлений в повседневной жизни. Ведь и прежние эстетические понятия возникали в контексте придворной или самурайской жизни, театра, чайной церемонии, живописи или среды «веселых кварталов». В числе таких понятий современной японской эстетики Амит называет «моэ» и, конечно же, «кавайи». «Моэ» (от «пускать ростки») в мире «отаку» означает фанатичную привязанность к вымышленным персонажам из анимэ, игр, книг и т.п. Как замечает И.Ёмота, «понятие и образ моэ обычно связаны с недостаточностью, какой-то нехваткой. В ситуации стремления к несуществующему решительно невозможно приблизиться к его сути, даже если получится овладеть предметом обожания через образ. Чтобы восполнить нехватку, фанаты обращаются к воображению, становятся главными героями личных, персональных историй с любимыми персонажами... Так в моду вошли всевозможные тематические переодевания и изменения внешности, известные под названием косплей» [2]. Исследовательница Японии Е.Л.Катасонова пишет: «Эстетический код современной японской массовой культуры можно достаточно емко выразить одним словом «кавайи». Японцы говорят «Кавайи!» («Какой/какая милый/милая») буквально обо всем на свете, что находят привлекательным, интересным, необычным и хоть в какой-то степени заслуживающим внимания» [3]. Это слово буквально означает «милый, маленький, вызывающий жалость» и охватывает предельно широкий

спектр чувств умиления, очарования, симпатии или сочувствия. В этом феномене есть отчетливый оттенок «детскости», что отражает молодежный характер современной японской культуры, формирование социокультурной реальности молодежными субкультурами. Несмотря на новизну исторических условий, эстетика виртуального мира перекликается с классической японской эстетикой эфемерного мира. Амит указывает на возможную продуктивность рассмотрения эстетики современной Японии с точки зрения эстетики повседневности А.Берлеанта, которая акцентирует вовлеченность эстетики в историчную окружающую среду (город, дизайн, медиа).

Примечания

1. *Amit R. On the Structure of Contemporary Japanese Aesthetics // Philosophy East and West. Vol. 62. P.174.*
2. *Ёмота И. Теория кавайи. М., 2018. С.156.*
3. *Катасонова Е.Л. Японцы в реальном и виртуальном мирах. Очерки современной японской массовой культуры. М., 2012. С.193.*

Сидоров Г.И.

Государственный университет по землеустройству, Москва

ЭСТЕТИКА УНИВЕРСУМА: ПРОГРЕССИВНЫЕ ИДЕИ И НАПРАВЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Согласно теории сфер современного немецкого философа Петера Слотердайка, каждый современный человек живет в сфере, являющейся единицей общества – пены. Эта оболочка защищает его от неопределенности и состоит из его убеждений и понимания окружающего мира. «Единый шар взорвался, что ж – пена живет», – утверждает философ [1]. В результате этого отдельный человек становится мерой всех вещей, и в обществе появляется все больше параллельных систем взглядов, ценностей и представлений о мире. Следствием такого процесса стало беспрецедентное за всю историю человечества разнообразие архитектуры и отсутствие явной доминирующей философии, объединяющей строящиеся в данный момент объекты. Но тем не менее, как и в любую другую эпоху, в наше время появляются актуальные проблемы, решение которых требует новых подходов к проектированию, учитывающих уровень развития технологий и текущие потребности общества. Эти проблемы стали основой для синтезирования новых прогрессивных идей и направлений, формирующих архитектуру ближайшего будущего.

К концу 20 века в обществе сформировалась неприязнь к архитектуре эпохи модернизма. Ее простые геометрические формы, сухая функциональность, отсутствие связи с контекстом и периодичность стали результатом формирования

некомфортной городской среды с большим количеством неудобств и дефицитом природных компонентов, оказывающим подавляющее действие на психологическое состояние человека, взаимодействующего с ней. В результате появилась необходимость синтезирования абсолютно новых методов, позволяющих создавать архитектуру, максимально рациональную и точно отвечающую потребностям пестрого спектра современного общества.

Главным образцом для решения вышеописанной задачи стал универсум. Любое отдельно взятое тело, существо или явление внутри него никогда не повторяются в том же виде. Они по-своему уникальны, но, несмотря на это, остаются частями единого и обладают своим четким предназначением, от которого, в большей или меньшей степени, зависит правильное функционирование природной среды и гармония, которая, как ни что иное, восхищала человека во все времена и производила на него сильнейшее эстетическое воздействие. Это происходит в результате сложнейших процессов самоорганизации, отвечающих тысячам факторов и подчиняющихся единым законам, тайны которых становятся более доступными вследствие развития науки и инновационных технологий.

Многие, на первый взгляд хаотичные, процессы теперь могут быть проанализированы и оценены с точки зрения их основной логики, рациональности и скрытой регулярности. На основе результатов этих исследований стало возможно эти процессы моделировать, а также использовать их принципы для формирования принципиально новой архитектуры и городской среды, учитывающей возникающие факторы и удовлетворяющей максимуму потребностей реципиентов. Помимо этого, у человека появляется возможность создать гармоничную среду, близкую по своим свойствам к природе и производящую яркое эстетическое впечатление, сходное с впечатлением от созерцания природы.

Основной задачей современного архитектора является создание гармоничной, эстетически выразительной среды, учитывающей потребности социума и каждого отдельного человека путем использования принципов функционирования универсума, моделируя их, используя возможности современной науки. Несомненно, творчество архитектора с необходимостью направлено на создание среды не только гармоничной внутри себя, но и гармоничной с универсумом. При этом искусственное вмешательство, нарушающее экологическую оболочку естественных природных процессов, должно быть сведено к минимуму.

В процессе приближения к описанным целям в современной архитектуре выделилось несколько направлений. Одним из самых значительных является архитектурная бионика. Бионика – это наука на стыке биологии, архитектуры и философии, изучающая биологические системы и природное формообразование с целью использования их закономерностей на практике в архитектуре [2].

Не менее значительным направлением является зеленая архитектура. Ее основной целью является создание комфортных условий для человека через внедрение природного компонента и улучшения микроклиматических

и эстетических параметров среды, а также минимизация воздействия на окружающую среду путем применения экологически чистых и энергоэффективных материалов, технологий и оборудования, позволяющего экономить потребляемые ресурсы и минимизировать загрязнение природы [3].

Самым прогрессивным и радикальным, по мнению автора, направлением является параметризм. Направление берет свое начало в методах цифровой анимации. Его последующее развитие основывается на продвинутых системах параметрического проектирования и скриптовых методах [4]. Сутью этого направления является использование компьютерных программ с целью моделирования природных закономерностей и применения их для решения архитектурных задач.

Таким образом, несмотря на пестроту взглядов в современном обществе, в результате появления новых проблем и развития информационных технологий в архитектуре появились новые характерные прогрессивные направления, имеющие все шансы изменить представления людей об архитектуре в будущем.

Примечания

1. *Слотердайт П.* Сферы. Плюральная сферология. СПб, 2010. С.21.

2. *Павлова В.А.* Природоэквивалентная архитектура в современных творческих концепциях / В.А. Павлова, В.С. Голошубин // *Architecture and Modern Information Technologies*. – 2019. – №1(46). – С. 340-355 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://marhi.ru/AMIT/2019/1kvart19/23_pavlova_goloshubin/index.php.

3. Там же.

4. *Шумахер П.* Параметризм [Электронный ресурс] / П. Шумахер : перевод с английского П. Белый. – Режим доступа: https://patrikschumacher.com/Texts/Parametricism_Russian%20text.html.

Силантьева М.В.

МГИМО МИД России, Москва

ИСКУССТВО КАК МАНИФЕСТ РЕЛИГИОЗНОЙ СВОБОДЫ: ПАРАДОКСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Тезис о взаимной дополнительности искусства и религии вряд ли привлечет внимание современных исследователей – слишком много стоит за ним набивших оскомину дискуссий. Одной из самых ярких площадок подобных дискуссий стали в России первой трети XX в. движения религиозного модернизма, иногда прямо декларировавшие понимание искусства как теургии. Противоположная точка зрения предполагала, что творческое начало в полной мере проявляется не в искусстве как таковом и даже не в искусстве религиозном, – оно

является лишь «лабораторией» поиска смыслов. В полной мере творчество проявляет себя в отношениях людей, исходящих из свободы, – то есть в морали. Именно так считал некогда страстный религиозный модернист, апологет философии свободы и вместе с тем примерный прихожанин православных приходов Н.А. Бердяев. Могут ли религиозные искания выражаться в созданных мастерами шедеврах? Очевидно, при определенных условиях созданное человеческими руками может стать формой прославления Бога. Может ли иметь место обратная ситуация, когда религиозное искусство демонстрирует религиозное бессилие? Очевидно. Однако если ввести в это уравнение свободу, у него появляются менее плоские интерпретации: творческие поиски не связаны ничем, кроме самой свободы. Религиозная антропология становится в этом случае полем реализации тех самых «исканий», в которых приложением собственной творческой деятельности становится сам человек, будь то человек, ограниченный прикладными задачами своей профессии или художественный гений. В известном смысле между этими позициями нет разницы. Говоря о том, что искусство дает истинную свободу высказывания, и такая свобода может состояться в полном смысле исключительно в искусстве, современная философия продолжает линию Бердяева. Который, правда, полагал при этом, что религиозным (именно в силу своей свободной и творческой сущности) является каждый человек. Даже тот, кто об этом не знает.

Скворцов А.И.

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

ВЛАДИМИРСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕНЕССАНС ПОСЛЕВОЕННОЙ ЭПОХИ И ЕГО ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА

Сегодня уже исторически в специальной литературе закреплены такие понятия, как «Владими́ро-Сузда́льская школа реставрации» и «Владими́рская школа пейзажа». Обе эти школы возникли почти одновременно. Начало их формирования падает на годы, следовавшие за окончанием Великой Отечественной войны.

Деятельность архитекторов-реставраторов и художников-пейзажистов развивалась почти синхронно и поэтапно. Творческая самобытность направлений в том и другом случае определилась рано – в конце 1940-х – начале 1950-х годов. В каждом случае сразу же определились лидеры, сплотившие с годами вокруг себя единомышленников (в реставрации – А.В.Столетов, А.Д.Варганов, Н.П.Сычев, Н.Н.Воронин, Г.К.Вагнер, И.А.Столетов; в живописи – В.Я.Юкин, К.Н.Бритов, Н.Н.Модоров, Н.А.Мокров, В.Г.Кокурин, В.С.Егоров). Расцвет художественных школ пришелся на 1950-1980-е годы, а распад – на 1990-е, что было явным следствием расвала самой страны, в которой они жили.

Внутренне новизна владимирских школ – в глубинности переосмысления художественного образа, рождаемого эстетическим чувством самого послевоенного времени, когда наступил, наконец, покой и можно было наслаждаться красотой сотворенного человеком мира. Большинство указанных выше архитекторов и художников были участниками войны, непосредственными свидетелями ужасов и разрушений, принесенных ею в гармонию мира и его духовную красоту. В отличие, скажем от ленинградских реставраторов и художников московского «сурового стиля», напрямую говоривших о ранах войны и залечивавших их созиданием новой красоты, владимирцы возвращали в послевоенный мир самоценность его традиционного восприятия, в котором еще оставалось место реалиям исторических устоев народной жизни.

Начав в пятидесятые годы с отдельных белокаменных храмов XII века, реставрационная школа расширила границы своей деятельности в шестидесятые-семидесятые до монастырских и городских ансамблей, дойдя в восьмидесятые до сел и деревень и до пространственной среды всего региона в целом. Подлинность материала восстанавливаемых сооружений и достоверность природного окружения человека, к чему они стремились, дала при серьезной государственной поддержке взлет романтизму социалистической эпохи в виде реально осуществленного «Золотого кольца России», региональный компонент которого дополнился тогда таким понятием как «исторический центр города». Владимир, Суздаль, Гороховец, Юрьев-Польский получили не только проектный, но и практический статус исторических городов. Подобная гарантированность историзма человеческой среды была ответом на широкие запросы советского времени. Но подобные идеи, индифферентно исчезнув в постсоветскую эпоху, переродились ныне в своеобразный эстетический конформизм с его резерватами в виде отдельных островков всеядного исторического счастья, каким стала, например, улица Георгиевская во Владимире. Но это тоже своеобразный ответ на жесткую квотированность эстетических потребностей человека в условиях рыночной экономики.

Примерно тот же путь прошли и художники. Практически все они тесно соприкоснулись в своем творчестве с народным искусством Мстеры. Все они жили или учились там ремеслу лаковой миниатюры, выросшей из мстерской иконы. Историчным и глубинным здесь было все. Многовековое художественное мировидение, доставшееся от дореволюционной эпохи, призывало идти вслед. И совершенно естественно, что в этой неудержимой тяге к познанию тайн народной эстетики цвет вышел на первый план. Он был символичен и звучен. Постигание его шло от усвоения иконы, а от нее через лаковую миниатюру уже к живописному пейзажу. Здесь их интересует прежде всего его мажорность, повышено праздничная цветовая гамма, звучность чистых красок. Они неистово занимаются поисками открытых светоносных сочетаний красок, доводя их состояние до незамутненной локальной чистоты и чувственно осязаемой фактурности письма. Повышенная декоративность цвета гармонично сочеталась с его условной символикой.

В своем поступательном движении художники явно следовали русской народной традиции писать не столько цветом, сколько краской, как это было в иконах, лубочных картинках, в росписях бытовых изделий по дереву и резных наличников. Подобный «примитив» здесь был почвенно фольклорен. Он словно растекался по деревням и селам, улицам небольших городков с их церквушками на холмах. Тогда это был реальный эстетический фон жизни владимирской провинции. Со временем от то же, конечно, менялся. Но до конца XX века продолжал оставаться притягательной традицией, пока не растворился в потоке художественного индивидуализма постсоветской эпохи.

В заключении остается только отметить, что затронутые аспекты эстетической парадигмы двух владимирских школ, не охватывают, конечно, всей глубины всплывающих проблем, особенно касающихся многообразия связей среды с ее художественным отражением в искусстве. Это должно стать предметом последующих рассматриваний.

Смирнов А.В.

ОБРАЗ ДЕРЕВНИ В ЖИВОПИСИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

«Сельская тема» достаточно широко распространена в отечественной живописи. Образы российского села привлекали художников-реалистов, позволяя решать самые разнообразные творческие задачи. Социалистический реализм не остался в стороне от этого интереса. Данное направление в некотором смысле продолжает сюжетную линию, проработанную как русскими, так и зарубежными художниками. В первые десятилетия советской власти данная тема не получила широкого распространения в советской живописи, находившейся еще в стадии становления, однако уже в первые послевоенные годы сюжеты, связанные с изображением социалистической деревни, заняли заслуженное место в отечественном искусстве.

В данной работе основное внимание уделяется выявлению специфических особенностей советской живописи данной тематики. В ходе проведения данного исследования были проанализированы несколько сотен работ советских художников, причем фокус анализа был сделан не просто на изображении деревни как таковой, а на образе труда в целом и, в частности, на образе советского сельского труженика. Такой акцент позволяет выявить ряд значимых моментов, рассмотрим некоторые из них. Прежде всего, именно такой подход позволил отойти от канонов изображения сельской жизни, выработанных русской академической живописью. Кроме этого, для «сельской живописи» соцреализма конца 1940-х – начала 1950-х годов была характерна определенная кинематографичность, то есть сходство их композиционного решения с кадрами из советских фильмов на сельскую тему, таких как, например, «Кубанские казаки» и «Трактористы». «Сельская тема» также стала пространством

творческого поиска для художников, стремящихся найти адекватный способ изображения нового советского человека, человека труда, строящего социализм там, где он живет и трудится, сельского пролетария, а не просто крестьянина, работающего на земле. Постановке такой творческой проблемы способствовало стремление советского государства к стиранию различий между городом и деревней. Сущность промышленного и сельского труда в понимании советской идеологии оказывалась единой, что не могло не найти отражения и в советском искусстве. Еще одной чертой советской сельской живописи стало изображение гармонии между человеком и природой, так как природа, рассматриваемая как пространство сельского труда, давала значительно большую возможность (по сравнению с городской или промышленной средой) изобразить гармонию человека и окружающего его мира. Рассматриваемая нами живопись, посвященная сельскому труду, подчеркивает естественность труда для человека, но также она декларирует и гармоничный характер труда при социализме, органичную связь свободного труда с природой самого человека, придавая труду характер антропологической константы. Каноны социалистического реализма не предполагают изображения каких-либо форм социального противостояния в пространстве сельского труда. В проанализированных нами примерах отсутствует изображение личных и производственных драм, трагедий, а также тех или иных противоречий, свойственных социалистическому строю.

В процессе исследования был выделен ряд живописных образов (групп означающих), приобретших характер выразительных средств, предназначенных для трансляции культурных означаемых, ключевых идеологем и нарративов, и решающих одну из важнейших задач советской идеологии. К числу таких означающих групп можно отнести бинарные оппозиции, отражающие диалектические моменты мужского и женского, природного и технического, индивидуального и коллективного, публичного (труда) и частного (быта). В ходе исследования был также выявлен ряд культурных значений, определяющих символическую значимость изображения сельской жизни, связанных с пониманием специфики сельского труда в художественной системе соцреализма и воплощенных в рассмотренных нами группах образов.

Смирнова Н.М.

Институт философии РАН, Москва

К ИСТОКАМ ТВОРЧЕСКОГО СМЫСЛОПОЛАГАНИЯ

В докладе предполагается критически проанализировать существующие подходы к проблеме когнитивных оснований созидания новых художественных смыслов в контексте взаимодействия философской герменевтики и когнитивных наук. Рассмотрены эпистемологические вызовы герменевтике со стороны

когнитивной лингвистики (Дж.Лакофф, М.Джонсон, Л.Талми), ответы на которые способствуют дальнейшему расширению философского понимания роли воображения в структуре художественных (и не только) значений. Углубление философских представлений о связи языка и воображения, вкупе с современными представлениями о лингвоспецифичности места языка в когнитивной архитектуре, инспирируют дальнейшее развитие и углубление философского анализа языковых и телесно-обусловленных ресурсов порождения новых художественных смыслов (напр., в эпистемологии метафоры).

Проанализированы культурные и когнитивные презумпции абстрактно-объективистской трактовки значений. Их когнитивная и культурно-антропологическая ограниченность состоит в том, что в отрыве от эмпирического анализа коммуникативных практик элементы образно-художественного мышления, речевой иронии, метафоры, равно как и любые тропологические обороты речи, не могут обрести адекватного понимания в их рамках. *Антропоцентричная и телесно-укорененная* интерпретации значения, теоретические основания которой разработаны в рамках 4E (embodied, embedded, enactive, extended) эпистемологии, а эмпирические – в рамках когнитивной лингвистики, предполагает неразрывную вовлеченность *воображения* в процессы референции. Обосновано, что воображение, ре-энактивирующее следы сенсорного опыта, – не факультативная (краевая, случайная, побочная), но неотъемлемая составляющая процессов придания значений. Воображение непосредственно вовлечено в созидание пространственной составляющей значения, и его роль в процессах референции в рамках когнитивной лингвистики концептуализируется в понятии *опытного геиштальта*, отвечающего за внутреннюю согласованность между концептами человеческого опыта [1].

Показано, что вывод об имманентном характере воображения в структуре значения обрел эмпирическое обоснование на основе анализа конститутивной роли *метафор* в мышлении и разговорной практике. Так, Дж.Лакофф и М.Джонсон не без основания утверждают, что человеческое мышление метафорично по своей природе, хотя этот тезис и нельзя считать абсолютно новым [2, 3]. Соотнося друг с другом интересубъективные пласты человеческого опыта, метафорические конструкции позволяют взглянуть на жизненную ситуацию с позиции множественности альтернатив, тем самым созидавая саму возможность порождения культурного разнообразия художественного отображения человеческого опыта. Метафоры способны порождать новое значение, формируя подобие по неочевидным признакам, и в определенном смысле дотраивать, *творить* художественную реальность, а не только улавливать присущие определенным фрагментам опыта видимые черты сходства.

Подобное «перекрестное опыление» результатов философского и когнитивно-научного исследования сознания позволяет наметить широкую программу экспериментального изучения сенсомоторных оснований художественного мышления, а также места языка и воображения в когнитив-

ной деятельности человека. Однако и ныне достигнутые результаты когнитивных наук позволяют сделать вывод, что творческая способность воображения играет значительно более важную роль в общей когнитивной архитектуре, будучи непосредственно вовлеченной в гораздо более глубокие и изначальные формы когнитивной и художественной деятельности человека – процедуры придания значений [4]. Подобное содружество философии и когнитивных наук открывает новые перспективы изучения связи знаковой и образной составляющих человеческого мышления, равно как и творческих, смыслообразующих потенциалов человеческого разума на перекрестье знака и образа.

Примечания

1. *Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live By. Chicago and London: The University of Chicago press, 1980 – 256 p.*
2. *Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство. 1976. – 613 с.*
3. *Горнфельд А.Г. Троп // Вопросы теории и психологии творчества. Т. 1. Харьков: Мирный труд, 1911. С. 343–346.*
4. Подр. см.: *Смирнова Н.М. Образ и смысл: опыт когнитивной лингвистики // Философия творчества. Ежегодник. Философско-методологический анализ творческих процессов / Ред.: Смирнова Н.М., Бескова И.А. – М.: Голос, 2022. С. 150-178.*

Соколова Ю.В.

Национальный исследовательский университет «МЭИ», Москва

ПРОБЛЕМА СВОБОДЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

Исполнительство как особый вид музыкальной деятельности складывается в период активизации концертной жизни Европы в первой трети XIX века. К этому моменту в концертной практике широко распространится исполнение произведений композиторов музыкантами-исполнителями (такими как Х. фон Бюлов, Клара Шуман и другими). До этого периода исполнительство было тесно связано с композиторским творчеством, и проблемы интерпретации чужих произведений практически не существовало. Со II пол. XIX века начинает формироваться теория интерпретации в музыковедении. Тем не менее, наряду с появлением большого количества концертующих музыкантов-исполнителей параллельно продолжает существовать практика исполнения своих произведений композиторами, так как ряд композиторов этого и последующего времени совмещают написание музыки и концертную деятельность (например, Ф. Лист, А.Г. Рубинштейн, С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин) [1, 4547.]. В связи с этим в музыковедении появляется понятие

«авторской интерпретации» («авторского исполнения», «авторской трактовки»), позднее (в XX-XXI веках) вводится понятие «аутентичного исполнения» музыки прошлого, предполагающее максимальное приближение к оригинальным представлениям в воспроизведении и трактовке старинной музыки (вплоть до использования старинных инструментов и акустических условий прежних эпох).

Развитие исполнительства как отдельного вида искусства стимулирует теоретическое осмысление проблем этого вида деятельности в музыковедении и эстетике. Одним из ключевых вопросов исполнительского творчества является проблема свободы интерпретации, где под свободой понимается возможность осознанного выбора в трактовке смысла, исполнительских приемов, особенностей звучания и др. Эта проблема многогранна и ее осмысление возможно под разными углами зрения. Чаще всего вопрос свободы исследуется с точки зрения допустимой степени свободы интерпретации, то есть насколько трактовка может отличаться от авторского исполнения либо от устоявшихся традиций исполнительского искусства в отношении произведений той или иной эпохи. Нередко свобода трактовки понимается как мера вольности обращения с нотным текстом.

Автор полагает, что в рамках философского анализа допустимо поставить вопрос: следует ли стремиться к наиболее детальной фиксации в нотном тексте особенностей исполнения композитором или редактором для увеличения степени соответствия авторскому замыслу, целесообразно ли жестко ограничивать исполнителя рамками традиции. Иными словами, какая степень ограничений исполнителя «убьёт» дух искусства и творческую свободу исполнителя – то, что так манит и завораживает нас в музыке и представляет для нас в искусстве наибольшую ценность.

Попытки точной фиксации всех нюансов исполнения в нотном тексте в истории музыки были, и, как правило, вызвали недоумение и разочарование исполнителей. Так, расшифровка мелизмов в вокальной музыке трактовалась как сомнение в профессионализме вокалиста. То есть то, что допустимо и широко распространено в учебной практике, не может использоваться в концертной деятельности. Попытки сопровождать нотный текст аудио записью с авторским исполнением также не имели успеха в истории исполнительства. Такие записи могут представлять исторический интерес, но при переносе в концертную практику воспринимаются как догматичные и не всегда уместные в современных реалиях.

Кроме того, в авторских исполнениях изменения трактовки не редки, ведь чувственно-эмоциональный опыт композитора, который неизбежно влияет на исполнительские детали, все время дополняется. Подобные изменения трактовок одного и того же произведения в разные периоды творчества какого-либо исполнителя легко проследить. Так, например, исполнение С.Рихтером бетховенских сонат в ранние годы и в зрелом возрасте имеет

значительные отличия. Но каждая из этих трактовок обладает своим неповторимым очарованием и ценностью.

Таким образом, автору представляется, что искусственное ограничение творческого процесса, регламентирование и схематизация исполнительской деятельности неизбежно приведут к утрате непосредственности и естественности воссоздания «богатства, завещанного композитором» [2, 362]. Поиск многозначности и вариативности смыслов и трактовок согласуются с сущностью музыкального искусства, и жесткие ограничения противоречат самой природе творческого процесса исполнителя.

Примечания

1. *Соколова Ю.В.* Эстетический анализ творчества Евгения Светланова: дис. ...канд. филос. наук: 09.00.04. МГУ им. М.В.Ломоносова, Москва, 2008.
2. *Фейнберг С.Е.* Пианизм как искусство. М., 2003.

Солги Т., Старовойтова И.Е.

Москва, Государственный университет управления (ГУУ)

ИДЕЯ ГУМАНИЗМА В ИРАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Известный российский социолог М.И.Жабский определял кинематограф как «зеркало и молот преобразования общественной действительности» [1]. С одной стороны, кино отражает реальность, помогает выявить актуальные проблемы современности, экранный герой аккумулирует ценности эпохи. С другой стороны, кино творит реальность, выступает средством внушения и заражения аудитории, является инструментом трансляции ценностей.

Особенностью кинокоммуникации является ее фронтальный характер, давая информацию, кино не оставляет достаточно места и времени для додумывания, домысливания. Вследствие этого кино, и в особенности массовое кино, обладает большим манипулятивным потенциалом.

В условиях глобализации, с одной стороны, кинематограф стал средством интеграции народов и культур, углубления диалога культур. С другой стороны, возросла опасность стандартизации, навязывания чуждых ценностей, норм и моделей социального поведения, опасность утраты культурной идентичности.

Страной, в которой с уважением относятся к культурным традициям, является Иран. В Исламской Республике Иран кинематограф, являясь важной коммуникационной системой, отстаивая национальную культурную идентичность, вместе с тем аккумулирует в специфических художественно-эстетических моделях общечеловеческую проблематику современности и прежде всего – актуальность гуманизма. На всем протяжении своей столетней истории иранское кино освещает общечеловеческие проблемы. Семейные ценности, религиозная вера, гуманизм становятся темой лучших иранских

фильмов. Фильмы «Дети небес» (реж. М.Маджиди, 1997), «Цвет рая» (реж. М.Маджиди, 1999), «Развод Надера и Симин» (реж. А.Фархади, 2011), «Один кусочек сахара» (реж. Р.Миркарими, 2011), «Коммивояжер» (реж. А.Фархади, 2016), «Дочь» (реж. Р.Миркарими, 2016), «Герой» (реж. А.Фархади, 2021) и «Мухаммад – Посланник Всевышнего» (реж. М.Маджиди, 2015) повествуют о человечности, благотворительности, самоотверженности в служении людям, провозглашают высокую ценность человека.

Доля национального кинематографа в иранском прокате составляет почти сто процентов. А тема гуманизма является одним из векторных направлений в иранском кино.

Гуманизм в западноевропейской культуре – это максима, утверждающая, что человеческие существа имеют право и обязанность определять смысл и форму своей жизни, строить общество, основанное на уважении к разуму, творчеству, свободе. Особенно следует отметить, что европейский гуманизм в некоторых своих представлениях и национальных культурах не теистичен. Исламский же гуманизм безусловно религиозен. Эта мировая религия возвеличивает человека перед другими созданиями Творца, в исламе именно вера составляет ценностно-смысловую основу бытия человека. Важный принцип ислама – таухид – исходит из идеи равенства перед волей и мудростью Аллаха. Сама идея равенства и братства имеет гуманистическое наполнение, равенство подразумевает ценность каждого человека, уважение к нему. Убеждения людей в принадлежности всего существующего одному Аллаху способствуют осознанию их равенства перед ним, распространению идей справедливости и гуманности [2].

Итак, важнейшей составляющей гуманизма является высокая ценность человека. Ценность, которая равна Богу, а в некоторых европейских философских концепциях человек ставится даже выше Бога. В отличие от европейского представления о гуманизме, в исламе ценность человека неотделима от Бога. Исламское понятие гуманизма, гуманности, человечности основано на искренней религиозности.

Религиозность неотделима от жизни иранского общества. Иранская Конституция провозглашает цель «воспитания человека в духе высоких и всеобъемлющих исламских ценностей» [3]. При создании политических структур используется религиозное толкование политических вопросов. Законотворчество, которое отражает принципы социального управления, находится в рамках Корана. Семью Конституция называет важнейшим очагом развития и возвышения человека, и семья опирается на нормы исламской морали. Такие мировоззренческие установки находят отражение в таком демократичном виде искусства, как кинематограф. Иранское кино транслирует мысль, что Бог наполняет смыслом человеческое существование, возвышает человека.

Прокатная политика Ирана направлена на противостояние влиянию культуры постмодерна, иранское кино стремится оказать положительное воздействие на мировую кинокультуру ярким воплощением традиционных ценностей на экране.

Примечания

1. Социология и кинематограф [Текст] / [М.И.Жабский, К.А.Тарасов, Ю.У.Фохт-Бабушкин и др.] ; под общ. ред. М.И.Жабского ; Министерство культуры Российской Федерации, Научно-исследовательский институт киноискусства. Москва : Канон+, 2012. 599 с. – С.9.
2. *Акбашева Д.* О проблеме гуманизма в Исламе // Россия и мусульманский мир. 2005. № 10. С. 173-183.
3. Конституция Исламской Республики Иран [Электронный ресурс] // URL: <https://worldconstitutions.ru> (дата обращения: 01.11.2022)

Сорокин Б.В.

НЕСТАБИЛЬНЫЙ СУБЪЕКТ И ТЕХНОГЕННЫЕ УГРОЗЫ В ЯПОНСКОМ НЕЗАВИСИМОМ КИНО 80-х

Кинематограф Японии, как один из центров технологического развития во второй половине двадцатого века, чутко схватывал острое ощущение наступившего будущего, когда в быт городского обывателя стремительно внедрялись последние достижения промышленности и науки. Не менее неумолимо нарастала тревога. Социальный прогресс не успевал за техническим. Настоящее и будущее тесно переплетались, а скорость прогресса оборачивалась неподконтрольностью его результатов.

Именно это настроение схватывается в японском киберпанк-кинематографе, нишевом направлении независимого жанрового кино, в фокусе которого находятся крайние аффективные состояния людей, столкнувшихся с новой технологической реальностью и техногенной средой на психическом и телесном уровне, что зачастую изображено в эксцентричном, гротескном ключе. Стандартные подходы к анализу этого направления как правило связаны с дискурсом постгуманизма, популярном в 80-90-х годах, когда японский киберпанк переживал свой расцвет. Кроме того, в отношении некоторых конкретных кейсов применяется делезианская концепция ризомы, с целью особо отметить децентрализованный, разрозненный характер трансформированной телесности и сознания персонажей [1].

Однако, разговор о киберпанке представляется неполным без анализа более широкого кинематографического контекста рассматриваемого периода. Так, в очередной волне японского независимого кино (*jishu eiga*) начавшейся в конце семидесятых годов и обусловленной распространением на рынке пор-

тативных 8-миллиметровых кинокамер, а также развитием молодёжных культурных институций [2], темы нестабильности человеческой идентичности, помещённой в токсичное индустриальное и урбанистическое пространство являются довольно распространёнными.

Обобщение паттернов, по которым происходит описанное влияние техногенной среды на человека, может быть сформулировано в рамках концепции нестабильного субъекта, персонажа бесконечно приближенного к зрителю через маркеры актуальной социальной реальности и при этом постоянно трансформирующемуся, распадающемуся и пересобирающемуся заново, причём зачастую в буквальном смысле. Этому же зачастую подчинены формальные аспекты фильмов, которые, сохраняя жанровую основу, склоняются к различным авангардным практикам и сюрреалистической эстетике.

Таким образом, данная концепция позволяет не только более полно окинуть взглядом сферу независимого японского кино последней четверти двадцатого века, исследования которой на русском языке зачастую ограничены лишь наиболее громкими именами, но и обобщить тенденции, выходящие за рамки привычных подходов к исследованию *jishu eiga* в целом и японского киберпанка в частности.

Примечания

1. *Player M. UtoPia: an early history of Pia and its role in Japan's 'self-made' film culture // Japan Forum. 2021. №0. Pp. 1–30.*
2. *Brown S.T. Tokyo Cyberpunk Posthumanism in Japanese Visual Culture. New York: Palgrave Macmillan, 2010. 256 p.*

Сорокина О.А.

ст. преп. каф. Высшей математики СПбГЭУ, директор Международного фестиваля «СЛОВО И ТЕЛО: современный танец, искусство импровизации и перформанса во взаимодействии с литературой».
e-mail: lesnaya@yandex.ru моб. Тел. +7(911)913-8439

АНТИЭСТЕТИКА ТАНЦА: ОПЫТ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ КООРДИНАТ

Исторически сложилось, что сценический танец предъявляет обществу образец того, как нужно себя вести, выглядеть и двигаться. Но в современном танце этот эстетический идеал часто противоречит сам себе: артист может быть молодым, пожилым, физически совершенным или иметь особенности развития, выглядеть привлекательно или нет. Есть ли закономерность в том, как должен/может/позволяет себе выглядеть артист современного сценического танца? Основана ли она на отрицании классического образца или в этом есть какая-то другая логика, где классический танец занимает важное место?

В классическом танце образ танцора вполне каноничен, он иногда претерпевает некоторые изменения, которые подробно изучает балетоведение. В том же танце, который принято называть современным, образ танцора меняется очень сильно. В модерн-танце начала XX века – это прежде всего борец, революционер. В 20-х годах, и не только в СССР – это агитатор. В немецком экспрессивном танце – это ещё и тот, кто пугает и предупреждает. В советском драмбалете это советский герой: бесстрашный, преданный, сильный. С приходом постмодернизма танцор становится неожиданным, удивляющим, странным, – но сохраняет при этом сильное, накачанное и растянутое спортивное тело. В танцтеатре Пины Бауш этот образ уже почти театральный: он не показывает спортивных достижений, – но он радуется и страдает точно так, как обычный человек, – только всё-таки немного сильнее; как если просто взмахнуть рукой – или взмахнуть рукой с платком. В рождённом в послевоенной Японии танце Буту – этот образ часто становится устрашающим: он подчёркивает, а не прячет, дыры на одежде, тремор, судороги, гримасы. Но также подчёркивает и покой. В современных же практиках не-танца и не-театра – это образ обыкновеннейшего человека, – только да, он может двигаться или играть. Более того, на сцене часто появляются люди с особенностями развития, – и это продолжает быть неотъемлемой частью произведения искусства, а не социальным жестом.

Я хочу сравнить изменение культурного контекста с математическим представлением о преобразовании координат: когда одни и те же точки и фигуры будут описываться разными уравнениями, и наоборот: одинаковые выражения, то есть высказывания, будут соответствовать разным точкам и фигурам на плоскости или в пространстве. Так без погружения в соответствующую парадигму, или систему координат, – современный танец возможно, будет непонятен и скучен. Если в классическом танце может раздражать неуместная, на современный взгляд, искусственность, то в современном танце может раздражать: – нарочитая отстранённость постмодернизма; – пафосность танца модерн; – заведомая непривлекательность экспрессионизма и буту; – заидеологизированность советского драмбалета; – о любом из них можно сказать, что это некрасиво. А раздражает предположительно именно потому, что в другом контексте это означает совершенно другое. С другой же стороны, это непонимание, а подчас и раздражение, может открыть новые горизонты смыслов, которые авторы совсем не вкладывали в свои произведения изначально.

К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНЫХ ПРИОРИТЕТАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В процессе развития отечественной системы высшего образования следует не упустить из виду национальные приоритеты. Национальные культуры всегда были носителями традиционных отношений, трансляторами ценностных ориентаций и установок. Утверждение национальных приоритетов в отечественной образовательной модели предполагает, что, во-первых, модернизация российского образования должна соотноситься с цивилизационными особенностями России; во-вторых, повышение статуса гуманитарного образования должно быть связано с процессом культурной и национальной идентификации. Бережное отношение к национальным культурным ценностям может и должно стать ведущим направлением в образовательной деятельности.

Русское искусство воплощало оригинальную художественную картину мира, отражало черты русского мировидения, творчески преображая византийские и западноевропейские образцы. Сотрудник Государственного института искусствознания М.В. Гришин в своей статье отмечал, что в современной ситуации гуманитарным «метаязыком» может выступать только язык художественной культуры. «Как раз искусство обладает способностью к сублимации религиозного импульса в такой форме, которая доступна не только глубоко верующему человеку, представителю конкретной религиозной конфессии, но даже атеисту. В качестве примера можно привести древнюю церковную музыку, религиозные песнопения, обладающие силой практически универсального воздействия на душу каждого человека вне зависимости от его религиозных предпочтений» [1].

Бесспорно, что именно искусство в целом, а хоровое искусство в особенности, способно донести до человека великие традиции прошлого, определяющие национальную и культурную идентичность России. В последние годы на Западе григорианское одногласное пение стало заметным явлением массовой культуры, в то же время древнерусское церковное пение практически неизвестно русскому слушателю. Древние мелодии звучат, в основном, только в старообрядческих храмах. Как отмечает исследователь древнерусского церковного пения В.Ю. Григорьева, «у нас, к сожалению, отсутствует очень важная вещь – понимание нашей древней церковно-певческой культуры как национального достояния и, соответственно, её ценности и истинного значения. Во всех церковных сообществах отношение к богослужебному пению сегодня исключительно прикладное: старообрядцы ограничиваются кругом песнопений, сложившимся в их общинах, новообрядцы – также певческим

кругом, принятым у них. Без продолжения исконной русской традиции богослужебного пения мы оказываемся наследниками, добровольно отказавшимися от этого наследия» [2].

Академия хорового искусства носит сейчас имя своего создателя, Виктора Сергеевича Попова, утверждавшего, что «в основание нашего дела легла истинно русская идея о том, что пение в хоре как наиболее удобный и естественный вид музыкального исполнительства, существующий в России с древнейших времен, действительно способствует главному – соборности, общности людей и их музыкальному воспитанию» [3]. В.С. Попов был учеником и преемником великого дирижера А.В. Свешникова, по инициативе которого было создано и Московское хоровое училище, и Всероссийское хоровое общество, просуществовавшее до 1987 года.

Стратегические ориентиры во вновь образованном в 2013 г. Всероссийском хоровом обществе таковы: реанимация хорового пения в общеобразовательной школе; возрождение интереса к хоровому пению среди молодежи; развитие самостоятельности. Пение в хоре может стать для наших сограждан подтверждением интеллигентности, эрудированности, приобщенности к ценностям высокой культуры, будет развивать как культуру слушателя, так и исполнителя. При дальнейшем развитии хорового музыкального образования необходимо будет обратиться к национальным приоритетам, к пониманию нашей древней церковно-певческой культуры как национального достояния и, соответственно, к осознанию её ценности и истинного значения.

Образование через искусство вбирает в себя сложившиеся традиции эстетического и художественного воспитания, основанные на богатом отечественном научном и педагогическом наследии [3]. Современные педагогические практики преподавания гуманитарных дисциплин студентам различных специальностей, открывают новые перспективы развития образования через искусство, направленные на воспроизводство традиций в связи с активным использованием информационно-коммуникационных технологий и электронных образовательных ресурсов.

Примечания

1. *Гришин М.В.* Проблемы национальной и культурной идентичности и искусство // Вестник АХИ. №1. М., 2011. – 211 с. – С. 145.
2. *Григорьева В.Ю.* Пение Божественной литургии знаменным распевом в современной приходской практике // Музыковедение. М., №2, 2007. – 120 с. – С.55.
3. *Попов В.С.* Сохраним приоритеты и ценности хорового образования. // Академия хорового искусства: от училища к вузу. Музыкальные традиции на рубеже тысячелетий. Сб. статей и материалов. М., 2006. – 290 с. – С.9.

АНТИЭСТЕТИКА УМНОГО ГОРОДА: РЕАЛЬНОЕ VS ВООБРАЖАЕМОЕ

Город, пронизанный или даже пронзённый информационно-коммуникационными технологиями, сенсорными узлами, системами фото- и видеofиксации, принято называть «умным» [1], однако едва ли его можно считать эстетически привлекательным. В исследовательском дискурсе, связанном с умными городами, вопросы эстетики оказываются вытеснены за пределы внимания, которое фокусируется, прежде всего, на функциональности, эффективности и рациональности городского пространства. Торжество прямых и чётких линий, стекла и бетона, нарочитая «геометризация среды» [2], в которой то здесь, то там незримо присутствуют датчики контроля воздуха, воды, транспортных потоков и, конечно, самого человека, по сути, создают анти-эстетичную среду. Её главное свойство – легко просматриваться, считываться, быть открытой для фиксации и надзора. Так, виды Сонгдо, южнокорейского умного города, – вертикали многоэтажек, отражающиеся в воде, заключённой в бетон, – позволяют диагностировать анти-эстетику данного подхода к организации среды обитания, несмотря на наличие в городском пространстве зелёной зоны, имитирующей Центральный парк Нью-Йорка.

Вместе с тем анти-эстетичность реальной городской среды (умной и даже не очень) может компенсироваться за счёт *urban imaginary* – например, путём создания цифрового, виртуального города, превосходящего по своим эстетическим качествам город-прототип, протяжённый в пространстве и времени и нередко ими же – пространством и временем – искажённый и изувеченный. Цифровой город вынужден быть аттрактивным и эстетически приятным, чтобы заинтересовать пользователей, как правило, пресыщенных информационным и визуальным сетевым изобилием, привлекать и как можно дольше удерживать их внимание. Конструирование воображаемого города, трансгрессия в виртуальный городской мир, кроме того, позволяет вырваться за пределы подконтрольной городской среды [3], ускользнуть от пристального взгляда камер. Таким образом, анти-эстетика реального умного города уравновешивается эстетической привлекательностью его цифрового двойника, что лишний раз подчёркивает превосходство образа города над его физическим референтом.

Примечания

1. Caragliu A., Del Bo Ch., Nijkamp P. Smart Cities in Europe // Journal of Urban Technology. 2011. Vol. 18. № 2. P. 70.

2. *Савчук В.В.* Образ не на своём месте // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2022. Т. 4. № 3. С. 40.
3. *Krivý M.* Towards a Critique of Cybernetic Urbanism: The Smart City and the Society of Control // *Planning Theory*. 2018. Vol. 17. Iss. 1. P. 8–30.

Спиридонов В.Ю.
Санкт-Петербург

ТВОРЧЕСТВО КАК ИГРА В ИСКУССТВО

1. Введение – для начала необходимо отделить друг от друга всевозможные смыслы слова «Искусство» – а именно его «широкий» и «узкий» смысл. Для окончательной их дифференциации отныне каждое употребление этого слова будет сопровождаться упоминанием того, в каком смысле оно здесь употреблено – даже в тех ситуациях, когда смысл его употребления абсолютно очевиден – (ш.с.) и (у.с.). В случае, когда подобное упоминание будет опущено, будет иметься в виду лишь само слово «Искусство», а не какое-либо из его значений.

1.1 Необходимо также указать, с каким именно смыслом слова «Искусство» связано т.н. «Творчество» – для этого необходимо сначала хотя бы в общих чертах охарактеризовать упоминаемые смыслы «Искусства». По поводу «широкого» смысла достаточно сказать, что он всегда в своём употреблении предполагает зависимое слово – «Искусство ... (чего?)» – и так или иначе связан с какой-либо деятельностью, предполагающей своим существованием следование к той или иной цели – для примера достаточно взять и совсем простые, можно даже сказать первобытные, процессы – «Искусство добычи/-вать, искусство разведения/-одить огня, искусство войны/-евать, ...». Искусство (в ш.с.) включает в себя некую энтропию всевозможных начал того или иного вида деятельности. По поводу узкого смысла же достаточно сказать, что в нём оно употребляется без какого-либо зависимого от него слова и является даже неким суждением о произошедшем перед нами явлением – «Это – Искусство» – в общем смысле его можно даже охарактеризовать как необходимое применение тем или иным индивидом того или иного искусства (в ш.с.), однако за этим узким смыслом устоялось значение «Искусства» как применение именно искусства (в ш.с.) того или иного художественного метода – то есть именно с этим значением связано какое-либо «Творчество».

1.2 Под тем или иным художественным методом имеется в виду некоторая деятельность, оперирующая символами. Символ, в свою очередь, можно определить как границу, пролегающую между миром материй и миром идей – некую материальную дверь, открывающуюся неким «духовным» ключом в идею – то есть работает тот или иной символ только при наличии знания этого самого символа, которое создается одним индивидом и впоследствии

передаётся другому – так зарождается язык, где единицей символа является слово (буква же является символом звука и в себе является материалом для образования символов-слов), но до этого его зарождения существует такие символы, демонстрация которых и есть указание их значения – некие «Нулевые» символы – буквально сами, изображённые художественным методом, объекты. Хотя и они, нужно сказать, появились не просто так – они возникли из «пред-Нулевых» символов – из хаотично расположенного в себе материала, в чертах которого сознанием видится тот или иной объект (самым простым примером могу послужить облака, на что только не похожие для нас, однако начинался пред-нулевой символ, смею предположить, с тех или иных рельефов в стенах пещер) – такое явление может происходить благодаря эволюционной способности распознавать мимикрию хищника в природе, однако именно когда понимается отсутствие мимикрирующего, в сознании появляется т.н. «Идея» о том или ином объекте. Творчество связано более именно со способностью материала выстраиваться в те или иные, «Нулевые», символы – впрочем, конечно, сейчас оно вбирает в себя и какое-либо рукоделие, не предполагающее какое-либо производственное назначение, однако в рамках данной темы «Творчество» рассматривается именно как «созидание художественных смыслов», хотя и какое-либо рукоделие, не предполагающее производственного назначения, можно причислить к связи с искусством (в у.с.) – такое рукоделие будет не чем иным, как «Абстрактным» творчеством – в параллели, конечно же, с «Абстрактным» искусством (в у.с.), которое можно определить как искусство (в у.с.), имеющее дело с символами только того или иного движения – движения либо вообще как такового, либо движения, предполагающего быть комплексом тех самых «пред-Нулевых» символов – то есть движения к какому-либо предмету, образу. Традиционно под символом понимается то, что в моей системе координат получило такое название, как «Гипер-символ» – нулевой, как правило, символ, значащий, однако, нечто большее, чем только то, образом чего этот символ является – такие символы получаются, когда в расчёт берутся свойства изображённого объекта, отличающие его от остальных и характеризующие только его, как например – «Сова – символ мудрости (в том числе)». Нулевой символ изображает хоть и вообще, но лишь тот или иной предмет или вещь, и не может изобразить тот или иной процесс или что-то похожее на процесс – нулевым символом тот или иной процесс может быть изображён только комплексно, из определённых состояний других нулевых символов, добавляя этими условиями некоторую сложность – нулевыми символами могут быть изображены все участники охоты – охотники, оружие, жертвы, среда, но не сама охота вообще – то, что имеется в виду под охотой вообще, отведено самому слову «Охота» – единичному символу, содержащему уже в себе общность того или иного процесса, того или иного происходящего. Попытка оставаться в рамках одного нулевого символа, но значить при этом еще и некую дополнительную

общность происходящего и порождает это самый «Гипер-символ» – нулевой символ, перегруженный тем или иным, дополнительным, смыслом.

1.3 Творчество имеет связь с искусством (в у.с.) только через эту самую способность материала собираться в узнаваемые сознанием нулевые символы, а точнее – через намеренное воссоздание человеком этой самой способности в действии. Вот только феномену искусства (в у.с.) присуща определённая необходимость, по которой вообще и творит настоящий художник. Василием Кандинским это самое творение обозначалось как «Принцип Внутренней Необходимости» [1]. Так вот творчество – есть искусство (в у.с.) без этой самой Внутренней Необходимости – искусство (в у.с.), обладающее только внешней оболочкой, но не сердцевинной. Однако это вовсе не значит, что настоящий художник не занимается творчеством – творчеством художник занимается как раз-таки больше всего, однако не в этом его ценность, но всё же благодаря этому он изредка способен сотворить настоящее искусство (в у.с.). Творчество можно отличить от искусства (в у.с.) так же, как мы отличаем физкультуру от спорта, однако не стоит судить, что искусство (в у.с.) это спорт – то есть искусство (в у.с.) ни в коем случае не является одной из разновидностей спорта – разновидностью спорта, грубо, но всё-таки можно назвать именно творчество, однако, когда речь идёт о его отношении к искусству (в у.с.), оно сразу же становится физкультурой – в самом деле, если рассматривать творчество в себе, не смотря на существование такого явления как искусство (в у.с.), можно увидеть всё, что так или иначе присутствует в спорте – конкурсы, награды, мастера (чем не те же самые тренеры), достижения, техники – этого всего более, чем достаточно для понимания этой параллели. И только сейчас, возможно, ради дальнейшего оправдания художника можно сказать ещё об одном очень важном факторе употребления именно широкого смысла слова «Искусство», а именно о тех зависимых словах, которые могут стоять с таким употреблением этого слова – на их месте могут стоять лишь такие слова, которые обозначают именно ту или иную человеческую деятельность, которую он может как-то контролировать – то есть невозможно и крайне нелепо употреблять рядом с таким смыслом слова «Искусство» такие слова, которые обозначают некоторые природные, не зависящие от человека, процессы – было бы нелепо употреблять такие выражения, как «Искусство (в ш.с.) спать, искусство (в ш.с.) расти, искусство (в ш.с.) обмена веществ, искусство (в ш.с.) движения планет, и т.д.» – употребление таких процессов с широким смыслом слова «Искусство» возможно только лишь в контексте влияния человека на эти самые процессы – искусство (в ш.с.) влияния/-ть на ..., более того – применение этого термина рядом с такими процессами переходит в значение «Науки» – именно науки-в-себе как некоторого комплекса природных законов, а не «Учения», являющегося попыткой возвести некий комплекс символов, раскрывающий ту или иную науку-в-себе – соответственно с примерами, «Наука сна, наука роста, наука обмена веществ, наука движения планет». Сущность искусства (в у.с.) может быть раскрыта именно

как наука искусства (в у.с.), а не как искусство (в ш.с.) искусства (в у.с.). И тогда, если настоящий художник и занимается каким-либо творчеством, то только таким, которое погружает его в науку того или иного художественного метода лишь в связи с тем, чтобы потом применить знания этой самой науки на деле – в моменты острой необходимости начать, продолжить или закончить своё очередное настоящее в виду этой его внутренней необходимости, произведение искусства (в у.с.).

2. Творчество, исходя из предыдущих тезисов, можно определить либо как науку художественного метода в себе, которую художник познаёт в связи со своей сущностной необходимостью создавать произведения искусства (в у.с.), либо как искусство (в ш.с.) «созидания художественных смыслов», происходящее вне этой самой необходимости, сущность которой и есть суть такого феномена, как искусство (в у.с.).

Примечания

1. См. об этом: Кандинский В. О духовном в искусстве. Азбука-Аттикус, 2020. С.51, С.60, С.66, С.114.

Ставцева О.И.

ЛГУ им. А.С. Пушкина
Санкт-Петербург

МОЛЧАНИЕ СУБЪЕКТА, ИЛИ ГИПЕРОБЪЕКТЫ И КИТАЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ

С чем связано такое привлекательное для нас очарование восточной эстетики – с ее необычностью, непривычностью, встречающихся в ней образов, или с чем-то еще? В докладе планируется разобраться в этом вопросе, обращаясь к творчеству французского синолога Франсуа Жюльена, в частности, к его работе «Великий образ не имеет формы, или Через живопись – к не-объекту» [1]. Понятие не-объекта, выведенное у Жюльена, позволяет прояснить специфику китайской живописи, шире китайского искусства, еще шире мировосприятия с точки зрения представителя европейской культуры. Соотношение понятия не-объект с понятием «гиперобъекты» современного философа Т. Мортоната наталкивает на интересные выводы.

Т. Мортон, во-многом опираясь на достаточно критикуемое и, возможно, потому и популярное течение актуальной мысли – спекулятивный реализм, вводит понятие «гиперобъекты», чтобы обратиться напрямую к реальности, а не просто к корреляции сознания с ней. Примеры гиперобъектов, по Мортону, – черная дыра, биосфера, Солнечная система, все ядерные материалы на Земле, или только весь плутоний, или только весь уран, пенопласт или пластиковые пакеты и т.д. [2]. Все гиперобъекты обладают определенными свойствами – вязкостью,

нелокальностью и другими, но в контексте нашего размышления важно то, что гиперобъекты реальны независимо от того, мыслит их кто-либо или нет, т.е. они существуют не в человеческом воображении или представлении, а за пределами его, при этом их можно воспринимать, поэтому эстетика становится важной сферой для теории Мортонa и других спекулятивных реалистов.

И в китайской живописи, и в размышлениях Мортонa речь идет о том, чтобы выйти за пределы мира – к не-объекту в первом случае или к концу мира, что означает «преодоление грезы о том, что реальность значима не только для людей» [Там же, С.140]. По Мортону, такой выход ведет к созданию новых альянсов между людьми и не-людьми. Примеры, которые приводит Мортон, касаются прежде всего музыки: эмбиент, «Респонсорий» П.Булеза, Ла Монте Янг и др. Чувство возвышенного, которое сопровождает эти эстетические восприятия, связано не с пространством внутренней свободы, а с тревожной близостью с нечеловеческими сущностями – пикселями на мониторах, радиацией, океаном и т.п. [Там же, С.140-141]. Эстетическое восприятие не приводит к упрочению субъективности, противостоящей миру и задающей ему свой закон, создающей мир как картину или как постав, а к установлению отношений с не-людьми. Мортон пишет, что искусство и архитектура во время гиперобъектов должны включать в себя гиперобъекты автоматически, приводя в пример кондиционирование загрязненного воздуха, организацию сбора мусора, перераспределение пылевых потоков, гравитационные поля и т.п. [Там же, С.141-142]. Эти малопривлекательные примеры показывают трансформацию эстетики в связи с мышлением гиперобъектов. Мир, согласно Мортону, перестает быть картиной мира или иллюзией мира, становится ярче, интенсивнее, что выводит значимость эстетического отношения к нему, не связанному с субъективным суждением, на первое место. Субъективное эстетическое суждение связано с некоторой дистанцией по отношению к миру как предмету, пребывание же в гиперобъектах делает невозможным достичь дистанцию по отношению к ним (эту ситуацию Мортон называет «конец мира»), что создает несубъективистскую эстетику, опирающуюся на новую искренность и подлинную иронию [Там же, С.163-164], включающую в себя восхищение звездами, кометами, но не словно располагающимися на большом экране перед нами, а изнутри, и потому вызывающими беспокойство, поскольку «картинная рама, (в которую мы заключили их, – О.С.) начинает плавиться» [Там же, С.169]. И все же Мортон принимает кантовскую трансцендентальную эстетику, но переводит ее действие в модус того, что «существует „здесь, прямо здесь“, еще до того, как я это помыслил» [Там же, С.183], т.е. внутри гиперобъектов, которые присутствуют не как объекты, понимаемые в традиционной метафизике присутствия как Gegenstand, т.е. речь идет о необъектифицированности. Гиперобъекты «соприкасаются с нами в эстетическом измерении, которое кажется слегка злоецим» [Там же, С.192].

Рассмотренная в перспективе объект-ориентированного подхода эстетику Т.Мортон имеет сходство с штудиями китайской живописи Ф.Жюльена, поскольку оба проекта стремятся описать нечто непостижимое, понимая при этом его непостижимость, при этом эстетические экспликации этого описания приводят к особой позиции субъекта – покою, молчанию или созерцанию.

Примечания

1. *Жюльен Ф.* Великий образ не имеет формы, или Через живопись – к не-объекту. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 368 с.
2. *Мортон Т.* Гиперобъекты: Философия и экология после конца мира. Пермь: Гиле Пресс, 2019.

Старовойтова Е.С.

Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург

ПЕДАГОГИ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ШКОЛЫ КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА В ПЕРМИ

Как в любом виде творческой деятельности важно не только сохранять традиции, но и распространять и поновому интерпретировать эти традиции в творчестве их приверженцев и последователей. Педагогика балета не исключение из правила.

Исторически сложилось, что колыбелью русского балета в нашей стране являются два профессиональных хореографических учебных заведения – это Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой и Московская государственная Академия хореографии. Более двух с половиной веков эти учебные заведения воспитывают первоклассных артистов балета, которые по завершении исполнительской деятельности становятся педагогами.

До революции 1917 г. в Российской Империи хореографии обучались только в стенах этих двух школ, а искусством классического танца можно было насладиться только в Москве и Петербурге. Однако одной из заслуг советской власти стало то, что в каждой республике постепенно стали открываться театры оперы и балета. Все это способствовало распространению и популяризации академических видов искусств – оперы и балета среди рабочего класса, а также повышению общего культурного уровня граждан. Таким образом, балет и опера стали общедоступными.

Однако с появлением театров оперы балета в столицах союзных республик остро стал вопрос о необходимости большего количества профессионально подготовленных кадров – артистов балета. На базе театров стали открываться хореографические школы и училища. Это повлекло за собой новую проблему – нехватку профессиональных кадров в области балетной педагогики.

Агриппина Яковлевна Ваганова – выдающаяся балерина, педагог, первый профессор хореографии, автор известной на весь мир методики преподавания классического танца, неоднократно выступала на различных конференциях, посвященных проблемам хореографического искусства и образования, и поднимала вопрос о необходимости учреждения учебных курсов для подготовки профессиональных педагогов классического, характерного и исторического танцев, т.е. главных учебных дисциплин будущих артистов балета, в соответствии с единой эстетикой советского балета и едиными правилами исполнительского искусства.

Стараниями А.Я. Вагановой в 1930-е гг. в Ленинграде были открыты педагогические курсы при Ленинградском хореографическом техникуме, а затем – уже после ВОВ – Педагогическое отделение при Ленинградской Консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Одним из главных детищ ЛХУ является Пермское хореографическое училище, возникшее на профессиональной почве, заложенной артистами и педагогами, прибывшими в Пермь (Молотов) с эвакуацией на Урал во время ВОВ Ленинградского театра оперы и балета имени С.Кирова и ЛХУ. Огромную роль в этом нелегком процессе сыграла как сама А.Я. Ваганова, так и ее соратница, бывшая артистка балета Кировского театра, отбывавшая наказание в г. Соликамске – Е.Н. Гейденрейх, которую А.Я. Ваганова оставила возглавлять молодое Пермское хореографическое училище.

В 1950-е гг. в Пермь прибыли последователи А.Я. Вагановой, которые учились у нее на педагогических курсах в ЛХУ – Ксения Андреевна Есаулова, и на педагогическом отделении при Ленинградской Консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова – Ю.И. Плахт и Н.Д. Сильванович. Таким образом, во главе с Е.Н. Гейденрейх сформировался высококвалифицированный педагогический коллектив, представляющий ленинградскую ветвь классического балета в Перми. Сюда же следует отнести еще одного выдающегося педагога – Г.К. Кузнецову, которая, попав в Пермь с эвакуацией в составе ЛХУ, осталась в этом городе в качестве артистки Пермского театра оперы и балета имени П.И. Чайковского, а затем начала преподавательскую деятельность в училище.

Эти выдающиеся педагоги специальных дисциплин, благодаря своему педагогическому мастерству и таланту, за короткий срок вывели молодое Пермское хореографическое училище на орбиту хореографического искусства, сделав его третьим профессиональным хореографическим учебным заведением в СССР. Своим нелегким трудом они воспитали целую плеяду великолепных артистов балета, с каждым годом приумножая славу советского искусства.

ЭСТЕТИКА САМОДЕЛЬНЫХ ВЕЩЕЙ ХУДОЖНИКА ВЛАДИМИРА АРХИПОВА

Художник Владимир Архипов с 1990-х годов коллекционирует самодельные вещи [1]. В его коллекции можно найти разнообразные экспонаты, также называемые «штуковинами». Согласно Ж.Бодрийяру, «штуковина» – это пустое понятие, функционирующая вещь, которая при этом «остается неопределенным членом функциональной парадигмы» [2]; в отличие от машины, прямо декларирующей то, для чего она предназначена. В.Архипов интерпретирует термин Ж.Бодрийяра следующим образом: «Эти вещи люди делают сами для себя и сами ими пользуются. Это не предметы искусства или украшения, а функциональные бытовые вещи – тележки, антенны, полочки, скамейки, стулья и многое такое, что трудно даже классифицировать и определить. Эти вещи не были товаром. У них нет копий, но есть авторы, мы знаем место и время их создания. Они создавались не в угоду моде или арт-рынку и поражают своей искренностью. Их авторы – обычные люди – не ставили перед собой художественных задач, но необъяснимым образом нашли восхитительные формы» [3]. Посмотрим на одну из «штуковин» повнимательнее. Перед нами «Тележка для чебуреков Бориса Тихоновича Капустина. Москва, 1996» [4]. Тележка фактически является гибридом детской коляски и холодильника. Она использовалась своим создателем для торговли чебуреками на рынке в «лихие 90-е». В чем же эстетичность такой «штуковины»?

Эстетике самодельных вещей В.Архипова посвящено много отечественных философских исследований. Основными и общеизвестными являются работы В.А.Подороги [5] и В.Мизиано [6]. Валерий Подорога (чьи лекции Владимир Архипов посещал и чью позицию относительно своего творчества он во многом разделяет) рассматривает эстетику самодельных вещей через призму аналитической антропологии, уделяя внимание вопросам о смысле, подлинности и неподлинности, «ускользании» вещей и их сохранении в памяти. Виктор Мизиано же располагает «штуковины» между «производственным искусством» и реди-мейдом.

Не будем останавливаться на ставших классическими подходах и обратимся к новым перепрочтениям творчества художника. Так, в недавно вышедшем тематическом номере «Искусство и труд» журнала «Техногос» ряд статей был посвящен выставке В.Архипова «Предметы гордости и стыда», проходившей в Музее современного искусства ПЕРММ в 2021 году [7,8,9]. Обобщив материалы статей номера, можно обозначить ряд положений относительно эстетики самодельных вещей. Во-первых, «штуковины» могут быть рассмотрены в контексте доведенной до предела постмодернистской иронии,

их эстетика может быть обнаружена в пространстве между бедностью и дороговизной эксклюзивности, отсутствием выбора и экологической ответственностью. Во-вторых, *изъятие* вещей из связности *целого средств* открывает возможности для пересборки (выставка Архипова даже сравнивается с магазином ИКЕА). Так рождаются «штуковины», имеющие гибридный характер; их эстетика – эстетика гибридов. В-третьих, специфика такой эстетики заключается в выведении всех участников пересборки (вещей, их создателей, художника Архипова, зрителей выставки) из иерархических отношений и помещение их в отношения, развертывающиеся на одной плоскости, в условия «текущего общества, в котором выигрывает не тот, кто одержал крупные победы и достиг вершины, а тот, кто сохраняет дееспособность и существование независимо от формы» [10]. В-четвертых, «штуковины» не являются уникальными объектами, созданными посредством гениальности своего автора. Они оказываются сборкой актуальных сущностей на онтологической плоскости. Эта сборка носит эстетический характер и является универсальной. Красота улавливается в конstellации тел и вещей.

Примечания

1. *Архипов В.* Самодельные вещи мира // <http://www.folkforms.ru/index.ru.html> (дата обращения: 29.01.2023).
2. *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М., 1999. С. 126-127.
3. *Архипов В.* Что такое штуковины? // Выставка «Предметы гордости и стыда...» это не только о творчестве Владимира Архипова, но и о всех нас // <https://permm.ru/~vladimir-arkhipov> (дата обращения: 29.01.2023).
4. Предметы гордости и стыда. Коллекция Владимира Архипова – вещи, авторы, превращения. Виртуальный тур. 1 этаж // <https://permm.ru/~virtualnyuytur-pervyu-etag> (дата обращения: 29.01.2023).
5. *Подорога В.А.* Вопрос о вещи. Опыт по аналитической антропологии. М., 2016.
6. *Мизиано В.* Владимир Архипов/Vladimir Arhipov. М., 2014.
7. *Железняк В.Н.* Искусство и сделанные вещи (по мотивам выставки «Предметы гордости и стыда. Коллекция Владимира Архипова – вещи, авторы, превращения» в музее ПЕРММ // *Технологос.* 2022. №3. С. 53-62.
8. *Столбова Н.В.* Об онтологическом статусе эстетического отношения (на примере сопоставления «штуковин» из коллекции Владимира Архипова и асан йоги Айенгара) // *Технологос.* 2022. №3. С. 63-73.
9. *Соловьев Д.Л.* Чернильница и финики: тема труда в выставках «Предметы гордости и стыда» и «Гастев. Как надо работать» // *Технологос.* 2022. №3. С. 7-16.
10. Там же.

ЭСТЕТИКА ЙОГИ АЙЕНГАРА: МЕЖДУ ЗАПАДОМ И ВОСТОКОМ

Йога Айенгара, согласно определению, принятому в сообществе преподавателей этой разновидности йоги, – это традиционная йога, основанная на Йога-сутрах Патанджали, характерными особенностями которой являются: использование оборудования (пропсов) для выполнения асан (поз), последовательное изучение асан от простых к сложным, детализированность и точность инструкций при обучении асанам, направленность обучения на реализацию принципа «ниродха», т.е. осуществления контроля за колебаниями сознания. Несмотря на то, что йога Айенгара укоренена в культуре Индии, сегодня, с нашей точки зрения, ее некорректно рассматривать через призму оппозиции Запад-Восток в силу того, что деятельность Айенгара и формирование его метода непосредственно связано с популяризацией йоги на Западе. Айенгар реализовал сложную задачу – он написал учебники йоги на английском языке [1,2], где детально изложил принципы выполнения асан и пранаямы, «постарался сохранить смысл санскритских понятий» [3]. Если в начале XX века западные исследователи, придерживавшиеся современного подхода, мыслили йогу как совокупность физических и духовных упражнений [4], опасались трансформировать йогические термины, стараясь сохранить мистико-религиозный ореол йоги [5], то благодаря Шри Б.К.С.Айенгару и его деятельности сформировалась современная транснациональная постуральная йога, практикуемая по всему миру.

С другой стороны, в XX веке Западная культура осуществила встречное движение: в результате «деконструкции» современной установки для исследователей открылось поле практик, которое Б.Латур образно называет «Срединной империей» [6]. Деконструкция логоцентрического дискурса западной культуры открыла возможности для встречи с Другим, инаковым в поле практик.

Вышесказанное позволяет рассмотреть йогу Айенгара именно как современную постуральную практику, с одной стороны, а также концептуализировать ее посредством современной постделеззианской эстетики, сформированной в результате реализации философского проекта, предполагающего отказ от логоцентризма. Следуя за философом С.Шавиро [7], мы продемонстрируем своеобразную эстетику чувственной практики йоги Айенгара.

Философия С.Шавиро – это эстетика динамики и пересборки: «Мы живем в мире, где все способы культурного выражения перекодируются и распространяются электронным образом, где генетический материал свободно рекомбинируется, и где материя становится открытой для прямого манипулирования на атомном и субатомном уровнях. Ничего не скрыто; нет больше скрытых глубин. Наши основные эстетические процедуры включают

в себя семплирование, синтезирование, ремикширование, вырезание и вставку» [8]. Для описания практик пересборки, перераспределения потоков и агентности, С.Шавиро обращается к подходам А.Н.Уайтхеда и Ж. Делёза и, используя их, осуществляет переворот в кантианской эстетике. В результате трансцендентальный субъект становится суперъектом – сборкой актуальных сущностей на онтологической плоскости. Субъект постоянно соотносит себя с миром, суперъект же конструируется через захваченность новым опытом.

Йогин выполняет асану (например, Уттхита Триконасану) с использованием пропсов (дополнительного оборудования). Он уделяет все больше внимания своим телесным ощущениям. Стопа и колено правой ноги развернуты вправо, пятки ног прижаты к полу, и, начиная от пяток, ноги вытягиваются вверх к тазу; корпус сначала вытягивается от таза вверх, а затем – вдоль правой ноги, правая рука ставится на кирпич, ладонь отталкивается от кирпича, грудная клетка раскрывается, левая рука вытягивается вверх. С каждым новым движением тело «пересобирается», чувственные ощущения меняются, внимание переходит от одной области тела к другой. В какой-то момент тело обретает максимальную стабильность. «Асана становится завершенной, когда усилие, направленное на ее исполнение, утрачивает природу усилия и внутри наступает состояние бескрайнего бытия» [9]. Этот момент «растворения» в имманентном опыте переживается эстетически. А затем асана теряет свою устойчивость, и все повторяется вновь.

Примечания

1. *Айенгар Б.К.С.* Йога Дипика: прояснение йоги. М., 2017.
2. *Айенгар Б.К.С.* Прояснение пранаямы. Пранаяма Дипика. М., 2018.
3. *Дивакар Р.Р.* Предисловие // Там же. С. 20.
4. *Юнг К.Г.* Йога и Запад // Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991.
5. *Черкасский С.Д.* Станиславский и йога. СПб, 2013. С.7-8.
6. *Латур Б.* Нового времени не было. СПб, 2006. С. 116.
7. *Шавиро С.* Вне критериев: Кант, Уайтхед, Делез и эстетика. Пермь, 2018.
8. *Shaviro S.* The Actual Volcano: Whitehead, Harman, and the Problem of Relations // *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism.* Eds. L.Bryant, N.Srnicek and G.Harman. Melbourne, 2011. P. 299-300.
9. Йога-сутры Патанджали. Прояснение. М., 2017. С.179.

ОТВРАТИТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ОСЯЗАНИЯ ИЛИ ОСЯЗАЕМЫЕ ЭФФЕКТЫ ОТВРАЩЕНИЯ?

Подчас аналитика чувственности сталкивается с такими же проблемами, как и другие «регионы» эстетики. Когда речь заходит о статусе так называемых негативных переживаний, среди которых и отвращение, популярность у зарубежных и российских исследователей набирает его функциональная трактовка [1]. Например, сведя опыт к *свободе-от*, то есть конечному результату, можно отказать в передаче отвратительных, но оттого не менее длительных, ощущений осязанию. Ведь, если принятие какого-то органа чувств в область эстетики вызвано его потенциалом к увеличению лишь положительных эстетических качеств, то это переход от одного функционализма к другому.

Трудно представить эмоцию, более чувствительную к контексту, а точнее – разборчивую на конкретные объекты, чем отвращение. Поэтому далее нужно обосновать два тезиса. Во-первых, несмотря на то, что эстетический реализм, пережил заметное обновление в последние несколько лет [2], осязание в режиме отвращения служит подспорьем одному из его ключевых положений. Согласно реализму, первичность неэстетических свойств по сравнению с эстетическими неверна тем, что, к примеру, шершавость или гладкость не может быть чем-то иным, кроме как результатом суждения. Пока осязание как отвращение вполне представимо в качестве процесса, который шире самого прикосновения к объектам, их отвратительность еще стоит распознать.

Во-вторых, за пределами философской эстетики передача *осязаемых* эффектов отвращения тоже сильно изменилась. Например, для веры в постоянное отвращение героя фильма «А вот и Полли» (реж. Д.Гамбург, 2004) нужно было много крупных планов и особая акустика для звуков отвратительного. В то время как в ряде современных картин такой буквальный доступ в духе визуального ощупывания встречается гораздо реже. Причем ни жанр, ни национальная «школа» кино не исключают осязательные мотивы сторителлинга. Они заметны и в «Оторви и выбрось» (реж. К.Соколов, 2021), и в сериале «Эйфория» (реж. С.Левинсон, 2019-2022). Такого рода тактильная эстетика конкретизирует отвращение в фильмах и сериалах сегодняшних стримингов. Особенно распространение этой осязательной наррации коснулось не мейджоров былого кабельного ТВ вроде HBO, Paramount+ и Showtime, а относительно молодых платформ Amazon, Apple TV, Peacock, Okko и Кинопоиск. Причем, данный тренд далек от доказательства опережения практики теорией, иллюстрируя, например, концепт «гаптического» в теории кино начала XXI века [3]. Скорее, метафорическое превращение зрения в осязание может говорить о возможностях таких средств, унаследованных еще от аналоговых медиа, как тревеллинги, широкоугольная оптика и неравномерная экспозиция

кадра, наконец, визуализировать и, как ни странно, озвучить отвращение на уровне прикосновения к текстурам кино.

Таким образом, совсем не факт, что именно вкусу отведена роль верховного арбитра отвращения по сравнению с обонянием, осязанием и даже слухом. К тому же, не столь важна субординация: искать отвратительные аспекты осязания или рассматривать тактильные эффекты отвращения. Продуктивность последнего состоит в том, что, если за понятием «эстетические качества» все-таки скрываются желательные и, следовательно, приятные способы проявления объектов, то отвращение выводит тактильный опыт из замкнутого круга удовольствий. В отличие от доступа, как первой ассоциации с осязанием, отвращение предвосхищает перехват чувственного переживания какого-либо воображаемого явления и, в частности, фильма.

Примечания

1. См. об этом: Roberts T. Feeling Fit For Function: Haptic Touch and Aesthetic Experience. *British Journal of Aesthetics*. 2022. Vol. 62, No. 1. P. 49-61.
2. См. об этом: Tropman E. How to be an aesthetic realist. *Ratio*. 2022. Vol. 35, No. 1. P. 61-70.
3. См. об этом: Parisi D., Archer J.D. Making Touch Analog: The Prospects and Perils of a Haptic Media Studies. *New Media Society*. 2017. Vol. 19, No. 10. P. 1523-40.

Суворов Н.Н.

Санкт-Петербургский государственный институт культуры

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ УТВЕРЖДЕНИЕ НОВИЗНЫ

Ставится задача выявления онтологии новизны, рассмотренной во взаимодействии бытия и присутствия, воплощения результатов в произведениях и в эстетических ценностях. Утверждение новизны осуществляется в эстетическом контексте, в чуткости к любому изменению. Эстетические качества становятся показателями новизны вещей или идей, важными ориентирами в поле материальной и духовной деятельности. Эстетизис собирает телесное и духовное, сплачивает в образные структуры, становится ориентиром в преодолении неопределенности мира. Эстетические векторы подготавливают экзистенциальный выбор в расширенном спектре поведения субъекта, его поступков, интеллектуальных состояний, эмоций и приключений. Эстетическое не утрачивается в результате движения культуры, но, наоборот, накапливается в сохраненных памятниках культуры, выделяет вновь возникшие, создаёт ассоциативную ауру единства и различия. Эстетическое превращается в активный канал собирания и отбора ценностей и смыслов. Однако эстетиче-

ская оценка изменяет точки сборки. Эстетические ценности формируют силовые поля, которые собирают новизну в системе координат внутреннего и внешнего воздействия – центростремительных и центробежных полей экзистенции. Аттракторы эстетического распределяются в ценностном культурном поле, затягивая в свою орбиту приметы экстремизма, авангарда или потускневшее золото классики. Декларативность новизны не всегда совпадает с реальным воплощением художественного творчества, поскольку последнее часто становится итогом субъективного произвола. Образы нового часто остаются лишь идеальным призывом, смутной целью, неопределенной ценностью. Но рафинированная культурность также может оказаться преградой для поиска художественной новизны.

Эстетическое выступает указателем и аттрактором новизны. Речь идет о разметке новизны в контексте движения экзистенции, в процессе размыкания мира, в «наброске понимания» гуманитарной определенности и расширения пределов культурного пространства. Новизна узнается по набору эстетических характеристик, которые маркируют новизну и обостряют «вкус новизны», понимание и оценку новаторства в научных идеях и произведениях искусства. Парадоксальность нового заслоняет от массового понимания, вводит в эстетическую неопределенность – спрятанная новизна требует прилежного поиска. Привычные оценки массового сознания скованы традициями и стереотипным восприятием.

Именно потому, что новое, порой, не с чем сравнивать, его еще не было в субъективном и культурном опыте – оно вызывает недоумение. Требуется наработанный глаз/вкус, чтобы заметить творческую новизну и создать возможности для ее осуществления, развития и продвижения. Видеть новизну в художественных произведениях – особый дар, который не всегда связан с профессией художника или искусствоведа. В способности оценивать шедевр часто подразумевается то, что мы видим, но не умеем выразить. Художник-профессионал обращает внимание на технические особенности, сознательное или невольное цитирование известных произведений и манеры признанных мастеров, но принципиальная новизна открывается и выражается редко даже в произведениях талантливого мастера. Чуткость к новизне превращается в соблазн плагиата, «открывает глаза» профессионалам в движении к новому выражению и новому содержанию. Но эта новизна уже была открыта кем-то другим. В этом смысле возможен феномен авторского присвоения художественного открытия, приема или идеи, представление их в контексте собственного произведения – захват/плагиат уже открытой новизны и ее собственная трактовка. Так, русский кубофутуризм опирался в своих базовых изобразительных принципах на кубистические открытия Пикассо, но сделал удачную попытку собственных оригинальных разработок. Распознать новый шедевр способен человек с чутким восприятием, развитым вкусом и особым чутьем на парадоксальное и неожиданное, но по иным критериям – актуальное и ожидаемое. Произведение становится не только зеркалом своего времени, увиденного художником, обладает

способностью отражать современность и собирать ценности и смыслы, но также сохраняет в себе особенности авторской неповторимости. Принцип открытости произведения искусства раскачивает эстетические критерии, заставляет пересматривать основания, порождает сомнение и неуверенность. Эстетическое чувство, встречая новизну, оказывается в состоянии растерянности, изменения собственных критериев.

Сурова Е.Э.

Военная академия связи, Санкт-Петербург

РЕИДЕОЛОГИЗАЦИЯ АКТУАЛЬНОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЫ

Большой ряд позиций, описывавший еще совсем недавно процессы актуальной социокультурной реальности сегодня нуждается в переинтерпретации и корректировке. С одной стороны, глокальные тенденции в культуре не исчезли, кластеризация продолжается, как и развивается смарт-реальность, которая все отчетливее дает о себе знать. В то же время происходят «смещения акцентов», что одновременно вызывает к жизни новые сюжеты, но сопровождаемые часто консервативной идеологией. Баланс регулярно нарушается, и именно в «зазорах» бытия фиксируются оригинальные элементы «гармонии», тяготеющие к крайностям прекрасного и безобразного, причем взаимозаменяемым.

В условиях острых политико-экономических кризисов культурная практика предельно экзальтируется. Это прекрасно прослеживается в проблемах «языка». В отечественной ситуации в ответ на обострение вопроса о языковой границе, об определенной маргинализации русского языка (следовательно, и культуры), по крайней мере, со стороны западного сообщества, формируются две тенденции. С одной стороны, продолжающийся рост сленга с апелляцией к англицизмам, борьба за «феминитивы» и пр. С другой стороны, консервативная инициатива со стороны властных структур, предполагающая борьбу с заимствованиями и выступающая за «охрану» русского национального литературного языка. Безусловно, язык – это «живая» и динамичная форма культуры, для которой обе данные тенденции в принципе всегда присутствуют, но в тех вариантах, с которыми мы сегодня встречаемся, они опять же «реакционны», выражая идеи столетней давности. Специфичными являются сегодня предельные «крайности» обоих процессов, что не исключает вопроса о «красоте» литературного и повседневного языка (зачастую в современном опыте совмещаемых), существующего при этом в разных форматах «среды» (общественной, реальной-виртуальной и пр.) и в определенной независимости от выше указанных процессов.

Для смарт-реальности (как способа рассмотрения современной культуры под определенным углом зрения) характерно развитие различных практик «повседневного искусства», ориентированного на «handmade» идеологию. Это большой спектр форм креативной деятельности от рукоделия до блоггинга, с огромным числом совершенно различных характеристик, объединенный только лишь идентификационно-идеологической установкой (причем, возможны и сочетания практик, что расширяет круг специфических позиций, но не меняет перспективу представлений, например, все в том же блоггинге, который может быть ориентирован на различные повседневные творческие позиции: рукоделие, литература, путешествия и пр.). Данная установка включает в себя в качестве основных позиций: возможность самореализации, удовольствие от процесса деятельности, определенную степень автономии, из которой вытекает отчетливая ориентация на «свой круг», нетерпимость и бескомпромиссность к «другому», при этом не обязательно жестко выраженная, скорее, «кринжовая». В этом плане этическое понятие «стыд» переходит в разряд уже этико-эстетических. Возникает в связи с этим ключевой вопрос: до какой степени «суждение вкуса» в связи с современной идеологической ситуацией оказывается зависимым/независимым от социополитического контекста.

Здесь опять же есть, наверное, две крайние точки: от «чистого» эстетического восприятия до полной зависимости от политического контекста. Фиксация повседневности в режиме нон-стоп, характерная для блоггинга, создает «пульсацию реальности», приводящую буквально к «физиологическим» переживаниям данных форм повседневного искусства. Данная тенденция сочетается с повышением чувственно-эмоциональных режимов присутствия в сети, что поновому востребует определение культурных кодов и маркеров. Последние, вне зависимости от характеристик (пусть даже это «плохой» код) действуют в режиме «работы на опережение». Помимо этого возникают новые разнообразные идентификаторы, в том числе, в особом режиме востребующие позицию «авторства». Особенно интересно она представлена по отношению к такому явлению как «nft». Если в ряде позиций современного творчества и создаваемой им эстетической программы акценты смещаются в область этико-политическую, то здесь – создают режим, прежде всего, этико-экономический, для которого политические и социокультурные традиционные установки уходят на дальний план. К области прекрасного в этом явлении можно будет отнести такие характеристики как прецедент и несоотнесенность при одновременной включенности в единый процесс, когда миллионы анонимных авторов получают «невозмозаменяемый токен», уникальность подписи и «владения», а «nft» превращает процесс копирования в транзакцию.

В связи с этим интересно рассмотреть оппозиции «свой-чужой», «прекрасное-безобразное», «зависимость-свобода», «близость-дистанция», «уникальное-тиражируемое» и пр. Возможно, это позволит понять противоречивую «логику» современных социокультурных процессов и выявить основания эстетической парадигмы современности, избегающей однозначной идеологизации.

ФЕНОМЕНЫ ПРОСТРАНСТВА И ТЕЛЕСНОСТИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СОЗДАНИЮ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА СТУДЕНТАМИ ТЕАТРАЛЬНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ

Самым главным принципом методики преподавания театральных дисциплин, как известно, является то, что все театральные дисциплины имеют одну общую цель: привить студенту, будущему артисту умение органично, продуктивно, целесообразно действовать на сцене от лица сценического образа.

Как феномены пространства и телесности влияют на процесс выстраивания сценического образа? Насилие и навязывание чужого не исчезнет до тех пор, пока сам артист не превратит навязанное в свое собственное. Этому процессу и помогает театральная «система» подготовки – осознание себя и своего тела в сценическом, художественном пространстве как выразительных средств, создающих сценический образ. Магическое «если бы», предлагаемые обстоятельства, вымыслы, манки делают чужое своим. Особую важность здесь приобретают качественные характеристики образа, определяющие его эстетически динамический характер.

Результатом творческой работы актёра является сценический (художественный) образ, в котором актёр живёт на сцене подлинными сценическими переживаниями («умными эмоциями»).

Главной педагогической задачей уроков актёрского мастерства является воспитание в ученике умения действовать образе. Этому, на наш взгляд, всегда будет способствовать следование главным «театрально-педагогическим заповедям», сформулированным К.С. Станиславским.

Обращаясь к феноменам пространства и телесности, нельзя не обратить особое внимание на дисциплину «Сценическое движение». Она предназначена для воспитания у ученика тела, способного *пластически* воспроизводить все тончайшие *душевные* процессы, переживаемые сценическим образом. Но для того, чтобы решать такую сложную *творческую задачу* как выразительное пластическое отражение мыслей и чувств сценического образа, тело актёра должно быть подготовлено *технически*; т.е. телу ученика необходимо предварительно привить необходимые технические навыки, среди которых самыми главными являются:

а) произвольное кинестетическое внимание (т.е., постоянный автоматический контроль состояния мышц); б) ловкость (или, что-то же самое, мышечная свобода в выполнении актёром любого физического действия на сцене); в) ритмичность, как писал К.С. Станиславский, «у каждой человеческой страсти, состояния, переживания есть свой темпо-ритм. Каждый характерный внутренний или внешний образ имеет свой темпоритм. Словом, каждую минуту существования внутри и вне нас живёт тот или иной темпо-ритм... Темпо-ритм

нужен нам не один, сам по себе и для себя, а в связи с предлагаемыми обстоятельствами, создающими настроение в связи с внутренней сущностью, которую темпо-ритм всегда таит в себе» [1].

На наш взгляд, эстетическое осознание феноменов пространства и телесности в процессе создания сценического образа студентами, обучающимися на театральном отделении, необходимо целенаправленно формировать и фиксировать внимание на том или ином убедительном телесно-образном решении в художественном пространстве театральной сцены. Подробное и тщательное анализирование художественного образа с точки зрения эстетического восприятия, безусловно, поможет создать оправданный и достоверный сценический образ. Способность работать в ансамбле, чувство сценической реальности и вера в сценические обстоятельства также важны созданию образа и также являются частью отношения к происходящему во времени и пространстве сцены. Жизнь художественного образа начинается задолго до начала его представления на сцене. Воздействие на эстетическое сознание при создании образа крайне важно и поэтому в работе над ролью мы проявляем внимание, кроме всего прочего, к пониманию развития образа в контексте телесного мышления и сценического пространства. Именно этим обусловлено наше внимание к данным феноменам в процессе обучения студентов театральному искусству, неотъемлемой частью которого является пространственное мышление образами.

Примечания

1. *Станиславский К.С.* Искусство представления : классические этюды актерского тренинга. – СПб.: Азбука, Азбука-Атикус, 2022. – 192 с.

Ташинов С.А.

студент II курса факультета конфликтологии,
СПбГУП Санкт-Петербург

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ВКУС КАК ОБЪЕКТ ВЛИЯНИЯ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Во времена всемирной глобализации и формирования тотального коммуникативного аппарата, называемого интернетом, представления об эстетике, формируемые культурой отдельных народов и наций, начинают разбавляться элементами разных ценностных систем, вбираемых со всего мира. Свободное плавание в пространстве интернета сталкивает «взгляды на прекрасное», которые могут быть как схожими друг с другом (например: искусство западной и восточной Европы), так и диаметрально противоположными (например: искусство восточной Азии и западной Европы). Такое столкновение порождает взаимопроникновение культур и, как результат, формирование нового эстетического вкуса.

Пространство интернета, мировые художники, кинематограф, музыка – всё это движущие силы глобализации, которые сами себя и видоизменяют в процессе её развития. Сегодня, к примеру, азиатская культура и эстетика привлекает большое количество людей самых разных национальностей. Американское анимэ и популяризация анимэ как такового, азиатский нуар, фильм Рене «Хиросима, любовь моя» как формирование нового эстетического вкуса на основе совершенно разных культурных баз – всё это глобализация и её влияние на эстетический вкус.

Итак, глобализация порождает конфронтационные силы, которые приводят, с одной стороны, к конфликтам и к тому, что Хантингтон называл «столкновение цивилизаций», а с другой стороны к культурному обмену и тому опыту, который наследуют воззрения людей на то, что они считают соответствующим эстетике.

Таким образом, в такой системе смешения многих эстетических традиций формируется, с одной стороны, широкая критика сложившейся ситуации, а с другой, анализ этих гибридов эстетики разных культурных образований. Можно подходить к глобализации с пессимистичной точки зрения, обвиняя её в разжигании конфликтов, стирании культурных границ или, например, в уничтожении культурной идентификации, можно рассматривать этот процесс более позитивно, говоря об экономическом развитии или обмене накопленным опытом, однако в данной работе интерес сконцентрирован вокруг эстетического вкуса отдельной культуры и влияния глобализации на его формирование.

Тереценко Т.С.

кандидат философских наук, независимый исследователь, г. Москва

ТЕМА ВОЙНЫ В ОБРАЗАХ ДРУГИХ В ГРЕЧЕСКОЙ ВАЗОПИСИ СЕР. VI – НАЧ. IV ВВ. ДО Н.Э.

В греческой вазописи присутствовали изображения разных Других – реальных (скифов, фракийцев, персов, чернокожих) и фантастических (амазонок). Очень часто они изображались в контексте, связанном с военной тематикой – в военном облачении и в сюжетах, связанных с войной.

Характерные черты изображений Других

Скифы изображались в высоких шапках с клапанами (башлыках), облегающих кафтанах и штанах либо в «комбинезонах» с декором в виде мелких кружков, овалов, полосок и т.п. Их вооружение состояло из композитных луков и горитов (чехлов для луков и стрел), иногда сагарисов (боевых топоров).

Фракийцы изображались одетыми в короткий хитон, поверх которого была надета зейра – длинная (почти до пят) накидка из плотной шерстяной материи

с декором в виде крупных геометрических фигур или линий; а также алопекис – шапку из шкуры животных, часто лисьей, с висящим сзади хвостом (эта деталь отличала этот головной убор от похожих – скифских и персидских) и закрывающими уши клапанами и эмбады – сапоги из кожи ягненка с отверстиями в виде лепестков. Их вооружение было представлено копьем и щитом с выемкой – «пельтой». Греки считали пельту атрибутом варваров, а Фракию – ее родиной.

Характерными чертами изображений *персов* были густые бороды; вооружение было представлено S-образным или простым луком, сагарисом, махайрой (большим ножом) и пельтой; головные уборы – высокой шапкой с загнутым концом, похожей на скифскую; одежда – облегающими штанами, декорированными зигзагами, и кафтанами с декором в виде точек, звездочек и т.п. Начиная с сер. V в. до н.э. к ним добавился хитон без декора (или с аналогичным декором в виде точек, звездочек и т.п.) длиной до колен. Со временем (со втор. пол. V в. до н.э.) одежда персов стала изображаться более условно и обобщенно и ее корректнее определять как восточную. *Амазонки* изображались с деталями скифской, персидской, реже – фракийской – одежды.

Сюжеты на военную тематику, в которых изображались Другие

Эти сюжеты были наиболее распространенными среди сюжетов, в которых присутствовали Другие.

В первую очередь, это были сцены битв между ними (в основном, персами и амазонками) и греками. В этих изображениях присутствовала значительная доля условности: они представляли собой изображения двух персонажей, расположенных диагонально, где один (как правило, это был грек) изображался доминирующим над другим, заносящим над ним руку, а другой изображался падающим, в ряде случаев – с поднятой в защитном жесте рукой; иногда греки изображались в т.н. «героической наготе». Условность этих изображений и застылость поз героев была связана не столько с неумением или нежеланием художников репрезентировать эмоции, сколько с тем, что такие изображения воплощали ключевую ценность греков-воинов – «калос танатос» (прекрасную смерть) – смерть, превосходящую боль и страх, репрезентированную как происходящую не в реальном или историческом, а мифологическом пространстве.

Также Другие изображались в сюжетах, связанных с подготовкой к боевым действиям – гадание, жертвоприношение, докимазия (процедура проверки всадников и их лошадей на предмет годности к военной службе), отправление в поход и ряд других – причем, эти практики изображались менее условно, чем битвы. В таких сюжетах – не как противники, а как союзники и помощники греков – изображались скифы и фракийцы.

Часть сюжетов, связанных с военной тематикой, вероятно, отсылала к историческим событиям: в первую очередь, к греко-персидским войнам (499-449 гг. до н.э.), а часть – к мифологическим сюжетам, в первую очередь, к мифам троянского цикла.

Вероятно, с троянскими мифами – несохранившейся поэмой «Эфиопида», повествующей о прибытии царицы амазонок Пентесилеи и вождя эфиопов Мемнона на помощь троянцам, – связаны изображения чернокожих в персидском или фракийском облачении.

Тимашов К.Н.
Санкт-Петербург

ЯЗЫК СВИДЕТЕЛЯ: ЛИТЕРАТУРА И ДОКУМЕНТ

В своём исследовании рассказов и размышлений тех, кто выжил в нацистских лагерях уничтожения, Джорджо Агамбен приходит к выводу о том, что «подлинное свидетельство» невозможно, так как это свидетельство принадлежит «канувшим». Однако «спасённые» выступают от имени этих «полноценных свидетелей», свидетельствуя о невозможности свидетельствовать [1]. В свою очередь, Валерий Подорога в своих работах по антропологии русской литературы исходил из того, что ряд выдающихся произведений русской литературы представляют собой своего рода свидетельство, выраженный в художественной форме опыт [2]. В своих исследованиях творчества Варлама Шаламова он констатирует невозможность «прямой передачи» опыта заключения в колымских трудовых лагерях, чем объясняется тот факт, что Шаламов обращается к «непрямой» передаче – средствами художественной прозы. Однако Шаламов был убеждён, что для этого невозможно задействовать имеющиеся в распоряжении литератора готовые, традиционные художественные средства – необходимо создать новый язык. Суть этой переизобретённой литературы отражена в лаконичной формуле «не проза документа, а проза, выстраданная как документ».

Ряд высказанных Шаламовым мыслей подводит нас к тому, чтобы предложить иное истолкование фигуры свидетеля. Это не совсем тот «спасённый», выступающий от имени других, «канувших», хотя для Шаламова было важно донести также и опыт других лагерников (как в случае с прототипом главного персонажа рассказа «Житие инженера Кипреева» Георгием Демидовым, которого Шаламов на момент написания рассказа считал умершим). Если существует аналогия между «канувшими» узниками нацистских лагерей и теми, кого на Колыме на лагерном жаргоне прозвали «доходягами», то Шаламов может быть назван «спасённым канувшим», поскольку он, по его признанию, «доходил» несколько раз и чудом возвращался к жизни. Опыт «канувших», принципиально внешний для «спасённых», в опыте Шаламова интериоризируется и не перестаёт вмешиваться в его творчество. Этот опыт выступает как некое родовое начало, общее всем «доходягам», что позволяет Шаламову говорить не только от своего «я», но и от коллективного «мы», свидетельствовать через несобственно-прямую речь как представитель народа «колымчан».

Примечания

1. *Агамбен Дж.* Homo sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. М., 2012. С. 40–41.
2. *Подорога В.А.* Апология политического. М., 2010. С. 27.

Ткач Н.В.

ЛГАКИ им. М. Матусовского

СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КАК МЕТОД ЭСТЕТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКИ

При отсутствии единой точки зрения на понятие музыкальной семиотики, её толкование до сих пор является дискуссионным как относительно содержания, так и относительно сфер проявлений и механизмов функционирования. Музыкальная семиотика все чаще привлекает внимание исследователей, расширяя границы анализа музыкального произведения и композиторского стиля. В частности, проблемы музыкальной поэтики предоставляют возможность раскрыть стилистические предпочтения и причины селекции средств выразительности. Семиотический анализ музыки касается жанрово-стилевого, образно-эмоционального и других аспектов и приобретает значение определенной иерархии духовно-эстетических ценностей, отраженных в музыкальном содержании. Соотношение уникального и общего в музыкальном искусстве приобретает реальные значения благодаря этнической традиции, ее этическим и эстетическим нормам. Механизмом функционирования этих норм в стиле композитора является поэтика как система актуализированных и имманентных символов, содержащая иерархию значений элементов содержания его произведений и соответствующих средств художественной выразительности.

В качестве примера можно привести краткий семиотический анализ одной из фортепианных сонат Людвиг ван Бетховена. По своему значению в его творчестве они занимают такое же место, как «Хорошо темперированный клавир» у И.С. Баха. Фортепианные сонаты Л. Бетховена демонстрируют все основные художественные приемы в его творчестве. Хотя сонаты Бетховена и можно назвать «творческой лабораторией композитора», но ни одна из них не содержит недостатков, часто характерных для искусства импровизационного («лабораторного») состава. Именно жанр сонаты, опережавший по развитию все остальные, утвердил творческую индивидуальность композитора и преодолел зависимость от клавирного стиля XVIII века.

Характерные для Бетховена темы, манера их изложения и развития, драматизированная трактовка сонатной схемы, новая ритмика, новые тембровые эффекты и т.д. впервые проявились именно в фортепианной музыке, впоследствии воплотившись в других произведениях композитора. Бетховен

много работал над проблемами фортепианной виртуозности. В поисках своеобразного звукового образа он все время вырабатывал собственный оригинальный фортепианный стиль. Ощущение широкого пространства, достигаемое сопоставлением дальних регистров, массивные аккорды, многослойная, густая фактура, тембровые приемы, использование эффектов педали – это лишь некоторые из новаторских черт фортепианного стиля Бетховена. Благодаря масштабности творчества композитора соната для фортепиано стала похожей на симфонию для фортепиано. Путь от первой до последней из 32-х сонат Бетховена представляет целую эпоху мировой музыкальной фортепианной музыки.

В свете семиотического анализа, можно утверждать, что структура бетховенской Сонаты № 3 четырехчастная, тема главной партии состоит из двух мотивов, которые в дальнейшем будут приобретать индивидуальное развитие. Главная партия имеет форму периода с расширенным вторым предложением. Первое предложение состоит из двух секвентных фраз по 2 такта (тональная секв. №1) – 2+2. Второе – 4 такта (1 + 1 + 2) + 4 (1 + 1 + 2) завершается полным кадансом, приводящим к новому периоду – второй главной партии. 21 мотив главной партии вступает в свои права с 13-го такта – внезапным грохотом фанфар до мажорного трехзвука. Основным строем всех частей сонаты является мажор, главной тональностью – тональность к мажору. До мажор издавна считается самой светлой тональностью и соответствует торжественному, концертному характеру сонаты. Именно она является ведущей тональностью части, которая, однако, чаще всего делит свое господство с тональностью доминанты – соль мажором. Тем более значение при этом приобретают отклонения и модуляции как средство развития и изменения образа. Особой чертой Бетховенской мелодики является широкое использование мелизмов в качестве мотивно-значимых элементов. В данной части сонаты они представлены: форшлагами; группетто; мордентами; трелями. Чаще всего композитор использует их в лирических разделах и в побочных партиях.

Таким образом, в процессе семиотического анализа бетховенской сонаты выявлено несколько уровней музыкальной поэтики в индивидуальном стиле композитора: 1) семантический – как анализ значений, а порой и содержания элементов музыкального языка с предоставлением им дополнительной семантики, специфической в каждом отдельном случае, но такой, которая соответствует этнической традиции; 2) эстетический – как селекция средств выразительности и комплектация компонентов содержания, обусловленных единством вкусов композитора и этнической среды, в которой функционирует аутентичный фольклорный источник: особая фортепианная фактура, динамика и другие авторские ремарки; 3) символический – как придание элементам музыкального произведения значений, несвойственных им за его пределами, связанных с содержанием первоисточника. Итак, семиотический анализ музыки можно считать одним из важнейших методов, который следует применять при эстетическом исследовании музыкальных произведений.

ОРНАМЕНТАЛИСТИКА И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ

Методология исследования искусства требует соединения научных и художественных способов познания эстетического пространства и времени. Мой учитель по орнаменталистической математике Вероника Яковлевна Береснева говорила, что любой физический процесс реализуется в пространстве и во времени, и поэтому художнику при описании любого рода явлений приходится использовать ту или иную систему координат. Точечный орнамент, являющийся реализацией структуры решеток кристаллических твердых тел, отличающихся периодическим расположением атомов, построен при выделении в пространстве ортогональных направлений, которые соответствуют осям координат. Простая трехмерная решетка воспроизводит пространство самого общего типа – евклидово (его представляют слоевой орнамент в архитектуре, многолистные, структурно-сопряженные плоскости в ткачестве и трикотаже).

Орнаментальное искусство широко разрабатывает и другие структуры. Точечный орнамент может представлять двумерное (аффинное) векторное пространство, базис которого составляют два произвольных неколлинеарных вектора, и проективное пространство. Орнаментальное искусство воспроизводит и некоторые случаи неевклидова пространства (эллиптическую геометрию Римана и гиперболическую геометрию Лобачевского). Особой ветвью орнаментального творчества является построение динамически напряженных четырехмерных пространств, включающих в конструкцию физическую реализацию времени. Приём изображения течения времени можно в большом количестве найти в спектральных орнаментах.

В.Я.Береснева писала: «Смыкание в орнаменте двух систем мышления, сходство математического и художественного образов практически позволяют более полно исследовать эти системы и, что самое важное, натуралистически обогатить одну из них (нехудожественную) за счет привнесения в нее наглядности, чувственной осязаемости и простоты образов орнаменталистики. Вопрос этот, однако, совершенно не разработан, поскольку соотношения операций векторной алгебры и пластических преобразований орнамента требуют сопряженной работы художника и математика. Укажем лишь на различную природу математических и художественных абстракций» [1]. В.Я.Береснева указывала на слияние в орнаменте самых разных информационных языковых систем: «Возможность слияния в орнаменте нескольких языковых систем – числовой структуры, кристаллической структуры и структуры дискретного прямолинейного математического пространства, описываемого операциями алгебраической симметрии, – позволяет еще более раздвинуть

понятие содержания простейшего художественного образа. Последний все более четко формируется в наглядный аналог, описывающий реальное состояние некоторой физической системы собственными средствами. Попытка перевода простейшего художественного образа в понятийные абстракции, характеризующие научными (нехудожественными) системами мышления, преследует в сущности одну цель: раскрыть (вернее – показать) в доступной художнику форме интерпретационные возможности визуального языка.» [2].

Для орнаменталистики важными понятиями являются дискретное и непрерывное пространство, а также дискретное и непрерывное время. Их соотношения определяет эстетическое восприятие орнамента. У дискретного пространства и дискретного времени имеются свои единицы измерения – элементарные длины и временные интервалы, являющиеся как бы атомами пространства и времени. Метрическое описание дискретного пространства и дискретного времени, таким образом, однозначно предписывается их структурой. Совершенно иная картина наблюдается при измерении непрерывного пространства и непрерывного времени. Пространство и время, рассматриваемые как математически непрерывные многообразия, лишены внутренне присущей им метрики. Измерение непрерывного пространства предполагает обращение к внешнему телу.

В.Я.Береснева предлагала собственную систему художественного описания орнаменталистского пространства-времени: «Точечный геометрический орнамент оказывается наиболее интересным. Прежде всего он представляет образ пространства смешанного типа: континуальность его выражена растекшейся пустотой (пустота одновременно характеризует неподвижный континуум, статику пространства), а дискретность – разобщенными, чувственно воспринимаемыми материальными элементами. При этом многообразные состояния системы, являющейся по сути дела представлением художника о внешнем мире, могут выражаться следующими фундаментальными понятиями орнамента: 1) симметрической комбинацией тел-точек, характеризующей геометрическую структуру пространства – правильное размещение, композицию изобразительных элементов (абсолютным признаком прямолинейного симметрического пространства является возможность выделения в нем ортогональных векторов обычного пространства, вдоль которых осуществляются движения-переносы точек); 2) абстрактным, статическим временем, бесконечная длительность которого выражена фактором существования материальных компонентов пространства; 3) метроритмом, характеризующим шаг симметрии в пространстве и во времени. Симметрия здесь может быть выражена прерывным, как бы затухающим движением элементов или закономерной повторяемостью эквивалентных тел-точек; 4) качественной различностью, дополнителем компонентов (пустота и материальное тело-точка не являются компонентами взаимобратимыми); 5) однородностью материальных элементов (пустота не имеет признака качественной определенности). Цвет

тел-точек представляет их субстратную качественную характеристику; б) равенством тел-точек.

Указанное равенство проверяется операцией диффузного отражения одной точки в другой; происходящее здесь преобразование знака заряда характеризуется необратимое, однонаправленное преобразование цвета (процедура преобразования цветности точек связана с перемещением одной из них вдоль измеряемого интервала). Именно равенство и однородность компонентов обуславливают в орнаменталистике варианты конечного, сферического измерения пространства цветом» [3]. Говоря о причинах, объясняющих глубокий интерес ученых разных областей знаний к художественному творчеству, в логических и психологических его истоках, прежде всего надо отметить, что исследование искусства открывает одну из возможностей приложения современных научных концепций к эвристике, которая является неотъемлемым качеством творческой логики, означает попытку теоретического осмысления фундаментальных законов эстетики. В.Я.Береснева считала, что «за многочисленными попытками понять, прочесть, осмыслить язык пластических образов нетрудно увидеть и далекие цели практических экспериментов – поиска путей и средств обогащения формальных языков» [4].

В.Я.Береснева указывала, что «когда речь идет о специфическом мышлении орнаменталиста, имеется в виду совершенно определенный тип мышления, основанный на духовной предрасположенности индивида, называемой эйдетической (она наблюдается главным образом у дикарей, детей и подростков). Заключается такая предрасположенность в своеобразной способности вчувствования, вхождения в отображаемый мир предметов. Феноменологическим явлением в этой системе мышления оказывается эйдетическая редукция – способность к заключению, если можно так выразиться, в скобки мирового существования. Путем эйдетической редукции из поля зрения исключаются все относящиеся к предмету иллюзорные, внешние характеристики, а объектом внимания становится лишь сущность предмета. Удивительно здесь то, что образы, рожденные непосредственным видением мира, идентичны крайним абстракциям рационального мышления» [5]. Существует еще одна особенность орнамента. Она заключается в сплетении двух систем мышления, когда самовыражение дикаря переплавляется в опосредованный, крайне отвлеченный (научный) взгляд на вещи. Тогда происходит смыкание интуиции и логики, переплетение эмоционального и интеллектуального механизмов психики. Сопряжение в орнаменте двух взаимоисключающих систем мышления, по словам В.Я.Бересневой, свидетельствует о том, что «мы сталкиваемся с нечистым, конгломеративным искусством; действительно, математическая основа орнамента легко отделяется, чего не удастся обнаружить ни в одном другом искусстве» [6].

Об искусстве как синтезе психики (духа и души) и интеллекта человека В.Я.Береснева говорила следующее: «Разговор о ёмкости орнаментального

языка, об удивительной способности простейшего геометрического орнамента преобразовываться в понятийные абстракции, принадлежащие разным языковым системам, хотелось бы закончить иллюстрацией еще одной его замечательной особенности. Будучи синтетическим продуктом по своей природе, а именно продуктом психики и интеллекта, искусство оказывается единственным продуктом человеческой деятельности, в котором человек воспроизводит свою собственную структуру – ни в технических, ни в научных объектах подобного слияния противоположностей мы не увидим» [7]. Именно в изоморфизме самоорганизационных начал творчества самой природы и художественного творчества можно усмотреть еще одну причину столь пристального внимания к искусству. В.Я. Береснева по поводу исследования особого орнаменталистского языка утверждала, что эмоциональный контакт с людьми нельзя установить, не изучив предварительно азбуку единого языка. Поэтому всегда предстоящему изложению основ грамматического строя орнамента предшествует построение азбуки орнамента (номенклатуры визуального языка) и изучение универсального принципа формообразования – симметрии.

Ниже приведена номенклатура визуального языка по В.Я.Бересневой: «1) Алфавит и словарь форм (форма – объект, вещь, предмет, фигура, континуум, объем, слой, плоскость, поверхность, фактура; элементы формы – точка, линия). 2) Синтаксис картины (грамматика пространства, предмета, предметно-пространственной среды). 3) Виды движений (механические, тектонические, пластические). 4) Виды операций, описывающих действия объекта и результаты этих действий (движение, система, процесс). 5) Архитектонические средства организации – согласование целого и части, пропорции (количество, деление, размер). 6) Специальные средства гармонизации (цвет, тон, цветотон). 7) Универсальные средства организации и гармонизации (симметрия, антисимметрия и т.д.). 8) Синтаксис фразировки образов» [8].

Главный вывод исследований искусства создания орнаментов в том, что орнаменталистические представления о пространстве и времени, соединяющие художественный, духовный, интеллектуальный, интуитивный методы познания для описания многомерной эстетической реальности искусства помогают исследователям выработать новый язык для последующих эстетических открытий.

Примечания

1. *Береснева В.Я., Романова Н.В.* Вопросы орнаментации ткани. М., 1977. С.60.
2. *Толмачёв А.В.* Философия пространства и времени: эволюция человека в изменяющейся системе пространственно-временных координат. Часть 7. Кишинев, 2022. С.25.
3. Там же. С.27.
4. *Береснева В.Я., Романова Н.В.* Вопросы орнаментации ткани. М., 1977. С.61.
5. Там же. С.62.

6. Там же. С.63.

7. Толмачёв А.В. Философия пространства и времени: эволюция человека в изменяющейся системе пространственно-временных координат. Часть 7. Кишинев, 2022. – С.28.

8. Береснева В.Я., Романова Н.В. Вопросы орнаментации ткани. М., 1977. С.66.

9. Там же. С.80.

Тумин А.Ю.

ИДЕЯ СЛУЖЕНИЯ ОТЕЧЕСТВУ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ДЕТЕРМИНАНТА В СОВРЕМЕННОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Современное российское общество испытывает острую потребность в повышении уровня нравственности. Крушение Советского Союза, смутное время «90-х», идеологическое колонизаторство западных держав нанесли национальному самосознанию существенный урон, смысл которого можно объяснить через дюркгеймовское понятие «аномия». Речь идет о разрушительном состоянии общества, при котором нивелируются привычные ценности, а новые еще не закреплены. Подобного рода социальная, культурная и гуманитарная катастрофа на сегодня является недавним прошлым страны, тогда как современные философы осмысливают стратегии, принимая которые настоящее современного российского общества обретет свое подлинное содержание.

Таковым содержанием для государства Российского всегда была, есть и будет идея служения Отечеству. При этом стоит отделять служение Отечеству, настоящий патриотизм от странового фаворитизма. В первом случае мы честно принимаем реальность и хотим сделать так, чтобы она была лучшей, во втором случае – страна проживания полагается совершенной по принципу, а следовательно, ни в чем не нуждается. Служение Отечеству предполагает самоотверженный труд и вклад в судьбу страны, совместимый с самой жизнью.

Актуальность самораскрытия идеи служения Отечеству характерна для современного российского общества на всех основных уровнях социального и культурного развития. В некотором смысле, речь идет о мощнейшей социокультурной детерминанте.

Вместе с тем, существует очень важный социокультурный парадокс: искусство, даже решая социальные проблемы, должно оставаться искусством, в противном случае, оно и поставленные задачи решает не эффективно.

Следовательно, не может быть речи об идеологизированном социальном заказе. Необходимо такое стечение обстоятельств, когда человек искусства, патриот своей страны, захочет сказать о социально значимом, о том, что его волнует в конкретных произведениях.

Как уже было отмечено, основная проблема состоит в том, чтобы искусство патриотической направленности было действительно искусством. Концептуальная формула на первый взгляд проста: человек, обладающий талантом видеть нечто прекрасное посредством собственных усилий, а также (возможно) других людей, делает это прекрасное доступным для всех в конечном произведении. При подобной постановке вопроса важно, чтобы была искренность (автор должен видеть нечто всеобщее, а не думать как эффективнее обмануть аудиторию или заказчика). В противном случае, мы получаем некий продукт, как правило, ориентированный на массовую культуру, являющийся средством донесения определенного сообщения, а еще чаще – являющийся инструментом манипуляции. Манипулятивные технологии, пусть и направленные на благое дело, не выдерживают испытание временем, они вызывают сиюминутные ощущения, но не формируют культуру.

То же самое касается и коммерческих проектов, цель которых состоит в получении выгоды за счет приобщения к определенному тренду. Не секрет, что Министерство культуры охотнее поддерживает проекты патриотической направленности. В свою очередь это формирует вполне конкретный принцип для грантополучателей: хочешь получить средства на реализацию культурного проекта – он должен быть привязан к идее патриотизма. Таким образом, идеология реализуется косвенно, но далеко не всегда мы получаем искомый результат.

Здесь мы видим прямую демаркацию между идеей служения Отечеству и идеологическим посылом. Приобщение к идее закладывает культуру отношения к Родине, тогда как идеология выступает как внешний регулятор.

Таким образом, постановка проблемы об актуализации идеи служения Отечеству в современном российском искусстве ставит нас перед парадоксом. С одной стороны, раскрытие этой идеи, приобщение к ней – остро необходимо для современной России. С другой стороны, усиление идеологии служения Отечеству замещает менее вычурные попытки искусства сделать служение Отечеству чем-то само собой разумеющимся и одновременно почетной обязанностью каждого гражданина.

Подводя итог, отметим, наше искусство полнится произведениями, основанными на идеалах служения, но это скорее произведения прошлого. Здесь мы с помощью диалектики преодолеваем противоречие того, что искусство прошлого было создано тогда, когда страна имела другое имя. В сущности, историческое изменение наименования и размеров территории не меняет того факта, что речь идет об одном и том же Отечестве. Однако, по поводу патриотизма в искусстве последних десятилетий возникает больше вопросов, чем ответов. В современности речь идет скорее о декларативности, идеологических конструктах и явной лакуне. Эту лакуну еще предстоит восполнять.

ВЛИЯНИЕ НОВЕЙШИХ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА ТРАНСФОРМАЦИЮ АЛГОРИТМИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Развитие вычислительных мощностей компьютера позволило в XXI веке применять технологии, которые были разработаны в середине XX в. Если в 1968 г. Стайни и Гипс описывали алгоритмическую эстетику [1] как некий алгоритм, воспроизводящий творчество человека, так и анализирующий произведение искусства, то сегодня в связи с развитием технологии искусственного интеллекта (ИИ) ученые пишут о том, как ИИ создает произведения искусства, которые выставляются в музее. Получается, что идея создать алгоритм человеческого творчества, представленная в алгоритмической эстетике, сегодня описывается, как «искусственная» эстетика [2], также ее называют генеративная эстетика [3], вычислительная эстетика [4]. Попытка найти логическое в акте человеческого творчества, которое одновременно связано и противостоит рациональному, имеет разные подходы, это и привело к тому, что сформировалось много названий. Объединяет их то, что они связаны с включением в процесс творчества компьютерных технологий.

Г.Кохен разработал программу AARON или как он сам называл её – «рисовальная машина», она подробно рассмотрена в работе Мигунова и Ерохина «Алгоритмическая эстетика» [5]. Его работы авторы книги относят к автоматическому искусству, так как они представляют собой алгоритмизацию эстетических предпочтений самого разработчика программы. Такие произведения машины нельзя отнести к искусственному искусству (artificial art), которое Мигунов и Ерохин определяют, как искусство («art»), а не «craft» – ремесло) созданное сильным ИИ (AGI) [6] без участия человека и, по их мнению, оно требует изучения искусственного сознания. Интеллектуальная система более широкое понятие, чем ИИ; это техническая и программная система, которая решает творческие задачи в конкретной предметной области, знания о которой хранятся в памяти такой системы [7]. Необходимы новые разработки междисциплинарного характера на стыке программирования, методологии интеллектуальных систем, философии сознания и эстетики, связано это с тем, что современные художники, авторы, музыканты и другие творческие личности представляют разработки интеллектуальных систем за свои работы, не всегда принимая участие в написании программного кода. Например, работа Д.Аллена «Пространство оперного театра» победила на ярмарке в Колорадо, но работа была создана с применением обученного алгоритма Midjourney [8]. Другой пример, когда в январе 2023 г. на Международной конференции по машинному обучению (ICML) запретили «тексты, созданные на основе крупномасштабной языковой модели (LLM), таких как ChatGPT, если они не представлены как часть экспериментального анализа статьи» [9].

Сегодня усложнился и сам тест проверки способна ли машина сама мыслить и, следовательно, творить и не корректно использовать тест Тьюринга, а следует обратиться к тесту Лавлейс 3.0 [10]. Его отличие заключалось в утверждении, что интеллектуальная система творить сама не может, а, следовательно, и мыслить. Не понятна человеческая способность к творчеству и не всегда можно определить авторство творческой идеи. Основной контраргумент Лавлейс, что компьютеры не создают ничего нового, а только исполняют программный код. Появляется необходимость создать тест, который включает как техническую проверку, так и тест Лавлейс 3.0: определить творчески или нет создано произведение, а второе: создано человеком или интеллектуальной системой. Вопрос определения авторства картины, кто или что её создало, это проблема XXI века. Изначально она была сформулирована, как «возможно ли искусственное искусство», то есть такое произведение, которое создала машина не повторяя стиль художника. У Л.Мановича рассмотрение такого искусства предполагается в рамках Artificial aesthetics или, если дословно переводить, искусственная эстетика. Мигунов и Ерохин данный вопрос исследуют в рамках алгоритмической эстетики. Но в рамках какой бы эстетики мы ни изучали вопрос, проблема определения человеческого авторства маячит на горизонте и требует разрешения. Использование компьютерных технологий рассматривалось положительно, как способ быстрее расширить возможности творчества человека без использования наркотических средств и вхождения в транс. Но теперь получается, что человек, не имея художественного таланта, может написать программу и создавать произведения изобразительного искусства, которые будут занимать на конкурсах первые места. Или награду нужно отдавать создателям компьютерной программы, которой все могут воспользоваться.

Произошла трансформация алгоритмической эстетики и иногда её понимают как «прекрасно созданный программный код». В области программирования существуют правила написания программного кода, и программа сама по себе может быть прекрасной [11]. Мы оцениваем «произведение машинного творчества» и каким образом его создали.

Примечания

1. *Stiny G., Gips J.* Algorithmic aesthetics: Computer models for criticism and design in the arts. [Электронный ресурс]: eScholarship@BC. – URL: <http://hdl.handle.net/2345/1564> (дата обращения: 15.11.2021).
2. *Manovich L., Arielli E.* Artificial Aesthetics: A Critical Guide to AI, Media and Design .2021.[Электронныйресурс]:URL: https://www.academia.edu/62700452/Artificial_Aesthetics_Chapter_1_Emanuele_Arielli_Even_an_AI_could_do_that_?email_work_card=title (дата обращения: 30.12.2021).
3. *Ерохин С.В.* Эстетика цифрового изобразительного искусства. Санкт-Петербург: Алетейя, 2010. С. 78.

4. *Greenfield G.R.* On the Origins of the Term «Computational Aesthetics» 2005 [Электронный ресурс]: URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/On-Evolving-Multi-Pheromone-Ant-PaintingsGreenfield/92f798df2569ed2cb6edda34d5a30fbcbf6ee6a04> (дата обращения: 01.02.2021).
5. *Мигунов А.С., Ерохин С.В.* Алгоритмическая эстетика. – Санкт-Петербург: Алетей, 2010. С.168.
6. Искусственный интеллект: различные взгляды на проблему / В мире науки. (Scientific American. Издание на русском языке). 1990. № 3 [Электронный ресурс]: URL: <https://scisne.net/a-104> (дата обращения: 25.03.2019).
7. *Советов Б.Я.* Интеллектуальные системы и технологии: учебник для студ. Учреждений высш. проф. образования. Москва: Издательский центр «Академия», 2013. С 5.
8. *Кузьменкова, М.В.* Влияние искусственных нейронных сетей на современное искусство // XVI Машеровские чтения: материалы международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, Витебск, 21 октября 2022 г.: в 2 т. Т. 1. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2022. С. 355-356.
9. *James V.* «Top AI conference bans use of ChatGPT and AI language tools to write academic papers» // The Verge [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theverge.com/2023/1/5/23540291/chatgpt-ai-writing-tool-banned-writing-academic-icml-paper> (дата обращения 18.01.2023).
10. *Алексеев А.Ю., Пожарев Т.* Принципы креативной робототехники // Технологос. 2020. № 4. С. 13.
11. *Ерохин С.В.* Эстетика цифрового изобразительного искусства. Санкт-Петербург: Алетей, 2010. С. 432.

Уланова К.Ю.

Муниципальное автономное общеобразовательное учреждение
города Владимира «Средняя общеобразовательная школа № 37» (МАОУ
СОШ № 37) г. Владимир

СКАЗОЧНЫЕ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ВОСПИТАНИИ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ

Музыка и сказка являются основными средствами музыкально-эстетического воспитания подрастающего поколения.

Нельзя переоценить роль музыки в воспитании человека, поскольку она обладает огромной силой эмоционального воздействия. Музыка способна оказывать влияние на настроение человека, делать его добрым, чутким, отзывчивым, сопереживать в горе и радости. Такое воспитание необходимо начинать с самого раннего возраста, то есть музыкальные образы должны обязательно присутствовать в воспитании младших школьников (с 1 по 4 класс).

Каждая современная семья обладает широким спектром инструментов для того, чтобы транслировать музыкальные композиции для своих детей. Однако не всегда общедоступные радиопрограммы или музыкальные передачи соответствуют лучшим образцам музыкальной культуры. Именно поэтому для наиболее равномерного и всестороннего художественно-эстетического развития младших школьников необходима помощь преподавателей музыки общеобразовательных школ и школ искусств.

Следует также отметить, что для воспитания младших школьников нельзя ограничиваться только уроками музыки в рамках общеобразовательной программы, следует также уделить время и дополнительным занятиям, которые организуются, как правило, в порядке шефства для учащихся общеобразовательной школы преподавателями школ искусств. Такие занятия во многом расширяют кругозор учащихся, а также помогают в углублении знаний, получаемых на уроках музыки. Помимо этого, такие занятия способны подарить обучающимся новые незабываемые впечатления.

Сказка – еще один инструмент художественно-эстетического воспитания младших школьников. Сказки необходимы для того, чтобы развивать у детей фантазию и воображение. В этом отношении сказка и музыка близки друг с другом. Во взаимосвязи сказка и музыка могут оказать особый эффект на обучающегося, поскольку сказки развивают фантазию и творческое воображение и поэтому помогают лучше понять музыку [2].

Для того чтобы более наглядно продемонстрировать влияние сказки и музыки на воспитание младших школьников приведем примерный план занятия на тему «Музыкальные портреты сказочных героев» [1]:

1. Рассказ учителя о героях народных сказок в фортепианных произведениях П. Чайковского и Э. Грига.
2. Прослушивание в исполнении учащихся и преподавателей школы искусств произведений:
 - П. Чайковский «Баба Яга»;
 - Э. Григ «Танец эльфов», «Шествие гномов»;
3. Просмотр картины художника И. Билибина «Баба Яга» и картины Д. Яковина «То ли гномы, то ли эльфы: маленькие человечки».

Таким образом, можно увидеть, что школьники учатся находить связи музыки со сказочными образами, что положительно сказывается на развитии воображения учеников младших классов. Прослушивая музыкальные произведения и создавая сказочные образы, школьники развивают свою фантазию.

Грамотное сочетание музыкальных и сказочных образов в воспитании младших школьников способствует развитию культуры подрастающего поколения и является основой для развития многогранной личности ребенка.

Примечания

1. *Критская Е.Д., Сергеева Г.П., Шмагина Т.С.* Методика работы с учебниками «Музыка». 1-4 классы. – М.: Просвещение. – 177 с.
2. *Апраксина О.А.* Методика музыкального воспитания в школе: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2119 «Музыка и пение». – М.: Просвещение, 1983. – 224 с.

Устюгова Е.Н.

Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ)
Санкт-Петербург

ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВКУСА И МИФОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

1. Современную ситуацию в культуре можно охарактеризовать как вытеснение проекта модерна с его активным действенным субъектом, мифологизированной картиной подчинения персонального начала общей мифологеме, на которой держится массовая культура. В этих обстоятельствах ослабевает способность человека к самоопределению, к свободному выбору собственной позиции в ценностных аспектах бытия: моральных, поведенческих, эстетических. Это в полной мере относится и к такому свойству эстетической избирательности субъекта, как вкус.

2. Общественное сознание эпохи господства массовой культуры сглаживает индивидуальные различия и потребность индивидуального человека в собственном самосознании, склоняя его к растворению в коллективных привычках и устремлениях. Критика массовой культуры за потребительство, банальность, конформизм, стереотипность, развлекательность велась на протяжении XIX и XX вв. В массовой культуре на смену духовно-ценностной ориентации приходит принятие общей модели образа жизни, реализующей ментальное самочувствие участников повседневной жизненности. Отсутствие глубинной смысловой основы существования в массовой культуре компенсируется готовностью и желанием принятия не требующей осмысления единой мифологии, пронизывающей все пласты жизненного мира и дающей оправдание этическим и эстетическим предпочтениям.

3. В истории культуры можно выявить несколько типов мифологий, но при всех их исторических особенностях общим свойством остается подчинение индивидуального общему, причастность самосознания индивида коллективной идентичности. Мифологии классической культуры строились на принципах единства и гармонии истины, блага и красоты, внедряя в сознание неразрывность познавательных, нравственных и эстетических ценностей, то, начиная с середины XIX в. (Шопенгауэр, Ницше), постулируется разрыв ценностно-смысловых оснований, вплоть до противопоставления эстетического и этического. Тоталитарные куль-

туры XX-XXI вв. используют эстетическое и нравственное в качестве инструментов утверждения общей политико-идеологической парадигмы, причастность к которой создает общность людей, отказавшихся от своей личностной идентичности. Постмодернизм размывает ценностные критерии настолько, что их различия теряют всякий смысл. Он задает культуре импульс к экстенсивному распространению и плюрализации формальных различий, производству эффектов чувственных впечатлений на фоне смысловой релевантности, что снимает потребность в личностном выборе, свободе эстетических суждений и суверенной рефлексии бытия личности в реальности. Это фактически означает отсутствие почвы для формирования эстетического вкуса, спора вкусов, в котором личность осознает свою идентичность.

4. Мифология современной массовой культуры окончательно расходится с классическим мифом гармонии этоса и эстетиза и идеалами свободы самоосуществления субъекта модерна. Она пронизана негативным смыслом победы антиценностей (зла над добром, безобразного над красотой). Абсурдизм, который в классической культуре был формой оппозиции рационального и ценностного самосознания по отношению к несовершенной реальности, принимается как природа самой реальности. Тем самым сознание выходит за пределы разумного осознания человеческой сущности, парализуя волю субъекта к сопротивлению и стремлению выражать и утверждать собственную позицию. Общим механизмом оказывается переход с уровня осознанности выбора на уровень подсознания, растворения в коллективной ментальности.

5. Если в середине XX в. позиции экзистенциальной философии отражали тенденцию идейного и ценностного конфликта культуры смыслов и ценностей с социальным конформизмом и массовой культурой, то полувекоевое господство постмодернизма, особенно на стадии его угасания, задает такие векторы бытия культуры, как игра и идея чувственного присутствия («*homo aestheticus*»), выводящие культуру из поля разумной осмысленности и экзистенциального выбора в сферу эстетического бессознательного, иррациональных аффектов. В парадигме тотальной игры оксюморонов и симулякров, безграничной конвенциональности смыслов все представляется несерьезным, относительным, а, следовательно, и отношение к такой игровой реальности склоняет к безразличному приятию любых вероятностей, т.е. уклонению от выбора.

6. Достаточно спокойное состояние социума в отсутствии глобальных потрясений столкнулось с такими катастрофическими, судьбоносными вызовами, перед которыми и общество, культура и человек оказались бессильными, не готовыми к противостоянию. В ситуации когнитивного и ценностного диссонанса, которую переживает современный человек, единственным выходом преодоления и освобождения видится в развенчании чар постмодернистского мифа в процессе его десаκραлизации. Этому могут способствовать объективные условия смены социокультурной парадигмы, а также критика этой мифологии, которая может осуществляться философией и эстетикой.

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА МУЗЫКИ В АНАЛИТИКЕ ПИАНИЗМА

Говоря о пианизме XX – XXI вв., исследователи часто сталкиваются с вопросами об эстетике исполнительства – в чем заключается индивидуальность, одаренность, художественный вкус музыканта? Откуда берется богатство внутреннего мира, красота интерпретации? Конечно, это и жизненный опыт, и сумма знаний, умений и навыков, но прежде всего, это сопряжение знаний с эстетическим опытом, художественными ценностями и идеалом прекрасного. Ученые не могут сделать, казалось бы, самое простое – определить степень талантливости композитора, исполнителя, слушателя, а также ценность музыкального произведения. Творческая личность, творческий процесс и само музыкальное произведение – объекты, требующие не только синтеза различных методов и подходов, но и более высоких методов познания. В этом аспекте решающая роль принадлежит с одной стороны, музыковеду-исследователю, а с другой – феноменологу-эстетике. Подобно исполнителю и слушателю, музыковед воспринимает и анализирует музыкальное сочинение с частных позиций – форма произведения, особенности мелодии, фактуры, гармонии, ритма, динамические нюансы, способы организации музыкального материала и т.д. Задача феноменолога-эстетика заключена в общих научных аспектах – понимание смысла музыкального произведения, сущности устремлений композитора и исполнителя, эстетизация закономерностей музыкального мышления и т.д. Таким образом научные идеи проникают в сферу музыкального исполнительства, педагогики и музыковедения, эстетический анализ позволяет увидеть произведение под другим «углом зрения».

В связи с большим интересом ученых философов-эстетиков и феноменологов к музыкальному искусству, появляются научные школы. Как отмечает *Р.А. Куренкова*: «Переключение философского интереса с познания на человеческую субъективность, заложенное феноменологическим учением Гуссерля, стало исходным посылом феноменологически-экзистенциальных учений французских философов» [1]. Достаточно вспомнить имена таких крупнейших философов XX в., как Сартр, Дюфрен, Мерло-Понти, Рикер. Благодаря их эстетическим идеям складывались новые принципы понимания красоты музыкального искусства как в композиторской и музыковедческой среде, так и в исполнительской.

Феноменологическая эстетика музыки как специфическое направление философии, истоки которого лежат в учениях Гуссерля, Хайдеггера, Ингардена и Гартмана, является новым аналитическим методом в музыке, в частности – в фортепианном исполнительстве. Данный метод ориентируется на звучащую музыку в ее непосредственной, чувственно воспринимаемой

данности. Особую значимость он приобретает в изучении особенностей пиа-низма, так как именно интерпретация дает жизнь музыкальному произведе-нию, существующему до нее лишь в нотно-знаковой форме. Феноменоло-гический метод является универсальным, он направлен на выявление субъек-тивных смыслов музыкальных произведений.

Понимание смысла авторского сочинения, требующее глубокой духовной работы, является сложной проблемой, вызывающей постоянные споры между исследователями. В интерпретации и расшифровке смысла музыкального произведения среди современных концепций формируется идея, заключаю-щаяся в активном творческом участии воспринимающего субъекта. Феноме-нологический метод ориентирует исследователей на феномены восприятия, которые рождаются в сознании интерпретатора и слушателей. Они имеют ир-рациональную природу. Эту особенность подчеркивает *З.В. Фомина*: «Искус-ство, рассматриваемое в самом глубинном, онтологическом смысле, есть эмоционально-образная модель бытия. Истоки его иррациональны, подлин-ной стихией его является чувство, которое можно рассматривать как специфи-ческую «материю» художественного образа. Произведение искусства, рождаясь из неисповедимых глубин иррационального, рождает в нас эмоцио-нальный отклик и, несомое чувством, стремится поведать нам нечто сакраль-ное, тайное, невыразимое в слове – смысл» [2]. Исследователь углубленно вникает в природу смысла. По ее мнению, смысл состоит в выражении глу-бинной интенции произведения, это то, о чем оно хочет рассказать.

С феноменологической точки зрения, музыка является не фактом, а смыс-лом, присущим людям. То есть описание музыкальных явлений неотделимо от описания человеческого опыта в музыке. Феноменологическая аналитика направлена на акты музыкального мышления, которые формируют художе-ственный смысл композиторского сочинения. Смысл музыкального произве-дения невозможно постигнуть без обращения к чувственному опыту, возникающему в актах интерпретации и восприятия. Данная феноменологи-ческая установка, ориентирующая интерпретатора на собственное сознание, помогает проникнуть в исходный смысл музыкального произведения.

Примечания

1. *Куренкова Р.А.* Этюды к феноменологической эстетике музыки. Владимир, 2015. С. 63.
2. *Фомина З.В.* Философия музыки. Саратов, 2011. С. 89.

СВЯЩЕННОЕ И «СОЗЕРЦАТЕЛЬНАЯ ЦЕННОСТЬ» ЭСТЕТИЧЕСКОГО

*Память помещает воспоминание в священное
П. Нора «Проблематика мест памяти»*

Начну с пояснения ценности эпитафии: П. Нора это писал в большей степени о коллективной памяти, но есть очень важный момент в разграничении памяти и истории. История лишает конкретность ее конкретности, память же – это конкретный образ, жест, случай [3].

Для человека нет ничего общего, есть только уникальное, индивидуальное, личное. Есть только опыт конкретного человека, который нельзя обобщать, иначе происходит стирание границ этого опыта и появляется не личное, но то общее, которое завершается иллюзией!

Вопрос о роли памяти в судьбе конкретного человека часто подменяется ресурсом коллективного видения тех значений, которые освоены в культуре. Освоение может иметь форму причастности, отчуждения, порабощения. Именно так появляются значения упомянутых форм: причастность мыслится как диалог и ассимиляция; отчуждение – как противостояние и локализация; порабощение – как подчинение и смещение границ. Во всех трех случаях формообразования на первый план выходит значение границы как оптики видения состояний явлений. Проблема границы, в ее философском значении, становится сегодня одной из наиболее чувствительных к тому, что выходит как за пределы чисто социального опыта, так и за пределы сугубо индивидуального, личностного. Уделяя внимание конкретному образу / жесту / случаю, тот, кто останавливается перед миром в естественной установке сознания [1], находится на границе мира данностей и воображаемого. Таким образом, межвание чувственного, выразимого и объяснимого в современной культуре приобретает формы инаковости, чуждости, отторжения. А термин «граница» в значении межи, отделяющей нечто от иного, места прямого соприкосновения [4] становится системообразующим для современного мироощущения и мирочувствования.

О так называемой чувствительности социальности к изменениям как дополнительном ресурсе вновь заговорили в XX веке, хотя следует признать, что это известный контекст интерпретации и трансляции эстетического, заданный еще в древней Греции. Маффесоли М. стал одним из тех, кто обозначил новый содержательный статус термина «эстетизм» в XX в. Актуализированный в новых транскрипциях: уникальное (теории творческого начала в человеке), неповторимое (обожествление повседневности), недосказанное [2]. В результате проявилась еще одна тенденция – возвращение и порабощение иррационального (теории вертикального и горизонтального колониализма сценариев

жизни, здесь же власть и отношения людей в обществе), которая привела к предрассудкам и суевериям относительно человеческих способностей. Потребовалось несколько стратегий пересмотра характеристик видения человека (постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм), чтобы преодолеть пафос порабощения индивидуального.

По выражению Э. Дюркгейма то, чем «держится» современное общество, какова его имманентная трансцендентность, проявляющаяся в связи каждого конкретного человека с его уникальным прошлым – это вопрос о чувстве, имеющем религиозную окраску.

Вынесенная в заголовок фраза Лосева А.Ф. – «созерцательная ценность эстетического» возвращает видение человеком самого себя к истокам, где воспоминание становится священным, наполняясь чувством, имеющим религиозные значения.

Примечания

1. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М., 1999.
2. Маффесоли М. Околдованность мира или божественное социальное // Социо-Логос. М. : Прогресс, 1991. С. 274-284.
3. Нора П. Проблематика мест памяти. Франция-память. СПб. 1999. С. 17-50.
4. Пивоваров Д.В. Граница // Современный философский словарь / Под общей ред. д.ф.н. профессора В.Е. Кемерова. «ПАНПРИНТ», 1998. С. 213-216.

Федоров А.И.

Национальный исследовательский университет
«Московский институт электронной техники» (Москва)

ЭЛЕКТРОННАЯ КНИГА: ПРЕИМУЩЕСТВА И НЕДОСТАТКИ

В наше время часто встает вопрос о соотношении книги на бумажном и книги на электронном носителе. Такие дискуссии ведутся как в академических кругах, так и на бытовом уровне. Каковы преимущества цифрового формата и позволят ли они ему вытеснить полностью формат бумажный, и, если этого не произойдет, то какое место он займет в будущем?

Начать хотелось бы с ряда неоспоримых преимуществ электронных книг, которые позволяют им расширять сферу своего применения всё больше и больше. Остановимся на наиболее очевидных из них.

Первое – это бытовое удобство. Электронные носители занимают несоизмеримо меньше места. Один гаджет может иметь доступ к большей части мировой литературы. Вопрос хранения и поиска значительно облегчен.

Второе – дополнительные возможности, которые предлагает электронный интерфейс. Например, возможность поиска по ключевым словам упрощает нахождение требуемой части текста и ускоряет процесс самого поиска. Суще-

ствуется также возможность копирования, хотя это не относится к процессу чтения, однако снижает опасность утраты информации. Помогает читателю и развита система закладок и напоминаний (в зависимости от используемой для чтения программы). Кроме того, большинство девайсов по совместительству являются источником света, что создает возможность их использования даже при отсутствии освещения.

Третье – в академической среде для публикационной активности по самым актуальным темам важно иметь доступ к самым последним публикациям, которые появляются в цифровой среде гораздо раньше печатных изданий.

Следующий момент – стоимость для пользователя. Цена книги бумажной безусловно выше из-за стоимости производства. Следует сделать ремарку, что существуют способы получения бумажных книг во временное пользование бесплатно или обмен ими, но возможностей получить бесплатно книгу электронную гораздо больше.

В рамках доклада не хотелось бы ограничиваться «рекламой» электронного формата книг. Следует отметить, что при всём вышесказанном удобстве интерес к чтению книг в целом упал. Во многом это, вероятно, связано с тем, что в условиях недостаточной самодисциплины у читающего, самой важной отрицательной чертой электронного носителя становится невозможность полностью сосредоточиться на тексте. На используемый девайс приходят сообщения, уведомления. Обычно он имеет доступ в интернет, а значит серфинг различных сайтов всегда под рукой.

Особенно это может мешать изучению текста в среде молодежи, где распространён феномен «клипового мышления». Поэтому в педагогических целях использование бумажных книг более целесообразно. Особенно следует упомянуть книги для детей, поскольку комплекс ощущений, возникающих у ребёнка при взаимодействии с книгой как материальным объектом, в корне отличается от ощущений, вызываемых контактом с экраном дисплея.

Наряду с этим традиционная книга все больше приближается к понятию элитарного способа получения информации. Иногда можно услышать сравнения книги электронной с общепитом, а книги бумажной – с рестораном. По мнению специалистов, «бумага в большей степени, чем любой другой элемент оформления книги, например, типографика, иллюстрация и т.п. формирует облик печатного изделия, обеспечивая тактильные, сенсорные впечатления от продукта. Формат, объем, качество бумаги, взаимодействие листов в едином издании – все это важные факторы, оказывающие влияние на качество коммуникации с печатной продукцией» [1]. Кроме того, дизайн, оформление бумажной книги – это отдельная область искусства, где властвуют законы красоты и гармонии, влияние которых на человека трудно переоценить. Эстетические качества книги наряду с уникальностью издания делают ее предметом коллекционирования и в последнее время создали сам феномен «подарочных изданий».

Что касается процесса чтения, то следует отметить, что чтение книги бумажной может быть своего рода ритуалом. «Электронный текст испытывает

недостаток в ритуальных, чувственных элементах печатной продукции. Удобные места для зрительных остановок, постепенное движение читателя к развязке – это то, что можно было бы назвать языком тела печатного текста. Потеря этих сенсорных ключей имеет тонкий, но глубокий эффект, влияющий на взаимоотношения с текстом».

Наряду с высказанными соображениями следует коснуться проблемы книжных жанров: научного, научнопопулярного, учебного, периодических изданий. У каждого из этих жанров есть своя специфика и свои особенности существования в традиционной или цифровой среде. Интересное решение этих вопросов по отношению к традиционной книге предлагали в 80-е годы художники-дизайнеры [3,4]. На наш взгляд, особую проблему в научной сфере составляет вопрос о достоверности информации на электронных носителях, известные «игры» с изменением репродукций, подмены изображений известных художников, писателей и т.п. Все эти вопросы сводятся к наличию или отсутствию дисциплины подачи информации, созданию критериев ее качества, подлинности и достоверности.

Примечания

1. *Васерчук Ю.А.* Электронная книга как альтернатива печатной продукции//Вестник МГУП имени Ивана Федорова. 2012 г. №9. С. 20.
2. Там же. С. 20.
3. *Ворончихин Ю.Г.* Издательский стиль «Экономики»: подход к проблеме // В мире книг. 1986 г. №11. С.30-35.
4. *Рывчин В.И.* О художественном конструировании учебников. М., 1980. С. 35-37, 92-101.

Филановская Т.А.

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

ТРАНСФОРМАЦИЯ КНИГИ КАК ФЕНОМЕНА КУЛЬТУРЫ

Культура первой четверти XXI века обусловлена новым типом постиндустриального информационно-цифрового общества. Технологические, экономические, нравственно-ценностные изменения настолько масштабны, что мы можем говорить о культурном сдвиге, который формирует новое культурное пространство. Под влиянием системы факторов происходит трансформация многих культурных феноменов, в том числе и книги как самодостаточного, уникального явления культуры. Тотальное господство Интернета, информационные технологии обостряют проблему выживания бумажной книги, сохранения книжной культуры, которая тысячелетиями формировала Homo Cogitus.

Актуальность исследования трансформации книги подтверждает факт наличия внушительного количества определений данного понятия, из которых ни одно не является исчерпывающим и достаточным. Сошлемся на универсальное определение И.Е.Баренбаума: «это произведение письменности или печати, имеющее любую читаемую знаковую форму (идеографическую, алфавитную, нотную, цифровую), зафиксированную на любом материале (камень, глина, кожа, папирус, шелк, доска, бумага, синтетические материалы), выполняющее одновременно ряд функций (информационную, коммуникативную, идеологическую, познавательную, эстетическую, этическую и иные) и адресованное реальному или абстрактному читателю» [1].

В культурологическом и философском дискурсе исследуется проблема деконструкции книги и института авторства (Р.Барт, Ж.Деррида), значения книги как движущего элемента культуры (А.И.Арнольдov, Ю.М.Лотман, В.К.Кантор, А.А.Пелипенко, В.А.Ремизов, А.К.Секацкий), проблема вытеснения бумажной книги электронным форматом (Н.Луман, В.М.Межуев), эстетика оформления книги.

Книговедение анализирует динамику материальной основы книги. В Древнем Египте, Вавилоне, Шумерах в III тыс. до н.э. первые книги писались клинописью на глиняных табличках, на папирусе, который скручивали в свитки. В Китае во II тыс. до н.э. иероглифы наносились на каменную поверхность, гадательные кости, ритуальные бронзовые сосуды, далее тексты писались на деревянных дощечках, бамбуковых планках и шелковых свитках, украшенных многоцветными рисунками. В III-IV веках стала использоваться бумага. В России и странах Европы для письма использовали берестяные грамоты. Рукописные книги выполнялись на пергаменте и щедро украшались золотом и драгоценными камнями, подчеркивая ее ценность. Изобретение печатного станка способствовало распространению массовой книги, которая стала проще и доступнее. Бумажная книга трансформировалась в XX веке в микрофильм, диск, аудио и электронную книгу. Однако, изменения внешнего облика книги не так важны, как трансформация ее содержания.

С точки зрения теории культуры, системоопределяющим смыслом книги является ее духовно-нравственная роль в формировании человеческой личности. Гуманистическая суть книги, ее истинный смысл – быть источником развития и саморазвития человека, постижения мира и себя, а не только важнейшим средством трансляции знаний и социального опыта.

Кризис современной книжной культуры заключается не столько в вытеснении бумажных книг электронными, сколько падением интереса читателя к серьезной литературе. Издатели идут на поводу у читателя, который выбирает детективы, легкие исторические зарисовки, любовные романы. Такое легкое чтение не содержит ясной оппозиции возвышенного и низменного, добра и зла, героя и предателя.

В последние десятилетия активно возрождается традиция рукотворных авторских книг, заложенная У.Блейком в начале XIX века. Эта инициатива художников реализуется в противовес учебникам и книгам, которые стандартизируют жизнь и схематично ее обедняют. Направление современного искусства «Книга художника» зародилось в России на волне авангарда начала XX века. Автор единолично придумывает текст, оформление и все остальные элементы книги, которая может быть выполнена в любой, порой шокирующей форме из неожиданных материалов. Страницами книги может быть оберточная грубая бумага, бархатная ткань, кусок обоев и т.д. Книга, как правило, полностью выполняется вручную в одном экземпляре или выпускается малым тиражом. «Книга художника – это своеобразный творческий метод, в котором автор использует книжную форму в качестве основного инструмента для самовыражения» [2]. Такая книга – личное послание автора, порой зашифрованное не только через визуальный ряд, но и в тактильных, слуховых обонятельных ощущениях. В России в этом жанре заметны работы В.Власова, Ю.Гордона, И.Иогансона, М.Карасика, В.Лукина, и др. «Книга художника» – область безграничной творческой свободы автора, перспективный вид деятельности для всех любителей книги.

Примечания

1. *Баренбаум И.Е.* К вопросу об универсальном определении понятия «книга» // Книга. Исследования и материалы. 1977. № 34. С. 11.
2. См. об этом: «Книга художника» как феномен современного искусства ...[https://ru.wikisource.org > wiki >](https://ru.wikisource.org/wiki) (дата обращения: 1.02.2023).

Филипенко С.А.

Институт философии РАН, Москва

ФОРМИРОВАНИЕ СМЫСЛОВЫХ СТРУКТУР В СОЗНАНИИ КАК УСЛОВИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Я полагаю, что в основе творчества лежит формирование новых смысловых структур в рамках индивидуального сознания. В контексте уникального и неисчерпаемого личностного опыта между отдельными представлениями, которые усваиваются человеком в процессе познания окружающей реальности, непредсказуемым образом формируется неисчислимо множество субъективных смысловых связей. Эти смысловые связи могут породить новую смысловую целостность, объективация которой в языке или неких артефактах культуры может рассматриваться как процесс индивидуального творчества. Такое понимание творчества характеризует как научное, так и художественное творчество.

Что касается художественного творчества, можно утверждать, что в основе художественного образа лежит смысловая целостность, порождаемая многочисленными связями между явлениями действительности, которые устанавливаются в структуре индивидуального сознания. Эта смысловая целостность дана творческой личности в непосредственных переживаниях, в которых в нераздельном единстве представлен субъективный опыт. Именно воплощение в художественном образе тех многочисленных смысловых связей между разнообразными явлениями действительности, которые художник обнаруживает в контексте своего личностного опыта, в собственных субъективных переживаниях, и выступает неотъемлемым условием индивидуального творчества. Особую роль в этом процессе играет сфера неявного знания, которая и охватывает эти многообразные смысловые связи, неосознаваемые нами в полной мере. Неявное знание определяет своеобразие и неповторимость художественного образа, созданного автором.

Художник стремится выразить в творчестве свои уникальные субъективные переживания, данные в непосредственном опыте, как правило, неартикулированные и не в полной мере осознаваемые. Перед ним стоит задача найти для них подходящую форму выражения, в соответствии с определенным художественным стилем, принятыми в данной культуре эстетическими нормами. При этом важную роль играют критерии оценки созданного художественного произведения его автором, а также зрителями или читателями. Эта проблема была рассмотрена в лекциях философа науки и ученого М.Полани, опубликованных Гарри Прошем (Harry Prosch) в виде книги под названием «Смысл» („Meaning») [1]. В ней показано, что художник осуществляет свою творческую деятельность в соответствии с определенными стандартами, им самим и установленными. Порождение этих стандартов может рассматриваться как своего рода *открытие* художника, сродни научному открытию. Однако эти стандарты не должны восприниматься как продукт его сознательного выбора. Для самого художника они имеют универсальный и необходимый характер. Эти стандарты, принципы возникают в его сознании как осознаваемые на периферии сознания ключевые моменты (subsidiary clues), участвующие в формировании новой смысловой целостности. Как следствие, они не произвольно вырабатываются им, а обнаруживаются им как значимые, неотъемлемые компоненты смысловых структур, которые и находят воплощение в его творчестве. Художник сам определяет продукт собственной деятельности как подлинное произведение искусства, воспринимая его как наделенный особым смыслом. При этом смыслы художественных произведений отличаются от привычных для нас смыслов, обнаруживаемых нами в повседневной деятельности. Лежащие в основе художественного творчества смысловые структуры, как правило, кажутся нам более значимыми и зачастую объединяют в себе несовместимые в обыденной практике явления действительности. Например, живописец способен представить на плоской поверхности холста формы, существующие в привычной реальности лишь

в трехмерном пространстве. Это позволяет говорить о том, что художественное творчество порождает особую реальность, в которой находит воплощение мир субъективных представлений художника и которая существенным образом отличается от окружающей действительности.

На основании всего сказанного можно сделать вывод о личностном характере художественного творчества, в котором проявляется неповторимый жизненный опыт художника. Процесс порождения смысловых структур в сознании художника должен рассматриваться как основополагающий в процессе создания художественного произведения. Однако следует учитывать, что значимость произведения искусства все же определяется в культуре теми, кто воспринимает его исходя из принятых в данном обществе эстетических норм и представлений.

Примечания

1. *Polanyi M. & Prosch H. Meaning.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 1975. P.82-119.

Хоминская В.В.
НИУ МЭИ, Г. Москва

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ВЕКТОР В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В условиях современной цифровой трансформации смысловых векторов формирования и развития личности сегодня активизировались дискуссии о проблемах образования и воспитания в цифровую эпоху. Обсуждаются проблемы влияния социальных сетей на развитие личности, формирования новой системы межличностного взаимодействия, отмечается возникновение такого феномена как «цифровое одиночество» современного молодого человека.

В этих условиях правомерно обратить внимание на особенности процесса образования в цифровую эпоху, когда с особой остротой встают вопросы ценностных приоритетов в образовательной деятельности. Ведь именно образование сегодня определяет основной вектор становления личности, её социального (гражданского) и культурного (нравственного, эстетического и духовного) развития.

В контексте проблемы социокультурного становления личности следует выделить эстетический вектор в образовательной деятельности. В этом плане правомерно обратиться к опыту толкования этой проблемы, характерному для переломных эпох исторического прошлого. Так, прозвучавшие в середине прошлого века идеи К.Юнга, Г.Рида, Э.Фромма обретают особую актуальность.

Эти идеи касаются как общих проблем эстетического воспитания, так и конкретных вопросов, которые сегодня активно обсуждаются не только

в педагогическом сообществе: что читают и смотрят наши дети, как формируются современные программы по литературе, каков эстетический опыт общения современного человека с подлинным искусством.

К. Юнг говорит о социальной значимости искусства в жизни человека, называя художника «воспитателем своего века». Не умаляя значения и индивидуального в художественном опыте, он видит смысл подлинного произведения искусства в том, что ему удастся вырваться из «тупиков личностной сферы», в результате чего «художник возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путём освобождает в нас все те спасительные силы, что извечно помогали человечеству освобождаться от любых опасностей». Тайна воздействия искусства на человека, по К.Юнгу, состоит в том, что искусство «неустанно работает над воспитанием духа времени, потому что даёт жизнь тем фигурам и образам, которых духу времени как раз больше всего недоставало» [1].

Следует обратить внимание на идеи эстетического воспитания Герберта Рида. Чрезвычайно актуально звучат его мысли о том, что в условиях все возрастающей технизации и стандартизации жизни в человеке происходит «атрофия чувственности». Путь спасения индивидуальности человека, его независимости, свободы и естественности Герберт Рид видит в развитии способности к чувствованию. И в этом смысле искусство для него по существу является единственным способом спасения от «трагического оскудения» жизни человека в условиях «машинной» цивилизации [2].

Исходя из этого, он строит свою программу «воспитания средствами искусства». Можно сказать, что воспитание в целом Г.Рид отождествляет с эстетическим воспитанием, считая, что только благодаря способности к эстетическому восприятию человек смог обрести, а затем и сохранить понимание смысла своего бытия. В эстетическом опыте человек преодолевает давление рассудка над чувством и обретает возможность свободного творческого самовыражения, которое, в свою очередь, ведёт к преодолению социальных проблем и конфликтов [3]. В этой связи можно говорить о том, что его программа «воспитания искусством» представляется и сегодня очень актуальной и может найти применение в решении современных проблем образовательной деятельности.

Не менее значимые идеи, касающиеся эстетического фактора в образовании, мы видим у Э.Фромма. Он глубоко понимал и чувствовал, что ценностная активность личности в значительной степени зависит от индивидуального чувственного опыта.

По Э.Фромму, чтобы человек чувствовал себя «в мире как дома», он должен постигать этот мир не только умом, но и чувствами, то есть через искусство, которое философ рассматривает в широком смысле – как часть жизни каждого человека, и которое, по его мнению, потеряло своё место в современном мире [4].

В связи с этим Э.Фромм затрагивает чрезвычайно важный вопрос – подавление эмоциональной жизни современного человека. Это сказывается не только на развитии творческого мышления, но «затрагивает самые корни

личности». Речь идёт о чувстве трагического, которое является одним из основных свойств человека и без которого, в сущности, нет человека в полном смысле этого слова. Чувство трагизма, по его мнению, утрачивается в современной жизни. Э.Фромм видит в этом «катастрофическое» воздействие современной системы массовой информации, когда сообщения о бомбардировке городов и гибели тысяч людей «бесстыдно» сменяются рекламой, выставками мод и т.д. Это приводит к тому, что человек теряет подлинную связь с услышанным и увиденным, оно его как бы не касается, он перестаёт волноваться, становится безразличным [5].

Необходимо отметить, что здесь Э. Фромм выходит на чрезвычайно острую проблему нашего времени – несформированности или атрофии трагического чувства, в то время как полноценное трагическое переживание составляет огромную социокультурную (не только эстетическую) ценность.

Э.Фромм, вопрошая из середины прошлого века, становится и рупором современности: «Чего же мы ждём от нашего молодого поколения? Что же им делать, если у них нет возможности осмысленной совместной художественной деятельности? Что же им делать, как не пытаться уйти от действительности и искать выход в пьянстве, кинофильмах, грёзах, преступлениях, неврозах и умопомешательстве? Какая польза от того, что у нас почти ликвидирована безграмотность и среднее образование имеет самое широкое распространение, если мы лишены возможности коллективного выражения личности, если у нас нет общего искусства и ритуала?» [6].

Как одну из возможностей ответа на эти вопросы Э.Фромм выдвигает «романтическую» (как сам её называет) идею «коллективного искусства», которая важна и интересна с точки зрения преодоления разобщённости, одиночества, отчуждения. При этом он связывает её с необходимостью изменений не только в структуре образовательной деятельности, но и в самой социокультурной среде.

Выскажем предположение, что смысл этих изменений можно соотнести с поисками общей идеи, которыми глубоко озабочено наше современное общество, если иметь в виду, что, по Э.Фромму, жизнь – это для человека – «самое важное и в то же время самое трудное и сложное искусство».

Примечания

1. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. М., 2007, с.365.
2. H.Read. Education through Art. London, 1958, с.235.
3. H.Read. Education through Art. London, 1958, с.260.
4. См. Фромм Э. Человек для самого себя. Он-лайн библиотека www.koob.ru.
5. См. Фромм Э. Бегство от свободы. М.: АСТ, 2011.
6. Фромм Э. Здоровое общество. М.: Астрель, 2011, с.381.

ИКОНИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ В НАУКЕ О КУЛЬТУРЕ: ОТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА К ОБЩЕЙ ТЕОРИИ МЕДИА

В последнее время в истории науки была выдвинута концепция, альтернативная авторитетной концепции Т. Куна. Вместо ключевого понятия, используемого Т. Куном, а именно, парадигмы, Д. Бахман-Медик предлагает понятие поворота. Согласно ее утверждению, в XX веке таким глобальным поворотом оказался лингвистический поворот. С такой постановкой вопроса можно было бы согласиться, если бы исследователь не сводил этот поворот лишь ко второй половине XX века. На самом деле, такой поворот следовало бы вести, начиная с появления незаконченного труда Ф. де Соссюра, т.е. с начала прошлого столетия. Рациональное зерно в такого рода теории все же есть, поскольку об этом свидетельствует и опыт русской формальной школы с ее ориентацией на лингвистику, и структуралистская поэтика (Р. Барт и др.), как и возникающая как продолжение лингвистики целая наука о знаковых системах – семиотика. Объяснение возникшей ориентации на лингвистику следует, видимо, связывать с установками модернизма, смысл которых связан со стремлением конструировать, опираясь на язык, эстетические и художественные реальности. В этом преуспел художественный авангард. Наше время демонстрирует разочарование и в утопиях, возникших в контексте модернизма, и в конструировании реальностей. М. Хайдеггер призвал слышать «голос вещей». Искусствоведы и эстетики начинают больше ориентироваться на герменевтику и феноменологию. Иконический поворот, провозглашенный Д. Бахман-Медик, этой новой установке соответствует. В докладе будет предложен культурологический анализ разворачивающегося иконического поворота в эстетике, искусствознании, теории медиа и связанного с ним выхода за пределы лингвистического поворота вообще.

Цибизова Л.А.

ВГИК им.С.А.Герасимова, Москва

ГРЁЗЫ ТВОРЧЕСТВА В КИНЕМАТОГРАФЕ НУРИ БИЛЬГЕ ДЖЕЙЛАНА

Турецкое кино в основном известно нашему зрителю по грандиозным историческим постановкам, поражающим зрителей как декоративной роскошью, так и неиссякаемым водопадом чувственности. Но в Турции есть и авторское кино, которое и представляет Нури Бильге Джейлан.

Режиссер довольно поздно по нынешним меркам начал снимать фильмы. Но это и помогло ему обрести свой оригинальный почерк, соединивший в себе

опыт разных практик. Инженер-электрик, увлекающейся фотографией, поклонник творчества Андрея Тарковского и Александра Сокурова, и, наконец, режиссер, вдохновляющийся произведениями А.П.Чехова. Это лишь пунктиры из биографии Джейлана.

А кроме того, была попытка побега от мира в Гималаи в поиске баланса между окружающей действительностью и собственным я. И тогда, когда, казалось бы, все в жизни определилось, вновь резкая перемена – учеба в киношколе в Лондоне, разрыв, возвращение в Турцию и многое другое.

Герои его фильмов часто люди творческих профессий. Но об этом мы только можем догадываться. Это дается зрителю как некое базовое знание. В картине 2003 года «Отчуждение» перед нами фотограф, вынужденный зарабатывать на жизнь не интересными для него заказами. В «Зимней спячке» (2014) – мы проживаем минуту за минутой с некогда известным актером, окончившим свою творческую карьеру и вернувшимся на родину. В «Дикой груше» (2018) – напротив, перед нами молодой человек, решивший стать писателем.

Мы не видим этих героев в моменты творчества, или в зените славы. Но, что удастся режиссеру, это показать процесс созерцания жизни, растворения в мире и вновь обретения себя. Вполне реалистичные пейзажи Капподокии или окрестностей Чанаккале скорее напоминают фантастический мир, отсылающий нас к работам Тарковского или Сокурова, оставаясь при этом именно турецкой реальностью. «Фантазия похожа на воспоминания, потому что в ней мы выдумываем отсутствующие объекты. Она похожа на ожидания от будущего, потому что в ней мы выдумываем новые творения и изменения реальности» [1]. Именно так Джейлан дает почувствовать нам, зрителям, что за внешней медитативностью, повторяемостью событий, отсутствием активной деятельности скрыты те самые грезы творчества, потенциальные возможности или несбывшиеся надежды.

Примечания

1 Швинд Т. Образ, фантазия и воображение – значение образов в душе человека//Активное воображение. Юнгианский подход. Харьков., 2016. С. 81.

Циплакова Ю.В.

Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н.Ельцина, Екатеринбург

М.МЕРЛО-ПОНТИ О П.СЕЗАННЕ: ВОЗМОЖНОСТИ ФЕНОМЕНОЛОГИИ КАК ЭСТЕТИЧЕСКОГО МЕТОДА

Феноменология как специфический способ не только философствования, но и созерцания может выступать как логическое пересечение между философией и искусством. Наглядно это можно проследить в случае перекрестных

рассуждений – когда художник высказывается о феноменологии или когда феноменолог развёрнуто говорит о работе живописца.

Случай, который мы собираемся разобрать – статья М.Мерло-Понти «Сомнения Сезанна». Наша цель – обратить внимание, каким образом Мерло-Понти интерпретирует Сезанна с помощью феноменологического метода, и отметить, что даёт этот анализ как феноменологу, так и историку искусства.

Мерло-Понти поступает как настоящий феноменолог – проводит редукцию, говорит о том, как *не стоит* подходить к изучению художественного метода Сезанна. По мнению философа, следует отказаться от анализа мнений критиков, сопоставления работ Сезанна с другими художниками, а главное, отказаться от объяснения художественного метода Сезанна через его тоску, ипохондрию, возможное безумие. Вообще детали биографии художника, свидетельства современников и учёных о нём, ничего не могут дать при объяснении художественного языка Сезанна.

Мерло-Понти описывает отличия палитры Сезанна от палитры импрессионистов. Не 7 локальных цветов, но 18, предмет становится чётко обособлен, а не сливается с предметами рядом и т.д. Сезанн, отходя от импрессионистов, говорит, что его интересует сам предмет, а не его идеалистическая реконструкция: «Следовало бы сказать, что Сезанн хотел возвратиться к предмету, не отказываясь от эстетики импрессионизма, для которой идеалом является природа. Эмиль Бернар напоминал ему, что в понимании художников-классиков картина требует композиции, прорисовки контуров, распределения света и теней. «Они писали картины, а мы стремимся воспроизвести саму природу», – отвечал Сезанн. Он говорил, что мастера «заменяли реальность воображаемым и сопутствующей ему абстракцией». <...> Он заявляет, что хочет превратить импрессионизм во «что-то столь же основательное, как музейное искусство» [1]. Данные рассуждения Сезанна о природе перекликаются с тезисом феноменологического проекта Э.Гуссерля «Назад к самим вещам!».

Искажения пропорций, спонтанная композиция на полотнах Сезанна, прорисовка контура предметов трактуются феноменологом как особенности первичного восприятия сознанием художника. Работы Сезанна – своего рода модели, которые возникают в промежутке между художником и природой. Из хаоса вокруг сознание сначала прорисовывает локальные цветные контуры, которые позднее наполняются дополнительными оттенками. Сезанна и интересует, по мнению Мерло-Понти, первичное схватывание предметов (феноменов), в которых, тем не менее содержится их функциональность и суть. То же самое можно сказать и о главной специализации самого Мерло-Понти: подобно Сезанну он сделал своей главной темой первичное восприятие. И художник, и философ пристально исследуют возникновение фигур на фоне, момент проявления феномена. Как отмечает Мерло-Понти: «<...> в итоге создается впечатление зарождающегося порядка, впечатление, что предмет проявляется, формируется под нашим взглядом, – так, как это бывает при видении реального мира» [2].

Переводчик и исследователь философии Мерло-Понти И.С.Вдовина указывает: «Великий художник в своем творчестве исходит из первичного отношения к миру, на основе которого только и возможно обладать целостным мироощущением; в художественном творчестве потребность человека в самовыражении и коммуникации проявляется со всей самоочевидностью. Наиболее соответствующими философскому (феноменологическому) освоению мира Мерло-Понти признает два вида искусства: художественную литературу и живопись» [3].

Таким образом, при анализе Мерло-Понти, создаётся впечатление, что Сезанн работает с объектами также, как феноменолог. Он допускает, что с другими живописцами дело, возможно, обстоит иначе. В конце работы Мерло-Понти пересказывает изложенный З. Фрейдом жизненный путь Леонардо да Винчи, который подходит к природе с других позиций, искажая её, противопоставляя ей механические картины своего воображения.

В качестве вывода подчеркнём, что М.Мерло-Понти удалось на практике показать, как следует применять феноменологический метод при анализе художественных произведений. Его работы дают представление о феноменологической эстетике как действенном методе наряду с другими последователями Э.Гуссерля – Р.Ингарденом, Н.Гартманом, М.Дюфренном, Э.Левинасом, М.Риширом.

Примечания

1. Мерло-Понти М. Сомнения Сезанна// (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / Сост. С.А.Шолохова, А.В.Ямпольская. М.: Академический проект, 2014. С.107.
2. Там же.
3. Вдовина И.С. М.Мерло-Понти: от первичного восприятия к миру культуры // Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: «Ювента», «Наука», 1999. С.594.

Цыпленкова В.И.
Санкт-Петербург

ПЕРЕСМОТР КАК ПОСТТВОРЧЕСТВО И ПРАКТИКА ПОНИМАНИЯ В КОНТЕКСТЕ КИНЕМАТОГРАФА

Данный доклад будет посвящен феномену понимания и феномену пересмотра в контексте творчества и его корреляции с авторской и зрительской позиции. Понимание можно рассматривать как процесс слияния горизонтов, выход из более частного поля в широкое, обусловленность обстоятельствами, погружение в ситуацию и пр. На примере кинематографа как обширной области визуального поля искусства, я рассмотрю пересмотр кино как посттворчество. По мысли Гадамера «интерпретация может в определенном смысле считаться

посттворчеством, которое, однако, не следует процессуально за актом творчества, но относится к облику сотворенного произведения и имеет целью воплотить его с индивидуальным осмыслением» [1]. Пересмотренный фильм – это продукт интерпретационного творчества, которое не может быть сведено к простому повторению или дословному воспроизведению первоначального текста. Обратимся к Гадамеру и Хайдеггеру [2] и рассмотрению их концепций понимания как отправной точки в исследовании пересмотра. То есть понимание расположено не «сверх-» или «над-», а «внутри» произведения. Посттворчество наиболее полно отражает ситуацию, когда мы говорим об интерпретации фильмов, особенно когда линейная логика отсутствует, визуальный стиль вгоняет в тупик, присутствует немаркированность важных элементов – все это путает зрителя и выстраивает с ним иные конвенции и пути коммуникации. И поэтому игра как понимание и преобразование является важной составляющей во время изучения творчества. Если говорить о постмодернизме, то он, безусловно, влияет на посттворчество – и не только на него. В этом смысле посттворчество можно рассматривать как постмодернистскую реальность.

Творчество Чарли Кауфмана, особенно фильм «Синекдоха, Нью-Йорк» (2008) является интересным примером для рассмотрения под углом герменевтической практики и исследования того, как меняются взаимоотношения между участниками сотворчества – автором, нарратором и зрителем, что влечет за собой возможность эффективной работы герменевтического круга и понимания как игры, что было невозможно сделать при первом просмотре.

По мысли Мишеля Фуко, литература сегодня освободилось от требования что-то выражать. Я считаю, что и кинематограф находится в такой же ситуации [3]. Анализируя концепцию, предложенную Фуко, можно сказать, что автор в виде режиссера и его представление в фильмах – это тот субъект, который создает некое пространство, в котором постоянно растворяется пишущий субъект [там же]. А в случае с пересмотром происходит смещение позиций зрителя, нарратора и имплицитного автора, поэтому пересмотр работает как посттворение. Активность зрителя в процессе пересмотра также меняется: от всевоспринимающего субъекта [4] (от запутавшегося зрителя) к инстанции порождения смысла. Смысл – это смысловое образование, которое порождается субъектом. Вопросы о том, кто автор, кто зритель, не имеют смысла, потому что все это – производное от «субъекта», который и есть то самое пространство, где все происходит. В этой концепции места для читателя нет. Читатель – это тот, кто должен додумывать. И здесь можно провести параллель с литературой. Литература – это то, что ты прочитал, а кино – это то, что ты увидел.

Но если мы обратимся к кино, то кто играет роль пишущего субъекта? Каково влияние пересмотра на автора, есть ли автор вообще? В чем состоит различие между пересмотренным текстом и первоначальным текстом? Каковы условия для пересмотра? На эти и другие вопросы я постараюсь ответить в своем докладе.

Примечания

1. Гадамер Г.Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. Перевод с немецкого. Б. Н. Бессонова, М.: Прогресс, 1988. 637 с.
2. Хайдеггер М. Бытие и время. Пер. с нем. В.В. Библихина. Харьков: Фолио, 2003. 503 с.
3. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц. М. Касталь, 1996. 448 с;
4. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной, СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – 334 с.

Чайка Е.П.

Независимый исследователь,
сооснователь Ассоциации арт-резиденций России,
Екатеринбург

СОЦИАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА: АРТ-РЕЗИДЕНЦИИ

Художественные резиденции в российском контексте представляют собой гибридный формат, в котором сочетается практика международных программ, выпестованная, в первую очередь, в Европе, начиная с последней трети XX века, советская традиция домов творчества и новые формы мотивации творческой активности. Как ни парадоксально, именно местный социальный институт поддержки художественного процесса не получил преемственности развития. И это выдает арт-резиденции как формат работы, сильно завязанный на инфраструктуру: вопросы собственности, переоцененные в постсоветский период, нанесли серьезный урон состоянию домов творчества и творческих дач. Важно и то, что возрождаемые на старой базе подобные инициативы носят сейчас частный характер, иными словами, они не вписаны в культурную политику, с точки зрения государства, являются скорее маргинальными, чем стратегическими.

Арт-резиденции, существующие по европейскому образцу, стали возникать повсеместно с начала 2010-х годов, и к 2022 их число достигло 50, хотя количество постоянно действующих программ по-прежнему остается небольшим. Многие резиденции существуют как временные проекты, которые в мерцающем режиме то проявляются более активно, то исчезают. В основе таких резиденции – межкультурный обмен. Для них принципиальна возможность мобильности как между регионами, так и между странами. Поэтому сначала санитарный, затем и геополитический кризисы привели к серьезному переосмыслению формата. Многие резиденции были вынуждены либо прекратить

свою деятельность, либо переформатировать ее в направлении поддержки художественного процесса.

В то же время, растёт количество временных, одноразовых проектов, которые называются «арт-резиденциями». Зачастую, этим словом некорректно обозначаются фестивальные или лабораторные форматы, которые предполагают совместное нахождение художников, «творцов», в каком-то месте и быстрое создание произведений. Безусловно, называть подобные инициативы «арт-резиденциями» ошибочно, поскольку ядро художественного в этом формате состоит вовсе не в результате производства, не в произведении, но в самом процессе.

Еще один пример массивированного некорректного наименования – это «арт-резиденции», возникающие под эгидой кластера «Таврида», чаще всего в рамках реализации молодежной политики, на базе молодежных центров. Основной фокус таких инициатив – творческая занятость молодежи, канализация и капитализация «креативного потенциала», без прямой необходимости его профессионализации.

Формат арт-резиденций сам по себе является гибким и допускает множество проявлений. Однако сосуществование настолько разных культурных практик под одним именем в социальной реальности современного художественного процесса в России вызывает опасения на счет эффективности реализуемых инициатив, поскольку несогласованность терминологии и действий в очень узкой профессиональной сфере приводит, в первую очередь, к размыванию профессионального поля.

Гор Чахал

Российская академия художеств, Москва

ВЗГЛЯД ЗА ГОРИЗОНТ

Открытие законов перспективы, вопреки устоявшемуся мнению, к эпохе Ренессанса имеет, в общем-то, довольно опосредованное отношение. Ещё задолго до начала Раннего Возрождения значительное распространение в Европе получает фундаментальный труд арабского мыслителя Ибн аль-Хайсама (965–1039), более известного под латинизированным именем Альгазена, «Сокровища оптики». В дальнейшем, на базе этого трактата польский учёный Витело, или Вителон (ок. 1226 – ок. 1260), создал свою «Перспективу», необычно популярную среди просвещённых европейцев уже в XIII веке. А первым художником, применившим эти идеи в художественной практике, был Джотто ди Бондоне (1267–1332). Другими словами, открытие «обмана зрения» линейной перспективы не может считаться заслугой эпохи Ренессанса.

По сути, перспективные построения были известны ещё древним грекам. Недаром большая популярность более поздней и вторичной работы Витело по

сравнению с «Сокровищами оптики» Альгазена связывается с тем, что труд последнего считался копией сочинений Птолемея. Мысли о том, что параллельные линии сближаются по мере удаления от глаз зрителя, можно встретить уже у Евклида, хотя он из этого и не делал ещё вывода, что они должны сходиться в одной точке на горизонте. В эпоху эллинизма живописцы, правда, уже пользовались приемом сближения линий в полной мере, но каждая группа параллельных линий имела свою точку схода. Греческий художник каждый предмет видел, так сказать, по отдельности, или, иначе говоря, он рассматривал свой пейзаж полицентрично – одновременно со многих точек зрения – то сверху, то снизу, то спереди, то сбоку. Такой динамичный скользящий взгляд. Поэтому теория линейной перспективы, в сущности, была лишь завершением (довольно механистическим) построения зрительно связанного пространства, начатого художниками эпохи античности.

Задача перспективы состояла в том, чтобы создать на плоскости картины те же условия, в которых зрению являются реальные предметы в реальном пространстве. Открытие перспективы не означает, таким образом, нового взгляда на мир (человек всегда видел вещи в более или менее последовательной перспективе), а лишь определённый способ изображения мира, пространства, иерархично подчинённого взгляду зрителя, смотрящего в «окно» картины.

Подлинной революцией в мировоззрении может считаться лишь обратная перспектива византийского и древнерусского искусства, поместившая в центр иерархии бытия мир горний, недоступный «телесному» зрительному восприятию. Изображение умозрительного пространства в иконописи – вот подлинная революция в искусстве, осуществлённая восточным христианством в средние века. Причём, если прямая перспектива, описывающая «видимость» пространственных отношений реального мира, с очевидностью находит обоснование в перцепции и начертательной геометрии, то обратная перспектива, сама по себе, не связана ни с опытом рационального знания, ни с опытом наблюдения целостной картины мира. Как геометрия зрительного восприятия, она не складывается в самостоятельную систему.

Вероятно поэтому вопрос об истоках возникновения и развития обратной перспективы является столь дискуссионным. В нашей литературе среди исследователей, высказывавшихся по этой теме, обычно выделяют труды П. Флоренского, Л. Жегина, А. Лосева и Б. Раушенбаха, мнения которых на историю вопроса расходятся иногда полярно. Между тем, если рассмотреть прямую и обратную системы перспективы, не противопоставляя одну другой, а в совокупности, ответ на вопрос о возникновении обратной перспективы в византийской и древнерусской иконописи приходит естественным образом.

Возьмём для наглядности какой-нибудь предмет, например, стул, который обычно используется в качестве иллюстрации в пособиях по перспективному изображению, и построим его линейную перспективу. Точка схода прямой линейной перспективы находится, как известно, на линии горизонта. Теперь

продолжим линии перспективы за горизонт, и построим перспективное изображение того же стула, но находящегося уже по ту сторону горизонта, на том же расстоянии от точки схода, что и исходный.

Мы видим, что за линией горизонта линии перспективы естественным образом расходятся, и стул, находящийся за горизонтом, видится нам в обратной перспективе. Получается, что предметы, находящиеся за линией горизонта в ином мире можно умозрительно наблюдать только в обратной перспективе. Теперь становится понятно, куда пытались заглянуть древние иконописцы, изображая горний мир, прекрасно усвоившие законы перспективы ещё от древних греков. Теперь очевидно, что возвращение художников в эпоху Ренессанса к прямой перспективе есть лишь потеря ими желания заглянуть за горизонт. По сути, отказ в интересе к Божественному миру. Духовная близорукость. Шаг назад в духовном развитии. Ясно, почему П. Флоренский считал, что прямая и обратная перспективы – это антиподы художественного мышления. Две культуры, из которых одну он называл «созерцательно-творческой», а другую – «хищнически-механической».

Ченцов С.С.

Высшая школа музыки и театра ВлГУ, Владимир

ТВОРЧЕСТВО ДЖОРДЖА ГЕРШВИНА – МЕЖДУ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИЕЙ И ДЖАЗОМ

В конце 1910-х годов наблюдается тенденция к объединению классики с джазовыми элементами и возвышению джаза до уровня высокого искусства. Возникает новый жанр – «Симфоджаз», этот термин ввел американский дирижер Пол Уайтман в начале 1920-х годов. В целом, можно сказать, что это синтезированный стиль, сочетающий в себе симфоническую музыку с различными элементами джаза, и коммерческую направленность этой музыки, т.е. носящую, в первую очередь, развлекательный характер. Иначе говоря, симбиоз академической и джазовой музыки.

Одним из самых известных таких произведений является «Rhapsody in Blue» Дж. Гершвина. Пол Уайтман заказал Гершвину произведение, в котором бы сочетались классические и джазовые элементы. Поскольку времени на создание будущего шедевра оставалось крайне мало, Гершвин обратился к другому композитору, Ф. Грофе, для написания партитуры. Впоследствии «Рапсодия» принесла всемирную известность композитору, некоторые стали называть его «первооткрывателем джазового симфонизма».

По жанру Рапсодию можно отнести к концерту для соло фортепиано и оркестра. Произведение строится в большей степени на контрастном противопоставлении нескольких разделов и основных музыкальных тем (их всего 3).

В рапсодии преобладают резкие динамические эффекты, например, пианиссимо сменяется неожиданным форте и наоборот. Как правило, на пиано звучит партия фортепиано, а на форте вступает оркестр. Рапсодия построена на сопоставлении ярких контрастов, которые организованы по восходящему принципу и ведут к главной кульминации, находящейся в конце произведения. Таким образом, Джордж Гершвин постоянно удивляет слушателя и усиливает эмоциональное напряжение к концу произведения.

Джордж Гершвин, определенно, значительная фигура в истории музыкального искусства, его творчество оказало большое влияние на американскую музыкальную культуру 1920–1930-х годов. Однако среди некоторых исследователей и музыковедов существуют весьма спорные оценки творчества композитора. Например, в отечественном музыковедении акцентируется преувеличенная так называемая «негритянская составляющая» в музыке композитора. Это может быть связано с кажущейся на первый взгляд «простотой» его музыки, поскольку в творчестве Гершвина определенное влияние оказывала «низовая» популярная музыка.

Ввиду вышесказанного, существует вдобавок проблема классификации гершвиновских произведений (академическая и джазовая), например, отнесение рапсодии к симфоджазу, как пишет исследователь Б.Грызлов, весьма условно. «Термин „симфоджаз“, изначально сопутствовавший гершвиновской инструментальной музыке, создал иллюзию полной ясности в теоретическом освоении ее природы, и эта мнимая ясность (понятность) в определенной мере сказалась и на академическом, и на джазовом гершвиноведении». Отмечается тяготение Гершвина к жанру фортепианного концерта и в то же время «отсутствие» симфонии в прямом смысле слова. Таким образом, предлагается отнести рапсодию к жанру «блюзоконцерт» ввиду неоднозначных оценок Гершвина-композитора джазменами.

В «Рапсодии» Гершвина и последовавших за ней произведениях композитора для фортепиано с оркестром исторически сквозная композиторская идея фортепианного концерта достигла своего апогея, пережила свой «звездный час», когда все присущие ей выигрышные «родовые» свойства и качества блеснули во всю свою силу. Складывается впечатление, что никто и нигде после «Рапсодии» уже не смог сделать музыкальную композицию для фортепиано с оркестром подлинным «событием» музыкальной жизни, как предначертано ей судьбой жанра.

СОВЕТСКИЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЕ ДЕЙСТВА: ПРОПАГАНДА ИЛИ ЭСТЕТИКА

Советские театрализованные действия 1920-х гг. представляют собой интересный феномен в искусстве, уходящий корнями в Серебряный век, но при этом пропагандировавший социалистические и пролетарские ценности. Много общего имели они и с утопическими исканиями символистов (Вяч. Иванов, Г. Чулков). И для социалистов, и для символистов главная проблема культуры состояла в «буржуазном» (социалисты) и «декадентском» (символисты) индивидуализме. Театр для тех и других был местом, где этот индивидуализм преодолевался через очистительную силу сопричастности целому и выливался в коллективизм [1]: атеистический у социалистов, религиозно-культурный у символистов. Но две этих разновидности массовых театральных действий, при всей противоречивости в теории, в постреволюционной практике функционировали как два сообщающихся сосуда. Всё дело в том, что исток был один – античный театр.

Характерным примером такой спайки между символизмом и социализмом на теоретическом уровне служит статья А.В. Луначарского (1875–1933) «Социализм и искусство» в сборнике «Театр. Книга о новом театре» (1908). В этой статье Луначарский рассуждает о театре будущего в его связи с социализмом и приходит к примечательным выводам. В частности, театр будущего будет двух видов: интимный и коллективный. Интимный театр – не индивидуалистический, под крылом кинематографических аппаратов он будет выполнять функцию живых фотоальбомов, где будет храниться семейная и родовая память. Театр коллективный же будет ничем иным, как религиозным действием, мистерией: «Свободный, художественный, постоянно творческий культ превратит храмы в театры и театры в храмы» [2]. То, что именно из античного понимания театра восходит это странное для социалиста заключение, подтверждают следующие слова: «Новый театр должен быть на высоте античного по простоте архитектуры пьесы и по высоте религиозно-философской мысли, но без чуждой нам декламаторской монотонности греков» [3]. На практическом уровне проект будущего, или нового, театра должен был осуществляться молодыми энтузиастами, актёрами, поэтами, художниками. Это должны были быть коллективные процессии, постановки под открытым небом, различные церемонии и т.д. И можно сказать, что проект театра будущего Луначарским был осуществлён, по крайней мере, формально, уже без храмов, поскольку 1920-е годы стали расцветом театрализованных представлений – разумеется, под патронажем уже ставшего наркомом просвещения

Луначарского. Одними из тех, кто осуществлял этот проект, были А.И. Пиотровский и С.Э. Радлов. В своей театральной практике им удалось осуществить синтез утончённой античной эстетики (и тот, и другой были, к тому же, сыновьями знаменитых учёных и знатоков Античности – Ф.Ф. Зелинского и Э.Л. Радлова) с пропагандистскими лозунгами построения нового социалистического государства и создания нового типа человека.

Примечания

1. См. об этом: *Берман Н.* Уличный театр после революции (Электронный ресурс) // Театр. 2012. № 8. URL: <http://oteatre.info/ulichy-teatr-posle-revolyuzii/>, курсив мой – *Н.Ч.*
2. *Луначарский А.В.* Социализм и искусство // Театр. Книга о новом театре. СПб.: «Шиповник», 1908. С. 28.
3. Там же. С. 35.

Черепанова С.А

Студентка 3 курса обучения, прикладная этика, департамент философии
Научный руководитель: *к.ф.н., доцент О.А.Братина*
Уральский федеральный университет им. Б. Н. Ельцина
Екатеринбург

ПЕРФОРМАНС И ПОЛИТИЧЕСКИЙ АКЦИОНИЗМ: ПОИСК ПРЕДЕЛЬНЫХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЙ

В эпоху оптико-центризма стали возможны новые формообразования искусства в дополнение к умирающему субституту живописи. Синтез искусств, породивший новые жанры, позволяет не только запечатлеть, а глубинно ощутить и прочувствовать идею, представленную художником как форма «live art», в которую погружена публика. Авторы закладывают в фундамент концептуальную идею, дополненную визуально-пластическим искусством актуального периода [1], [3].

В ходе этого исследования будут подвержены анализу как никогда актуальные феномены, которые считаются формами акционизма: перформанс и политическая акция. Их характеризует дискурсивность и процессуальность, что дает основание называть их искусством действия, либо *энергетическим обменом*, какое название дала области Марина Абрамович, югославская художница, которая с 1970-х работает со смыслопорождающим искусством. Ее перформансы – обращение к возможностям тела и сознания человека, провоцирующий появление новых смыслов у публики.

Эта деятельность априори предполагает отсутствие «предметного артефакта» как источника эстетики, то есть выступает как нечто иное, чем просто объект созерцания. Таким образом, акционизм направлен на дискурсивное

представление искусственно созданной ситуации совместного бытия, хранящее внутри ядро с социально-политической идеей, где художник предстает самовоплощением искусства. Совместное бытие (событие) выступает пространством, окутывающим всех акторов, ограничивающее рамкой область энергетического обмена между художником, взаимодействующими зрителями и аудиторией, которая наблюдает за участниками. По сути, происходит интеракция на стыке двух форм: *присутствие*, находящееся в синтезе с *действием*.

В этих сюжетных рамках *автор* является не только «композитором», но и самим *произведением*, где его тело – главный инструмент, причем так он лишает себя субъектности и принимает форму материала, ресурса. Однако художник волен пойти иначе, выбрав путь индивидуации, где он демонстрирует субъектность, сохраняя в линии практики свою биографию, тело, внешность, а иногда использует гротеск в этой точке, чтобы акцентировать свою уникальность [2].

Тема субъектности провоцирует сущностную разницу в воплощении автором «самости» в искусстве: от этой точки можно отталкиваться в выяснении различий между перформансом и политическим акционизмом. Ключевым основанием является именно внешнее отражение, в котором преподнесено «ядро» смыслов и идей: практика перформанса обнажает «ядро», наделенное смыслами с помощью художественных материалов, а политический акционизм демонстрирует идею, тезис, который не обладает глубокой символической оснащенностью [4].

Примечания

1. Савчук В. Конверсия искусства. СПб.: ООО Издательство «Петрополис», 2001 г. С. 53-55.
2. Савчук В.В. Что исполняет перформанс? М.: «Индрик», 2008. С. 497-517.
3. Колейчук В. Кинетизм. М., 1994. С. 144-161.
4. Еремеев А.Ф. Методология эстетики / А.Ф. Еремеев, К. Н. Любутин // Эстетика – в жизнь. – Свердловск, 1967. – Сборник 2. – С. 108-114.

Черепанова С.А.

Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина

«ДЕМАТЕРИАЛИЗОВАННОЕ» ИСКУССТВО В «ПРОЕКТИВНОЙ» РЕАЛЬНОСТИ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ЦЕННОСТЕЙ ТРАДИЦИОННОЙ ЭСТЕТИКИ

Вектор рассуждения в рамках доклада направлен на философскую рефлексию иной проекции реальности, в рамках которой существует искусство, лишенное предметного содержания. Речь пойдет о феномене «дематериализованного» искусства, в котором к минимуму сведена зависимость произведения от собственного материально-физического субстрата [1]. Онтологической основой

в искусстве виртуального пространства является отказ от привычной формы артефакта-носителя культурного содержания, что предполагает изменение не только пространственного контекста и технологии, ставшей инструментом перехода в «проективную реальность», но и изменение сенсорных механизмов. Будет анализироваться феномен невозможности материального подтверждения чувственного опыта, полученного от связи с объектом искусства и его влияние на механизм ценностной приоритизации, достаточность наглядно-образного восприятия «артефакта», способного передать яркость, текстуру, пластичность, но не полноту имманентного чувственного переживания.

Вопросы статуса объекта, ценностного содержания, роли автора будут проходить философское осмысление. Вся эта неразрывная цепь проблем «дематериализованного» искусства в виртуальном мире будет отражена на фоне: финансово успешных объектов искусства, представленных с помощью NFT-технологии, где художественно-эстетические ценности сменяются на знаковые ценности по терминологии Ж.Бодрийера [2]; кейса известного художника в пространстве искусства предметно-оформленных артефактов Т.Мураками, у которого не получалось найти признание в виртуальном поле до момента коллаборации с популярными на платформе авторами, что тоже является имманентной формой интеракции и показательным примером измененного отношения к фигуре творца; продажи высококачественных уникальных фотографий нескольких картин из Эрмитажа; кейса художника, который на протяжении четырнадцати лет каждый день создавал новый рисунок, а затем продал цифровой коллаж, ставший одним из самых дорогих токенов; геймификации моды, где реальные модели сменяются на диджитал-моделей, а дизайнеры haute couture разрабатывают образы для персонажей игр.

По результатам статьи философия «беспредметного» искусства приобретет более очерченные границы: получится зафиксировать положение эстетического, идентифицировать развитие иных ценностей, а также значение автора и его статуса.

АНРИ МАТИСС: КАПЕЛЛА В ВАНСЕ – ИСКУСТВО КАК РЕЛИГИЯ

*Религия, Искусство и Наука – это ветви
одного и того же дерева... дерева познания мира.
А. Эйнштейн*

Искусство и наука выросли из синкретической общности религиозного континуума. Религии и культам необходимы пространство и атрибуты, которые выражают сущность сакральных представлений. Искусство выступает средством, проводником предметного воплощения догматов, канонических представлений, идей. «История – лаборатория возможностей понимания» – свидетельство о беспрестанном развитии, преобразовании как религиозных представлений, так и искусства [1]. Это подтверждает и высказывание Г.Вельфлина: «история форм никогда не останавливается» [2].

Анри Матисс – один из художественных гениев XX века, творчество которого открыто прочерчивает линию нового, чистого искусства. По большей части творчество художника принадлежит живописи, где в полной мере проявлен гениальный дар колориста [3]. Наряду с живописью, Матисс плодотворно работал как график, иллюстратор, скульптор, так же выполнил ряд монументальных работ в интерьере и экстерьере, но итогом творчества, по собственным словам художника, является капелла в Вансе [4,5]. Капелла в Вансе (Капелла Четок / Капелла Розария) являет пример художественного синтеза архитектуры, монументального и декоративного искусства, дизайна и скульптуры. Проектирование и воплощение капеллы длилось более четырех лет (1947– 1951). Значимым является причастность Матисса к разработке художественного ансамбля часовни, который охватывает:

- архитектуру и декор здания (витражные окна, черепицу, колокольню, керамические панно на фасаде здания);
- внутреннее пространство, интерьер (алтарь, витражи, керамические панно, двери, освещение);
- облачения священников и атрибуты культа (ризы, распятие).

Подобным образом работали некоторые из известных архитекторов XX века: А.Ван дер Вельде, Ф.Л.Райт, Ле Корбюзье (капелла в Роншане), Л.Мис ван дер Роэ (вилла Тугендхат). Дифференцированное сплетение слагаемых капеллы воплощает художественное произведение – ансамбль в пространстве, который задействует принцип синкретической общности искусства, религии и науки. Созидающий труд художника и целостный комплекс капеллы рассмотрены через метод бинарных оппозиций. Учитывая органические связи ансамбля

капеллы, вполне закономерно возникает образ дерева, которое органично принадлежит той почве, где произрастает в качестве другого образного сопоставления выступает менгир, знаковое местоположение которого определил человек. Выражаясь иначе, расположение капеллы интегративно встроено в сложный пластический рельеф участка застройки. В аналогичном природном контексте спроектирована вилла Тугендхат архитектором интернационального модернизма Мисом ван дер Роэ. Сопоставление с архитектурой модернизма здесь не случайно, так как Матисс преодолевает канонические интерпретации религиозного искусства, творчески утверждает в ансамбле капеллы Ванса одну из целей искусства, в частности, «обновление видения» [6].

Архитектура капеллы заслуживает исследовательского внимания. Художественную специфику здания базилики, к которому относится капелла, определяет пластический диалог ясной геометрии: прямой и радиальной формы. Эта основа задает формообразование пластических отношений прямолинейного и концентрического, второе привносит витальность в геометрию архитектуры капеллы. Линейный строй и связность элементов формообразования отсылают к классической стройности и, одновременно, плоскостная формальная чистота, аскетичность архитектуры в соединении с цветовыми константами витражей апеллируют к модернизму. Как результат, художественные особенности организации отсылают к идее метафизического диалога в пространстве. Специфика диалога получает развитие в принципах художественной организации пространства капеллы. Капелла в Вансе – метафизический диалог искусства и религии.

Примечания

1. Фуко М. Археология знания. СПб., 2020, С. 22.
2. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М., 2002, С. 271.
3. Livingstone M. David Hockney. London, 2001, P. 184.
4. Матисс А. Заметки живописца. СПб., 2001, С. 200.
5. Орлов С. Анри Матисс. Монументальные проекты. Волшебный декупаж // Монументальное искусство и архитектура. Проблемы синтеза искусств в истории и в XXI веке. М., РАХ, 2022, С. 233.
6. Барашков В.В. Станция искусств» церкви св. Петра в Кёльне как пример диалога католической церкви с современным искусством. 2021. <https://istina.msu.ru/conferences/presentations/366628523/>

ОСОБАЯ ЖИЗНЬ КНИГИ. АЛЬБОМЫ ВИТАЛИЯ ВОЛОВИЧА

В.М. Волович родился в г. Спасск-Приморский Дальневосточного края (1928), с 1932 г. жил в (Свердловске) Екатеринбурге (Свердловске). Работал художником-оформителем и иллюстратором книг для ряда издательств Свердловска, Челябинска, Перми, Москвы. Иллюстрировал «Малахитовую шкатулку» П. Бажова (1963, 1969), «Песнь о Соколе», «Песнь о Буревестнике» М. Горького (1965), трагедии В. Шекспира «Отелло» (1968) и «Ричард III» (1972), «Роман о Тристане и Изольде» (1978) Ж. Бедье, трагедию И. Гёте «Эгмонт» (1982), «Слово о полку Игореве» (1985) и др. Член Союза художников (1956), член-корреспондент РАХ (2007), академик РАХ (2012), Народный художник РФ (2016).

Насквозь «книжный» художник В. Волович в 1988 г. в силу объективных причин оказался не у дел. Именно тогда он реализовал в книгах идею синтеза текста и визуального ряда, выпустив более 10 альбомов, где соединились две его самые большие страсти – литература и изобразительное искусство. В четырёх последних изданиях – «Мастерская» (2011), «Парад-алле» (2011), «Женщины и монстры» (2013), «Корабль дураков» (2016) – он реализовал и другие интенции, высказавшись от своего имени и от поколения, понимая свою ответственность перед единомышленниками, ушедшими художниками. Все они, по словам Воловича, «были преданы высшим идеалам искусства, труда, справедливости, дружества, любви, которые ныне поглотила тотальная коммерциализация жизни» [1].

У каждого альбома свой круг тем, ядро, определяющее его содержание и конструктивное решение, но их сближает несколько типических черт: концентрация вокруг смыслового поля; наличие общей драматургии; деление на 13 глав; спаянность вербального и изобразительных аспектов, ведущая к возникновению определённых коннотаций; множественность поисков композиционных, ритмических, пластических, цветовых решений; перенасыщенность элементов при настойчивой повторяемости отдельных образов или сюжетов; интонация безысходного крика; лаконичная строгость дизайнерского оформления книги.

Художнический пафос и жизненное кредо в наибольшей степени воплотились в книге «Моя мастерская», вобравшей наиболее важные аспекты жизни и творчества. Мастерская – это место, где жизненные впечатления переплавляются в зримые образы, протекает процесс избавления от всего случайного, а грубая материя трансформируется в произведения искусства. Здесь концентрируются смыслы, сгущаются эмоции, выявляются невидимые сущности, переживается спектр самоопределения, разверзается Вселенная автора,

ограниченное пространство, благодаря энергии создателя, порождает множественность бесчисленных миров, а творец, сдирающий с себя все покровы практически до степени экорше, платит за это непомерную цену: предельное обнажение, ведущее к абсолютной незащитности, позволяет вторгаться в самые интимнейшие закоулки души и глумиться над самым сокровенным. «Мастерская – это всё. От рабочего места до высот сакрального. Это смысл, цель и оправдание жизни» [2]. Главный герой «Мастерской» – сложный собирательный образ, сплавляющий узнаваемые портретные черты самого Воловича, Сократа, Христа, св. Себастьяна, манифестирующий масштаб происходящего и меру ответственности художника.

Выражению смыслов помогает арсенал средств, применяемый в решении визуального ряда. Графические листы построены по принципу контрастного равновесия, сопрягающего крайние противоположности в единую диалектическую систему: жёсткие столкновения (черного и белого, точки и пятна, плоскости и объёма, округло-пассивной и остро-напряжённой формы, текучей линии и жёсткого штриха, монохромности и цветовых диссонансов) подчёркивают бескомпромиссность выбора и возможность бытия только на грани предельного напряжения. Семантический и визуальный дуализм дают синергетический эффект и усиливают мощь воздействия; вариации динамичных диагональных и вертикальных композиций, доминирование остроугольных плоскостей, подвижная трансформация элементов, дребезжащая множественность фрактальных ритмов утверждают законы, по которым построен мир Воловича.

Альбом «Корабль дураков» (2016) художник считал своеобразным подведением итогов жизни. Это и эпитафия уходящей в прошлое книге, и грандиозное драматическое действо, требующее особой подготовленности от читателя-зрителя. Важнейшие проблемы бытия человека, Художника, общества, власти, вопросы мироздания варьируются, рассматриваются под разными ракурсами в текстах и зрительных образах и подводят неутешительные итоги...

Виталий Волович ушёл из жизни, едва перешагнув рубеж 90-летия, полным новых идей и планов. До последних дней жизни он был предан Искусству и остался в памяти друзей, поклонников, коллег, близких как последний Рыцарь Книги... Ушёл человек, но остался Художник, через оптику творчества которого ещё предстоит изучать не только историю художественного процесса XX-XXI вв., но и отечественной и мировой культуры в целом.

Примечания

1. Интервью автору 15.02.2016.
2. *Волович В.М.* Мастерская: гуашь, офорт, рисунок: [альбом] / Виталий Волович. – Екатеринбург: Автограф, 2011. – 428 с. ил. – С. 7-8.

КРИТЕРИИ ЦЕНЫ И ЦЕННОСТИ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО АРТ-РЫНКА

Проблема соотношения цены и ценности в пространстве арт-рынка по-прежнему не теряет своей актуальности, она связана с тем, что произведения искусства одновременно относятся и к духовному, и к материальному производству. Принципы ценообразования на предметы искусства до сих пор являются загадкой даже для экономистов. Проблема их определения кроется в отсутствии чётких критериев, определяющих ценностные характеристики произведения.

Средним звеном в цепи, соединяющей производителя и потребителя художественного продукта, является арт-рынок, где происходит формирование цены и определение ценности арт-продукта. Поскольку произведения искусства одновременно относятся как к сфере материального, так и к сфере духовного производств, то при попадании в рыночное пространство, и та и другая его сущности подвергаются оцениванию через чисто экономическую характеристику – цену. Таким образом, цена произведения складывается из двух компонентов – материального и духовного, при этом не существует абсолютной единицы измерения ценности. Ни весом, ни количеством невозможно соизмерить результат научного или художественного творчества. Более интенсивная работа в данных сферах увеличивает количество произведений, но не гарантирует увеличения их ценности.

Такие характеристики арт-продукта, как цена и ценность, формировались постепенно. На начальном этапе развития человечества произведения искусства передавались безвозмездно в качестве дара. Следовательно, тогда у художественной продукции была лишь эстетическая характеристика. С развитием общества произведения меняли своих владельцев уже по средствам заказа. Хотя исполнителю полагался гонорар, искусство всё ещё не было товаром, поскольку смена владельца происходила без свободной реализации и эквивалентного обмена, следовательно, эстетическая ценность в нём по-прежнему была преобладающей. В XVII веке в качестве самостоятельного экономического пространства зарождается арт-рынок, а искусство становится товаром, при этом его эстетическая ценность сливается с экономической: наличие ценности повышает цену и наоборот.

Некоторые современные аналитики искусства считают, что культурная значимость может быть выражена в денежном эквиваленте, а художественная ценность равна продаваемости [2, С. 11]. Но как через стоимостную характеристику выразить категорию творчества? Любое творчество – труд, но не каждый труд имеет творческий характер. И даже наличие творческой

составляющей в продукте-произведении не гарантирует наличие в нём художественной ценности. Следовательно, узкоэкономический подход не позволяет нам определить эстетическую составляющую произведения – его ценность.

В пространстве арт-рынка нередки случаи, когда активными его участниками становятся люди, не обладающие развитым эстетическим сознанием. В результате возникают парадоксальные случаи, когда артпродукт обладает очень высокой ценой и спросом, не имея при этом художественной ценности. В профессиональных кругах процесс подмены стоимости ценой называется «раскруткой», а подвергшиеся ей произведения – «спекулятивными пузырями». Но и высокая художественная ценность может не иметь прямой корреляции со спросом и ценой: так, произведения А.А.Тарковского идут в полупустых кинозалах и редко транслируются по телевидению из-за низких рейтингов. Такой разрыв между истинной ценностью и востребованностью приводит к разрушению ценностно-эстетических ориентиров общества.

Приобщение к искусству считается престижным нематериальным капиталом, и в некоторых кругах, причисляющих себя к элитарным, является практически обязательным ритуалом инициации. Однако иницируемые не всегда обладают развитым эстетическим сознанием, а отсутствие понятных критериев оценки дезориентирует их в пространстве понятий цены и ценности. Это приводит к тому, что аудитория перестаёт доверять собственным ощущениям от произведения, делегируя его оценку неким экспертам: конкретным людям или неким общественным представлениям (моде). «Прагматичный среднестатистический обыватель не поверит в ценность некоего произведения до тех пор, пока ему не будет предоставлено авторитетное обоснованное объяснение, что перед ним действительно шедевр» [1, С. 145]. Из этого следует, что арт-рынок вполне способен не только удовлетворять спрос, но и формировать его. Но посредник может и сам не обладать достаточной квалификацией и чутьём, либо действовать сугубо из соображений собственной выгоды, что приводит к девальвации профессионального подхода и наводнению арт-рынка сомнительными с эстетической точки зрения произведениями.

Традиционно, например, в гильдиях или цехах, существовала профессиональная система критериев оценки художественных произведений. Если автор произведения соблюдал установленные нормы и правила, его произведение получало от гильдии соответствующее клеймо [3, С.11]. Проверке подвергались не только технология и качество материалов, но соответствие неким эстетическим взглядам и представлениям. Но современный арт-рынок не берёт на себя функцию воспитания у зрителя эстетического сознания, а потакает вкусу публики. Следовательно, профессиональные критерии оценки произведений искусства вытесняются критериями, выдвигаемыми обывателями-потребителями. Нередко профессионалу приходится работать в угоду публике.

К сожалению, на сегодняшний день не существует ни классификаций, ни механизмов, способных определить эстетический уровень арт-продукции

и принцип формирования цены. Немногочисленные работы по ценообразованию в сфере искусства пока не выдвинули серьезных гипотез на эту тему. Обычно используется прецедентная логика, которая удобна коллекционеру или эксперту, но понимания сути проблемы потребителю не дает.

Примечания

1. Арт-рынок Екатеринбурга // Под ред. Немченко Л.М. Екатеринбург, 2001.
2. *Благосклонов А.* Справочник // Единый художественный рейтинг. М., 2002.
3. *Хук Ф.* Галерея аферистов / Ф. Хук; пер. с англ. В. Ахтырская. СПб : Азбука, 2018.

А. Шевцов

Балтийская педагогическая академия, СПб

НАСТАВНИКИ, БЕРУЩИЕ ПЛАТУ

Александр Баумгартен начинает свою «Эстетику» с определения: «§1. Эстетика (теория свободных искусств, низшая гносеология, искусство прекрасного рассуждения, искусство аналога разума) есть наука чувственного познания» [1]. А далее уточняет, что эстетика связана с риторикой и поэтикой (§5).

В этих определениях есть два исходных понятия: искусство, и рассуждение. Иными словами, речь идет о том ремесле, которое видит своим материалом слово. Поскольку само понятие айстесиса является греческим по происхождению, логично будет посмотреть, что подразумевалось под этим искусством в те времена, когда это оно зарождалось.

Общеизвестно, что в Древней Греции существовало несколько категорий ремесленников, которые обучали за деньги своим искусствам. О знаменитых софистах, которые учили за деньги рассуждать, чтобы побеждать в общественных собраниях, знают все. Общеизвестно и то, что софистика была создана учителями риторики, вроде Горгия.

Вероятно, не так известно то, что такими учителями или, вернее, наставниками считались и поэты. Как выразил эту мысль Аристофан в «Лягушках»: «Малых ребяток наставляет учитель (διδασάλοϛ) добру и пути, а людей возмужавших – поэты» [2].

Учитель не наставляет, учитель, если быть точным, учит. Поэтому греческий дидакал по своей сути не учитель, а наставник. То есть мастер в каком-то техне, который может наставлять и ставить на путь, пройденный им самим. Техне греков, это то же самое, что и arts английского языка: ремесла и искусства одновременно.

Учитель дает знания. Наставник же обучает именно тому, как делать вещи, которые можно продать: не продается вдохновение, но можно рукопись продать... В этом принципиальное отличие учителя и наставника, чаще всего упускаемое исследователями. Но какое отношение к этому имеет поэзия?

Древнегреческое поэзис (ποίησις), безусловно, и сочинение стихов. Но основное значение слова – делать, производить, изготавливать. В древности оно означало жертвоприношение богам, и, вообще, сотворение, созидание. Отношение поэта с богами является постоянной темой древнегреческой поэзии, достаточно вспомнить Гесиода, рассказывающего про муз, которые научили его как петь про богов.

В самом кратком виде суть поэзиса определил Платон, вложивший в уста Диотимы: «Все, что вызывает переход из небытия в бытие – творчество, и, следовательно, создание любых произведений искусства и ремесла можно назвать творчеством, а всех создателей их – творцами...»

Однако... они не называются творцами, а именуются иначе, ибо из всех видов творчества выделена одна область – область музыки и стихотворных размеров, к которой и принято относить наименование «творчество». Творчеством зовется только она, а творцами-поэтами – только те, кто ей причастен» [3].

В сущности, Платон здесь дает определение тому виду творчества, к которому причастны музы. Но поэзис предполагает более широкое понимание, он охватывает собою любое техне, в смысле ремесла. Что можно сказать про творчество таких поэтов, как Гомер, Гесиод, Пиндар? Они умели слышать муз. А что можно сказать про ремесленников?

В самом начале их обучали боги. Вот как это звучит в гомеровском гимне «К Гефесту»: «Муза, Гефеста воспой, знаменитого разумом хитрым! Вместе с Афиной он светлоокою славным ремеслам Смертных людей на земле обучил» [4].

Бессмертные наставляли смертных и в том, как слышать музыку сфер, и в том, как изготавливать вещи, то есть творить то, что улучшает жизнь. Очевидно, что сначала надо научиться видеть образ, то есть эйдос вещи, потом научиться его воплощать, и лишь после этого обучить этому следующего.

Именно это обучение всегда было платным, потому что позволяло изготавливать вещи, которые можно было продавать. Плата могла быть деньгами, а могла трудом, как это было принято в ремесленных цехах с подмастерьями во все времена.

Очевидно, что собственно творчество поэта – это очень интимное общение с божественным, но перевод его вдохновения в слово и обучение этому, вполне ремесленное занятие. Поэтому риторика исходно предполагала оплату труда учителя или наставника.

Примечания

1. А.Баумгартен Эстетика. – М.: Ун.Дм.Пожарского, 2021.
2. (Аристофан 1054-1055) // Аристофан. Комедии. Фрагменты. – М.: Наука, 2008
3. Платон, Пир, 205 с. // Платон. Сс в 4 т., т.2 – М.: Мысль, 199).
4. Эллинские поэты VIII-III вв. до н.э. Эпос, элегия, ямбы, мелика. – М.: Ладомир, 1999, с.171.

АНТРОПОЛОГИЯ ЭСТЕЗИСА

За триста лет своего существования эстетика претерпела изменения и превратилась в науку о прекрасном, наблюдаемом вовне, то есть в мире, окружающем человека. Когда она задумывалась Александром Баумгартеном, то предполагалось, что это будет наука или даже искусство, позволяющее развивать внутреннюю красоту мыслителя.

Именно поэтому Баумгартен считал предметом своей эстетики поэтику и риторику и разрабатывал упражнения для философа:

«§ 47. Для характера успешного эстетика требуется эстетическое упражнение или *ἀσκήσις* – частое повторение действий, однородных в том отношении, что в них должна присутствовать некая согласованность в даровании и склонности ради привычки к прекрасному рассуждению» [1].

Очевидно, что речь идет не о развитии художественных способностей у тех, кто создает произведения искусства. Речь именно о философе-эстетике и о его работе над собой, над развитием собственных способностей. Столь же очевидно, что для успешности в упражнениях нужно неплохо знать предмет приложения усилий, то есть человека. Поэтому эстетика Баумгартена тяготела к тому, чтобы стать антропологией. Что и разглядел в ней Кант.

Его «Антропология с прагматической точки зрения» [2] вырастает из курса, который он читал с 1772/73 по 1795/96 учеб. гг. на основе работ Баумгартена.

Основополагающим в понимании эстетизиса для Баумгартена было разделение разума на высшую и низшую познавательные способности. Кант принимает это, но связывает это с тем, что душа бывает активной и пассивной, что, думается мне, неверно в русском переводе.

В действительности имеется в виду то, что она может быть деятельной и страдательной, то есть принимающей воздействия. Это соответствует учению стоиков о патосах, то есть как раз о состояниях души страдательной и воспринимательной, что прямо подводит нас к тем взглядам, на которые опирался Баумгартен, разрабатывая эстетику.

А он опирался на два источника – стоиков и Лейбница и Вольфа. Поэтому любые параллели с этими учениями важны для понимания эстетики Баумгартена. Способность воспринимать воздействия, порождает чувствительность, то есть самую суть эстетизиса, а она дает возможность познания.

Поэтому Кант начинает с эстетики в смысле способности познания и основной свой труд – «Критику чистого разума»:

«Каким бы образом и при помощи каких бы средств ни относилось познание к предметам, во всяком случае созерцание есть именно тот способ, каким познание непосредственно относится к ним и к которому, как к средству, стремится всякое мышление» [3].

При этом и для Канта, и для Баумгартена было очевидно, что «предмет каким-то образом воздействует на нашу душу». Так звучит во всех переводах Канта. Но в оригинале он не использует слово Seele, то есть «душа», он всюду говорит о Gemut, что может означать в немецком и душу, но чаще означает нечто душевное, к примеру, нрав, характер, но более всего сердечность. Это, так сказать, душа нараспашку или большое сердце у человека.

Из этого можно сделать вывод, что Кант был знаком с учением стоиков, потому что сердце – именно тот орган, который по понятиям стоиков и был, по выражению Баумгартена, «аналогом разума», источником низшей познавательной способности.

Из Филодема: *«Некоторые стоики утверждают, что ведущая часть помещается в голове: это, по их словам, разумность (фронесис), – почему она и называется Метидой. Но Хрисипп утверждает, что ведущая часть помещается в груди. И там же родилась Афина-разумность, – хотя голос исходит из головы, и речь исходит из головы, а разумность родилась благодаря Гефесту, то есть благодаря искусству»* [4].

Стоики совершенно не случайно увязывают эту «разумность» с ремеслом, творящим искусство, и с голосом. Таково древнегреческое понятие поэзиса, как способности творить вещи, которых еще нет в нашем мире. Поэзис же, как известно, воплощается в первую очередь в виде песни и слова, откуда и берутся у Баумгартена поэтика и риторика как основа эстетики.

Вероятно, именно в этой связи нужно искать и его антропологическую основу всех этих искусств, которую он предлагает развивать с помощью упражнений. Упражнение воздействует на вполне определенные органы, а значит, их можно развивать таким образом, но их можно и выявлять с помощью упражнений. И это дало бы возможность создать описание человека воспринимающего, а значит, могло бы считаться началом антропологии.

Примечания

1. Баумгартен А. Эстетика, – М.: Ун.Дм.Пожарского, 2021, с. 60.
2. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения, СПб.: 1900, с. 20.
3. Кант И. Критика чистого разума. – М.: Мысль, 1994, с. 48.
4. ФРС (Фрагменты ранних стоиков), т. II, ч. 2, 910.

ГРАНИЦЫ ЭСТЕТИКИ: ВИЗУАЛЬНЫЙ МУСОР

Грязь сопутствует любому порядку, поскольку именно порядок и устанавливает различие чистоты и загрязнения, или соблюдения порядка и отклонения от него. Однако проблема загрязнения предполагает не само по себе наличие грязи, а именно меру ее вторжения в определенную среду, уровень опасности для поддержания и воспроизведения существующего порядка. Очевидно, что и в отношении визуального загрязнения мы можем говорить об инородных компонентах, которые по большей мере остаются в тени видимого пространства и даже способствуют его внутренней определенности и устойчивости, но также и о тех компонентах, которые, наоборот, выходят на поверхность, подчиняют себе взгляд, разрушая непрерывность визуального опыта. Соответственно, возникает вопрос о критериях загрязнения, в исходном смысле греческого слова *κρίτηριον*, означающего способность различения и основание суждения о предмете.

Понятие возвращения взгляда дает нам подобный критерий, поскольку описывает структуру взгляда как связку разнородных перцептивных компонентов. Показательным примером загрязнения здесь служат руины, поскольку они обнаруживают разрушение этой структуры, состоящее в том, что не-визуальные компоненты начинают занимать собой всю поверхность визуального, становясь основным содержанием видимого. Другой крайностью в отношении визуального порядка и отступления от него стоит считать предельно абстрактное, геометризованное пространство, в котором возвращение взгляда происходит настолько предсказуемо, что совершенно упраздняет тело смотрящего, отчуждая от него само визуальное пространство, живой опыт видимого окружения.

Если мы говорим о том, что порождает взгляд, то у нас появляется возможность дать второй, более широкий критерий загрязнения. Речь идет о структурах взгляда, которые предъявляют только сами себя, о слепом взгляде, который создается из *знаков видения*, имитируя взгляд и подменяя видение возбуждением желания и аффекта. Таким образом, второй критерий загрязнения состоит в избыточном использовании *технологий взгляда*, которые построены на привлечении внимания и создании искусственной среды видимого.

Несомненно, мы сохраняем за собой возможность видеть по-своему, удерживать дистанцию к господствующей модели, но при этом мы сталкиваемся с самой тревожной формой визуального загрязнения, которая хотя и отклоняется от порядка, но работает на его воспроизводство. Речь идет о технологиях видения, которые обустривают окружающее нас визуальное пространство,

подменяя собой личное усилие видения. Итогом становится разрастание массы визуальных отходов, визуального мусора, возникающего из-за перепроизводства образов. Эти слепые образы создают своего рода визуальный *антимир*, сферу абсолютной *пассивности взгляда*.

Шевченко А.В.

Томский государственный университет, Томск

КАРТИНА «СТОЙКИЙ ФИЛОСОФ» КАК СИМВОЛ ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И СЕКСУАЛЬНОГО ОПЫТА

Ричард Шустерман предлагает нам взглянуть ретроспективно на то, как исторически складывалась в рамках западной культуры эстетическое восприятие и насколько эротические проявления могли быть его предметом. В венском музее истории искусств есть картина «Стойкий философ» [1]. Картина изображает усатого мужчину, в расцвете сил, в «самом соку», но уже достаточно зрелого, он сидит за столом с горой книг. В момент когда он работает (что-то пишет) его отвлекают. Отвлекает его молодая девушка приятной наружности, которая пытается его соблазнить – голубое платье и сорочка спущены на талию и обнажают её прелестные груди. Фигура философа, который застыл с поднятой рукой, будто бы отрицая соблазн, находится в тени, а фигура девушки, напротив – хорошо освещена и притягательна. Эта игра света и тени, по всей видимости, символизирует иронию художника, написавшего картину по поводу черствости философа, его неспособности испытать человеческое возбуждение, увидеть прекрасное в живой жизни вокруг, а не в своих книгах и не через призму оных.

Эта картина как бы отсылает нас к классическому, делящемуся с античных времен, спору между философией и искусством. Проблема заключается в том, что в европейской традиции эстетический опыт противопоставляется сексуальному опыту. Корни текущего положения вещей лежат в русле понимания эстетического опыта. Для классической европейской эстетики, эстетическое переживание – это, в первую очередь, незаинтересованное созерцание, в то время как наши эротические переживания всегда эгоистичны, полны страхов и надежд, полны желаний, во власти которых мы находимся. Так, к примеру, Кант вообще утверждал, что чистое созерцание красоты, лишённое каких-либо мотиваций со стороны созерцателя и есть краеугольный камень и одновременно основной критерий эстетического опыта. Очевидно, что доминирование подобных подходов не позволяло рассмотреть любовный опыт в качестве эстетического. В русле подобного лейтмотива мыслило большинство авторов XIX века, модифицируя эти рамки деталями, свойственными

их философии. Шопенгауэр, например, считал, что сексуальный опыт предполагает его пресловутую волю к жизни и поэтому он не может считаться эстетическим. Ницше был сторонником воздержания для философов и людей искусства, поскольку считал сексуальную активность разрушительной для творчества и талантов, так что косвенно он тоже поддерживал тезис отрицания эстетического в сексе.

Шустерман зовет нас не на проторенную дорогу, а туда, где мы вступили бы в пространство сомнений, в котором поставили бы под вопрос укоренившееся предубеждение, в соответствии с которым любовный опыт не может переживаться как эстетический. Для этого он предлагает нам обратиться к собственному опыту. «Не признаем ли мы, что некоторые из них [любовных опытов] были поистине эстетичными? Многие из нас, я искренне надеюсь, переживали занятия любовью, которые были полны красоты, удовольствия, напряжения, значимости, задействовали одинаково разум и чувство, тело и душу» – вопрошает американский философ. И в самом деле, если мы зададимся вопросом, каковы наиболее важные и выдающиеся характеристики эстетического опыта, то мы наверняка ответим на этот вопрос таким образом, что эти характеристики будут актуальными и для любовного опыта тоже. Если мы будем исходить из предположения, что наша гипотеза верна, то логично будет предположить так же и то, что, если любовный опыт может быть эстетическим, то корректно говорить об искусстве любви – *ars erotica*, что подчеркивает вектор, направленный на расширение теоретических знаний и даже более того направленный на оспаривание господствующего тезиса, что искусство должно быть отделено от реальной жизни (или даже противопоставлено ему).

Примечания

1. *Shusterman R. Thinking through the body. Cambridge: Cambridge university press, 2012. P.262.*

*Шелковников А.Ю.
НИУ «МЭИ», Москва*

«ВОСТОЧНОЕ» КАК ИСТОЧНИК ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЗНАЧЕНИЙ

Восток как таковой для европейского эстетического сознания является эстетической категорией. «Восток» означает другую культуру с присущими ей эстетическими признаками таинственности, экзотики, мистики, очарования и т.п. Конечно, в данном случае речь идет о поверхностном восприятии Востока. Это первичное восприятие Востока как экзотики имеет ярко выраженную эстетическую окраску. При этом Восток понимается синкретически. На самом деле Восток относителен и многообразен. Но для западного человека Восток – это нечто единое, другое, загадочное и прекрасное. Конечно, Восток, так же как

и Запад, это – современная мифологема. Таким образом, мы имеем дело со своеобразным мифом о Востоке, причем последний выступает и как эстетический объект. Эстетика Востока вызывает определенные ассоциации с искусством – танцами, архитектурой, другими изобразительными искусствами, боевыми искусствами, так называемыми духовными практиками (йога, цигун), эпосом и др. вербальными формами. Восточные религии также эстетизируются. Они и в традиционном инварианте наполнены эстетическим содержанием и формально-эстетически организованы, но в процессе рецепции и интерпретации «западным сознанием» происходит сопоставление западным эстетическим образцам. На Востоке западный человек пытается найти то, чего он не может найти в собственной культуре. Каковы результаты этого поиска? Это – открытый вопрос. Видимо, его можно обсуждать только в отношении индивидуальностей. Западный эстетический вкус находит на Востоке альтернативу. Нормативная эстетика играет свою роль не только в оппозиции к внеэстетическому, но и к другой эстетике. Эстетическое «паломничество» на Восток – экзистенциальное движение западного духа. Оно требует серьезного погружения в восточную эстетику и культуру. Интересно также и возвращение на Запад. Ведь он теперь воспринимается через призму Востока. Эстетическое восприятие своей, западной, культуры меняется. Что мы извлекаем из уроков восточной эстетики, продолжая существовать в своем культурно-эстетическом контексте? Предлагаем рассмотреть варианты эстетических реакций, а также проблемы понимания своей и чужой эстетической традиции.

Шенгелия С.Н.

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург

КИНО КРАСНЫХ ТЕЛЕФОНОВ: ПРЕДМЕТНАЯ СРЕДА КАК СПОСОБ АКТУАЛИЗАЦИИ ВНЕДИЕГЕТИЧЕСКОГО

В эпоху стремительного развития Интернета, когда при будничном упоминании «реального» первой ассоциативной оппозицией на ум приходит не «воображаемое», а «виртуальное», дискурс о трансформации способов человеческого восприятия приобретает особую актуальность [1]. Там, где раньше пяти органов чувств было достаточно, чтобы, если не абсолютно увериться в существовании объекта, то хотя бы предположить его существование, теперь остаётся довольствоваться лишь двумя предоставляемыми возможностями экрана источниками информации: слухом и зрением. И, очевидно, не следует забывать, что развиваемая XXI веком проблема зародилась ещё задолго до появления первых персональных компьютеров – именно кинематограф впервые актуализировал размышления о потенциале и недостатках экрана.

Показать то, чего нет не только в пределах кинозала, но и внутри диетического пространства. В пьесе Жана Кокто «Человеческий голос» обычный

стационарный телефон становится единственным связующим звеном между главной героиней, находящейся на театральной сцене, и её возлюбленным, присутствующим в пьесе разве что в рамках фантазии её зрителей, ведь даже предполагаемые реплики мужчины зрителю приходится додумывать самостоятельно. Герой отсутствует на подмостках, зато сцена заставлена предметами, так или иначе утверждающими его присутствие. Предметами, которые при остром желании можно даже потрогать, тем самым лично убедиться в реальности их существования, а следом и реальности существования их хозяйки [2]. Функциональность кинематографа же в схожей ситуации крайне ограничена. Всё, что остаётся кинокамере, так это лишь показать изображение предмета, а кинозрителю – попытаться поверить, что где-то за границами кадра существует тот, кому, согласно сюжету, эти предметы принадлежат.

Испанский режиссёр Педро Альмодовар предпринял целых три попытки экранизации «Человеческого голоса» – три категорически разные попытки, исследующие три решительно различных способа демонстрации находящегося во внедиегетическом пространстве персонажа. И только один его приём всегда оставался неизменным: пристальное внимание к предметной среде, призванной обозначить существование того, кто в рамках заданного Кокто нарратива должен оставаться за пределами кадра. Преодолевая двойную преграду контакта зрителя с ему демонстрируемым (особенности киноэкрана и особенности положения персонажа), режиссёр предлагает, быть может, не слишком оригинальный, но изящный способ прикоснуться и убедиться в существовании того, чего кинозритель никак не может потрогать.

Примечания

1. *Мизиньска Я.* Homo tangens, или человек осязающий и осязаемый // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. – 2011. – №. 3. – С. 523-523.
2. *Grigore A.* The theatrical space in The Human Voice by Jean Cocteau // *Învățământ, Cercetare, Creație.* – 2020. – Т. 6. – №. 1. – С. 155-159.

Шестова Е.А.

Российский государственный гуманитарный университет, Москва

ТВОРЧЕСТВО КАК МЕСТО (ДЛЯ) ДРУГОГО

В докладе я хотела бы феноменологически проанализировать необходимость Другого (адресата, читателя) для акта творческого выражения. В качестве дескрипции, на которую я буду опираться, я хотела бы взять стихотворение Баратынского «Мой дар убог и голос мой негромок...», в котором Баратынский проводит аналогию между читателем и другом. Что заложено в этой аналогии, кто этот друг/читатель и какую роль играет он для творчества?

Для прояснения этой «дружественности» читателя я предлагаю обратиться к эссе Франсуа Федье «Голос друга», в котором он комментирует один пассаж из «Бытия и времени» – о «голосе друга, которого всякое вотбытие имеет при себе». Федье ищет указания на особую феноменальность «другости» друга и его роли. Федье рассматривает эту раздвоенность голоса, обращенного ко мне в дружбе, как примету отличительной для дружбы «парности», грамматически выражаемой двойственным числом. Таким образом, друг открывает мне новый модус собственного бытия. Голос друга являет мне мою нехватку себя, но не как несобственность, а как незавершенность, невозможность собственного бытия без открытости как отношения с другим. Он являет мне ее не в ужасе, а в нежности, в разговоре или возможности разговора.

Что общего этот модус дружественности, открывающий мне мое бытие как незавершенное, имеет с читателем? Зачем пишущему читатель? Казалось бы, для творчества он не нужен, но у Баратынского поэт уже имеет в виду возможного читателя. Речь не о «целевой аудитории», и это подчеркивает и Мандельштам в своем эссе «О собеседнике», посвященном этому стихотворению. У-Хайдеггера как указывает Федье, речь о «*der Freund*», о друге с определенным артиклем, конкретном и единственном. Когда же речь идет о читателе как друге, то это не конкретный друг, которого я имею в виду. Речь о том читателе, который может захотеть стать другом, о друге, о котором я даже не подозреваю. Читатель как друг с более чем неопределенным артиклем.

Делясь чем-то с реальным другом, если мне «любезно» его бытие, я не просто хочу обсудить с ним что-то, что мне уже известно: я как бы одновременно переживаю это со своей позиции и с другой – как еще не известное, удивительное.

То есть этот друг-читатель уже обнаруживается внутри меня как моя собственная раздвоенность – между знанием себя и обнаружением себя, никогда-не-знанием до конца. Открытость собственному бытию означает, что оно мне не известно до конца, я его в себе открываю как не то что несобственное, но не-совсем-мое, то, что при-мне (как голос друга).

Друг-читатель оказывается тогда не адресатом моей речи, но в каком-то смысле ее внутренней причиной или наименованием этой причины. Мне кажется, моя речь адресована другому, но этот неопределенный читатель – это неопределенная я, я как мои возможности быть другой для самой себя. Это другое бытие, любезное мне как неопределенные варианты моего бытия, возможности, как не-совсем-мое в структуре моего бытия, которое и производит творческий момент – возможность сказать что-то новое, нетавтологичное.

Другое бытие такого рода достаточно близко мне, чтобы не ощущать его чуждости, и при этом достаточно неопределенно, чтобы не узнаваться как «я». Может быть, это и есть то, что можно обозначить сферой камерного, интимного, нежного. С одной стороны это моё-при-мне, но не внутренне-собственное, а адресованное и, следовательно, видное другому, уязвимое; с другой – неопределенное-при-мне, которое заставляет меня постоянно пытаться явить его самой себе, поддерживает творческую активность.

ФЕНОМЕН ТЕАТРАЛЬНОГО РАЗНООБРАЗИЯ В СВЕТЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ АКСИОЛОГИИ

Как факт зрелищной культуры феномен театрального разнообразия характеризуется богатством вербальных «первоисточников» представлений, полижанровостью и режиссерско-постановочной многоликостью. Современный театральный ландшафт демонстрирует «диалектику приобретений и утрат» в зрелищно-игровой сфере культурной жизни социума. Трансформация поэтики и эстетики сценического искусства предшествующих хронотопов культуры обусловлена рядом факторов. В частности, к явным факторам обновления языка сценического искусства и видоизменения театрального пространства относятся процессы художественного экспериментирования и переформатирования. Причем каждый из отмеченных факторов неотделим от ценностно-смысловых основ мотивационного контекста субъектов театрального творчества.

Многомерность и конфигуративность современного театрального пространства задают собой модальность различных дискурсов. Открытый характер вопроса о поэтике и эстетике театрального действия в любой тематическо-интонационной явленности так или иначе соотносится с ценностным аспектом. В реалиях эстетического плюрализма и этического релятивизма сосуществование в современной культуре различных театральных моделей обуславливает потребность осмысления, какова «конкретная ценностная архитектоника» каждой из них [1]. Не менее важно принимать во внимание и эстетические параметры зрелищно-игровой презентации «предлагаемых обстоятельств» для субъектов коммуникации – как в границах традиционной системы «сцена – зрительный зал», так и за пределами – в театральных практиках.

Неоднозначность процессов трансформации театральной компоненты современной зрелищной культуры проявляется также и в иерархии эстетических категорий, через призму которых создается художественный образ спектакля или аудиовизуальная презентация авторской позиции участников перформансов, хеппенингов, променадов и других видов акционизма. Все чаще театральный ландшафт последних лет демонстрирует тенденцию отнесения таких категорий эстетики, как («прекрасное», «возвышенное», «трагическое» и «комическое», исключая иронию) за счет активного использования экспрессивно-выразительного потенциала безобразного и низменного. Данная тенденция сопряжена с ценностно-эстетической переориентацией в сфере режиссуры и организаторов зрелищных видов акционизма. Ряд режиссерских имен и их «творений» отражают установки на эпатаж и «эстетический шок» в противовес духовно-нравственному потенциалу эффекта катарсиса. С уче-

том отмеченных моментов стоит рассмотреть феномен театрального разнообразия в оптике эстетической аксиологии. Данное явление предстает одновременно как и ценностно-смысловое пространство актуализации в различных формах «инстинкта театральности», и оценка художественных результатов драматургического, режиссерского и актерского творчества. При этом немаловажное значение имеет критериальный угол зрения на каждую из театральных форм моделирования. В свете этого представляется правомерным рассмотреть в качестве гипотетического критерия оценки театрального искусства «эстетический гуманизм». Полисемантика данного словосочетания открывает возможности выявить не только ценностные приоритеты в театральном ландшафте современности, но и стилевое разнообразие использования модусов художественности в режиссерско-постановочной деятельности. Представляется, что эстетический гуманизм как ценностный подход к феномену театрального разнообразия более явно «высветит» те моменты провокативности, вулгаризации и издержки режиссерского нарциссизма, которые негативно сказываются на поэтике и эстетике театра как социокультурного института.

Примечания

1. *Бахтин М.М.* К философии поступка. // «Философия и социология науки и техники». Ежегодник 1984-1985. М.: Наука. 1986. С.128.

Шиленкова Е.Д.
Нижегород

О ВЛИЯНИИ КУЛЬТУРЫ НА КИНОИСКУССТВО (НА ПРИМЕРЕ СРАВНЕНИЯ ВСТУПИТЕЛЬНЫХ ЗАСТАВОК КИНОПРОИЗВЕДЕНИЙ США И КИТАЯ)

В настоящее время современному телезрителю предлагается широкий выбор произведений киноискусства. Помимо активного развития киноиндустрии, на это также влияет возможность просмотра произведений кинематографа разных стран.

Если ранее основной интерес представляли сериалы и иные виды киноискусства западного производства (не считая японскую мультипликацию – аниме), то в последнее десятилетие активно приобретают популярность кинопроизведения стран Восточной Азии. В их числе – китайские дорамы (телесериалы) и дунхуа (анимационные сериалы).

Говоря о кинокартинах как о произведениях искусства, нельзя не учесть, что все они создаются под влиянием культуры страны производства. Разница между культурой Запада и культурой Востока несомненна и является частым предметом обсуждений.

Под культурой Востока понимается культура азиатских государств, отличающаяся устойчивостью, традиционностью и неизблемостью. Культура Запада, соответственно, – это культура стран Европы и Северной Америки, олицетворяющая динамизм жизни, бурное развитие в разных сферах [1].

Одной из характерных особенностей культур, наиболее интересной для данного исследования, является различный взгляд на связь человека с природой. В культуре Запада человек противопоставляется природе и стремится ей повелевать. В культуре Востока человек и природа неразделимы и представляют единство [2]. Кроме того, именно образы природы считаются в Китае истоком культуры [3].

Различия в образе жизни и отношении к природе находят свое отражение в том числе в произведениях кинематографа на разных уровнях. Помимо явных отличий (например, сюжетных, представления разных жизненных укладов и т.д.), расхождения можно также найти во вступительных заставках произведений кинематографа.

Вступительная заставка, или опенинг (от англ. *opening*), – это своего рода визитная карточка любой кинокартины. Именно с нее зритель начинает знакомство с фильмом, сериалом, мультипликацией и т.д.

При просмотре сериалов и анимаций производства стран Запада особенно заметна короткая продолжительность вступительной заставки. Очень редко они бывают длиннее одной минуты. Таким образом зритель приступает к просмотру основной, сюжетной, части как можно скорее. Вступительные заставки дорам и дунхуа, наоборот, редко бывают короче одной минуты и могут длиться даже более двух минут. Продолжительность опенинга не зависит от общего хронометража эпизода.

Однако в плане отличий наиболее интересна не техническая сторона, а то, какие сцены и картины изображаются во вступительных заставках.

В непродолжительном опенинге западного сериала место могут найти знаковые места и достопримечательности городов и т.п., в которых развиваются события, представляемые пейзажи зачастую отличаются урбанизмом – в них нет места живой природе.

В то же время, независимо от жанров, места и времени развития событий, в опенингах китайских дорам всегда (или почти всегда) можно увидеть картины природы, образы стихий. Это могут быть как вырезанные сцены из эпизодов, так и элементы графического оформления, спецэффекты. Они не загромождают представляемую картину, а органично вписываются в нее, вновь демонстрируя нерушимую связь человека и природы, характерную для культуры Востока.

Для сравнения предлагаются вступительные заставки американского телесериала «Алиенист» («*The Alienist*») и китайской драмы «Мой сосед по комнате – детектив» («*民国奇探*» / «*My Roommate is a Detective*»). Оба произведения в российском прокате относятся к жанру детектив. Время

действия – последнее десятилетие XIX века и первая половина XX века. Место действия – Нью-Йорк и Шанхай (точнее – Шанхайский международный сэттльмент).

Отношение картин к одному жанру и примерно схожее время развития событий позволяют обеспечить их рациональное сравнение с точки зрения влияния культуры, а также выявить закономерности в оформлении вступительных заставок китайских драм.

Примечания

1. См. об этом: *Гутарева Н.Ю., Виноградов Н.В.* Сравнительный анализ культур Востока и Запада // Молодой ученый. 2015. №10 (90). С. 1468-1470.
2. Там же.
3. *Малявин В.В.* Китайская цивилизация. М.: «Издательство Апрель», ООО «Издательство АСТ», Издательско-продюсерский центр «Дизайн. Информация. Картография», 2000. С. 191-195.

Шилина А.А.

Полисадова О.Н.

МБОУ Лицей- интернат №1, г. Владимир

ХУДОЖЕСТВЕННО – ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В современной системе обучения большую роль играют разные технологии и инновационные методы работы с учащимися в системе дополнительного образования. Но неслучайно 2023 год объявлен годом педагога и наставника. Какую большую роль в образовательном процессе играет учитель, его компетенции, его умение заинтересовать своим предметом, его знание психологии и педагогических принципов, харизма. Эстетический принцип красоты и одухотворенности был положен в основу методов преподавания удивительного педагога Нины Васильевны Мадьяровой (03.10.1948 – 25.08.2019).

Мадьярова 25 лет прослужила в Таджикском государственном академическом театре оперы и балета им. С. Айни, танцевала все ведущие партии репертуара. Искусство классического танца – это эстетика чистых форм, красоты линий, многообразия художественных образов, это эстетика особых поведенческих взаимоотношений, целая парадигма особого отношения к миру и искусству в нем. Все эти качества Нина Васильевна Мадьярова старалась привить своим ученикам. Многие из них стали педагогами и те художественно-эстетические принципы, которые были применены в их обучающей практике, теперь оставляют одну из важнейших составляющих образовательного процесса.

Основной своей задачей педагоги видят сохранение основ и традиций русского классического балета, как основной направленности работы коллектива

как в организации учебного процесса, так и в выборе репертуара. Так же выстраивают приоритет гармоничного и всестороннего развития личности детей, формирование понимания высокой эстетики искусства балета. Для этого необходимо решить следующие художественно-эстетические задачи:

- построение процесса обучения на принципах эстетических основ академической русской балетной школы с учетом возможностей работы с детьми в системе дополнительного образования;
- стремление создавать условия для всестороннего и гармоничного эстетического развития личности каждого воспитанника коллектива путем развития их физических, творческих и интеллектуальных способностей (через поступательное непосредственное и опосредованное приобщение детей к шедеврам классической хореографии, музыки, к миру культуры и искусства в целом);
- вопрос возрастной периодизации образовательного процесса, особенно вопрос перехода воспитанников с одной образовательной ступени на другую.

Следует отметить, что, опираясь на основные критерии возрастной физиологии и психологии ребенка, на рекомендации в области методики преподавания классического танца и партерной гимнастики, в своей практике педагоги, воспитанные на художественно-эстетической методике Н.В.Мадьяровой, используют личностно-ориентированный подход в обучении, потому что возраст перехода воспитанников с одной ступени обучения на другую может колебаться в пределах одного-двух лет. Такой подход обеспечивает наиболее оптимальный вариант обучения детей в системе дополнительного хореографического образования, учитывая их основную учебную нагрузку в общеобразовательной школе и некоторую нехватку природных данных для занятий хореографией. Один из важных приоритетов направлен на профилактику гиподинамии и плоскостопия, формирование правильной осанки и развития координации.

Подвижничество Н.В. Мадьяровой в области пропаганды искусства балета в г. Владимире было высоко оценено Народной артисткой СССР М. М. Плисецкой: «Поставить полноценный спектакль „Шелкунчик», в котором все партии исполняют дети и только дети – это потрясающе. Сотворить такое в городе, ранее не имевшем никаких балетных традиций – это подвиг!» [1]

Таким образом, сегодня обучающая практика коллектива продолжает художественно-эстетическую линию, которая была избрана с самого начала его существования, а именно: приоритет образцов академической классической хореографии, принцип соответствия хореографии возрасту учащихся, и сохранение репертуарного наследия, созданного Н.В. Мадьяровой или перенесенного ею на своих учеников.

Примечание

1. *Липанс Н.* Колумбы балета // Балет. 2006. № 1 (137).
2. Владимирская энциклопедия: библиографический словарь: А – Я / администрация Владимирской области, Владимирский Фонд культуры. – Владимир, 2002. – 536 с.: ил. – 1500 экз.

ФЕНОМЕН СИНЕСТЕЗИИ В ИСКУССТВЕ КАК ПРЕДПОСЫЛКА ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИКЕ

В современной эстетической аналитике осмысление феномена синестезии и его влияния на переосмысление концепта эстетического переживания в целом является одним из ключевых и наиболее актуальных направлений. В рамках эстетических исследований, проводившихся за последние десятилетия, было сформировано понятие «синестезийного эстетического восприятия», которое мы можем встретить в настоящее время в рамках таких философских теорий, как экологическая эстетика [1], эстетика повседневности [2] и нейро-эстетика [3]. Однако, эти исследования равным образом демонстрируют тот факт, что синестезия не вошла в проблемное поле эстетики спонтанным образом, но была введена в эстетический дискурс вследствие переосмысления содержания эстетического опыта вообще, в частности, в результате расширения эстетического опыта как в его теоретическом измерении, так и в практическом – в ходе анализа эстетического переживания в контексте различных культурных и художественных практик. В свою очередь, одной из предпосылок такого расширения выступил пересмотр характера эстетического переживания относительно произведений искусства, провоцирующих возникновение синестезийного восприятия.

Синестезийность, являясь одной из сложнейших дефиниций и, как следствие, предметом разногласий по вопросам ее определения в современной эстетике, в основном понимается скорее как мультимодальность ощущений, нежели их взаимодействие или совокупность. Это определение является наиболее приближенным к изначальному – неврологическому – варианту рассмотрения данного феномена, выразившегося в следующем виде: «патологическое поведение, относящееся к трудностям в чувственном восприятии. В рамках такой патологии субъект способен в одной уникальной стимуляции, включающей определенную чувственную область, чувствовать два ощущения, одно – из стимулируемой зоны и другое – из отдаленной зоны, не подверженной никаким раздражениям» [4]. Несмотря на тот факт, что синестезия ранее осмыслялась как «патология в поведении» и была предметом психологических или когнитивных наук, рефлексия относительно феномена синестезии прослеживается во многих концепциях искусства XIX и XX веков, поскольку считалась признаком особого эстетического качества. В частности, феномен синестезии встречается в таких направлениях искусства, как романтизм, модернизм, символизм, авангард, а также в рамках художественной и традиционной культур стран Востока. Так, синестетика составила фундамент концепции живописи Василия Кандинского и таких авангардистов, как

Михаила Матюшина, Александра Тышлера, Владимира Баранова-Россине, музыки Александра Скрябина, Арсения Аврамова и Ивана Вышеградского. Опыт синестезийного переживания иногда встречался и в основе создания литературных произведений (например, у Андрея Белого и Владимира Набокова), а также театрально-балетной хореографии (творчество Эмиля Жак-Далькроза и Рудольфа вон Лабана). Чтобы не ограничиваться только примерами европейской художественной культуры, стоит отметить, что синестезийность является неотъемлемой частью многих культурных и художественных практик Востока – китайской пейзажной живописи, организации и обустройства японских садов, проведения японской чайной церемонии.

Все эти многочисленные примеры демонстрируют, что синестезийность, несмотря на свою новизну в рамках современного эстетического дискурса, выступала ключевым элементом – и иногда даже основой – произведений искусства и культурных практик прошлых столетий. В связи с этим, подробное изучение и анализ феномена синестезии в искусстве актуальны и необходимы для того, чтобы проследить каким образом синестезийность проявляла себя в рамках истории и теории искусства, прежде чем стать частью современной эстетической аналитики, повлиявшей на переосмысление эстетического восприятия в целом.

Примечания

1. *Rolston H.* Aesthetic Experience in Forests. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56(2). 1998. P. 157.
2. *Mandoki K.* Everyday Aesthetics. *Prosaics, the Play of Culture and Social Identities*. Mexico, 2007. P. 63.
3. *Pearce M.T.* Neuroaesthetics: The Cognitive Neuroscience of Aesthetic Experience. *Perspectives on Psychological Science*, 11(2). 2016. P. 265.
4. *Ternaux J.P.* Sunesthesia: A Multimodal Combination of Senses. *Leonardo*, 36(4). 2003. P. 321–322.

Шлычкова Г.И.

Иваново

ПЕРСПЕКТИВНАЯ ПРОГРАММА УРОКОВ ЭСТЕТИКИ

Перспективная программа уроков эстетики Галины Ивановны Шлычковой – результат 30-летнего опыта преподавания эстетики в авторской Школе раннего развития и общеобразовательной начальной, средней и старшей школе, а также и вузе.

Особенностью программы является условная сложность предмета эстетики в школьном образовании, где сущностью воспитания является развитие способностей эстетического восприятия, что и составляет духовный смысл

адекватный эволюции человечества. Поэтому программа предполагает не изучение философской науки, а уроки эстетики как уроки восприятия.

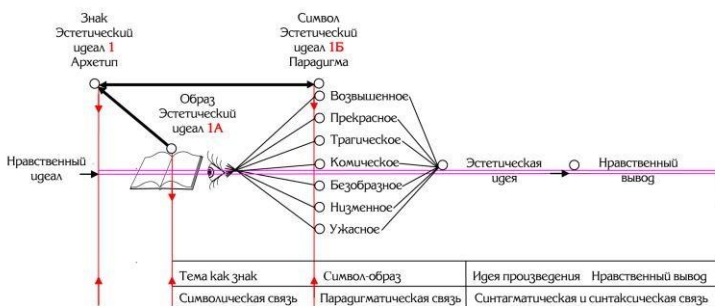
Альтернативное эстетическое воспитание, замещающее художественным воспитанием, предполагающим тщетное желание через лёгкий навык в живописи, пении, литературе и других искусствах, недостижимое, если нет соответствия психическому и физиологическому складу, зрению или слуху, а также личным предпочтениям ребёнка.

Напротив, эстетическое воспитание предполагает развитие эстетического восприятия, которое формирует гуманитарное мышление – символическое, парадигматическое, синтагматическое, синтаксическое, обуславливающее не только логическое, математическое, техногенное мышление, но и становление социально значимых характеристик личности: эстетический идеал, чувство, вкус, осознание и создание эстетических ценностей и потребностей.

Каждая минута существования человека обусловлена эстетической и нравственной оценкой – сравнительным восприятием прекрасного или возвышенного, трагического или безобразного, ужасного или низменного, упражняющим социальные, личностные или личные отношения.

Схема

Взаимодействие эстетического восприятия с эстетическим идеалом



Темы уроков, определяющиеся терминами категорий и понятий науки эстетики, повторяются каждый учебный год, усложняясь содержательно, мотивируя необходимую практику эстетического восприятия, развивая мышление и духовные способности личности.

Категории и понятия эстетики закладывают фундамент духовности и, безусловно, передаются генетически, а, кроме того, нарабатываются эстетическим восприятием, образуя связанную с нравственными принципами релятивную основу-систему, закрепляют воссоздающиеся в памяти эстетические и художественные знаки, символы, образы.

Конкретные темы каждого урока эстетики учитывают межпредметные связи и возрастные познавательные интересы.

Определённого представления о приоритетах эстетического или художественного воспитания, а также знания о бесполезности изучения того или иного вида искусства, которое всё-таки не изучаемо, в современной науке нет.

Неуверенность науки отнюдь не компенсируется отсутствием государственной поддержки и достаточным количеством талантливых добросовестных преподавателей, а также убеждением в том, что каждый школьник достигнет желанной для общества цели и станет гармонически развитой личностью, которая обладает способностью наслаждаться прекрасным, чувствовать и отличать возвышенное от комического, безобразное от низменного, ценить и создавать вокруг себя красоту, если научится рисовать и петь или запомнит энное число литературных сюжетов.

Однако общество обязано сделать всё возможное, отдавая предпочтение эстетическому воспитанию в сравнении с овладением знаниями литературных сюжетов, рисованием и пением, которое характеризует художественное воспитание.

Ожидание универсальной теории, оптимально характеризующей ценность выразительных явлений духовной культуры: религии, языка, искусства, науки, объединяющей лингвистику и семиотику с психологией – главной кузницей, которая выявляет творящую познание человеческую функцию, завершится, может быть, скоро, а, может быть, не скоро и не в нашей стране, как это происходит со многими нашими открытиями, возвращающимися к нам с опозданием. Оставим этой теории прежнее название «эстетика», имеющая отношение к чувственному восприятию, дадим ей достойное право возглавлять гуманитарный школьный цикл, интегрируя литературу, изобразительные, экранные, мультимедийные, сценические и музыкальные искусства.

Программа уроков эстетики рассчитана на 9 лет развития-обучения школьника с первого до девятого класса включительно. Примерно 72 урока по 2 часа в неделю охватывают оптимальный культурный минимум тем начальной теоретической и практической эстетики.

Развитие эстетического чувства, эстетического вкуса, эстетических идеалов построено на познании категорий эстетического отношения. От представления о категориях отношения: возвышенном, прекрасном, трагическом, комическом, безобразном, ужасном, низменном – кроме развития восприятия эстетического разнообразия, зависит способность включаться в систему общественных отношений.

Уроки эстетики предполагают использование инновационной «Теории методов управления эстетическим восприятием». Книга издана в 2007 году автором. Сущность методов составляет подобное процессу восприятия возведение сопоставлений художественных и эстетических знаков, символов, образов в организованную форму. Методы предполагают широкое разнообразие вариантов, способов, приёмов от ситуативной игры до диалога учителя с классом. Система уроков рассчитана на увлечённое внимание, так как все темы связаны с кругом жизненных интересов ребёнка: окружающая среда и быт, природа и отношения людей, искусство и труд, техника и необычные

события находят эстетическую оценку, воспринимаются и переживаются в нравственной среде коллектива школьного класса.

Каждый урок эстетики должен быть ярким, нетрадиционным, новым познавательным впечатлением. Уроки эстетики должны быть уроками любования, наслаждения прекрасным, восхищения, очищения и творчества.

Основные цели и задачи каждого учебного года: развитие эстетического восприятия, чувства, вкуса, идеалов – оставляют постоянной сложную наукоёмкую систему эстетических категорий, усложняющих и расширяющих круг тем и проблем, соответствующих возрастным изменениям.

Каждый новый год развития даёт возможность пережить всё более яркие эстетические чувства, совершенствовать эстетический вкус, накапливать впечатления об идеальных и антиидеальных ценностях. Методика уроков направлена на поступательное развитие генерализированных способностей: воображения, нестандартности мышления, богатства ассоциаций. Одной из главных задач программы является задача развития способности к творчеству.

Шлычкова Г.И.

Иваново

ЭСТЕТИКА – МЕТОДОЛОГИЯ ГУМАНИТАРНОГО МЫШЛЕНИЯ

Фундаментальная история эстетики не сформулировала точного определения науки, не оценив её ведущего значения в гуманитарном (общечеловеческом) мышлении и, затвердев в арсеналах фолиантов древних толкований эстетического опыта, сохранила устаревшую инерцию и в современных мультимедийных исследованиях культур, искусств, гуманитарных и техногенных наук, затеряв ключевой ресурс эстетического восприятия. А вместе с ним была утеряна нравственная аналитика рефлексивного знания, сравнительная история хождения архетипа, эстетического идеала, знака, символа, образа вместе с прорастающими новыми методологиями мышления.

Перспектива исследования науки эстетики в качестве методологии гуманитарного мышления и её основной функции эстетического восприятия смысловой содержательности культуры, искусства, гуманитарных наук, целей техногенных наук, остаётся открытой, предписывая осознание исторического значения эстетики, её генезиса науки об особом чувственном познании, ознаменованном основателем науки эстетики А.Г.Баумгартером.

Решение проблем названного круга, накопившихся за прошедшие столетия от экологии окружающей среды до экологии разума, от воспитания личности до общего образования, от гуманитарного сопровождения техногенных земных сооружений до космических изобретений, настоятельно требует точного определения эстетики в качестве методологии гуманитарного мышления, мотивирующей эстетическое восприятие.

Привычные грани между гуманитарным и естественнонаучным знанием стираются необходимостью выявлять и связи, и различия в чувственном познании и мышлении. Познавательная информация принимается и понимается через чувственные нравственно-эстетические впечатления субъекта, опирающиеся на эстетическое восприятие, сложный мыслительный алгоритм.

Категория художественного восприятия, сохраняя отличие в познании единственного искусства, взаимно зависима от сложной релятивной формы отношения с эстетическим восприятием, ведущим поиск в жизненных коллизиях нравственных стереотипов художественных явлений.

Обособленность наук эстетики, этики, психологии в обсуждении общих проблемных вопросов формирования чувства нравственно-эстетического в условиях доминирования категории прекрасного, в контаминации категории красоты – сакральной интуитивной эмоции, независимой от нравственного чувства, давно фиксирует рутину определения эстетики наукой о прекрасном, затрудняя смысловые характеристики категорий отношения, выражающих мышление.

Категория прекрасного выявляет нравственную личность, которая способна к эстетическому восприятию, гуманитарному мышлению, отличающему прекрасное от комического, трагическое от возвышенного, комическое от безобразного в потоках жизни.

Традиционно система категорий отношения рассматривалась как аппарат, в основном, социального анализа действительности без учёта основополагающей сравнительной нравственно-эстетической характеристики (чувство-ряда) как прекрасный, возвышенный, трагический, комический, безобразный, ужасный, низменный – категорий отношения, корректирующих воспринимаемые образы, явления, понятия соотношением от возвышенного до низменного.

Модус эстетического восприятия как итог интеллектуальной и творческой деятельности составляет «культурную картографию личности», выражающую долговременный результат практического тренинга приобретения опыта восприятия художественного знака, художественного символа, художественного образа в сравнительных процессах с действительностью гуманитарного мышления.

В историческом опыте познания именно эстетическое восприятие способно выражать, совершенствовать и передавать грядущим поколениям художественную форму сравнительной рефлексии категорий эстетического и нравственного идеала.

Насущность определения одной из основных функций эстетики, категории эстетического восприятия, в становлении гуманитарного мышления остаётся актуальной проблемой современной эстетики.

АРТ-МЕНЕДЖМЕНТ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ: ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ И РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ

Впервые работа арт-менеджера как творческий процесс была рассмотрена известным арт-критиком Виктором Мизиано в работе «Пять лекций о кураторстве»: «...усилие по выработке новых параметров репрезентационного акта куратор разделяет с художниками: отныне выставочный показ и его пространственно-временное измерение становятся совместной диалогической работой куратора и художника» [1].

Опираясь на теоретические исследования и собственный опыт в рамках выставочной и проектной деятельности студенческого объединения «Эстетика: арт-бизнес» (г.Санкт-Петербург, РГПУ им. А.И.Герцена), автор данных тезисов утверждает, что арт-менеджмент является не только важной составляющей практикоориентированного образования студентов творческих направлений обучения, но и значимым аспектом эстетического воспитания – целенаправленного процесса формирования творческой личности, способной воспринимать, чувствовать, оценивать прекрасное и создавать художественные ценности [2].

Практика показывает, что процесс подготовки выставочного проекта может занимать достаточно продолжительное время. С момента появления идеи до ее реализации может пройти от 3-4 недель до одного года. Организация выставки – очень трудоемкий процесс. Он включает в себя не только исследовательскую работу и выставочную деятельность, но и организацию открытых популярных мероприятий, фандрайзинг, монтаж аудио- и видеозаписей, разработку графического и веб-дизайна, а также маркетинговые активности: взаимодействие со СМИ, информационные рассылки и ведение социальных сетей проекта. В процессе создания художественной экспозиции обучающиеся аккумулируют эстетический опыт, учатся анализировать арт-объекты и связанные с ними эмоциональные переживания, формулировать (при самостоятельной проектной деятельности) и читать концепцию экспозиции (при посещении выставки).

Таким образом, синергия философского, культурологического, информационного и педагогического подходов к определению и контенту в процессе культурной деятельности не только позволяет рассматривать артменеджмент как креативную практику в сфере культуры и искусства, но также оказывается важным образовательным и воспитательным фактором, способствуя выработке у студентов самостоятельного творческого мышления и эстетического вкуса.

Примечания

1. *Мизиано В.* Пять лекции о кураторстве. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. – С.16
2. *Харьковская Е.В., Мешков В.А.* Роль эстетического воспитания студентов в образовательно-воспитательном пространстве вуза / Наука. Искусство. Культура №4 – 2014 – с.204-209
3. *Петрикова-Агафонова С.О.* Развитие музейной культуры учащихся в процессе эстетического воспитания: на материале выставочных проектов Германии и России / Автореферат диссертации. – 2015. – URL: <https://www.dissercat.com/content/razvitie-muzeinoi-kultury-uchashchikhsya-v-protsesse-esteticheskogovospitaniya-na-materiale> (дата обращения: 28.02.2023)

Шолева М.А., Ульянова Л.Н.

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

ХЭППЕНИНГ КАК ДЕЙСТВЕННО-ЗРЕЛИЩНАЯ ФОРМА ИСКУССТВА XX ВЕКА

Хэппенинг (от англ. happening – происшествие, случай, событие, явление) развивается не как организованное, а как спровоцированное, импровизированное, непредсказуемое действие, в которое вовлекаются зрители – более того, участие зрителей, становящихся в результате соавторами, для осуществления хэппенинга является обязательным. М. Фрай в своей «Арт-азбуке» очень остроумно назвал хэппенинг несуществующим словом «случаяние», подчеркивая процессуальность события, происходящего на наших глазах [1].

Полноценное и точное определение хэппенинга дает М. Переверзева: «Хэппенинг – одна из форм современного искусства, мультимедийное событие, представляемое, разыгрываемое на публике с элементами изобразительности, хореографии и театрального искусства; перформанс, основанный на факторе случайности и предполагающий взаимодействие художника и зрителей, взаимопроникновение искусства и жизни. Хэппенинг, как разновидность „искусства действия“, построен на импровизации, одновременном сосуществовании различных художественных и нехудожественных действий и спонтанной реакции участников. Он объединяет в себе пространства разных видов искусств и художественной деятельности; в представлении могут быть задействованы музыка, танец, поэзия, визуальные искусства, видео, кино, феномены непосредственной окружающей среды (например, явления погоды, шум улиц)».

Теория и практика хэппенинга опирается на художественный опыт футуризма, дадаизма, сюрреализма, театра абсурда. Предтечей хэппенинга Ж.П.Сартр называет «театр жестокости» А. Арто, основным постулатом которого было отрицание театральности как таковой во имя реального проживания

событий, в которое, на уровне внутренних переживаний, вовлекаются зрители. «И действительно, если следовать логике Арто, достаточно просто заставить зрителя присутствовать при истинном событии – и в таком случае вера будет полной. В этом смысле современным завершением „театра жестокости» является то, что называют „хэппенингом»» [2]. Основателем хэппенинга, как представления с элементами случайности, считается Джон Кейдж (1912– 1992), осуществивший первый хэппенинг в 1952 г. Это было премьерное исполнение знаменитой «музыкальной» пьесы «4'33'», жанр которой тогда в афише был обозначен просто «представлением». Зрители, пришедшие на концерт, стали свидетелями ситуации, при которой пианист, выйдя на сцену и сев к роялю, оставался неподвижным в течение обозначенного в названии пьесы времени – 4 минуты, 33 секунды. Не готовые к такому развитию событий, удивленные зрители начали определенным образом реагировать, создавая звукошумовую атмосферу, и, таким образом, стали (со)авторами случившейся «музыкальной» пьесы.

Автором термина «хэппенинг» в 1958 г. стал ученик Джона Кейджа Аллан Капроу (1927–2006). Он дает ему следующее определение: «Хэппенинг – это совокупность событий, исполненных или воспринятых в более чем одном времени и пространстве. Его материальная среда может быть сконструирована, воспринята напрямую из того, что имеется в наличии, или слегка модифицирована; точно так же сами действия могут быть придуманными или обыденными. Хэппенинг, в отличие от сценической пьесы, может случиться в супермаркете, во время автомобильной поездки по автотрассе в одиночестве, под грудой лохмотьев, на кухне у друга, причем как единожды, так и регулярно. Если это происходит регулярно, хэппенинг может длиться больше года. Хэппенинг делается в соответствии с планом, но без репетиций, зрительской аудитории или повторений. Это искусство, но кажется, что оно ближе реальной жизни, нежели искусству» [3].

По идее Капроу, хэппенинг, как театральная постановка, отказывается и от структуры «сцена – зал», и от повествовательной линии традиционного театра. Исполнителям рекомендуется использовать незапланированные происшествия, действуя по воле фантазии в рамках структуры, предлагающей основную тему и значение.

В своих многочисленных манифестах акционизма он приводит шесть обязательных пунктов-условий существования хэппенинга:

- соответствующая окружающая обстановка, в которой возникает и воплощается замысел;
- неотделимость зрителей от происходящего, их соучастие в процессе;
- непосредственность событий;
- отсутствие заранее обдуманной сюжетной линии и четкого плана;
- фактор случайности, определяющий характер действия;
- кратковременность и неповторимость хэппенинга, возникающего в процессе создания и завершающегося с его окончанием [3].

Главным в хэппенинге является само игровое пространство, в котором все желающие могут самовыразиться, – действие внутри зрелища. «Стремление к спонтанности, непосредственному физическому контакту с публикой, повышенной действенности искусства выливаются в концепцию карнавализации жизни» – единства страха и смеха, амбивалентности жизни и смерти, возрождения через самоуничтожение.

Примечания

1. *Фрай М.* Акция // Арт-азбука: Словарь современного искусства [Электронный ресурс]. URL: <http://azbuka.gif.ru/alfabet/a/action/> (Дата обращения 01.03.23).
2. *Переверзева М.* Хэппенинги Джона Кейджа // Harmony: Международный музыкальный культурологический журнал [Электронный ресурс]. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&xtid=114> (Дата обращения 01.03.23)
3. *Петров В.О.* Хэппенинг в искусстве XX века // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2010. Т. 16. № 1. С. 213.

Шолева М.А., Филановская Т.А.

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

ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИЕ ТЕХНОЛОГИИ В РАЗВИТИИ ПЕВЧЕСКИХ НАВЫКОВ

XXI век – век высоких скоростей, нанотехнологий, глубоких социально-политических, идеологических и духовных изменений в жизни нашей страны – предъявляет высокие требования к здоровью человека. Для решения важнейших задач, стоящих перед российским обществом, необходимо воспитать здоровое поколение. Здоровье человека – залог успешного освоения профессии, любимого дела, в том числе и в сфере музыкальной культуры. Обязательным условием для успешных занятий вокалом является здоровый голосовой аппарат. Функциональность голосового аппарата вокалиста напрямую зависит от образа жизни, соблюдения гигиены голоса. Пение в случае нарушений гигиенических правил голоса может повлечь за собой тяжелые расстройства голосового аппарата. Поэтому и занятия по вокальному исполнительству должны быть направлены не только на развитие певческих навыков, но и на сохранение голоса.

Первые занятия должны начинаться с правильной певческой установки. Главная задача педагога – ознакомить ученика с певческим дыханием, показать на практике его работу, а также в процессе пения придать опору звукообразованию. Для этого предлагается выполнить следующее дыхательно-

мышечное упражнение: встать прямо, набрать воздух носом и ртом, и постепенно, медленно выдыхать его, работая мышцами живота. Ученики с некоторыми анатомическими особенностями требуют индивидуального подхода, разработки специального комплекса упражнений для каждого. Некоторым ученикам, имеющим искривление позвоночника, сложно стоять с прямой спиной. Противопоказанием для занятий это не является, но правильно поставить звук на опору такому ученику будет трудно. В этом случае есть простое упражнение: лечь на спину на гладкую твердую поверхность и подложить под позвоночник мячик для большого тенниса. Передвигая мячик или передвигаясь по нему, постепенно разогнуть весь позвоночный столб.

Ученикам с хроническим гайморитом или искривлением носовой перегородки заниматься можно, но тут нужно обратить внимание на тембральную окраску голоса, она может быть не совсем приятной. Серьезной помехой для успешных занятий является слабо развитый брюшной пресс. В этом случае могут быть проблемы с ощущением опоры звука при пении. Помогут упражнения для тренировки пресса. Например, в положении лежа на спине поднимать вверх прямые ноги. Количество повторений для каждого индивидуально, однако чрезмерное перенапряжение мышц может привести к потере их пластичности и подвижности [1].

Большое внимание певец должен уделять состоянию мышц шеи. В ней сосредоточены основные звукообразующие органы (гортань, голосовые связки). Поэтому важно, чтобы шейная мускулатура была хорошо развита и способствовала устойчивому, но в то же время свободному положению головы при пении. Для этого применяются простые, но эффективные ежедневные упражнения – наклоны и повороты головы. Это также помогает сохранить подвижность шейных позвонков и красивый внешний вид шеи на долгое время. Иногда у кого-то на уроке начинает кружиться голова, не хватает общей выносливости организма. В этом случае поможет любая общеукрепляющая аэробная нагрузка: бег, аэробика, лыжи, ролики, велосипед, плавание.

За хорошую дикцию отвечает развитый артикуляционный аппарат. Для этого на уроках должны использоваться не только различные скороговорки, но и артикуляционная разминка, где каждое упражнение направлено на отдаленную мышцу аппарата, разогревая ее.

Тренируя певческое дыхание, педагоги часто используют дыхательную гимнастику А.Н.Стрельниковой, которая действительно приносит результат. В гимнастике есть упражнения для тренировки диафрагмы («Насос», «Кошка», «Большой маятник»), играющей важную роль в пении. Эти же упражнения успешно используются и для исправления различных деформаций костной системы: грудной клетки (ее патологических изменений) и позвоночника.

Если ученик продолжительное время занимается вокалом, есть вероятность появления певческих зажимов. Некоторые виды зажима выявляются при наблюдении за поведением ученика в процессе пения: зажим корпуса, шеи, рук, нижней челюсти. Другие же можно услышать в голосе: зажим языка,

зажимы в мышцах ротоглоточного канала. Мышечная скованность тела снимается правильной постановкой корпуса: ученик должен стоять прямо, голову держать так, чтобы шея и позвоночник создавали прямую линию без перегибов (голову не запрокидывать назад и не наклонять сильно вперед), поясницу немного прогнуть, плечи развернуть, грудь слегка приподнять, руки свободно расположить вдоль тела [2].

Примечания

1. *Громов С.* Старые и новые методы постановки голоса. Правильное дыхание. Речь и пение. Сергиев Посад, 2000 С.25.
2. *Ситникова О.В.* Применение здоровьесберегающих технологий как метод инновационного подхода на занятиях вокала. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.prodenka.org/metodicheskie-razrabotki> (Дата обращения 27.02.2023).

Шоломова Т.В.

кандидат философских наук, доцент кафедры эстетики и этики
РГПУ им.А.И.Герцена (Санкт-Петербург) tatyana.sholomova@yandex.ru

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ЧУВСТВЕННОЕ, ИЛИ ПОЧЕМУ ИСКУССТВО ТАК ЧАСТО СРАВНИВАЮТ С ВИНОМ

Ответ прост: 1) потому что как в области хорошего искусства, так и в области хорошего вина объективное сравнение качества и вынесение объективного решения по поводу превосходства одного над другим практически невозможно (то есть речь идет о сложности эстетической и чувственной оценок); 2) так же сложно определить стоимость произведений искусства на рынке; во всяком случае, положительным ответом на кантовский вопрос «нравится ли мне» дело не решается. Стоимость произведения искусства устанавливается за пределами его эстетических качеств и зависит от множества факторов.

Искусство с вином сравнивают по самым разным поводам, хотя и, на первый взгляд, внешним: волатильность искусства сравнима с волатильностью элитного алкоголя [2]. Провенанс важен не только для произведений искусства, но и для коллекционных вин (поскольку и то и другое подделывают) [5, с.36]. Сложно сказать, может ли мошенник попасться на неспособности отличить хорошее искусство от посредственного, но вот неумение разбираться в винах иногда приводит к провалу [3, с. 249-250].

По поводу провенанса можно высказать сомнения, какое отношение он имеет к проблемам эстетического восприятия? Самое прямое. В современном мире фальсификации далеко не всегда разоблачают по качеству. Имя художника и провенанс настолько значимы, что подпись на холсте и сертификат

подлинности важнее качества самой вещи [6, с. 31]. Институциональная теория искусства победила все остальные.

Отправной точкой для данных размышлений послужило следующее суждение М.Фридлендера: «Подобно тому, как знаток вин может по вкусу определить, откуда это вино и когда оно было произведено, так и знаток искусства способен определить автора по непосредственному чувственно-духовному впечатлению. Там он улавливает приятное равновесие, тут – терпкую, волнуемую свежесть, там – игру жизненных чувств, тут – пафос, полноту блаженства, героический взлет, – и все это в той тональности, которую ни с чем не перепутаешь. Качество проявляется каждый раз в том, что все те эмоции, которые испытывал художник, исходят и от изображения» [4, с. 169]. Смысл в том, то Фридлендер сильно ошибся – как насчет вина, так и насчет искусства. О том, почему это так, речь пойдет в докладе.

Примечания

1. *Барабаши А.Л.* Формула: универсальные законы успеха: что наука говорит о причинах успеха и неудач / перевод с английского: [Заур Мамедьяров]. М.: Альпина Паблишер, 2020. 327 с.
2. *Белькевич Д.* Управление коллекцией // [URL]: https://artinvestment.ru/invest/law/20200211_collection_management.html. Дата размещения: 11.02.2020. Дата обращения: 18.07.2022.
3. *Конифф Р.* Естественная история богатых: Полевые исследования / Пер. с англ. М.Леоновича. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – 464 с.
4. *Фридлендер М.* Об искусстве и знаточестве / Пер. с нем. М.Ю.Кореневой под ред. А.Г.Наследникова. – СПб.: Андрей Наследников, 2001. 205 с.
5. Provenance research today. Principles, practice, problems / Edited by Arthur Tompkins. Lund Humphries, 2020.
6. *Salisbury L., Sujo A.* Provenance: How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art. New York, 2014.

Шуралев Р.И.

Ульянова Л.Н.

ВШМиТ ВлГУ, Владимир

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН ТЕЛЕСНОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ NEW FRENCH EXTREMITY (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ФИЛИППА ГРАНРИЙЕ)

Еще со времен Античности феномен телесности прочно укрепился в искусстве и культуре. Правда, отношение человеческого сознания к данному явлению в разные исторические и культурные эпохи менялось в зависимости от влияния множества факторов: закона, религии, общественного порядка

и мировосприятия. Пройдя огромный тернистый путь, произведения искусства, основой которых является презентативность «телесного низа», сегодня, в эпоху постмодернистского искусства, возымели не только оправдание со стороны критиков и общества, но и обрели культурную значимость, встав наравне с главными шедеврами мировой культуры.

Учитывая специфику состояния современной культуры, не трудно предположить, что сознание современного реципиента готово воспринимать разнообразные культурные феномены, арт-объекты и арт-практики, нарочито наполненные телесностью, порой, в крайних, специфических своих проявлениях.

Одним из ярчайших примеров феномена телесности в современном искусстве является направление в кинематографе, названное критиками «новым французским экстримом», которое берет свое начало в последнее десятилетие XX века. Наверное, единственным режиссером, до сих пор продолжающим тенденции данного направления, является Филипп Гранрийе. Исследуя травматический и болезненный мир его кинокартин, мы выявляем особенности репрезентации телесности через человеческое тело, погруженное, как правило, в экстремальные условия. Пытаясь уловить чрезвычайно сложно выявляемую связь между кадрами неприкрытого изображения тела в крайних формах (как правило через трансгрессивный эротизм) и эстетическим сознанием воспринимающего субъекта, мы раскодируем эстетическую информацию, в которой зашифрованы те или иные качественные характеристики эстетического объекта. Анализируя кинокартины, такие как «Угрюмый» («Sombre», 1998), «Новая жизнь» («La vie nouvelle», 2002), «Несмотря на ночь» («Malgré la nuit», 2015), мы выявляем особенности художественного языка автора, его концептуальных решений, приемов, жестов, без которых, однозначно, выражение телесности не обрело бы эстетических оснований и оправданий.

Юдаева Е. С.

Университет ИТМО, Санкт-Петербург

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ЭСТЕТИКА ИСТОРИЧЕСКОГО КЛАДБИЩА: ГЕТЕРОТОПИЧНОСТЬ И ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ НЕКРОПОЛЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

Историческое кладбище – общедоступное городское пространство, являющееся источником информации биографического, социологического, архитектурного и урбанистического характера. Некрополь с его обилием памятных надгробий, плит и колумбариев может считаться местом, способным выполнять функцию не только сохранения индивидуальной памяти, но и публичного «музея смерти». Поэтому, по мнению исследователя О. Матич, кладбище, на котором находится множество поколений, может считаться их

буквальным соединением – локусом опространствленного времени [1]. Кладбище обладает и свойством гетеротопичности, представляя собой пространство внутри пространства (города, деревни). Французский философ М. Фуко обращает внимание на то, что «гетеротопии чаще всего связаны с „раскрытием» времени, гетерохронией. Так гетеротопия начинает функционировать в полной мере, когда люди оказываются в своего рода абсолютном разрыве с их традиционным временем; то есть кладбище является в высшей степени гетеротопичным местом, поскольку начинается с той странной гетерохронии, какую представляют собой для индивида утрата жизни и та квазивечность, где он непрестанно распадается и исчезает» [2].

Несмотря на то, что некрополи в контексте современного мегаполиса зачастую воспринимаются под оптикой гетерохронии, как статичные пространства смерти, «инкапсулированные» в мемориальные камни и исторические ландшафты, они фактически являются местами динамичного движения: не ограничиваясь своей основной, утилитарной, задачей (обеспечение места для «вечного покоя» останков), кладбище в присутствии посетителей, их взаимодействия с надгробиями и ритуалами поминовения наполняется особым ритмом жизни [3]. Таким образом, кладбища, в том числе исторические, способные отражать не только формальные изменения законов и этических норм развивающегося общества, но и его социокультурные и эстетические трансформации. При рассмотрении ценностей, определяющих наследие, эстетическая ценность обычно является одной из самых важных [4]. Историк и искусствовед А. Ригль одной из ценностей такой трансформации видит ценность старины: «субъективное воздействие на настроение оказывают свойства, которые указывают на растворение памятника во всеобщности (то есть следы старины), а не те, что открывают его первоначальную, закрытую, объективную индивидуальность» [5]. Памятник, по его мнению, является чувственным субстратом, порождающем в созерцателе «действующее на него настроение, вызывающее представление о закономерном круговороте становления и распада», а природа, действующая во времени, «должна разлагать завершенное в качестве символа точно так же необходимого и закономерного исчезновения».

В связи с этим стоит отдельно обратить внимание на место живых организмов в пространстве некрополя. Исследования показывают [6], что коммуникация с животными (как дикими, так и домашними) в пространстве кладбища может изменять отношение к темам смерти, трагедии и вечности: например, «эстетика и мягкое очарование мелких диких птиц, насекомых и кроликов способны обеспечивать мирный и живой пейзаж, который позволяет отвлечься и поразмышлять».

Важно также учитывать и влияние инструментов новых медиа на формирование чувственного, эстетического восприятия кладбища у его посетителя. Так, повсеместная цифровизация, активное развитие сферы digital humanities и растущая популярность междисциплинарных подходов в культуре позво-

ляют не только находить актуальные на сегодняшний день технологичные решения для анализа территорий, занятых некрополями, сохранения их мемориальной архитектуры и фиксации информации о захоронениях, но и также определять будущие художественные и эстетические векторы репрезентации данных пространств среди широкой аудитории.

Примечания

1. *Матич О.* Музеи смерти. Парижские и московские кладбища. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
2. *Фуко М.* Интеллектуалы и власть. ОАО Тип. Новости, 2005.
3. House, Danielle, et al. Temporalities of cemeteries: the tensions and flows of perpetuity and change in 'slow' places. *Mortality* (2023): 1-16.
4. *Barros García J.M.*, 2020. Political artefacts, aesthetics and heritage: the Valley of the Fallen. *International Journal of Heritage Studies*, 26(3), pp.253-266.
5. *Ругль А.* 2018. Современный культ памятников: его сущность и возникновение. М.: V-A-C press, 2018.
6. *Petersson A., Cerwén G., Liljas M. and Wingren C.* 2018. Urban cemetery animals: An exploration of animals' place in the human cemetery. *Mortality*, 23(1), pp.1-18.

Ягин И.П.

Уральский федеральный университет, Екатеринбург

ОЗНАЧАЮЩИЙ «WASTELAND» КАК ОЧЕРЕДНОЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ СПОСОБ ЗАГОВОРИТЬ О ПУСТОТЕ

Предлагается рассмотреть означающий для объектов эстетики, записанный автором как «Wasteland». В этом слове встречаются два противоположных значения. «Waste» это и отходы, излишки, sur-plus который «некуда девать», то есть со знаком «плюс», но «Wasteland» – это и пустырь, и свалка, бездонная яма и бескрайняя пустыня, то есть, со знаком «минус». Речь идет о таком любом объекте, который попадает на замкнутый в кольцо спектр «нехватка» и «излишка». Такой означающий открывает топологическое соседство произведений искусства, которые затруднились бы встретиться при других исследовательских обстоятельствах.

«Wasteland» обосновывает сравнение двух конкретных объектов: Котлована из повести «Котлован» А.Платонова, и Всебублика из фильма «Всё, везде и сразу» (2022) Дэниелов. С.Жижек, читая Гегеля, показывает, что «основание» мира вещей не в сверхсущности, а в разрыве, обнаруживаемом в сущем [1]. Котлован роется как будущее вместилище «основания» для «общепролетарского дома», но Всему нет конца и края, поэтому Котлован становится «пустой» бездной. Всебублик – это собрание Всего, что есть, но такое

собрание оборачивается «пустой» свалкой. Котлован как абсолютное несуществование, Всебублик как абсолютное существование показывают неразличимость этих спекулятивных предметов и нужду в «разнице», которая бы дала возможность чему-либо конкретному быть.

Фильм «Всё, везде и сразу», пребывая в «the wasteland of capitalism», показывает трудность субъекту быть. «Котлован» вовсе не позволяет обнаружить субъекта в классическом смысле. Но оба произведения говорят о «негативной антропологии». Этот термин здесь используется в широком смысле, как тезис об отсутствии человеческой «сущности», по-разному формулирующийся многими мыслителями. Конкретно, С.Жижек пишет: «Я являюсь универсальным субъектом в той мере, в какой я не способен реализоваться в своей конкретной идентичности, вот почему современный субъект по определению «с подвывихом», лишенный своего места в социальной громаде. <...> Универсальность сама по себе *ничто, и только лишь* этот разрыв, который мешает изнутри всем и каждой конкретной идентичности» [2]. То есть, субъект это *само несовпадание* с самим собой сущего, отчего окружающий мир полнится всяким, а не схлопнулся в бублик или не провалился в котлован от бублика. Оба материальных режима существования, глобального капитализма и советского социализма, обнаружили пустоту человеческой природы: «ты можешь быть всем, кем захочешь» или «кто был никем, тот станет всем». Но оба режима сталкиваются с онтологической невыносимостью пребывания в этом. Пока что автору известен лишь один способ слоняться по «wasteland», а именно как серия «неудовлетворенных желаний» или череда «неудачных конкретностей», ясно продемонстрированный в «Этом смутном объекте желания» Л.Бунюэля, но расширенный за пределы пары любовников – до пары мать и дочь – во «Всё, везде и сразу».

Подытожим, означающий «wasteland» позволяет захватить в один дискурс произведения искусства существующих по-разному в материях, эпохах, культурах, по внешнему стилю и т.д., но одинаково взволнованных онтологической проблематикой «пустоты» и «негативной» антропологии. Сильная сторона – преодоление историзма и выход на эстетическую универсалию, которая сама *ничто, и только лишь*. Слабая сторона – профессионал не получит удовлетворения от такого апофатического вычеркивания способов быть и поиска новых (лишь затем, чтобы их тоже вычеркнуть).

Примечания

1. См. об этом: Zizek S. Less Than Nothing: Hegel And The Shadow Of Dialectical Materialism. London., 2012. С. 359-416.
2. Там же. С. 362.

ФЕНОМЕН КАВАИЙ В ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЕ: ГРАНИЦЫ ПОНЯТИЯ

Японская культура в течение многих столетий стремилась выразить актуальное тому или иному периоду представление о прекрасном. Здесь можно упомянуть довольно известные эстетические категории как *моно-но аварэ*, *югэн*, *ваби-саби* и *ики*, которые характеризовали представления о красоте в традиционной японской культуре разных эпох. И несмотря на значительную культурную трансформацию современная японская культура также стремится найти выражение того, что можно назвать прекрасным или же *кавайи* (яп. «милый, прелестный»). Данное понятие изначально было близко *моно-но аварэ* и в своей форме *кайвасэ* обозначало легкую печаль. Значение миловидности понятие обретает в эпоху Эдо, а свою нынешнюю форму к 1970 гг. [1] Кавайи изначально описывало умиление, которое человек испытывает глядя на детей и животных, а также предметы округлой формы и миниатюры [2], но постепенно границы его употребления расширялись и его стали произносить даже для поднятия настроения, тем самым размывая границы его значения [3].

Все же давайте обратимся в тем формулировкам и определениям, которые исследователи дают кавайи. «Произнося слово „кавайи“, люди нередко выражают с его помощью одобрение или делают неосознанную попытку выглядеть моложе своих лет...» пишут японские исследователи Соитиро Исихара, Кадзуюки Обата и Каёко Канно [4]. Юко Хасэгава характеризует кавайи как «что-то, к чему нас тянет и что побуждает желание защитить что-то чистое и невинное» [5]. Довольно широкое определение предлагает Инухико Ёмота и говорит о кавайи как некоем небольшом и хрупком предмете, далее переходит к разговору о переживании влюбленности и восхищения, ощущения тайны и при этом близости и завершает всеохватывающей картиной: «Утопия, оберегаемая невинностью и праздностью. Погрузившись в нее, сбросив оковы реальности, человечество потонет в безграничном море любви вместе со всеми своими куколками, игрушечками и анимэшными персонажами, опьянеет и сойдет с ума от счастья, над которым время не властно» [6]. Сандра Бакли также описывает кавайи как широкое понятие в большей степени из сферы маркетинга, которое можно употребить применительно к игрушкам, детям и животным, но также «миловидность может быть простым описанием физических характеристик („она такая милашка“), она также часто описывает аксессуары и жесты сёдзё (молодая девушка – О. Я.) или используется как общий элемент словарного запаса сёдзё, которая проявляет свою привлекательность...» [7]. Гунхильда Борггрин предлагает понимать кавайи как «особый „японский“ милый стиль, встречающийся в различных аспектах популярной культуры, таких как мода, дизайн, манга (комиксы), аниме (анимационные

фильмы), компьютерные игры, гаджеты и многие другие вещи» [8]. К тому же Г.Борггрин отмечает тесную связь кавай с миром искусства – эстетика всего милого стала преобладающей в среде молодых японских художников 1990-2000-х гг. (Такаси Мураками, Ёсимото Нара, Кодай Накахара и др.).

Таким образом мы можем зафиксировать широкое употребление понятия кавай в повседневной речи, причем не только по отношению к какому-либо предмету, но и в качестве эмоционального восклицания. При этом образность детства, обнаруживающаяся в данном понятии, формирует определенные стилевые рамки, которые воспринимаются современным искусством. Само понятие не стремится обнаружить в себе идеал красоты и в этой связи очерчивает более широкие рамки эстетического, нежели категория прекрасного.

Примечания

1. *Катасонова Е.Л.* Японцы в реальном и виртуальном мирах: очерки современной японской массовой культуры. М., 2012. С.195.
2. *Торикай С.* История японских вещей в стиле «кавай» // Ниппония. 2007. № 40. С.12-15.
3. Катасонова Е.Л. Япония: Эстетические метаморфозы // Азия и Африка сегодня. 2009. № 6(623). С.59-60.
4. *Исихара С., Обата К., Канно К.* Привлекательный мир «кавай» // Ниппония. 2007. № 40. С.6.
5. *Hasegawa Y.* Post-identity Kawaii: Commerce, Gender and Contemporary Japanese Art // *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art.* L., 2002. P.128.
6. *Ёмота И.* Теория кавай / пер. с яп., вступ. ст. А. Беляева. М., 2018. С.34.
7. *Buckley S.* Kawaii // *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture* / ed. by Sandra Buckley. London, New York, 2002. P.250.
8. *Borggreen G.* Cute and Cool in Contemporary Japanese Visual Arts // *Copenhagen Journal of Asian Studies.* 2011. Vol. 29, no. 1. P.41.

Яковлева Л.Ю.

ЭСТЕТИКА АТМОСФЕР В КОНТЕКСТЕ КИТАЙСКОЙ ФИЛОСОФИИ

Цель предлагаемого доклада заключается в сравнительном анализе эстетической категории атмосферы и феномена китайской философии – «ци» (Qi). Понятие атмосферы приобрело особое значение в европейской эстетике в последние десятилетия в связи с необходимостью пересмотра классических категорий прекрасного и возвышенного. Гернот Бёме, Тонино Гриффери, Альберто Перес Гомес рассматривают атмосферу как одно из важнейших понятий современной эстетики. Атмосфера является особым промежуточным простран-

ством настроения, выходящим за рамки субъект-объектной оппозиции. Благодаря данному феномену эстетика обращается к вопросу о явленности незримого, ускользающего и промежуточного. Вместе с анализом атмосфер на первый план выходит анализ телесной укорененности восприятия, его связи с пространством и окружающей средой в целом. Феноменология М. Мерло-Понти, экзистенциальная герменевтика М. Хайдеггера выступают отправным пунктом для разработки методологии описания атмосфер.

Поскольку переход феномена атмосфер из сферы метафорически-образного мышления в сферу понятийно-категориальную является дискуссионным вопросом, на данном этапе необходимо выявлять связь атмосфер с другими понятиями как в рамках европейской традиции, так и в восточной мысли. В европейской мысли ближайшими родственными понятиями из сферы эстетики и герменевтики выступает аура (В. Беньямин) и понятие «настроенности» (М. Хайдеггер). В восточной философии одним из наиболее близких понятий может послужить концепт ци (Qi). Такие авторы, как Zhuofei Wang, Tadashi Ogawa, Лоренцо Маринуччи (Lorenzo Marinucci) подчеркивают в своих исследованиях близость данного концепта с понятием атмосферы. Согласно китайскому философу Chung-ying Cheng «ци» – «сила, которая непрерывно осуществляет производство, воспроизводство, формирование, трансформацию, проникновение, эффективное участие и присутствие в природном и человеческом мире». Как такая сила, она пронизывает дыхание, тело человека и одновременно заполняет пространство вне его, связывая его с окружающим миром. Именно промежуточность между вещами и человеком, между зримым и незримым, между материальным и нематериальным, заключенная в «ци», присуща и феномену атмосферы. Образы китайской живописи с их акцентом на неустойчивых, исчезающих формах послужат материалом для сближения понятий атмосферы и «ци».

Якушкина Н.В.

Московский Политехнический университет, Москва

КНИГА И МУЗЕЙ: ДИАЛОГ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

В многомерной и многоуровневой системе культуры книга и музей существуют в разных культурных парадигмах. Это касается формы и особенностей их бытования и функционирования, это касается включенности в общекультурные и социокультурные процессы, это подразумевает собой также и специфичные способы взаимодействия с воспринимающим субъектом.

Изучение феномена книги и явления книжности, на первый взгляд, оказывается чрезвычайно далеко от обращения к теории и практике музейного дела. Однако при исследовании книги и музея как явлений эстетических в них оказывается много общего. Это неслучайное сходство начинается с неспецифичной функциональности – книга и музей выступают как носители,

своеобразная «оболочка» существования иных смыслов – литературных, исторических, художественных. Обращает на себя внимание и своеобразная «встроенность» в эстетические представления эпохи – и музей, и книга всегда возникают «здесь и сейчас», это всегда событие с эпохой, в эпохе. Для примера можно указать на особенности оформления книги в традициях, например, классицизма или барокко, вспомним также экспонирование коллекций музейных предметов, возникших под влиянием тех или иных эстетических предпочтений, к примеру, ковровую развеску.

В некоторых культурных контекстах книга вступает в особые, так сказать, более близкие и содержательные отношения с коллекциями музейных предметов. И даже включается в системы коллекционирования наряду с другими объектами – как это было в ренессансных «кабинетах» или собраниях коллекционеров эпохи Просвещения.

Диалог книги и музея оправдан и закономерен – оба эти явления становятся носителями коллективной памяти, кодируя ее в полифункциональных объектах, в которых может быть значимо все – от мельчайшей детали – шрифта, монеты в витрине музея – до смысловой наполненности целой конструкции – книги как единого художественного целого и музейной экспозиции.

Заслуживают внимания исследователя «встречи» в пространстве культуры книги и музея – музейные собрания, так или иначе посвященные книге. В первую очередь, можно назвать музеи, представляющие историю книгопечатания и книжного дела. Они препарируют, вскрывают внутренние механизмы, приводящие к созданию книги как культурного явления. Постепенно появились музейные собрания, направленные на коллекционирование определенного ракурса книжного дела – интересен и показателен в этом смысле музей экслибриса и миниатюрной книги. Диалог музея и книги воплотился в экспозиции мемориальных музеев, посвященных людям книги – например, музей-квартира И.Д.Сытина.

Симптоматичны возникающие с середины прошлого столетия крупные музейные пространства, принимающие на себя функции культурных центров – таких как Центр Помпиду в Париже. Библиотека в таких мультифункциональных пространствах соседствует с коллекциями художественных шедевров и им равновелика. Вместе с тем, заметным явлением становится расширение возможностей и задач собственно библиотечных учреждений – нередко в них появляются коллекции мемориального характера или собрание предметов, связанных с направленностью или тематикой библиотеки.

Книга и музей – конструкты памяти, опорный стержень культуры, эстафетная палочка, переходящая от поколения к поколению. Их связь и взаимодействие, их диалог на фоне культурного полилога эпохи – питательная почва сращивания прошлого и настоящего и прорастания временного симбиоза вперед – в будущее.

СМЫСЛЫ ЦИФРОВЫХ ИМИТАЦИЙ В ЭСТЕТИКЕ ОБРАЗА

Современные цифровые технологии значительно повысили актуальность проблемы осмысления творческих действий коллективных и индивидуальных пользователей для развития потенциальных возможностей человека. Множество попыток исследования такого технологического достижения как компьютер – персональный вычислитель, порождает множество новых вопросов. Исходные намерения использовать его для работы с информацией оказались лишь узким аспектом практического применения ЭВМ. Значительно большие возможности открываются при использовании постнеклассического человеко-размерного подхода [1. С. 678].

По существу, цифровые имитации – лишь новый, электронный формат способности человека имитировать окружающий мир, воспроизводить в процессе адаптации его свойства, повторяя движение, звуки, посредством своих способностей. Он таким образом создает успешные коммуникации, умея быть похожим, своим среди чужих, выделяя, например, нужные химические вещества. Эта способность присуща живым существам и может быть названа рутинной, необходимой для адаптации. Но именно в ней вызревает способность нестандартно, по-человечески отвечать на вызовы среды! Более того, человек способен создавать для себя экспериментальные ситуации, в которых творчески воспроизводит возможные риски, готовясь к таким вызовам.

По существу, человек в своей культуре создает те пространства, в которых он повышает свою безопасность, проработав образы возможных жизненных опасностей и страхов через сочинительство и художественные зарисовки, звуковые и проч. отображения. В некотором смысле он так погружался и прорабатывал свои риски, проводил аутотренинг, повышая готовность к преодолению возможных трудностей. И что интересно: одновременно, в этом же самом процессе творческой активности, снимая риск проблем, он готовил себя к благоприятному исходу событий. Это было особенно эффективно, если вместо ужасных прогнозируемых событий он изобретал привлекательные образы будущего. Такие перспективы наполняли положительной мотивацией как его самого, так и множество других, способных опираться на имеющийся опыт преодоления трудностей. Это позволяло переходить сразу к положительной настройке в творческой созидательной деятельности.

Фактически человек, прорабатывая нравственно-эстетические образы будущего, усиливал свой потенциал, расширял своё влияние в мире. Он начал производить не просто сложные инженерные образы, но технологии новых скоростей, усиливавшие его уровень функциональной организации (Ф.О.), об-

рел возможность экспериментировать со своими жизненными ресурсами, специально усиливая нагрузку и, соответственно, риски; стал развивать когнитивную сферу, создавая интеллектуальные технологии – методики и методологии научного познания, сопряженные с нравственно-эстетической культурной основой жизни [2. С.22]. В последние два столетия возникли устойчивые представления о смыслах научно-технической революции (НТР) в социуме, а также – электронно-вычислительных программируемых устройствах персонального использования. Существующие киберцифровые алгоритмические комплексы, порождающие новые форматы личных виртуальных аудиовизуальных имитаций, а также сетевые среды индивидуальных коммуникаций, переводят связь человека с миром в новую опосредованность [3.С.409]. Практически сформировалась новая парадигма технологических имитаций значительного числа функциональных органов (Ф.О.) индивида и, соответственно, тренингов, насыщенных динамичными цифровыми виртуальными объектами, которые для восприятия индивида имеют объективную значимость, хотя не опираются на опыт сенсорного тактильного восприятия. Проявляет себя необходимость использовать реально существующую, но в снятом виде, человекообразность данных технологий

Примечания

1. *Степин В.С.* Теоретическое знание. М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 744с.
2. *Фролов И.Т., Юдин Б.Г.* Этика науки: Проблемы и дискуссии. Издание 2-е, перераб и доп. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009г. – 256 с.
3. *Ярославцева Е.И.* Смысл цифровых и квантовых технологий в практике человека / Время решающих перемен: «звездный час» науки? М.: Канон+, 2023. – 448.с.

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. 17.
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

