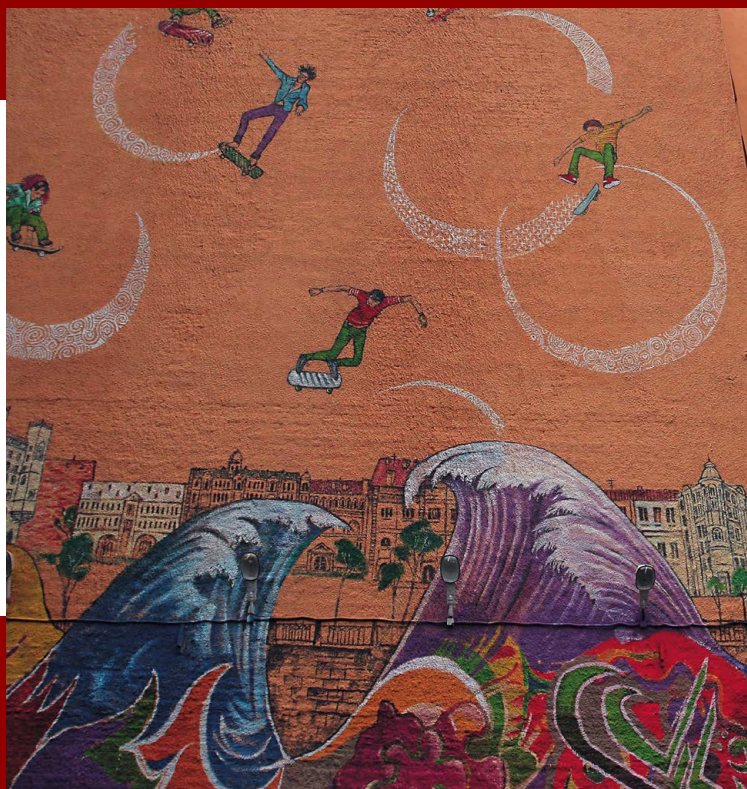


Креативное пространство культуры



3-й РОССИЙСКИЙ
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ
КОНГРЕСС

МОЛОДЕЖНАЯ
СЕКЦИЯ

серия
Современная
культурология

электронное издание





РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

РАЗЛГОВ Кирилл Эмильевич,
директор Российского института культурологии,
доктор искусствоведения, профессор — *председатель*.

СПИВАК Дмитрий Леонидович,
директор Санкт-Петербургского отделения Российского института культурологии,
доктор филологических наук — *заместитель председателя*.

ГОНЧАРОВ Сергей Александрович,
проректор по учебной работе Российского государственного педагогического университета
им. А. И. Герцена, председатель Научно-образовательного культурологического общества,
доктор филологических наук, профессор.

КОЧЕЛЯЕВА Нина Александровна,
ученый секретарь Российского института культурологии,
кандидат исторических наук — *ответственный секретарь*.

АСТАФЬЕВА Ольга Николаевна,
заместитель заведующего по научной работе кафедры культурологии и деловых коммуникаций
Российской академии государственной службы при Президенте РФ,
доктор философских наук, профессор.

БАК Дмитрий Петрович,
проректор по научной работе Российского государственного гуманитарного университета,
кандидат филологических наук, профессор.

БУРЛАКА Дмитрий Кириллович,
ректор Русской христианской гуманитарной академии, доктор философских наук, профессор.

ЖИДКОВ Владимир Сергеевич,
главный научный сотрудник Государственного института искусствознания,
доктор искусствоведения, профессор.

ЗАЙЦЕВ Владимир Николаевич,
генеральный директор Российской национальной библиотеки, кандидат технических наук.

ИКОНИКОВА Светлана Николаевна,
заведующая кафедрой теории и истории культуры Санкт-Петербургского Государственного
университета культуры и искусств, доктор философских наук, профессор.

КОНДАКОВ Игорь Вадимович,
заместитель председателя Научного совета Российской Академии наук «История мировой
культуры», доктор философских наук, профессор.

МОСОЛОВА Любовь Михайловна,
заведующая кафедрой теории и истории культуры Российского государственного педагогического
университета им. А. И. Герцена, доктор искусствоведения, профессор.

СОЛОНИН Юрий Никифорович,
декан факультета философии Санкт-Петербургского государственного университета,
заведующий кафедрой культурологии, доктор философских наук, профессор.

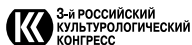
ТРОПП Эдуард Абрамович,
главный ученый секретарь Президиума Санкт-Петербургского научного центра
Российской Академии наук, доктор физико-математических наук, профессор.

ЧИСТОВ Юрий Кириллович,
директор Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамеры)
Российской Академии наук, доктор исторических наук, профессор.

ВЕНКОВА Алина Владимировна,
заместитель директора по научной работе Санкт-Петербургского отделения
Российского института культурологии, кандидат культурологии, доцент.



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
РОССИЙСКОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРОЛОГИИ
Серия «Современная культурология»



СОСТАВИТЕЛИ И РЕДАКТОРЫ:

Ответственный редактор: А. В. Ляшко.

*Редакция: Д. Л. Спивак, А. В. Венкова, А. В. Конева, Л. Д. Бугаева, Е. В. Луняев,
А. В. Ляшко, А. А. Магамедова, И. Б. Соколова.*

К90 Креативное пространство культуры. Материалы молодежной секции Третьего Российского культурологического конгресса с международным участием «Креативность в пространстве традиции и инновации» (Санкт-Петербург, 27–29 октября 2010 года). / Отв. редактор А. В. Ляшко. — СПб: Эйдос, 2012. — 309 с.

ISBN 978-5-904745-27-1

Сборник издается по результатам работы Молодежной секции Третьего Российского культурологического конгресса с международным участием «Креативность в пространстве традиции и инновации» (26 октября 2010 года, Санкт-Петербург). В работе секции приняли участие студенты, выпускники и аспиранты широкого круга гуманитарных и общественных специальностей ведущих вузов ряда регионов Российской Федерации и стран СНГ, начавшие научные исследования и готовящиеся к профессиональной карьере в области культурологии, а также смежных и частных по отношению к ней дисциплин.

Деятельность Молодежной секции дала развитие основной тематике Конгресса применительно к проблемам, интересам и перспективам современной молодежи. В рамках отдельных дискуссионных площадок, модерлируемых специалистами в данных областях, группировались и обсуждались доклады по темам: «Смена поколений как механизм культуротворчества», «Модусы креативности в истории художественной культуры», «Креативный опыт культуры», «Современная Россия: формы креативного опыта». Эта же логика соответствует содержанию данного сборника.

Для студентов, преподавателей ВУЗов, аспирантов и всех интересующихся современными исследованиями культуры.

ISBN 978-5-90474527-1

© Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии, 2012
© Коллектив авторов, 2012
© Издательство «Эйдос», 2012



Санкт-Петербург 2012

СОДЕРЖАНИЕ

СМЕНА ПОКОЛЕНИЙ КАК МЕХАНИЗМ КУЛЬТУРОТВОРЧЕСТВА

Бенина Ольга

Культурная безопасность как проблема развития информационного общества 10

Ватульян Маргарита

Трансляция позитивных ценностей
как метод культурной политики 14

Гриценко Анна

Эстетический и художественный бунт
в истории западной культуры XX века 18

Дмитрюк Ольга

Логика креативного процесса в контексте экономики культуры 27

Дубовицкая Дарья

Значение креатива виртуализации в современных
профессиональных сообществах 31

Иванов Сергей

Основы понимания художественных практик хип хоп культуры 35

Казанцева Людмила

Социальные сети как новая форма коммуникации 39

Коган Софья

Историография детства 43

Низовая Вероника

Региональная специфика подготовки Олимпийского резерва:
советская и постсоветская модели 47

Пархоменко Евгения

Творческий потенциал России:
от практики образования к практике воплощения 51

Саврас Наталья

Советское и современное детство: что изменилось? 53

Сазонова Анна

Подрастающее поколение в контексте современного культурного
поток 57

<i>Сергеева Екатерина</i>	
Гуманистические ценности российского кино в первое десятилетие XXI века	61
<i>Солонухо Анна</i>	
Интернет-журналистика как креативное направление традиционной журналистики	65
<i>Фадеева Лилия</i>	
Слэшеры как зеркало мировоззрения современных горожан	68
<i>Юрьев Иван</i>	
Создание качественного культурного пространства на примере проекта IF-Media	73
<i>Згоржельский Владимир</i>	
«Чему учит улица»: ценностно-смысловое пространство молодежной среды	77

МОДУСЫ КРЕАТИВНОСТИ В ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Багдасарян Анна Милена</i>	
Архитектура как источник и результат создания культурных ценностей	81
<i>Захаров Олег</i>	
Роль А. А. Васильева в развитии американского византиноведения	96
<i>Зиновьева Анастасия</i>	
Язык как средство формирования гиперреальности в романе Джорджа Оруэлла «1984»	99
<i>Калинина Анна</i>	
Феномен иррационализма в художественно-эстетическом проекте второй половины XX века	103
<i>Козлова Анастасия</i>	
Вторжение русской литературы в иностранную культуру на примере творчества Льва Николаевича Толстого	118
<i>Крохалев Виталий</i>	
Промышленный дизайн как синтез традиций и инноваций	121
<i>Лурье Зинаида</i>	
К вопросу об интерпретации образа «роковой женщины»	126

<i>Манафова Юлия</i>	
К вопросу об определении философско-мировоззренческих оснований раннего русского авангарда	132
<i>Мордвинова Тамилла</i>	
Принцип контраста в искусстве Эль Лисицкого — художника книги	136
<i>Москвич Ольга</i>	
Феномен фотографии в культуре: постмодерный дискурс	140
<i>Николаева Марина</i>	
Специфика плакатного творчества раннего советского периода и дискуссия 1920-х — начала 1930-х гг. о соотношении элементов традиции и инновации в плакатной форме	144
<i>Осипова Анна</i>	
К вопросу о зарождении «имперского стиля» в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве Германии 1930-х гг. (на примере творчества П. Беренса)	148
<i>Протокивилова Елена</i>	
«Магический реализм» как феномен латиноамериканского культуротворчества	152
<i>Черникова Полина</i>	
Мотивы апофатического в художественной культуре Японии между двумя Мировыми войнами	157
<i>Шишкина Алиса</i>	
Сальвадор Дали — фигура переходного времени от модерна к постмодерну	162
<i>Яровенко Анатолий Валерьевич</i>	
Использование классического дадаизма («старая школа») при иллюстрировании посредством компьютерной графики	165

КРЕАТИВНЫЙ ОПЫТ КУЛЬТУРЫ

<i>Ивлев Евгений</i>	
Культурология креативности: Утопизм как философия жизни и самосознание культуры	168
<i>Жигунина Лира</i>	
К постановке проблемы предельности креативного опыта на примере статьи Вебера «Наука как призвание и профессия»	186

<i>Чалаби Башир</i>	
Греческое новаторство и египетское культурное влияние: на примере космологии Фалеса	189
<i>Васильчук Александр</i>	
К проблеме функционирования фольклорных кодов в мифопоэтической модели мира славян	192
<i>Вознесенская Анастасия</i>	
Креативность модели повседневности в культуре русской интеллигенции второй половины XIX века	196
<i>Никонорова Мария</i>	
Культурный национализм и национально-освободительное движение в Ирландии в XIX — начале XX вв.	200
<i>Пучковская Антонина</i>	
Повседневность города по Марку Оже. Город-фикция как угроза процессу урбанизации.....	204
<i>Суханова Ксения</i>	
Своеобразие социального мифа как культурного феномена в исследовании «Метод социологии» Эмиля Дюркгейма.....	208
<i>Смелова Евгения</i>	
Подарки советским политическим лидерам: типологический подход.....	211
<i>Чистякова Мария</i>	
Проблема межкультурного взаимодействия коренного населения и иммигрантов в европейской культуре. Актуальность проблемы для современной России.....	215
<i>Лайхтман Александра</i>	
Проблема осознания вины в немецкой культуре XX века.....	218
<i>Морозов Олег</i>	
Столкновение и взаимодействие культур в творчестве Орхана Памука (на основе романов «Снег» и «Черная книга»)	222
<i>Клюева Елизавета</i>	
Трансгрессивные возможности интертекстуального диалога	226
<i>Куприянова Валерия</i>	
Креативность в психологии и генетике: состояние проблемы	232

СОВРЕМЕННАЯ РОССИЯ: ФОРМЫ КРЕАТИВНОГО ОПЫТА

Вагина Мария

Телевизионная мода:
конструирование женских образов 253

Герасименко Юлия

Взаимоотношения музея и общества (на примере Тюменского
областного краеведческого музея имени И. Я. Словцова) 258

Зеленчук Викторя

О вторжении современного искусства
в сферу религиозных канонов 261

Кириллова Анастасия

Традиции меценатства
в предпринимательской среде Екатеринбурга 265

Комиссарова Анастасия

Храмовая архитектура как концепт духовной жизни
малого города 269

Корчак Елена

Роман Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» в интерпретации
театра «Ювента». Проблема инсценизации прозы 273

Кузнецова Кира

Место русской интеллигенции в социокультурных реалиях
современного общества 280

Ляликов Илья

Роль наружной рекламы в городской среде.
Пример города Омска 283

Малякутова Ляззат

Этнографические выставки как историко-культурные ресурсы
музеев (на примере Тюменского областного краеведческого музея
имени И. Я. Словцова) 291

Попытаев Дмитрий

Образы «красной России»
в проектах государственной символики РФ 294

Руханова Елена

Конструирование городского культурного ландшафта средствами
экскурсии: на примере развития экскурсионного дела в
Екатеринбурге 1990-2000 гг. 298

Шарикова Елена

Культ тела в современной России — временный отход от традиции
или смена парадигм..... 302

Шутемова Светлана

Интерпретация как явление современной культуры
(на примере спектакля Свердловского
театра Музыкальной Комедии «Мертвые души»). 306

СМЕНА ПОКОЛЕНИЙ КАК МЕХАНИЗМ КУЛЬТУРОТВОРЧЕСТВА

Бенина Ольга

Уфа. Башкирский государственный педагогический
университет им. М. Акмуллы, социально-
гуманитарный факультет, кафедра культурологии
и социально-экономических дисциплин, 4 курс,
культурология и социальная педагогика

КУЛЬТУРНАЯ БЕЗОПАСНОСТЬ КАК ПРОБЛЕМА РАЗВИТИЯ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА

Насыщенный и полный открытий индустриальный XX век перешел в информационный XXI, и этому переходу сопутствовали различные факторы, первый из которых — глобализация. Глобализация определяется как процесс, который представляет собой региональную экономику, общественную и культурную жизнь, интегрирующиеся в глобальную сеть коммуникаций, транспорта, торговли¹. Глобализация — флаг, под которым мировое сообщество сегодня живет и развивается. Ни одна страна не может существовать замкнуто, обособленно. Для построения адекватного единого политического, экономического, технологического, культурно-образовательного пространства необходимо постоянное взаимодействие и обмен ресурсами различного характера.

Следующая характерная черта современности — мозаичность культуры. Культура есть исторически определенный уровень развития общества, творческих сил и способностей человека, выраженный в типах и формах организации жизни и деятельности людей, а также в создавае-

¹ Википедия, свободная энциклопедия, <http://en.wikipedia.org/wiki/Globalization>

мых ими материальных и духовных ценностях². В чем же заключается феномен мозаичной культуры? Это термин, определяющий особенность восприятия у современного (получившего образование в обществе либерально-западного типа) человека, когда информация произвольного масштаба и свойства имеет для него одинаковую ценность³. «Современный человек открывает для себя окружающий мир по законам случая, в процессе проб и ошибок; если он понимает кое-что в какой-либо работе, это еще не обязательно говорит о том, что он овладел структурой заложенных в ней знаний. Он открывает одновременно причины и следствия в силу случайностей своей биографии. Совокупность его знаний определяется статически; он черпает их из жизни, из газет, из сведений, добытых по мере надобности. Лишь накопив определенный поток информации, он начинает обнаруживать скрытые в ней структуры. Он идет от случайного к случайному, но порой это случайное оказывается существенным»⁴.

В современном мире информация вышла на первый план и является главной ценностью. Информация — это всеобщие самоотношения, самоотображения и их соотношения, представляющие универсальную генеративную информационногенную среду, являющуюся основой проявления и функционирования вакуумных и материальных сфер Вселенной⁵. Сегодня, в век информационных ресурсов и технологий, не секрет, что слово, как одна из форм информации, приобрело свойства мощного средства, с помощью которого, влияя на сознание и психику, можно положительно или отрицательно воздействовать на состояние и здоровье людей⁶. Это является обратной стороной господства информации. Современную жизнь трудно представить без телевидения, газет, интернета. Человек обладает доступом к колоссальному массиву информации, однако далеко не всегда сведения, добытые человеком, корректны или правдивы. Сегодня боль-

² Кравченко А. И. Культурология: Словарь [Текст] /А. И. Кравченко. М.: Академический проект, 2001. С. 270

³ Academic dictionaries and encyclopedias, http://partners/academic/ru/dic_nfs/ruwiki/373023

⁴ Моль А. Социодинамика культуры [Текст] / Абрам Моль. М.: Прогресс, 1973. С. 43

⁵ Юзвишин И. И. Основы информациологии. Учебник. 3-е изд., исп. и доп. [Текст] / И. И. Юзвишин. М.: Высш. школа, 2001. С. 19

⁶ Юзвишин И. И. Основы информациологии. Учебник. 3-е изд., исп. и доп. [Текст] / И. И. Юзвишин. М.: Высш. школа, 2001. С. 368

шое влияние на индивидуальную культуру человека оказывают СМИ, «...они фактически контролируют всю нашу культуру, пропуская ее через свои фильтры, выделяют отдельные элементы из общей массы культурных явлений и придают им особый вес, повышают ценность одной идеи, обесценивают другую»⁷. Такими способами возможно даже развязать войну, «поставить с ног на голову» любые исторические события, уничтожить ценности и идеалы целого государства. Говоря о последнем, за примером далеко ходить не нужно. Показательна ситуация в России. В 90-е годы, на фоне трансформации ценностных ориентаций молодежи, в Россию хлынул мощный поток западных (в том числе информационных) продуктов. Это осуществлялось в условиях, когда люди были не подготовлены к такому огромному потоку информации и не знали, как с ним управляться. Именно в этот момент в массовое сознание российского общества начинают закладываться новые ценности и жизненные цели, не характерные для всей предыдущей культуры. Престижными, «прогрессивными», «современными» объявляются только личный успех, индивидуализм с одновременным высмеиванием всеобщего народного интереса, государства, социальных институтов, патриотизма, духовной собственности в виде исторической памяти и национальной культуры; осуществляется подмена духовных устремлений телесно-чувственными вожделениями, фетишизмом вещей и внешних наслаждений; гедонизмом. Как подчеркивает С. З. Гончаров, везде делается ставка на понижение ранга ценностей, на сведение высокого к низкому⁸.

И именно сейчас настал тот момент, когда нам необходимо задумать о культурной безопасности, если мы хотим улучшения ситуации в будущем. Мы солидарны с позицией, определяющей культурную безопасность как «систему, направленную на разработку и реализацию мер по защите национальной культурной традиции как механизма социализации и трансляции социального опыта от любого рода опасностей, связанных с разрушением данного механизма»⁹. Однако данная система существует

⁷ Моль А. Социодинамика культуры [Текст] / Абрам Моль. М.: Прогресс, 1973. 120

⁸ Гончаров С. З. Логико-категориальное мышление: в 3 ч. Ч. 2: Объективная основа возникновения и развития мысли [Текст] / С. З. Гончаров. Екатеринбург: Изд-во ГОУ ВПО «Рос. гос. проф. пед. ун-т», 2008. С. 106

⁹ Бенин В. Л. Понятие «образовательная безопасность» [Текст] / В. Л. Бенин // Безопасность пространства образования: сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. -Челябинск: СИМАРС, Челяб. гос. пед. ун-т, 2009. С. 276

пока еще лишь как дефиниция. Создание реально действующей системы обеспечения культурной безопасности России, на наш взгляд, является необходимым условием ее культурного самосохранения и развития.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бенин В. Л. Понятие «образовательная безопасность» [Текст] / В. Л. Бенин // Безопасность пространства образования: сб. материалов Всерос. науч. практ. конф. Челябинск: СИМАРС, Челяб. гос. пед. ун-т, 2009.
2. Википедия свободная энциклопедия, <http://en.wikipedia.org/wiki/Globalization>.
3. Гончаров С. З. Логико-категориальное мышление: в 3 ч. Ч. 2: Объективная основа возникновения и развития мысли [Текст] / С. З. Гончаров. Екатеринбург: Изд-во ГОУ ВПО «Рос. гос. проф. пед. ун-т», 2008.
4. Кравченко А. И. Культурология: Словарь [Текст] / А. И. Кравченко. М.: Академический проект, 2001.
5. Моль А. Социодинамика культуры [Текст] / Абрам Моль. М.: Прогресс, 1973.
6. Юзвиниш И. И. Основы информациологии. Учебник. 3-е изд., исп. и доп. [Текст] / И. И. Юзвиниш. М.: Высш. школа, 2001.
7. Academic dictionaries and encyclopedias, <http://partners.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/373023>.

Вагульян Маргарита

Ростов-на-Дону. Южный федеральный университет,
факультет философии и культурологии, кафедра
исторической культурологии, 4 курс, культурология

ТРАНСЛЯЦИЯ ПОЗИТИВНЫХ ЦЕННОСТЕЙ КАК МЕТОД КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ

Говоря о современной России, соотношении традиционного и инновационного в ее культуре, невозможно обойти тему кризиса культуры и путей выхода из него. В условиях культурной аномии, ценностной дезориентации общества, его дезинтеграции, потери общих целей и задач¹ должно быть некое вмешательство в процессы культуры сверху. Это относится к сфере культурной политики (КП). Однако очевидно: пока она малоэффективна.

Цель работы — показать, что в современной КП трансляция существующих, признанных позитивными, ценностей не приводит к желаемым результатам. Я хочу обратить внимание в основном на один аспект, который мне кажется опасным не только сам по себе, но и в силу того, что он не осознан. Мы сталкиваемся с постоянной, концентрированной трансляцией негативных ценностей и все меньше обнаруживаем позитивные.

Что такое негативные ценности? Это то, что считается неприемлемым, отрицается культурой. Они, несомненно, имеют свой аксиологический смысл и нужны в формировании культуры. Однако их объем в современном медиа-пространстве, а также приемы и способы подачи часто оказываются разрушительными.

С точки зрения социологии и культурологии здесь может быть обозначено несколько проблем. Во-первых, аксиологическая. Негативные образы размывают границы культуры и способствуют релятивизации ценностей.

¹ Штомпель О. М. Социокультурный кризис. Теория и методология исследования. /О. М. Штомпель. Ростов-на-Дону.: СКНЦ ВШ, 1999. С. 226

С. Кара-Мурза пишет: «помещение человека в атмосферу аморальности отключает его систему навигации, это как включение генератора радиопомех, чтобы сбить самолет с курса». ²

Во-вторых, из-за зависимости современного человека от СМИ снижается его способность критически оценивать увиденное. Сегодня сложился стереотип: хочешь заставить людей задуматься и что-то изменить в себе — покажи им кадры пострашнее, шокируй, вызови недоумение и горечь. Большинство российской социальной рекламы — яркий пример такого подхода. Например, совсем недавно в рамках антиалкогольной кампании по телевидению показывался ролик, где практически голосом Кашпировского произносилось: «Мы — самая пьющая страна в мире. Мы вымираем». Журналисты и репортеры, желающие заставить измениться тех или иных людей с помощью «разоблачающих», ужасающих кадров, достигают противоположного эффекта. Рассчитывать на рефлексии здесь не приходится: включив защитный механизм, зритель отгораживается и не хочет ассоциировать себя с разруганной «золотой молодежью», взяточником, зависимыми курильщиком и алкоголиком. «Это они плохие: ведут себя неправильно, нарушают законы, делают аборты, не осознают своих зависимостей — но не я» — так думает человек, встретившийся с негативным посылом. Он притупляет самоанализ, направляя всю критику вовне.

В-третьих, КП является частью общей политики. Сегодня сор из избы выносится быстрее, чем появляется. Поэтому надо помнить: сохранение имиджа своей страны — не только политически выгодная стратегия, а важная часть КП. Метод отрицания формирует негативный образ нашей культуры не только для нас самих, но и для всего мира.

Перейдем к области педагогики. Известно, что в воспитании ребенка как культурной, творческой, самостоятельной личности наказание гораздо менее эффективно, чем хороший пример родителей, сверстников. Так, один из основных принципов популярной методики воспитания М. Монтессори следующий: «В обращении с ребенком используй лучшие манеры и предлагай ему лучшее в тебе, и лучшее из того, что есть в твоём расстройстве». ³ Также важен принцип не говорить плохого ни при ребенке, ни без него. У Ж. Ледлофф разработана идея «ожидания участия в культу-

² Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием/С. Г. Кара-Мурза М.: Эксмо, 2006. 864 с. 238

³ Монтессори система Монтессори. Электрон. журн. http://www.montessori-press.ru/about_montessori/

ре». Она утверждает, что ребенок строит свое поведение в зависимости от того, чего от него ожидают взрослые⁴. Сигналы ожиданий ребенок видит во взглядах и поступках взрослого, слышит в его словах. Так, если отец говорит сыну: «Не бегай вокруг ямы — упадешь!», то сын, зная это ожидание, скорее упадет в яму, чем если бы ему об этом не сказали заранее. Человек не должен ощущать, что его презирают, и он вынужден подчиняться запретам — к любому надо подходить с уважением, уверенностью, что он может быть хорошим и ответственным.

В психологии, психолингвистике давно известна техника аффирмации, т. е. позитивного утверждения, не содержащего отрицания. Аффирмация создает четкий образ и не допускает разных интерпретаций. Именно её признают наиболее эффективной в работе с подсознанием, воспринимающим только утверждение,⁵ например: «Я готов прийти на помощь»⁶. Отрицание же не фиксируется точно, а часто приводит к искажению полученной информации. Возможность разноплановой интерпретации необходимо учитывать особенно в области медиа, поскольку «акт коммуникации следует рассматривать не как простое перемещение сообщения, остающегося адекватным самому себе, из сознания адресанта в сознание адресата, а как перевод текста с языка моего «я» на язык твоего «ты»»⁷. Аффирмации наиболее универсальны, поэтому они являются важнейшими элементами передачи информации. В КП их необходимо применять, закладывая в форму аффирмации содержание позитивных ценностей. Например, в социальной рекламе при борьбе с курением неразумно изображать сигареты или курильщика — лучше создавать положительный образ здоровья, спорта, материнства и т. п.

В нашей истории есть такой опыт. Мы знаем множество фильмов, снятых в СССР, которые дают образы хороших людей: «Девчата», «Однажды, 20 лет спустя», детские — «Гостя из будущего», «Приключения Электроника» и т. д. Среди книг можно выделить произведения Гайдара. «Тимур и его команда» — самый яркий пример позитивного утверждения цен-

⁴ Ледлофф Ж. Как вырастить ребенка счастливым. Принцип преемственности/ Пер. с английского/ Ж. Ледлофф М.: Генезис, 2009. С. 207

⁵ Шелестюк Е. В. Речевое воздействие: онтология и методология исследования: Дис... док. фил. наук: 10. 02. 19/Е. В. Шелестюк. Челябинск, 2009.

⁶ Судьба и здоровье: крутой поворот конструктор аффирмаций. /В. Никитин. <http://s5s.ru/Constr.htm>

⁷ Лотман Ю. М. Цит. по: Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к пост-модерну. М.: Академический Проект, 2005. 448 с. С. 18

ностей добра и взаимопомощи. Или «Письма о добром и прекрасном» Д. С. Лихачева — книга для воспитания культурного человека, написанная утвердительно и ясно. Таких примеров немало. Почему же в СССР было меньше негативного в СМИ? Тогда существовала жесткая цензура, следившая в том числе и за сохранением культуры. Цензура должна служить берегами для потока культуры: убрав их, мы убираем законы и нормы из пространства медиа — и получаем неподконтрольный поток подсознательных импульсов, приводящих к нигилизму, релятивизму, психологической аномии.

Таким образом, никогда нельзя забывать о том, что цель КП — человек, его благо, раскрытие творческих возможностей, а не угнетение и оскорбление «аутсайдеров». Утверждение позитивного в КП должно быть преобладающим методом трансляции традиционных ценностей.

Гриценко Анна

Санкт-Петербург. Российский государственный
педагогический университет им. А. И. Герцена,
кафедра теории и истории культуры, спец. «история
мировой художественной культуры», выпуск 2010
года, специалист

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ БУНТ В ИСТОРИИ ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

Явление «бунта» принято исследовать как механизм исторических и культурных трансформаций в обществе. Оценка ситуации исторических событий дала право утверждать, что бунт в XX веке, а особенно, во второй его половине, становится естественной реакцией социума. Именно поэтому протест против истории оформляется в социальных группах, готовых предложить окружающему миру иной способ дальнейшего развития общества и культуры. Этот выход из ситуации оформляется в таком явлении, активно развивающемся во второй половине XX века, как контркультура. Контркультура становится альтернативой господствующей культуры и пытается выстроить новую идеологию и ценности в сознании человека. Неоспоримым остаётся тот факт, что протест и бунт, оформленные таким образом, смогут встряхнуть всё общество, которое было вынуждено изменить традиционную модель своего существования. Но прежде всего, явление контркультур помогло человеку преодолеть экзистенциальный кризис, в который он попадает в современном мире. Мир больше не способен дать ответы человеку на все его вопросы, потому что их просто нет. Попадая в экзистенциальный вакуум, у него остаётся несколько вариантов дальнейшего существования: смириться и жить дальше, что вполне может стать причиной самоубийства, открыто выражать свой протест против общества на демонстрациях и митингах или показать свой бунт в индивидуальном творчестве.

Искусство каждой эпохи изобретало новый язык и новые приёмы высказывания, тем самым давая творцу выразить смысловое значение окру-

жающего мира, а также преобразовывать существующую реальность. Но в XX веке художник или человек, выражающий себя через творчество, начинает не просто фиксировать мир, как раньше обязывала его эстетика, а «из ничего сделать нечто», основываясь на своём собственном эстетическом мировоззрении.

В XX веке искусство — уже не образное отражение существующей реальности, а создание принципиально другого мира. Во второй половине XX века, после всех исторических и социальных потрясений, человек вдруг обретает безграничную свободу, (по крайней мере, так гласит демократия), теперь никакая религия и общественная мораль не укажет ему, что надо делать. Ценности и нормы становятся неопределёнными и больше не могут быть подходящими для каждого, их границы в XX столетии становятся размытыми. Именно поэтому, человек, выражая свою индивидуальность через творчество, пытается создавать собственную концепцию видения мира. Роль художественного творчества, таким образом, заключается в реализации свободного самоосуществления, в поиске собственного пути, в обретении смысла жизни. Процесс творческого акта приобретает форму протеста и становится лицом бунта.

Этот процесс можно проследить с самого начала столетия. Особенно яркими и выражающими бунт в первой половине XX века, были следующие художественные концепции: футуризм, дадаизм, сюрреализм, коллег социологии. Они впоследствии стали фундаментом для других, не менее ярких концепций — это битники, ситуационисты, американский андеграунд (трансгрессивный кинематограф), хеппининг, кэмп, феминизм и квир-теория.

Анализ концепций американского андеграунда, кэмп и квир — теории будет представлен далее более подробно.

Концепция художественного бунта американского андеграунда возникает в США, как экспериментальное искусство, («подпольную» культуру), вытекающее из идеологии развивающихся контркультур, и подобно им противопоставляла себя ограничениям и условностям, господствовавшим в официальной культуре. Главным в искусстве андеграунда было открытое выражение протеста. Он отвергает и нарушает принятые в обществе социальные, моральные, религиозные и этические ориентации, а также типы поведения, утверждая в повседневности асоциальное поведение.

Американский андеграунд, как и европейский, нашёл своё выражение практически во всех сферах культуры: в литературе, музыке и, особенно, в

Смена поколений как механизм культуротворчества

Гриценко Анна | Эстетический и художественный бунт в истории западной культуры XX века

кино. Типичной тематикой американского и европейского андеграундов становится демонстрация «сексуальной революции», пренебрежение нормами религиозной морали, проблемы наркотиков и маргинальных групп. Наиболее наглядно это демонстрирует кинематограф. Настоящий бунт американского андеграунда был представлен в трансгрессивном кино, которое возникло в начале 70-х годов XX века.

Трансгрессия обозначает феномен нарушения запрета или в более широком смысле — преодоления границ дозволенного. Также она является выражением некоего экзистенциального состояния.

Формирование человека как субъекта обусловлено существованием различных запретов, а утверждение его индивидуальности становится возможным лишь посредством их преодоления, через выражение протеста против социума. В современном мире индивид «обречен» не только на свободу, но и на трансгрессию. Более того, трансгрессия с каждым новым проявлением порождает новую норму, и в этом смысле она оказывается бесконечной. Также и подчиненность субъекта структуре приобретает характер вечного состояния.

Важным становится вопрос, какие запреты сохраняют свою актуальность, что может считаться границей эстетически непристойного и недозволенного, а также социально невозможного для современного искусства. История искусства — это история нарушенных, отброшенных правил и норм приличия, а жизнь творца — практически абсолютное преодоление материальных и идеологических условий его существования. Таким образом, для индивида опыт трансгрессии будет чувственным и всегда очень личным. При более тщательном анализе этого опыта обнаруживается, что жест отрицания всегда связан с артикуляцией отношения к темам гендерной эстетики, сексуальности, боли и телесности. Социум и доминирующая идеология всегда стремятся довольно жестко регулировать гендерные роли и нормы сексуальности, искусство же видит смысл своего существования в борьбе с социальными запретами, в стирании пределов допустимого и переписывании неудобных для него правил. Поэтому освобождение индивида совершается в первую очередь за счет пересмотра и воображаемой трансформации гендерных и сексуальных ролей. Хотя, с другой стороны, искусство как институция само санкционировало существование целого ряда писанных и неписанных правил.

В трансгрессивном кинематографе второй половины XX века тема гендерной идентичности становится одной из центральных, наряду с различными сексуальными перверсиями, представленных с позиции жесто-

кой реальности. Данная концепция развивалась довольно успешно и даже смогла стать классикой американского андеграунда. Но говорить об эстетике этого явления сложно не представив себе её основоположников и их основных работ, которые будут проанализированы позже.

Следующая художественная концепция, которая в противопоставлении американскому андеграунду, явила предметом своего изучения категорию чисто эстетического характера. Чувствительность в современном мире, ставшая основой концепции, понимается через извращённое осмысление, и именно обозначается как культура кэмп. Основой данного течения является изучение всего искусственного и неестественного.

Сам взгляд на мир через предмет кэмп становится эстетическим. «Кэмп — не только определенный взгляд, способ смотреть на вещи. Кэмп, также — некое качество, открываемое в объектах или поведении людей». И всё изучаемое, с этой точки зрения, должно содержать значительную долю искусственного, поэтому природа никогда не попадает под категорию кэмп. Кэмп представляет этот мир в терминах стиля, при чём чётко выраженного. Он говорит о вещах и предметах, которые сами не имеют явного определения.

Вкус кэмп исследует утонченные формы сексуальной привлекательности (также как и основная тематика «кино трансгрессии») и заключает её эстетику в нарушении чьей-либо половой принадлежности: «Что может быть прекраснее, чем нечто женственное в мужественном мужчине; что может быть прекраснее, чем нечто мужественное в женственной женщине». Это выявляет интерес кэмп к изучению феномена андрогинности, вкуса к преувеличенным сексуальным характеристикам и персональной манерности. Таким образом, кэмп становится предпосылкой к развитию квинтеории, в которой объектом изучения также является определение пола.

В чистом кэмпе его неотъемлемым элементом будет являться серьезность, которой присуща смесь преувеличенности, фантастичности, страстности, наивности и фактически неуправляемой чувствительности. Поэтому кэмп — это попытка сделать что-то необычное, особенное, экстравагантное.

Человек, знающий вкус кэмп — личность, представляющая собой нечто неизменное и очень интенсивное. Вкус кэмп начинает разворачивать его от традиционной оппозиции «хороший — плохой» и обычного эстетического суждения. И, таким образом, лишь предлагает альтернативу в жизненном выборе.

В кэмпе помимо серьезности часто чувствуется пафос и страдание, которые также являются одной из тональностей данной концепции. Он игрив и предполагает комический взгляд на мир, «Но это не горькая или полемическая комедия. Если трагедия — это переживание сверхвовлеченности, то комедия — переживание недовольченности, отстраненности».

Для человека XX века кэмп решает проблему «как оставаться эстетом в век массовой культуры». Знарок кэмпа вынужден находить искусные наслаждения в искусстве для масс. Предмет его наслаждения будет особенным, так как его исследование трактуется постоянным поиском этой утонченности. Именно поэтому, кэмп по своей природе становится возможным только в обществах изобилия, или обществах, способных к переживанию психопатологии изобилия.

Во второй половине XX столетия представителями концепции кэмпа будут являться сексуальные меньшинства. Именно они в своей жизни опираются на эстетическое ощущение действительности. Если такая категория человечества представляет концепцию кэмпа, то значит, он исполняет роль растворителя моральности: «Он нейтрализует моральное негодование, поддерживая легкость и игру. Вкус кэмп это, помимо всего, еще и некий вид наслаждения, высокой оценки, никак не осуждения».

Кэмп, таким образом, разновидность любви к человеческой природе. Одновременное сочетание серьёзности и иронии, эстетического и извращённого ограничивает значимость традиционных норм и ценностей культуры. Кэмп также выражает свои образы посредством протеста, но довольно лояльного и спокойного.

Следующая концепция, которая также выносит на всеобщее обсуждение вопросы гендерных и сексуальных стереотипов, это квир-теория, получившая развитие во второй половине XX века. В течение многих столетий гетеросексуализм являлся господствующей моралью, но именно в этот период девиация сексуальной жизни ставится ей в противовес и выносятся на защиту, как имеющая право на официальное существование. Альтернативная сексуальность получила осмысление через экзистенциальную, символическую и социальную трансгрессии. Произшедшее изменение кода нормативности изменяет, таким образом, само понятие девиации и переводит её в определение других сексуальных феноменов.

Гомосексуальность, бисексуальность и транссексуальность — феномены, которые стали исследовать как теории и концепции совсем недавно. И для общего обозначения этих явлений был предложен термин «квир», ко-

торый как раз указывал на объяснение альтернативных форм сексуального желания. Квир-теория акцентировала внимание на изучение явлений, способных поставить под сомнение модель традиционного гендера — изменение пола, трансвестизм, бисексуализм, садомазохизм, гомосексуализм.

Квир-теория получает широкое распространение и развитие в странах США и Европы, выражая свои идеи в литературной, художественной и театральной деятельности. То, что в течение долгого времени церковь именовала содомским грехом, получило право на существование в качестве культурного знака, образа, мотива, формы социального поведения и репрезентации. Однополая любовь перестала рассматриваться исключительно как одно из заблуждений античности, генетическая патология или педагогическое упущение. В XX столетии понятия «гендер» и «сексуальность» являются такими же культурными конструкциями как «класс», «раса», «возраст», «искусство», «научная активность» и «социальные ритуалы»: «...гендер не относится к культуре так же, как пол относится к природе; он принадлежит также к дискурсивным/ культурным средствам, при помощи которых производится и учреждается «сексуальная природа» или «естественный пол», как «додискурсивный», предшествующий культуре, политически нейтральный фон, на котором действует культура».

Квир — это не объективная природная данность, раз и навсегда характеризующая данного человека, а перформанс, театрализованное представление, смысл которого неотделим от контекста. Это понятие было принято для того, чтобы позволять избегать категоризации людей по их сексуальной практике. Каким бы ни был источник сексуального желания и удовольствия, «квир» обозначает понятие выбора и позволяет человеку избегать однозначного решения, когда ему сложно определиться в данном вопросе. Таким образом, данное понятие подчеркивает момент незафиксированности сексуальной идентичности. «Быть «квир» значит отрицать как нормативную гетеросексуальность, так и гомосексуальность».

Именно эта невыраженность и инаковость квир-идентичности не поддаётся однозначному объяснению и всегда является изменчивой по отношению к любой чёткой и нормативной системе. Правильно понять её можно только изнутри, с точки зрения действующего лица, представляющего собственную идентичность себе и другим.

Получается, что квир не подразумевает никаких конкретных, специфических черт, это очень расплывчатая характеристика, которая, однако, имеет предмет изучения. Прежде всего, это идентичность, лишённая сущности,

которая по определению расходится со всем нормальным и господствующим в обществе и культуре. Проблема квира выводит наружу и драматизирует те нерешённые и несогласованные вопросы, которые ставят под сомнение всегда считающиеся стабильными отношениями между полом, гендером и сексуальным желанием. При этом в центре внимания, естественно, оказываются те люди, у которых эта несогласованность особенно сильна. Это не только гомосексуалисты, а также гермафродиты, транссексуалы и трансвеститы, которые особенно подходят под определение квир-концепции, в силу своей двоякости и неопределённости в вопросах гендера и сексуальности.

Подрывая принцип нормальности гетеросексуальности, квир, прежде всего, ставит под вопрос даже такие на первый взгляд бесспорные понятия, как «мужчина» и «женщина». Квир-теория считает сексуальные идентичности функциями социальных закономерностей и своим существованием ставит под вопрос традиционную, общепринятую систему, тем самым усложняя и разрушая её фундамент: «...то, чем «является» личность и, по сути дела, чем «является» гендер, зависит от отношений, в которых он определяется».

Явление квир с самого начала своего существования вызвало большой интерес не только у научных теоретиков, но также и у деятелей искусства. Квир-эстетика стала обсуждаться на страницах книг, журналов, что становится итогом появления таких понятий, как теории голубого письма, голубого чтения и голубой критики. Люди с невыраженной сексуальной ориентацией теперь смогли выразить свои эмоции и рассказать о них миру, через литературу, а позже и средствами кинематографа. Эстетика квир выходит в массы и находит там отклик, что способствует её развитию в XXI веке.

Рассмотренные художественные концепции ещё раз подтверждают тот факт, что вторая половина XX столетия сделала понятие «бунта» центральным, как для истории развития общества, так и для объяснения кризисных явлений в культуре.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баталов Э. Я. Философия бунта. М.: Изд. Политиздат, 1973.
2. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования. М.: Изд. Республика, 1999.
3. Богатырева Т. Г. Современная культура и общественное развитие. М.: Изд. Астрель, 2001.

Смена поколений как механизм культуротворчества

Гриценко Анна | Эстетический и художественный бунт в истории западной культуры XX века

4. Гапова Е. И., Усманова А. Р. Антология гендерной теории. Минск: Изд. Профили, 2000.
5. Дебор Г. Общество спектакля. М.: Изд. Логос, 2000.
6. Диди Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Изд. Просвещение, 2001.
7. Зонтаг С. Заметки о кэмпе. М.: Изд. Русское феноменологическое общество, 1997.
8. Камю А. Бунтующий человек. М.: Изд. Политиздат, 1990.
9. Кон И. С. Лики и маски однополой любви. Лунный свет на заре. М.: Изд. Олимп, 2003.
10. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Изд. Художественный журнал, 2003.
11. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. М.: Изд. АСТ, 2003.
12. Молодежный экстремизм. Под ред. А. А. Козлова. Изд-во СПбГУ, 1996.
13. Ортега и Гассет Х. Дегуманизация искусства. М.: Изд. АСТ Москва, 2008.
14. Савчук В. Конверсия искусства. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2001.
15. Хренов А. Н. Контркультура и основные движения американского киноавангарда сороковых-семидесятых годов двадцатого века: Дис.... канд. культурологических наук: 24. 00. 01: Москва, 2003 162 с. РГБ ОД, 61:04-24/35.
16. Яценко В. Бунт эпохи постмодернизма: идеология и направления современного либертарного движения. М.: Изд. АСТ Москва, 2001.
17. Поллок Г. Созерцающая историю искусства: видение, позиция и власть // Введение в гендерные исследования. Хрестоматия. ХЦГИ: СПб.: Алетейя, 2001.
18. Рейфилд Д. Как нас лишили последней невинности. //Иностранная литература. 1994 № 3.
19. Amy Taubin, «The Other Cinema,» Soho Weekly News Vol. 7, no. 1 (October 4-10, 1979), p. 80. See also J. Hoberman, «No Wavelength: The Para-Punk Underground,» Village Voice (May 21, 1979). PP. 42-43.
20. Bryan Bruce, «Right Wing Chic: Adam Parfrey and R. Kern Fingered,» Cine! Action (Winter/Spring 1990), pp. 21-27. See also the critical comments by Casandra Stark, interviewed in this volume.
21. Sargeant borrows the idea of «transgressive reinscription» from Jonathan Dollimore, Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault, (Oxford: Clarendon Press, 1991).
22. Gina Marchetti, «Documenting Punk: A Subcultural Investigation,» Film Reader 5 (1982). PP. 276-77.

Смена поколений как механизм культуротворчества

Гриценко Анна | Эстетический и художественный бунт в истории западной культуры XX века

23. For «displaced abjection,» see Peter Stallybrass and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, (London: Methuen, 1986). P. 19.
24. Stag films and sadomasochistic film pornography are analyzed in Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the «Frenzy of the Visible,»* (Berkeley: University of California Press, 1989).
25. Brode D. *From wait to Woodstok*. Texas, 2004.
26. Keith M. Booker, *Techniques of Subversion in Modern Literature: Transgression, Abjection, and the Carnavalesque*, (Gainesville: University of Florida Press, 1991). P. 10
27. Michelangelo A. *Fare un film e per me vivere. Scritti sul cinema*, Marsilio, 2001.
28. Ungar S. *SCANDAL AND AFTEREFFECT*. London, 1995. Walker J. *Left. Shift*. London, 2002.
29. David Wojnarowicz, «The Suicide of a Guy Who Once Built an Elaborate Shrine Over a Mouse Hole,» *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration*, (New York: Vintage Books, 1991), 172-73. On Kern: «His films stripped all the tedious buildup from Hollywood movies whose essential draw for the ticket-buying public was 5 minutes of graphic violence. His films were the five minutes of bloodletting and mayhem». P. 189

Дмитрюк Ольга

Государственный Университет Высшая Школа
Экономики, факультет философии, отделение
культурологии, кафедра наук о культуре, 4 курс,
бакалавр культурологи. Москва

ЛОГИКА КРЕАТИВНОГО ПРОЦЕССА В КОНТЕКСТЕ ЭКОНОМИКИ КУЛЬТУРЫ

Концепция креативности в качестве динамичной силы человеческого поведения уже давно стала предметом изучения психологов, социологов, теоретиков искусства и других специалистов, исключая, однако, экономистов. Креативность вошла в экономический дискурс недавно и под видом генератора инноваций (особенно в области технологий).

Известно несколько трактатов XVII–XVIII веков о креативности как творческом гении. Под гением тогда понимали источник творческого вдохновения, ассоциируя его с религиозными и духовными понятиями. Сегодня в основном подчёркивается двойственная природа креативности. К примеру, Саймон в работе «Креативность в искусствах и науках» пишет: «Мы считаем мысль креативной, когда она производит что-либо одновременно оригинальное и ценное»¹. Также считают Амабайл и Тайг: «... Большинство исследователей принимают концептуальное определение, включающее два элемента: оригинальность и пригодность»².

Однако можно ли считать креативный процесс рациональным? Оригинальность и «свобода» креативности предполагают, как нам часто кажется, спонтанность и независимость от каких-либо специальных приго-

¹ Simon H. Creativity in arts and sciences. The Kenyon Review 23 (2), 2001. P. 208.

² Amabile T., Tighe, E. Questions of Creativity. In: Brockman. J. (Ed.), Creativity. Simon and Schuster Touchstone Books. New York, 1993. P. 9.

товлений. Но эту позицию Тросби и Гинсбург именуют заблуждением³. Разложив акт креативности на составляющие, мы увидим, что каждая из них имеет особую функцию, а целое связано логически выстроенным порядком. С точки зрения экономики, можно представить креативность как процесс вынужденной оптимизации, где художник — рациональный максимизатор (!) индивидуальной полезности⁴.

Рассмотрим две модели: «чистой» креативности и расширенную модель с экономическими переменными. Креативный процесс, понимаемый как процесс создания художественной работы ради реализации внутренней потребности самовыражения творца предполагает максимизацию культурной ценности. Тогда художественная ценность законченного произведения определяется лишь в рамках культуры: творец максимизирует полезность как функцию от культурной ценности работы. С позиции теоретика искусства этот процесс описывает Терри Смит, сравнивая его с «формированием потоков ценности»; роль художника здесь — управлять этими потоками. Но и в этой модели мы сталкиваемся с принуждением и запросами художественной формы: художники, скульпторы и другие «ремесленники» творят в рамках заданных технических параметров их вида творчества.

Модель «чистой» креативности представляет её в некотором вакууме, не учитывая материальные потребности. Следовательно, ее необходимо расширить, включив в модель «художественного производства» эффекты экономического воздействия. Представим доход от художественного товара как явную переменную в модели (чистый доход в модели понимается за вычетом различных предварительных трат на материалы, оплату студии и прочего). В рамках модели креативного процесса можно выделить три вида дохода: вынужденный доход, доход как комбинированный максимизирующий показатель и как единственный максимизирующий показатель.

Доход как принуждение добавляет к модели «чистой» креативности лишь необходимость заработка для поддержания определённого уровня жизни. Задача максимизации культурной ценности остаётся, однако, выбор способа достижения этой цели теперь ограничивается экономическими обстоятельствами. Случай комбинированного подхода сложнее. Здесь

³ Handbook of the Economics of Art and Culture, Vol. 1. Ed. by Victor A. Ginsburgh and David Throsby. Elsevier, 2006. P. 151.

⁴ Throsby D. Economics and Culture, Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 96.

доход приобретает гораздо большее значение, чем просто оплата счетов. И если допустить, что в такого рода художнике живо стремление творить, чтобы выразить себя, то всё же деньги в иерархии его ценностей занимают сравнительно высокие позиции. Полезность здесь будет иметь функциями как культурные, так и финансовые выгоды (таким образом, в модели происходит максимизация культурной и экономической ценностей).

Что же касается «производителей культуры», которые в игре исключительно ради материального вознаграждения. Культурная ценность присутствует в этом случае только в названии (например, «произведение искусства»); функция культурной ценности в этой модели сведена к нулю, а максимизация экономической ценности — единственная мотивация для «творчества». Все аспекты качества продукта определены экономическими обстоятельствами «производства», а именно — потенциальным доходом от работы. Примеры можно черпать бесконечно из области массовой культуры.

Все три предложенные модели исходят из того, что художник получает вознаграждение за созданные им произведения. Но так ли это в реальности?.. Зачастую художник просто не может продать продукт своего творчества (возможно, из-за недостатка компетенции в области права, менеджмента, экономики) и вынужден искать альтернативные источники дохода, чтобы опять-таки иметь возможность заниматься любимым делом. В экономике этот феномен известен как *multiple job-holding* (переведём как «занятость на нескольких работах»). Модель креативного производства в этом случае расширяется благодаря появлению второго источника дохода. Индивид тогда может выбрать, производить ли ему художественные товары, обладающие и культурной и экономической ценностями, или «нехудожественные товары» (*non-art work*), обладающие лишь последней упомянутой ценностью. Возможный доход в этой модели состоит из выручки от обоих источников.

Вопрос двойной занятости людей творческих профессий, вынужденных заниматься противным их сущности делом, обращает внимание на оппозицию «чистого» и рыночного искусства, а также на сферу государственной поддержки искусства и личной креативности в частности, где существует экономических, социальных и психологических проблем⁵.

⁵ Фрей Б. Государственная поддержка и креативность в искусстве: новые соображения // Экономика современной культуры и творчества: Сборник статей. Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2006.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Amabile T., Tighe, E. Questions of Creativity. In: Brockman. J. (Ed.), Creativity. Simon and Schuster Touchstone Books. New York, 1993.
2. Handbook of the Economics of Art and Culture, Vol. 1. Ed. by Victor A. Ginsburgh and David Throsby. Elsevier, 2006.
3. Simon H. Creativity in arts and sciences. The Kenyon Review 23 (2), 2001.
4. Throsby D. Economics and Culture, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
5. Фрей Б. Государственная поддержка и креативность в искусстве: новые соображения // Экономика современной культуры и творчества: Сборник статей. Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2006

Дубовицкая Дарья

Тамбовский государственный университет им.
Г. Р. Державина, Академия культуры и искусства,
кафедра культурологии, 1 курс аспирантуры,
специальность «Теория и история культуры»

ЗНАЧЕНИЕ КРЕАТИВА ВИРТУАЛИЗАЦИИ В СОВРЕМЕННЫХ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ СООБЩЕСТВАХ

На сегодняшний день очень многие сферы общественной жизни, такие как политика, экономика, образование охватил процесс виртуализации. В жизни современных людей все большее значение приобретают образы реальности, нежели сама реальность. В политике большой статус приобретают имидж, рейтинг. Экономический рынок насыщен образами товаров, продаваемых посредством рекламы. В сфере образования и науки все чаще формируются образы знаний и опыта достойные финансирования. Человек оценивает уже не сам продукт, а тот образ, который можно достичь посредством данного продукта. Таким образом, личность постоянно вынуждена не просто приспосабливаться к окружающему миру, а посредством виртуализации накладывать на мир фактов и процессов свой смысловой и ценностно-нормативный порядок, и главное — быть креативной.

Однако, чтобы понять, какую роль креатив виртуализации играет в современных профессиональных сообществах, необходимо разобраться в том, что же такое виртуальная реальность.

Если не углубляться в этимологию данного понятия, то очень часто на сегодняшний день виртуальность связывают непосредственно с компьютерными технологиями. Однако понятие виртуальности было известно еще во II веке до нашей эры буддисту Патанжали и означало мгновенную беспрепятственную актуализацию психического акта у йога. Цицерон упо-

требляет термин «virtus» применительно к духу истинного воина-римлянина, для которого нет ничего выше воинской доблести¹.

Согласно Платону окружающая нас действительность — это всего лишь иллюзия, являющаяся проявлением Абсолюта, или истинной реальности, недоступной познанию².

«Virtus» в средневековье обозначало некую таинственную силу, чье присутствие в объекте или в Боге не подлежит сомнению, это то, что порождает мышление, а не наоборот. Данная сила переводит объекты из небытия в бытие. Если же объект еще не существует, с помощью этой силы объект обретает возможность существовать и действовать³.

В эпоху Возрождения виртуальное понимается как активное начало, присущая объекту внутренняя способность, потенция, реализующаяся не в действительность при соответствующих условиях⁴.

В классической механике XVII века виртуальная реальность понималась как обозначение некоторого математического построения, совершаемого преднамеренно, но стесненного объективной природной реальностью, которая накладывает свои физические ограничения.

В XX веке понятие виртуальности стало использоваться в физике, в метеорологии, а также применительно к фотографии, кинематографу, театру. А в начале 1990-ых годов с развитием мультимедийной техники представления о понятии виртуальной реальности стали получать массовое распространение.

Однако, мы будем рассматривать виртуальную реальность абстрактно от ее технического воплощения.

Исходя из того, что соединенные вместе слова «виртуальный» и «реальный» могут восприниматься как оксюморон, целесообразно обратиться к определению понятия «реальность».

Термин «реальность» от латинского «realis» — это «вещественный, действительный», то есть это фактически то, что существует в действительности, актуально, сейчас. Реальность может быть вещественной — в виде предмета, или невещественной, когнитивной, например, в виде плана местности, схемы устройства, или идеи в голове инженера, которую он мо-

¹ Виртуальная реальность «Бытийственная ложь» или «Новые бытийственные горизонты»? [http://www.staropomor.ru/Bogoslovie\(4\)/virtual.html](http://www.staropomor.ru/Bogoslovie(4)/virtual.html).

² Антология мировой философии. Т. 1, ч. 2., М., 1969.

³ Антология мировой философии. Т. 1, ч. 2., М., 1969.

⁴ Николай Кузанский. Сочинение в двух томах. М., 1980. Т. 2.

жет воплотить в реальный объект. Такие когнитивные схемы существуют реально, хотя часто их считают нематериальными.

Мир сам по себе, всё то, что существует вокруг нас, есть объективная реальность. То, как нам представлен окружающий нас мир, через органы чувств и восприятия, наше представление о мире является субъективной реальностью. Виртуальная же реальность — это окружение, которое человек ощущает, не находясь в нем физически. Виртуальное не есть несуществующее, просто невозможно приписать ему традиционно объективное существование. Однако виртуальный мир нельзя назвать миром параллельным объективному, так как он существует не потенциально, а актуально. Значит, он есть здесь и сейчас, пока процессы, происходящие в реальном мире, моделируют виртуальные объекты, пока человек способен именно на данный момент создавать образы в своем воображении, т. е. виртуализировать реальные объекты в своем сознании. Таким образом, получается, что виртуальный мир не возможен без мира реального, а точнее без своего создателя — человека, который находит свое существование в реальном мире. А значит, затрагивая сферы общественной жизни, виртуализация непосредственно касается и деятельности человека, его профессии.

В XX веке наблюдается явная тенденция к появлению новых профессий, таких как: менеджер, дистрибьютер, маркетолог, ассистент, промоутер, специалист по связям с общественностью и др. И объединяет их главное качество — креативность.

В отличие от творчества, которое основывается на вдохновении автора, его способностях, традициях и нормах, которым он следует, главной особенностью креатива является его изначальная нацеленность на результат. Поэтому в креативном процессе творчество всегда имеет четкую постановку конечной цели. Таким образом, креативность выступает в роли технологии организации творческого процесса, который сам по себе бесплоден. Поэтому сотрудников с оригинальным мышлением весьма ценят за то, что они помогают компании развиваться, двигаться вперед, создавая совершенно особые продукты, услуги, стандарты и методы работы.

Если рассмотреть функции менеджеров, маркетологов, супервайзеров и т. д., то можно обратить внимание на общие понятия их деятельности. Эти люди не производят в привычном для человека индустриальной эпохи понимании, они организуют, координируют, изучают, прогнозируют, поддерживают имидж, то есть их деятельность заключается не столько в

применении полученных знаний на практике, сколько в умении быстро реагировать, находить нестандартные решения в сложных ситуациях, способности прогнозировать и оценивать те или иные процессы, происходящие вокруг, грамотно организовывать деятельность других. Получается, что процесс виртуализации общественных сфер жизни поспособствовал появлению и распространению новых профессий, требующих в основном от специалиста главного — способности к креативности. Однако, сам процесс творчества, направленный на определенный результат, включает в себя непосредственную работу с образами в воображении, т. е. умение оперировать виртуальными объектами в сознании, и грамотную материализацию их в реальности. Таким образом, можно сделать вывод о том, что процесс виртуализации общественных сфер жизни стимулирует личность к творчеству с четкой постановкой конечной цели, требует неординарности и быстрой реакции на происходящее событие, что является основными важными качественными характеристиками современного человека. В свою очередь, креативность — это важная способность современного человека, при которой он может виртуализировать реальные объекты и материализовывать и визуализировать виртуальные образы.

Иванов Сергей

Российский Институт Культурологии, сектор
культурологических проблем социализации,
аспирантура, 1 курс

ОСНОВЫ ПОНИМАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК ХИП ХОП КУЛЬТУРЫ

«... Взять, например, такую песню, как Apache, которая считается одной из основных тем в хип хопе,... так это была просто группа белых парней... The Incredible Bongo Rock Band тоже была белой группой.. Там один был только черный перкуссионист, это был King Erickson.» Grand Master Flash by Dave D¹.

С такого эпиграфа хочется начать статью о современной хип хоп культуре. Как отчетливо видно в словах выше и вопреки устоявшемуся ошибочному утверждению, это не культура афроамериканцев и латиноамериканцев, а культура, которая зародилась в среде бедных кварталов латиноамериканского и афроамериканского заселения больших городов на восточном побережье США в начале 70х.

Безусловно, культурные традиции черного населения вплетались в сложные формы художественного самовыражения городской молодежи 70х. Однако они точно не были ее доминантой.

Неосведомленным читателям следует напомнить, что хип хоп культура выражается посредством основных художественных практик: эм сиинга (ритмической поэзии), ди-джеинга (музыки создаваемой с помощью виниловых проигрывателей и специальных устройств), брейк дэнса (танца), граффити (изобразительного искусства) и знания (как объединяющего информационное пространство компонента). Соответственно только в одной из этих практик (эм сиинг) существует определенная локальная ра-

¹ Davey D's Hip Hop Corner, <http://www.daveyd.com/hiphophistory09.html>

совая черноцентристская дискриминация, в остальных же элементах пионерами практик зачастую были белые.

Этот факт, а также и многие другие исследования хип хоба свидетельствуют о том, что во время своего становления культура развивалась именно в рамках «мейнстрима» как популярное течение в молодежной среде большого города. При этом, как показано выше, латино-фанк музыка, из которой и вырос хип хоп не была привязана к определенным расовым воззрениям.

Конечно, социальная реальность бедных кварталов оказывала свое влияние на рэп музыку, в которой часто изображалась повседневная жизнь рядовых членов хип хоп сообщества. Это в определенной мере стало предпосылкой возникновения протестного течения внутри культуры наряду с наличием развлекательного.

«Хип хоп это скорее пати», говорит KRS ONE, один из основных идеологов культуры. «... Налево или направо, черный или белый, они рассказывают нам небылицы в книгах, которые вы читаете, и это самопознание, которое вам нужно, это как у Vescey и Prosser, у нас есть причина обсуждать ненависть...», говорят Public Enemy в песне Prophets of rage, указывая тем самым другое, остро социальное направление в хип хопе.

Таким образом культура соединяет в себе порой противонаправленные течения, объединяя людей не только разных рас, но и идейных воззрений. В целом, развитие основных практик со временем привело к возникновению определенного образа жизни, который четко стал отделять людей внутри хип хоп сообщества и вне его.

Так, к основным художественным практикам прибавились и другие: уличная мода, спорт (экстремальные виды), бит боксинг (вокальное подражание музыкальным инструментам), уличный бизнес и т. п.²

Со временем эти художественные практики начали активно развиваться и в экономическом и в социокультурном смыслах, образовав с одной стороны коммерческую хип хоп индустрию, с другой — целую хип хоп философию на уровне парадигмы существования.

Появление технических устройств, позволивших осуществлять запись рэп музыки параллельно с сэмплированием (драм машины, сэмплеры, секвенсоры) привело к небывалому распространению этой культуры в США, а затем и за ее пределами.

² KRS ONE 9 elements. The Universal Zulu Nation, www.Zulunation.com
«Getting Up» Craig Castleman, MIT Press, London 1982

Таким образом, с легкой подачи средств массовой информации хип хоп проложил себе дорогу сначала на радио, а затем в кино, телевидение и позднее в Интернет, преобразовав культуру локальных вечеринок в продукт потребления популярной культуры. Это привело к значительному редуцированию посылов и смыслов в этом сегменте хип хопа, что обозначило становление отдельного коммерческого жанра.

Изначально это в большей мере распространилось на рэп музыку, но постепенно, также появились коммерческие направления и других элементов, (художественных практик) как стилевых ответвлений коммерческого толка. С другой стороны в хип хоп культуре наметилась другая тенденция, связанная с культивированием идейных основ — философии и отчасти религии.

Лидером этого направления стала авторитетная организация Zulu Nation, под предводительством ди-джея Africa Bambaataa. Он объявил о необходимости принятия «пятого элемента хип хопа» — знания, которое представляет собой совокупность всей информации пронизывающей культуру, а также само понимание и интерпретацию хип хопа на идейном уровне с уклоном в религиозно-гуманистическую направленность. В своем подходе к объяснению значения «пятого элемента» Bambaataa описывает ключевые понятия «Знание», «Мудрость» и «Понимание».

«Вы должны искать знание: Знание — это смысл и основа всех существующих вещей. Знание бесконечно. Знание — это то, что помогает понять себя и окружающих».

Наряду с этим течением в хип хопе существует сильная тенденция к обретению известности в «своем кругу», выраженная специальным термином «Getting up», что означает — подъем, развитие. Это, с одной стороны — желание завладеть вниманием других членов сообщества и получить уважение, которое необходимо для любого успешного хип-хоп «артиста» (от слова «art» — искусство). С другой стороны, это попытка борьбы с конкурентами, которая может принимать формы жестокости и насилия.

Так в конце 80-х, середине 90х и в некоторых случаях по сей день можно услышать или увидеть «гангстерскую лирику», музыку и танец «кранк», агрессивные рисунки граффити. Однако, с точки зрения ортодоксального хип хопа, такие выражения агрессии ставят под вопрос существование агрессоров внутри хип хоп сообщества, поскольку основными принципами является провозглашение вечных ценностей: Мира, Любви и Единения.

Так, каждый член сообщества сам выбирает то направление, которое ему ближе, и соответственно начинает реализовывать себя. Одно остается

неизменным: необходимый уровень мастерства того или иного элемента (художественной практики), так называемый «masterpiece». Другими словами, это пример для подражания, тот эталон, к которому все стремятся. И здесь существует определенный набор правил, которые необходимо выполнять для достижения лучшего результата, однако именно на идейном уровне в хип хоп культуре бытует мнение о «свободе методов». ³ То есть нужно следовать правилам, чтобы достичь результата, но возможны исключения и индивидуальные трактовки на уровне художественной реализации.

Именно такой подход приближает формы выражения хип хоп культуры к современному искусству, что подтверждается многими искусствоведческими исследованиями.

Соответственно, для адекватного восприятия хип хопа нужно учитывать все вышеперечисленные факторы и делать выводы только после серьезного понимания всех внутренних и внешних процессов этой культуры.

³ Making Beats: «The Art of Sample-Based Hip-Hop» Joseph Glenn Schloss, University of Washington, 2000»

Казанцева Людмила

Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
Саратовский государственный университет
им. Н. Г. Чернышевского, факультет философии,
кафедра философии культуры и культурологии,
4 курс, культурология.

СОЦИАЛЬНЫЕ СЕТИ КАК НОВАЯ ФОРМА КОММУНИКАЦИИ

Коммуникация или общение всегда было составной частью культуры. Цивилизации появлялись и исчезали, но всегда культура возрождалась благодаря тому, что человек, как существо социальное, всегда участвовал в процессе получения и передачи информации.

Общение можно определить как взаимодействия и взаимоотношения, возникающие между различными субъектами: между отдельными личностями, личностью и группой, личностью и обществом, группой (группами) и обществом, порождаемые потребностями совместной деятельности, включающие в себя обмен информацией и выработку единой стратегии взаимодействия, взаимным восприятием и попытками влияния друг на друга ¹.

На протяжении тысячелетий коммуникация была только устная и письменная вербальная и невербальная. Но в течение XX века, с появлением таких средств связи, как телефон, радио, телевидение и интернет, с появлением массовой культуры, в процессе общения исчезает такое понятие как расстояние, которое ранее было определяющим, так как коммуникация между собеседниками находящимися на большом расстоянии занимала достаточно длительный период времени.

Благодаря канадскому философу Маршалу Маклюэну в 60-х годах XX в. появился термин, использующийся для описания сложившейся новой ком-

¹ Лунова О. В. Общение // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 4. с. 157.

муникационной, а впоследствии и культурной ситуации — «всемирная глобальная деревня». Маклюэн описывает, как земной шар «сжался» до размеров деревни в результате электронных средств связи, стала возможна мгновенная передача информации с любого континента в любую точку мира.

Следует отметить, что Маклюэн, в своей книге «Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего», также расписывает эволюционное развитие массовых средств коммуникации и выделяет следующие этапы:

- первобытная дописьменная культура с устными формами связи и передачи информации, основанная на принципах коллективного образа жизни, восприятия и понимания окружающего мира;
- письменно-печатная культура («галактика Гутенберга»), эпоха дидактизма и национализма, заменившая естественность и коллективизм индивидуализмом и деколлективизацией;
- современный этап «глобальной деревни», возрождающий естественное аудиовизуальное, многомерное восприятие мира и коллективность, но на новой электронной основе — через замещение письменно-печатных языков общения радиотелевизионными и сетевыми средствами массовых коммуникаций².

Изначально Интернет создавался не для развлечения и общения с друзьями. Его назначением было обеспечение в первую очередь деловых задач — информирование, обсуждение проблем, рабочие коммуникации. Впоследствии с развитием технологий, с удешевлением услуг компаний-провайдеров и повышением доступа к Сети для широких масс, общение в Сети стало более свободное. Стали появляться разнообразные способы интернет-коммуникации.

Российская часть Интернета растет и изменяется в сторону все большей социализации. Достаточно часто появляются новые способы сетевого общения. Различные ресурсы, изначально не имеющие яркой коммуникативной направленности, постепенно приобретают черты социальных сетей.

Самым первым способом общения посредством сети была электронная почта. Затем в середине 90-х годов появились прототипы современных социальных сетей, они предоставляли пользователям начальные

² Тюрина И. Великое пророчество: Философская концепция Маршалла Маклюэна // Маклюэн М. Галактика Гуттенберга: Становление человека печатающего. М.: Фонд «Мир», Академический Проект, 2005. С. 14

возможности для общения. К таким сервисам можно отнести несколько наиболее распространенных форм организации общения с помощью веб-технологий: гостевые книги, форумы\конференции, чаты, блоги.

С развитием этих форм общения стали образовываться Социальные сети — т. е. совокупности участников, объединенных не только средой общения, но и с явно установленными связями между собой.

Общение в Социальных сетях имеет свою специфику. Прежде всего, оно носит опосредованный характер благодаря компьютеру и Интернету. Также признаком является международность общения, а значит пространственная дистантность, поэтому общение может быть как в режиме реального времени, так и отложенное.

Такое общение изначально носит обезличенный характер, так как в данном случае контакт происходит в визуально-текстовом режиме используя письменный/печатный способ передачи речи. Каждый пользователь сам настраивает свой профайл — «сетевое лицо», внося в него или нет информацию о себе, своих интересах, внешнем виде. В реальном мире не всегда легко поддерживать определенные маски, которые человек при желании «одевает» на себя, взаимодействуя с другими людьми и группами, да и существуют определенные сдерживающие рамки физического мира. Виртуальный мир использует маски активно, например, если вам не нравится собственная внешность, возраст или пол, или другие физические характеристики, ничто не мешает вам из пятидесятилетнего мужчины «стать», к примеру, 19-тилетней девушкой. Правда данное правило распространяется, только если вы не участвуете в видео-чатах, где возможен визуально-личный контакт.

Следующим специфическим параметром сетевого общения является его жаргонность и малограмотность. Многие слова из компьютерного жаргона употребляются уже не только в Сети, но и в устной речи: комп (компьютер), прога (программа), юзер (пользователь), юзать (использовать), расфрендить (удалить из друзей, поссориться). За счет экономии времени и физических усилий появляются сокращения, например выражение «для вас» (в английском for you) сокращается как 4U. Для передачи эмоциональной/невербальной информации в визуально-текстовом контакте широко используются так называемые смайлики — идеограммы, состоящие из типографических знаков, изображающие эмоции.

«Разместив в сети аватары, забавный ник, моделируется параллельный, иллюзорный мир. Он, затупив, вечером не вышел в эфир. Она, вспы-

лив, удалила себя, нажав delete.»³ Подобная «легкость» общения также характерна для Социальной сети. Как удалила, так может и восстановить.

Таким образом, можно заключить, что эволюция сетевых коммуникативных средств, приведшая к появлению Социальных интернет-сетей, может уводить человека от реального общения все дальше в киберпространство. Выпущенный в 2009 г. на широкие экраны фильм «Суррогат», может дать представление, как будет выглядеть мир, если технический прогресс позволит человеку совсем отказаться от реального общения, заменив себя виртуальным «суррогатом». Представляется весьма безрадостная картина запертых возле домашнего компьютера людей. Хотя имеет место следующий парадокс: при развитии отчужденности между людьми, в то же время социальные сети представляют способ расширить круг друзей.

В настоящее время нельзя с абсолютной уверенностью определить, чем являются социальные сети — вершиной эволюции общения, постепенно вытесняющей все остальные способы коммуникативного взаимодействия, или способом виртуального времяпрепровождения, спокойно сочетающимся с живой речью и эпистолярным жанром. Как говорится — время покажет.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лунева О. В. Общение // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 4. С. 157–159.
2. Маршалл Маклюэн. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего М.: Академический проект, 2005. С. 496
3. Нестеров В. К вопросу об эмоциональной насыщенности межличностных коммуникаций в Интернете <http://flogiston.ru/articles/netpsy/netemotions>
4. Усачёва О. Лингвокультура языковой личности в интернет-коммуникации, <http://www.rags.ru/akadem/all/37-2005/37-2005-97.html>
5. Семенов Н. А. Социальные сети, перспективы развития и способы монетизации, http://habrahabr.ru/blogs/social_networks/23233/

³ Баста и Город 312 «Оглянись»

Коган Софья

Санкт-Петербургский государственный университет
культуры и искусств, факультет культурологии и
социологии, кафедра теории и истории культуры,
аспирант I курса

ИСТОРИОГРАФИЯ ДЕТСТВА

Историография детства, в первую очередь, связана с работами Ф. Ариеса [1], Л. Демоза [2], И. С. Кона [3, 4], Э. Эриксона [5].

В историко-социологическом и этнографическом изучении детства И. С. Кон выделяет три автономных аспекта:

- положение детей в обществе, их социальный статус, способы жизнедеятельности, отношения с взрослыми, институты и методы воспитания и др. ;
- символические образы ребенка в культуре и массовом сознании, социо-нормативные представления о возрастных свойствах, критериях зрелости и т. п. ;
- собственно культура детства, внутренний мир ребенка, направленность его интересов, детское восприятие взрослого общества, фольклор и т. д.

Все эти аспекты взаимосвязаны, и каждый из них может быть предметом разнообразных психологических, социологических, исторических и этнографических изысканий. Познание детства в научной или художественной форме неотделимо от истории общества и его социального самосознания.

Исторически понятие детства связывается с определенным социальным статусом. Много интересных фактов было собрано французским демографом и историком Ф. Ариесом. Благодаря его работам интерес к истории детства значительно вырос, а его исследования признаны классическими.

Ф. Ариеса интересовало, как в ходе истории в сознании художников, писателей и ученых складывалось понятие детства и чем оно отличалось

в различные исторические эпохи. Он впервые конкретно показал, что детство — не просто естественная универсальная фаза человеческого развития, а понятие, имеющее сложное, неодинаковое в разные эпохи социальное и культурное содержание.

В трудах Ф. Ариеса освещены три главных круга вопросов:

- эволюция понятия и образа детства;
- история школьной жизни;
- место и функции детей в «старой» и «современной» семье.

Ф. Ариеса и его многочисленных последователей интересует не столько исторический ребенок или реальное прошлое детства, сколько социальные установки, отношение взрослого к детям и детству. То, как общество воспринимает и воспитывает своих детей, по Ф. Ариесу, — одна из главных характеристик культур в целом.

Суждения родоначальника современной истории детства Ф. Ариеса далеко не бесспорны. Отнесение «открытия детства» к строго определенному историческому периоду вызывают у многих историков сомнения и возражения. Тем не менее, все ученые согласны с тем, что Новое время, особенно XVII и XVIII века, ознаменовалось появлением нового образа детства, ростом интереса к ребенку во всех сферах культуры, более четким хронологическим и содержательным различением детского и взрослого миров и, наконец, признанием за детством автономной, самостоятельной социальной и психологической ценности.

Если социологически ориентированные историки пытаются раскрыть объективные условия и предпосылки эволюции понятия детства и функционирования, связанных с ним социальных институтов, то «психологическая история» апеллирует преимущественно к внутренним мотивационным процессам, пытаясь «расшифровать» их посредством психоаналитической интерпретации биографических данных, переписки, дневников и других личных документов. Среди представителей этого направления немало видных психиатров и психоаналитиков, начиная с Э. Эриксона, чья книга «Детство и общество» [5] так же важна для становления психологической истории детства, как книга Ф. Ариеса «Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке» [1] для истории социальной.

Самой широкой и честолюбивой психоаналитической концепцией истории детства является «психогенная теория истории» Л. Демоза. Психоистория, по Л. Демозу, — это независимая отрасль знания, которая не описывает отдельные исторические периоды и факты, а устанавливает общие

законы и причины исторического развития, коренящиеся во взаимоотношениях детей и родителей.

Л. Демоз подразделяет всю историю детства на шесть периодов, каждому из которых соответствует определенный стиль воспитания и форма взаимоотношений между родителями и детьми.

Инфантицидный стиль (с древности до IV в. н. э.) характеризуется массо-вым детоубийством, а те дети, которые выживали, часто становились жертвами насилия.

Бросающий стиль (IV–XIII вв.). Как только культура признает наличие у ребенка души, инфантицид снижается, но ребенок остается для родителей объектом проекций, реактивных образований и т. д. Главное средство избавления от них — оставление ребенка, стремление сбросить его с рук. Младенца сбывают кормилице, либо отдают в монастырь или на воспитание в чужую семью, либо держат заброшенным и угнетенным в собственном доме.

Амбивалентный стиль (XIV–XVIII вв.) характеризуется тем, что ребенку уже дозволено войти в эмоциональную жизнь родителей и его начинают окружать вниманием, однако ему еще отказывают в самостоятельном духовном существовании.

Навязчивый стиль (XVIII в.). Ребенка уже не считают опасным существом или простым объектом физического ухода, родители становятся к нему значительно ближе. Однако это сопровождается навязчивым стремлением полностью контролировать не только поведение, но и внутренний мир, мысли и волю ребенка. Это усиливает конфликты отцов и детей.

Социализирующий стиль (XIX — середина XX в.) делает целью воспитания не столько завоевание и подчинение ребенка, сколько тренировку его воли, подготовку к будущей самостоятельной жизни. Ребенок мыслится, скорее, объектом, чем субъектом социализации.

Помогающий стиль (с середины XX в.) предполагает, что ребенок лучше родителей знает, что ему нужно на каждой стадии жизни. Поэтому родители стремятся не столько дисциплинировать или «формировать» его личность, сколько помогать индивидуальному развитию. Отсюда — стремление к эмоциональной близости с детьми, пониманию, эмпатии и т. д.

Хотя взятая в целом «психогенная теория истории» весьма односторонняя, она способствовала активизации исследований истории детства.

История детства не может существовать вне широкого социокультурного контекста, учитывающего эволюцию способов производства, по-

ловозрастной стратификации, типов семьи, системы межличностных отношений, а также ценностных ориентаций культуры. Отсутствие одновременного учета всех этих факторов является, на наш взгляд, одной из причин того, что по сегодняшний день не разработана единая универсальная концепция детства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке / Ф. Ариес. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1999. С. 416
2. Демоз Л. Психоистория / Л. Демоз. Ростов н/Д: Феникс, 2000. С. 512
3. Кон И. С. Открытие «Я» / И. С. Кон. М.: Политиздат, 1978. С. 367
4. Кон И. С. Ребенок и общество / И. С. Кон. М.: Академия, 2003. С. 326
5. Эриксон Э. Детство и общество / Э. Эриксон. СПб.: Летний сад, 2000. С. 420

Низовая Вероника

Омский государственный университет путей
связи, Институт менеджмента и экономики,
кафедра «Связи с общественностью», 2 курс,
социально-культурный сервис и туризм

РЕГИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ПОДГОТОВКИ ОЛИМПИЙСКОГО РЕЗЕРВА: СОВЕТСКАЯ И ПОСТСОВЕТСКАЯ МОДЕЛИ

Одной из традиционных и эффективных форм гармонизации человека, активизации его креативного потенциала является физическая культура, в которой заключена глубокая диалектическая взаимосвязь духовного и материального начал человека, творца культуры. Эта идея получает развитие в трудах русских философов и культурологов, работающих в методологии идеал-реализма. «Суть этой методологии, — пишет Л. М. Марцева, — в осмыслении гносеологических, онтологических и социальных проблем во взаимосвязной целостности идеального и реального и/или осмыслении связей трансцендентального и действительного бытия»¹. Методология идеал-реализма позволяет глубже понять состояние и перспективы развития физической культуры на современном этапе культурно-исторического развития страны и выявить принципиальные отличия в системе подготовки Олимпийского резерва в советскую эпоху.

В СССР физическая культура и спорт были органической частью советской культуры и общественной жизни. В советской культуре физического воспитания была создана система осуществляемых государственными, общественными и физкультурно-спортивными организациями, мероприятий, направленная на гармоничное развитие физических и духовных

¹ Марцева Л. М. Идеал-реализм русской философии как актуальная методология познания / Л. М. Марцева // Сборник научных статей по материалам VI Всероссийской научно-практической конференции, Екатеринбург, 15-16 окт. 2009. Екатеринбург, 2009. С. 154.

способностей людей, укрепление их здоровья, повышение и длительное сохранение творческой активности, на подготовку к высокопроизводительному труду и защите Родины.

В советской модели физического воспитания молодежи и подготовки будущих олимпийцев учитывались культурно-исторические особенности каждого региона. Равномерно развитая подготовка спортсменов осуществлялась по всей стране. Государство с одной стороны стремилось учитывать региональные особенности при размещении научно-спортивных центров. Например, строительство лыжных и биатлонных баз в Сибири и на Урале; возведение горнолыжных трасс на Кавказе и Алтае. С другой стороны, в СССР были выработаны механизмы, позволяющие молодому человеку, обладающему задатками для профессионального роста в том виде спорта, который не имел научно-методологической и тренировочной базы, заниматься им в любом регионе страны. Причем исключительно за счет государственных средств. В созданных крупных научно-спортивных центрах, охватывающих абсолютно все регионы СССР, спортсмены могли не только продолжать тренироваться и получать опыт соревнований. Здесь они учились, получали высшее образование, были вовлечены в межкультурные коммуникации.

В системе Олимпийского резерва на современном этапе культурно-исторического развития страны, в условиях резкого сокращения финансирования физической культуры со стороны федерального центра, наметилась тенденция к резкой дифференциации между регионами по качеству подготовки спортсменов.

Несмотря на то, что в стране в последние годы делаются шаги на развитие спорта и физического воспитания в виде создания детских площадок, футбольных стадионов и спортивных комплексов, эта практика распространяется преимущественно в тех регионах государства, которые обладают мощной финансовой базой. Это, прежде всего Ханты-Мансийск, Сургут, Казань, Москва. В то же время в таких областях страны, как Липецкая, Калужская, Рязанская, Тверская области, спорт массовых и высших достижений испытывает постоянное недофинансирование.

В складывающейся модели спорта в России спортивная сфера в значительной степени служит предметом пиара крупных компаний. Утрата физической культуры снижает потенциал этих регионов в образовательной и познавательной деятельности, обостряет духовно-нравственный кризис, затрудняет социальную адаптацию граждан, усиливает социальное

напряжение, способствует росту заболеваемости, правонарушений. На современном рубеже культурно-исторического развития России разрыв в минимальных и максимальных показателях между субъектами федераций весьма велики: в развитии массового спорта — в 16 раз, а в подготовке спортивного резерва — в 15 раз².

Для сравнения эффективности советской модели с постсоветской представим результаты Олимпиад 1976 и 2008 гг.: XXI Летние Олимпийские игры 1976 года. (г. Монреаль), где СССР занял первое общекомандное место — 49 золотых, 41 серебряная и 35 бронзовых медалей. На Играх в Пекине 2008 года Россия занимает 3 место, получив 23 золотых, 21 серебряную и 28 бронзовых медалей³.

Таким образом, сфера физического воспитания и подготовка Олимпийского резерва была в Советском Союзе самостоятельной в области культурного строительства. В государстве была решена (и это несмотря на огромные силы, которые общество направляло на восстановление страны, после окончания Великой Отечественной войны) задача превращения массового физкультурного движения во всенародное, базирующееся на научно обоснованной системе физического воспитания, охватывающей все группы населения, начиная с детского возраста, чтобы физическая культура стала более активным средством воздействия общества на формирование облика гармонично развитого, творческого человека, сочетающего в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство.

Спорт в современной России, как и прочие сферы общественной жизни, стал «самоокупаемым», т. е. коммерческим, став по сути элитарным, а многие регионы оказались на периферии подготовке Олимпийского резерва, в виду удаленности от центров «культурной жизни».

В советские годы спортсмен, достигший звания Олимпийского чемпиона являлся социально-значимым лицом, он выступал, прежде всего, за Родину, представляя ее на международной арене, защищая ее честь. В современном мире глобальной чувственной культуры (П. А. Сорокин) — спортсмен выступает за себя, рассчитывая на определенное количество финансовых вознаграждений в зависимости от занятого им места.

В условиях острых региональных различий России необходима мощная государственная поддержка спорта, так как без нравственного и физиче-

² Социальная значимость физической культуры и спорта в современных условиях развития России, <http://www.bestreferat.ru/referat-72549.html>

³ Спортивная политика // Советский спорт. 2009. №115.

ского здоровья, которое в полной мере обеспечивается массовым спортом и физической культурой, невозможно достичь качественного прорыва в развитии общества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Марцева Л. М. Идеал-реализм русской философии как актуальная методология познания / Л. М. Марцева // Сборник научных статей по материалам VI Всероссийской научно-практической конференции, Екатеринбург, 15-16 окт. 2009. Екатеринбург, 2009. С. 140–155.
2. Спортивная политика // Советский спорт. 2009. №115.
Интернет источники:
1. Социальная значимость физической культуры и спорта в современных условиях развития России, <http://www.bestreferat.ru/referat-72549.html>

Пархоменко Евгения

Российский институт культурологии, научный
сотрудник

ТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ РОССИИ: ОТ ПРАКТИКИ ОБРАЗОВАНИЯ К ПРАКТИКЕ ВОПЛОЩЕНИЯ

Существует устойчивое представление о том, что самой креативной частью населения любой страны мира является молодежь, которая по природе своей всегда стремится к чему-то новому и неизведанному. И действительно, основой всех революций и государственных переворотов были молодые люди, которые были заинтересованы в перемене общества. Конфликт отцов и детей сопровождал всю историю человечества, однако, возникает вопрос: насколько эти конфликты были творчески продуктивными, особенно в России. Как писал А. С. Пушкин в своем произведении «Капитанская дочка»: «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный». По моему мнению, действительно, иногда за бунтом следует отнюдь не переход к качественно иному состоянию общества, часто вместо кардинально новых изменений «революционное» правительство делает лишь косметические изменения в устройстве того или иного аппарата, но не переходит к более глубоким преобразованиям, которые ранее ставили причиной для захвата власти.

Известно, в частности, что проблема модернизации стоит на повестке дня нашей страны с XVII века, за этот период сменилось ни одно, а сотни поколений творческих личностей, желавших быть «третьим Римом», стремившихся «догнать и перегнать Америку», но воз и ныне там, Россия по-прежнему заимствует передовые зарубежные технологии. И если еще в плане вооружений мы на определенных этапах развития достигали паритета с передовыми странами и даже, если вспомнить космические разработки, на короткий срок обгоняли их, то во всех других областях человеческой деятельности — социально-экономической, общественно-политической,

научно-гуманитарной ничего подобного не наблюдалось. В течение всего XX столетия, равно как и в начале XXI века производительность труда в России составляла лишь 30% от производительности труда, например, американцев. Этот показатель, вбирающий в себя в настоящее время не столько интенсификацию труда, сколько его инновационную насыщенность, выражает всю остроту модернизационной проблемы в России.

Ее решение напрямую зависит от социокультурной ситуации в стране, от характера ее образовательной системы, играющей ведущую роль в креативном процессе становления человеческой личности, ее духовного и профессионального роста. Вместе с тем находясь в процессе длительного реформирования, эта сфера приобрела статус проблемной для России. Вместе с тем эта «проблемность» влияет на многие современные отрасли социума: качественная подготовка специалистов, безработица и максимальное использование творческого потенциала, мизерного финансирования научных исследований, невозможности вписать новые кадры в старую экономику и отжившие производственные отношения, так называемой «утечки мозгов» и другие. Чтобы вписаться в современную постиндустриальную эпоху недостаточно трансформировать одни лишь культурно-образовательные практики, необходимо решать проблему комплексно вместе с изменениями социально-экономического и общественно-политического характера.

Саврас Наталья

Уральский государственный университет им.
А. М. Горького, философский факультет, кафедра
эстетики, этики, теории и истории культуры, 2 курс
магистратуры

СОВЕТСКОЕ И СОВРЕМЕННОЕ ДЕТСТВО: ЧТО ИЗМЕНИЛОСЬ?

Каждая культура так или иначе формирует некую свою модель детства. В данной статье рассматривается эволюция детства как предмет осмысления в советском и современном отечественном кинематографе.

Советская культура на всём протяжении своего существования создала две яркие модели детства и две рецессивные. Здесь мы рассмотрим наиболее значимые из них. Выделение моделей основано на принципах, обоснованных М. Мид¹. Замечу, что модели детства рассматриваются в непосредственной связи с типами инициации и основным репрезентантом инициации — сказкой².

В основе первой модели — процесс постепенного вrastания ребёнка во взрослую культуру. Эта модель, по мнению М. Мид, характеризует первобытные и традиционные общества. В такой модели дети — это «маленькие взрослые». В преобразованном виде эта модель характеризует советское детство середины 50–60-х годов, так как сталинское общество осуществляло модернизацию, опираясь на архаические и традиционалистские способы социализации. Такая модель предполагает чёткие ступени инициации. В качестве иллюстрации могут быть использованы кинофильмы «Королевство Кривых Зеркал» (А. Роу) и «Сказка о потерянном времени» (А. Птуш-

¹ Мид М. Культура и мир детства. М. Издательство «Наука». 1988

² Пропп В. Морфология сказки. Л. Academia. 1928

ко). Герои этих фильмов — дети лет 9. Их основная цель — побороть и уничтожить «волшебное», стать сознательными³.

Вторая модель распространена в модернизированных обществах. Она характеризуется автономностью детства по отношению к взрослой жизни. Детство — большой этап в жизни каждого человека, который отличается от взрослого состояния малой долей ответственности. Эта модель характерна для советской культуры 70-х-начала 80-х годов, когда индивидуализация и ценность частной жизни существенно потеснили практики коллективизации. «Автономное советское детство» предполагает наличие отдельного детского мира. Этот мир замкнут и не предполагает выхода, окончательной инициации и становления взрослым. Иллюстрацией этой модели являются трилогия Ф. Хитрука о Винни-Пухе, диалогия Б. Степанова о Малыше и Карлсоне, мультфильмы Л. Шварцмана о Чебурашке и Крокодиле Гене, а так же фильмы Л. Нечаева «Приключения Буратино» и «Про Красную шапочку». Герои этих фильмов — антропоморфные существа с неопределенно детским возрастом. У них нет серьезной цели в жизни, они не заняты учебой, не обременены обязанностями, они просто играют⁴.

Общим для всех этапов советского детства было постоянное внимание государства к способам воспроизводства детей как будущих советских граждан. Поэтому существовала детская литература, детские киностудии и т. д. Распад советского государства влечёт за собой развал системы детского кинопроизводства. Делать фильмы для детей становится невыгодным и неинтересным. Жанр киносказки — основной жанр детского советского кинематографа, — уходит в небытие.

В связи с обеднением «детского» кинематографа после распада СССР, для того, чтобы составить более-менее полную картину детства, при анализе приходится прибегать не только к собственно детским картинам, но и к «фильмам для семейного просмотра» или фильмам иных жанров, которые так или иначе репрезентируют детство.

В 1997-м году на экраны выходят два совершенно разных фильма, способные объяснить нам постсоветскую модель детства. Это фильмы Т. Косаяна «Бедная Саша» и В. Грамматикова «Маленькая принцесса». Герои фильмов — девочки лет 10–12, в той или иной мере оставленные внимани-

³ Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екб. Издательство уральского университета. 2002

⁴ Ушакин С. «Мы в город изумрудный идём дорогой трудной»: маленькие радости весёлых человечков

ем родителей и вынужденные столкнуться с внешним, неблагоприятным миром. Такой герой — тот самый ребёнок из «автономного детства». Кокон вокруг него внезапно порвался, и он оказывается один на один с жестокой действительностью. Она бросает ребёнка то туда, то сюда, но, на удивление, ребёнок способен справиться с этим миром, и в итоге Добро побеждает. Герой действует без опоры на идеологию и без поддержки взрослых. Назовём эту модель «детство постсоветского экзистенциального одиночества».

Однако эта модель не могла просуществовать долго. В 2000-е годы жизнь стабилизировалась. Какова же модель детства, проецируемая современной культурой? Отечественных фильмов специально для детей в 2000-е годы больше, чем в 90-е, не стало. О проблеме отсутствия детского кинематографа заговорили громко, но не результативно. Если что-то и снимается, на большой экран это попадает редко. Причины в большей степени экономические: снимать для детей невыгодно. В качестве материала для анализа современной модели детства я использую фильмы, которые в той или иной степени были в прокате или показаны по телевидению (А. Меликян, «Русалка», 2007; «Снежная королева», Е. Райская, 2007), или проводили громкую пиар-акцию (Ю. Морозов, «Золушка 4x4: всё начинается с желания», 2008). Конечно, «Русалка» — не детский фильм, «Снежная королева» — «для семейного просмотра» и лишь «Золушка» специально детская. Но более подходящего материала не существует.

Первое, что бросается в глаза при анализе этих картин, так это то, что герой значительно взрослеет. Ему минимум 15 лет. Это ещё не взрослый человек, но уже не ребенок. Он не задумывается о будущем, его не сдерживают никакие идеологические мотивы. Сюжет этих фильмов вертится вокруг любовной линии: Алиса-Саша, Грета-Кай, Золушка-Принц. Картины повествуют, скорее, о подростке, а линия инициации становится связанной с половым созреванием, как это и было в традиционных «досоветских» сказках.

Второй момент, который привлёк моё внимание, это то, что вся жизненная философия крутится вокруг «желания». Русалочка Алиса способна менять мир в соответствии со своим желанием, в «Золушке» фраза «всё начинается с желаний» вообще вынесена в заголовок, истинные желания героев проявляются в финале фильма «Снежная королева». В этой связи вспоминаются и другие фильмы последних лет, претендующие на звание сказки, фабула которых построена на мотиве осуществленных желаний: «Четвёртое желание», «Любовь-морковь».

Герои — одиночки-индивидуальности. Их никто не понимает. Однако они живут в мире и взаимодействуют с другими. Никакого замыкания в кокон не получается, как это было в «автономном детстве», а свои проблемы они решают посредством мечты. Основной девиз для этих героев озвучен девушкой из «Золушки», которая, презрительно покосившись на Золушку, изрекает, что той «только и остаётся мечтать». Подросток-мечтатель неизбежно становится маргиналом.

Современный кинематограф, так или иначе рассчитанный на детей, даёт модель детства, которую можно назвать «желающее детство». Герой такого детства — индивидуалист. В друзьях и поддержке он нуждается, но, в силу своей неординарности, ему сложно её найти. Поэтому единственное, что ему остаётся — это мечтать и желать.

Такая интерпретация современного российского детства носит характер гипотезы, поскольку на данный момент недостаточно эмпирического материала. А отсутствие этого материала — кинокартин для детей — говорит о том, что общество не сформировало позицию по отношению к тому, какое детство оно хотело бы иметь.

Сазонова Анна

Башкирский государственный педагогический
университет, социально-гуманитарный факультет,
кафедра культурологии, 4 курс, специальность
«Культурология и социальная педагогика»

ПОДРАСТАЮЩЕЕ ПОКОЛЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО КУЛЬТУРНОГО ПОТОК

В современном мире сложилось большое количество направлений искусства. У многих людей есть желание прикоснуться к культуре. Зачастую человек в сферу досуга включает посещение театров, выставок, чтение книг. Но тут мы сталкиваемся с проблемой: что же нам выбрать? Например, в книжном магазине зачастую можно затеряться в череде авторов, и многие люди выбирают книгу, исходя из мнения друзей, либо вообще судят о произведении по обложке. Таким образом, можно сделать вывод, что во многих случаях на выбор досуга часто влияет всего лишь реклама. Подрастающему поколению выбор бывает сделать сложнее, ведь ценностная картина мира подростков еще не сложилась. Здесь огромную роль играет микросреда, в том числе и образовательное учреждение.

По мнению В. Л. Бенина, «моделью актуальной культуры должны выступать программы общеобразовательной средней школы. Основная задача средней школы — приобщить подрастающее поколение к актуальной культуре того общества, в которое должно вступить это поколение. Но, к сожалению, программы российской школы не отвечают этому критерию. Ведь в них практически полностью отсутствуют 2 компонента из пяти составляющих актуальной культуры — современный культурный поток и культура социальной группы».

Изучив основные программы по мировой художественной культуре, мы можем сделать вывод, что современный культурный поток практически не изучается в школе, часто в программах современное искусство рассматривается в слишком общих чертах (Г. И. Данилова, Л. М. Предтечен-

ская), либо рассматривается культура примерно до середины XX века, нет практически ни слова об актуальной культуре (Н. В. Бывшева, Л. Г. Емохонова). Таким образом, у детей создается впечатление, что модернизм стал конечной точкой искусства, хотя это не так. Существуют и такие программы, в которых актуальной культуре уделяется больше внимания, но эти программы рассчитаны на классы с гуманитарным уклоном, в которых предмету «Мировая художественная культура» дается больше часов. (Д. М. Медова, Л. А. Рапацкая, совместная программа Г. П. Сергеевой, П. Э. Кашековой и Е. Д. Критской).

В связи с этим возникла идея о необходимости познакомить школьников с современным искусством в рамках элективного курса, чтобы сформировать адекватное представление о современном этапе развития культуры. Мы остановились на таком направлении в искусстве, как постмодернизм. Потому что, по нашему мнению, это явление культуры — одно из самых значимых, оно отражает дух нашего времени в полной мере: отсутствие единого ценностного центра, критическое отношение к глобальным идеологиям и утопиям, внимание к маргинальным социальным группам (людям «дна»), поиски синтеза между искусством и массовой культурой.

Мы будем понимать под постмодернизмом (дословно — «после-современность») состояние культуры, сложившееся в XX веке в информационном обществе, характеризующееся отрицанием существования истины и переоценкой ценностей, так как именно данное определение отражает основные характеристики этого явления: глобальность, временные рамки, а также основные идеи

Во второй половине XX века мы можем наблюдать глубокий кризис искусства. Люди, только пережившие глобальные катаклизмы, не осознают, куда им двигаться дальше. Происходит переоценка ценностей. Общество, лишенное целей и задач, начинает декларировать не существование чего бы то ни было определенного. Значительно возрастает доступность произведений искусства и массовое образование, развиваются средства массовой коммуникации и возрастает роль массовой культуры. Исходя из этого мы можем вывести следующие причины возникновения постмодернизма:

- Глобализация
- Массовая культура
- Переоценка ценностей
- Большой поток новых знаний

– Попытки выйти из кризиса искусства

Все потрясения, происходящие в XX веке, заставляют задуматься о будущем, ведь глобализация имеет негативные стороны. Многие люди считают, что скоро экологический, духовный, политический, экономический кризисы достигнут своего апогея. Эта проблема затрагивается и в произведениях постмодернистов.

Главный тезис, сделавший возможным существование постмодернизма в искусстве, — это «все уже сказано». Он связан с огромным количеством информации, которую каждый человек поглощает вольно или невольно. Из этого художники делают вывод — они начинают воспринимать мир как текст. Появляется понятие гипертекст, авторы часто используют пародийные формы, цитирование.

Постмодернизм очень широко распространился в искусстве и требует изучения. Также можно сказать, что современному человеку необходимо знать об этом явлении, основных тезисах, потому что это большой пласт культуры.

Элективный курс «Художественная культура постмодернизма» разработан для учеников 11 класса и включает 9 часов. Цели курса:

1. Изучение художественной культуры постмодернизма
2. Формирование устойчивого интереса к актуальной культуре
3. Развитие коммуникативных умений и творческого потенциала личности.

Задачи курса:

- Изучить историю возникновения постмодернизма
- Систематизировать черты постмодернизма
- Сравнить модернизм и постмодернизм
- Изучить влияние постмодернизма на литературу, живопись и киноискусство
- Развить творческий потенциал учащихся

Курс предполагает изучение следующих тем:

1. История возникновения явления постмодернизм. Сравнение с модернизмом. Проникновение постмодернизма в различные сферы жизни общества.
2. Основные черты постмодернистской литературы.
3. Отражение постмодерна в живописи.
4. Киноискусство постмодернизма.
5. Закрепление материала по курсу. Творческое задание. Выставка

Таким образом, в школе должны создаваться условия для формирования такой личности, которая может комфортно проживать в условиях современного социума. К тому же среднее образование включает в себя курс изучения мировой художественной культуры. Мы считаем, что в основе программ по МХК должны лежать более актуальные проблемы искусства, такие, которые помогут детям ориентироваться в современном культурном пространстве. Безусловно, историческое изучение искусства необходимо, но нельзя оставлять без внимания и современное искусство. В процессе нашей работы был создан элективный курс по актуальному ныне течению — постмодернизму. Однако, как нам кажется, этим нельзя ограничиваться, ведь многие направления современного искусства должны изучаться в школе.

Итак, подрастающее поколение должно учиться анализировать необходимую информацию, отказываясь от ненужного. Элективный курс «Художественная культура постмодернизма» направлен на то, чтобы молодежь могла сделать грамотный выбор

Сергеева Екатерина

Казанский государственный энергетический
университет, институт экономики и социальных
технологий, кафедра истории, культурологии и
архивоведения, 4 курс, культурология

ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ РОССИЙСКОГО КИНО В ПЕРВОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ XXI ВЕКА

В настоящее время, в трудах как зарубежных, так и отечественных философов и ученых — представителей гуманитарного знания, актуализируется проблема ценностей, рассмотренная в контексте деятельности субъекта культуры, определяющей, в том числе, и роль личности в контексте эпохи постсовременности.

Впервые, носившее тотальный характер, обращение к проблеме ценностной ориентации культуры произошло в первой четверти XX столетия в связи с тенденциями кризиса западноевропейской цивилизации, констатируемого немецким философом Освальдом Шпенглером (1880–1936) в его знаменитой книге «Закат Европы» (1918). Шпенглер видел симптомы гибели культуры во все возрастающей «искусственности» жизни человека: в техницизме, замещении духовности — расчетом, героических деяний — механической работой, творчества — бесплодием и окостенением¹.

В это время как раз и пригодились идеи одного из новых направлений в западноевропейской философской мысли — «неокантианства», в лице его виднейшего представителя Генриха Риккерта (1863–1936), определявшего культуру «как то, что или непосредственно создано человеком, действующим сообразно оцененным им целям, или оно уже существовало раньше, по крайней мере, сознательно взлелеяно им ради связанной с ним ценности»².

¹ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории/О. Шпенглер. Новосибирск: ВО «Наука», 1993

² Риккерт, Г. Науки о природе и науки о культуре/Г. Риккерт//Культурология XX век. Антология. М., 1995. С. 69

Позднее, американский социолог российского происхождения Питирим Сорокин (1889-1968), выдвинувший концепцию ценностной социокультурной динамики, определил первую половину XX столетия в рамках «чувственного» типа культуры, которое «свободно от религии, морали и других ценностей, а его стиль — «искусство ради искусства»»³.

К 70-м годам XX века, к началу так называемой эпохи постмодерна, данные кризисные тенденции расширились за счет «глобальных проблем современности», к которым видный итальянский экономист и создатель известного «Римского клуба» Аурелио Печчеи (1908-1984 гг.) относил истощение природных ресурсов, угрозу применения оружия массового уничтожения, экологические проблемы, проблемы голода и нищеты⁴. Культура постмодерна, наследовавшая так называемые глобальные проблемы современности, получила к ним впридачу еще и проблему глобализации, с ее рисками утраты государствами национальной идентичности на основе «консьюмеризма» — коммерциализированной идеологической практики⁵ (Л. Склэр), «макдоналдизации», понимаемой как «культурная глобализация»⁶ (У. Бек), тотальной «американизации»⁷ (П. Бергер). Более того, по мнению виднейшего российского социолога Леонида Григорьевича Ионина — постмодерн, снимая противоположность субъекта и объекта, не просто возвратил человека к самому себе, он растворил его, в самом себе, что опять же привело к снижению уровня личностной определенности индивида, провоцируя, в том числе, дефицит attention la vie (активного, напряженного отношения к жизни по Бергсону), общее падение витальности⁸.

Таким образом, на первое место к XXI столетию вышли такие гуманистические ценности, необходимые для сохранения культуры и человеческой цивилизации в целом, как:

- личностные качества человека (личная ответственность человека за совершаемую им деятельность (У. Бек)⁹; «Новый Гуманизм», осно-

³ Сорокин, П. Человек, цивилизация, общество/П. Сорокин. М.: Политиздат, 1992. С. 436

⁴ Печчеи, А. Человеческие качества/А. Печчеи. - М.: Прогресс, 1980

⁵ Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики/ Ю. М. Лотман. М., 1973

⁶ Бек, У. Что такое глобализация/У. Бек. М.: Прогресс традиция, 2000.

⁷ Бергер, П. Еретические императивы/П. Бергер. Спб.: Фэн, 2000.

⁸ Ионин, Л. Г. Социология культуры/Л. Г. Ионин. М.: Издательский дом ГУ ВШЭ, 2004. С. 406

⁹ Бек, У. Что такое глобализация/У. Бек. М.: Прогресс традиция, 2000

ванный на чувстве глобальности, любви к справедливости, присущих «целостной» человеческой личности (А. Печчеи)¹⁰;

- патриотизм;
- духовно-нравственные основы существования (в том числе и реализуемые в религиозной культуре);
- толерантность как принцип мирного сосуществования различных народов.

Все данные тенденции развития ценностей культуры хорошо просматриваются на примере российского кинематографа первого десятилетия XXI века.

Уже в начале во второй половине XX века — эпоху распространения телевидения стало понятно, что кино, как и всякое явление, связанное с человеческой жизнедеятельностью, есть составная часть общества, его продукт и способ самовыражения, а основатель Тартуско-Московской семиотической школы, лингвист и литературовед Юрий Михайлович Лотман (1922–1993), в своей работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (1973), утверждал, что «кино знает только настоящее время»¹¹, отражает в своей парадигматике только насущные, актуальные ценности культуры.

Поэтому, к позитивным тенденциям развития российского кинематографа первого десятилетия XXI века, можно отнести появление в широком прокате кинокартин, являющихся по своей смысловой, ценностной ориентации, полным противовесом как зарубежным, так и отечественным блокбастерам, доминирующим еще в конце XX столетия.

К ним, например, можно отнести художественный фильм «Двенадцать» (2007) Никиты Михалкова, который раскрывает внятные, доступные смыслы человеческого существования: об ответственности за каждое свое действие, слово, о честности перед собой, об отсутствии границ (в том числе и расовых) в деле справедливости.

Другое «знаковое» явление постсовременного российского кинематографа — это фильм «Остров» (2006) Павла Лунгина, где автор открывает тему духовно-нравственного очищения человека в век забвения человеком человеческого, утраты сущности христианского «нарратива». Это также попытка представить публике героя, который готов не только вопло-

¹⁰ Печчеи, А. Человеческие качества/А. Печчеи. М.: Прогресс, 1980

¹¹ Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики/ Ю. М. Лотман. М., 1973. С. 16

тить в жизнь нравственный императив, но и идти за свою веру до конца, до обретения слияния с высшими ценностями человеческого бытия.

Тема гуманистических, духовно-нравственных ценностей невозможна без фильмов героико-патриотической тематики. И, наверное, не случайно, что новую военную драму «Звезда» снял именно молодой режиссер Николай Лебедев (2002), обращающийся к представителям своего поколения с откровением о вечных ценностях любви, дружбы, человеческого содружества и взаимопомощи, включающихся в такое емкое и простое понятие, как «любовь к Родине».

Таким образом, в российском кинематографе первого десятилетия XXI века присутствуют фактически все темы, апеллирующие к реально значимым в настоящее время для человечества ценностям и, через чувственно-визуальную природу фильма, тем не менее, призывающих, к раскрытию человеческого в человеке, к развитию духовного мира личности, то есть, несомненно, к гуманистическим ценностям, так необходимым для развития и сохранения культуры и цивилизации.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бек У. Что такое глобализация / У. Бек. М.: Прогресс традиция, 2000.
2. Бергер П. Еретические императивы / П. Бергер. СПб.: Фэн, 2000.
3. Гидденс Э., Склэр, Л. Ускользящий мир: как глобализация меняет нашу жизнь / Э. Гидденс, Л. Склэр. М.: Прогресс, 1999.
4. Ионин Л. Г. Социология культуры / Л. Г. Ионин. М.: Издательский дом ГУ ВШЭ, 2004.
5. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. М., 1973.
6. Печчеи А. Человеческие качества / А. Печчеи. М.: Прогресс, 1980.
7. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре / Г. Риккерт // Культурология XX век. Антология. М., 1995.
8. Сорокин П. Человек, цивилизация, общество / П. Сорокин. М.: Политиздат, 1992.
9. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер. Новосибирск: ВО «Наука», 1993.

Солонухо Анна

Санкт-Петербургский Институт Гуманитарного
Образования, факультет филологии и
журналистики, кафедра журналистики, 5 курс

ИНТЕРНЕТ-ЖУРНАЛИСТИКА КАК КРЕАТИВНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ

Было бы очень просто определить интернет-журналистику, лишь как журналистку, использующую новые технологические возможности. Однако есть веские основания предполагать, что в контексте интернет-журналистики мы имеем дело с качественно новым культурным и цивилизационным феноменом. Изучая сетевые издания в системе СМИ, исследователи пришли к выводу, что оригинальными свойствами, отличающими их от традиционных каналов распространения информации, являются гипертекстуальность, интерактивность и мультимедийность.

Помимо этого, у Интернет-СМИ имеются такие особенности, как оперативность, неограниченный объем выпусков изданий, возможность архивов, доступность и неограниченный географический охват, низкая себестоимость и др.

Функции СМИ в Интернете, с одной стороны, сохраняют присущее всем СМИ содержание, а с другой — приобретают специфику, обусловленную web-средой. Мы можем вспомнить такие функции СМИ в Интернете, как коммуникативная, информационная, функции форума и канала социального участия и др. Благодаря реализации этих и др. функций Интернет-журналистики открываются новые возможности для многостороннего обсуждения проблем, общественного дискурса между населением и представителями власти.

Развитие новых информационно-коммуникативных технологий означает изменение принципиальных основ работы всей системы СМИ. С появлением Интернета профессия журналиста претерпевает значительные

трансформации. Вместо вертикальной иерархии — главный редактор, редактор, руководитель отдела, обозреватель, корреспондент, репортёр — образуется принципиально новая система, центральное место в которой занимает журналист.

Изменились и требования к людям журналистской профессии. Если раньше журналистика относилась к чисто гуманитарному направлению, то в настоящее время условием эффективной работы в сфере сетевых СМИ становится владение компьютерной техникой и Интернет-технологиями. Журналист, осуществляющий свою профессиональную деятельность в сети, должен одинаково хорошо владеть и компьютерными технологиями и журналистским мастерством.

Бурное развитие Интернета опережает процесс создания и совершенствования нормативно-правовой базы. Регулирование осложняется тем, что Интернет — это открытая система, у которой не существует централизованной организационной структуры, контролирующей содержание и действия пользователей сети.

В связи с добровольной регистрацией СМИ в Интернете возникают проблемы, прежде всего, с определением правового статуса, как самих сетевых СМИ, так и распространяемых ими сообщений и материалов. Необходимость регистрации порождает проблемы, связанные с распространением слухов, компромата и охраняемых законом тайн. Проблемной зоной остаётся охрана авторского права, права на интеллектуальную собственность, обеспечение неприкосновенности частной жизни, защита общества и граждан от недобросовестной информации и информации, наносящей ущерб общественной нравственности.

В настоящее время резко возрастают требования к профессионализму журналиста. При наличии компьютера и доступа в Интернет вступление в журналистскую профессию чрезвычайно просто. Любой желающий имеет возможность опубликовать свой материал в сети. Большое распространение в последнее время получили такие жанры, как «авторский проект» и «блог».

Авторский проект или веб-обозрение — жанр, не так часто встречается в традиционной журналистике. Как правило, веб-обозрение имеют фрагментарную структуру текста, состоящую из блоков «ссылка — короткий комментарий».

Процесс создания веб-обозрения включает в себя следующие стадии — сбор информации в Интернете, ее анализ, обработка, структурирование,

сопровождение авторскими комментариями и публикация на каком-либо информационном ресурсе Интернета.

Блоги или веблоги — ещё один специфический авторский жанр сети. «Веблог (weblog) означает «сетевой журнал» причём журнал не в значении «периодическое издание», а в значении «судовой журнал», «дневник»»¹.

По форме это страница с короткими записями следующего формата: ссылка на место в сети и небольшой, часто подчёркнуто субъективный, комментарий.

Авторы веблогов (блогеры), как правило, пишут о том, что с ними происходит, высказывают свои мнения по поводу тех или иных политических и культурных событий, а также комментируют публикации в Интернете, давая на них гиперссылки.

В последнее время блоггерство стало одной из основных тем дискуссии о сетевой журналистике.

Блоггеры, в своих публикациях часто делают акцент на обсуждении актуальной для общества тематики, привлекая значительную аудиторию. «Реальные» журналисты при этом часто используют данные блоггеров в качестве информационного повода для создания собственных материалов. Например, недавно в свет вышел репортаж на канале РТР о том, как гражданка РФ организовала в своём дневнике обсуждение проблемы хамства водителей на дорогах. Припаркованные в запрещённых местах водителями автомобили преграждают дорогу и затрудняют движение по улице с коляской. Сначала, поднятая проблема, нашла отклик в ряде блогов других пользователей сети, которые так же столкнулись с подобной проблемой. Позднее — стала информационным поводом для создания настоящего журналистского телерепортажа.

Исследователи отмечают, что основным мотивом деятельности блоггеров является отстаивание общественных интересов. При этом подобные публикации носят подчёркнуто субъективный характер. В свою очередь Интернет приносит технологически принципиально новую степень свободы в обмене информацией, возможности высказать свою точку зрения на множестве площадок. Это даёт основание многим исследователям утверждать о появлении нового направления внутри традиционной журналистике — «гражданская журналистика» или «журналистика мнений».

¹ Фомичева И. Д. Социология Интернет-СМИ., М., 2005. С. 22.

Фадеева Лилия

Российский государственный педагогический
университет имени А. И. Герцена, факультет
философии человека, кафедра связей
с общественностью и рекламы, 4 курс, связи
с общественностью

СЛЭШЕРЫ КАК ЗЕРКАЛО МИРОВОЗЗРЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ГОРОЖАН

Хоррор как жанр кинематографа — неоднороден и включает в себя следующие направления: сверхъестественный хоррор, психологический и так называемые слэшеры².

Название последних происходит от английского глагола slash, который означает «резать», «рубить», из чего становится понятна специфика их содержания. Сюжет не отличается особой затейливостью, однако это компенсируется его высокой динамичностью, яркими визуальными и звуковыми эффектами³.

Можно констатировать популярность слэшеров, однако прежде чем анализировать факторы, её обуславливающие, следует вернуться к тому, что предопределило привлекательность фильмов ужасов в общем.

Сознание как субъект является одновременно причиной и целью существования культуры. Оно создаёт свои творения, изыскивая средства в себе, и направляет их на то, чтобы, в свою очередь, воздействовать на сознание других. Воздействие происходит тогда, когда произведения содержат образы, актуализированные в обществе.

² Тихомирова С. А. Очень страшное кино: взгляд на фильмы ужасов сквозь призму культурологии / С. А Тихомирова // Вопросы культурологии. 2008. №3. С. 12–15.

³ Комм Д. Технологии страха. Искусство кино, <http://www.kinoart.ru/file/theory/01-11-14/>

Говоря конкретнее о фильмах ужасов, заметим, что страх актуализирован всегда¹. Просачиваясь в сознание из сферы бессознательного, он текстуализируется, и тогда становится возможным создание фильма ужасов. Зритель же имеет потребность в том, чтобы высвободить свой страх, «разгружая» психику. Фильмы ужасов помогают осуществлять эту функцию.

Ещё один существенный момент, который укрепляет позиции хоррора и, в частности, слэшеров как направления, визуализирующего боль, — это феномен внутривидовой агрессии, изучением которого занимался К. Лоренц². Он доказал, что агрессивность является инстинктивно обусловленным свойством человека. Выход, который позволяет избежать столкновений между людьми, состоит в осуществлении «перенаправленных» действий.

Функция фильмов ужасов, таким образом, состоит в том, что они предоставляют зрителю объект, на который возможно «перенаправить» нагнетаемую агрессию. И хотя человек обычно не осознаёт этот мотив рационально, тем не менее, наблюдая сцены чужих мучений, он оказывается вполне «благодарным» зрителем, боясь пропустить что-то особо красочное.

Возвращаясь к положению о том, что воздействие на сознание происходит тогда, когда произведение содержит послышки, актуализированные в обществе, следует заметить, что популярность отдельных направлений хоррора определяется актуализацией в обществе конкретных страхов, а это в значительной степени зависит от господствующего типа мировоззрения³.

Современное общество проявляет повышенный интерес к телесной, вещественной стороне жизни. Такие мировоззренческие позиции имеют явное сходство с системой взглядов, впервые провозглашённой Аристиппом Киренским⁴, получившей название гедонизм. Гедонистическая тео-

¹ Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием. <http://www.kara-murza.ru/manipul.htm>

² Лоренц К. Агрессия (так называемое «зло»): Пер. с нем. / К. Лоренц. М: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 62

³ Тихомирова С. А. Очень страшное кино: взгляд на фильмы ужасов сквозь призму культурологии / С. А Тихомирова // Вопросы культурологии. 2008. №3. С. 12–15.

⁴ Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов, <http://psylib.org.ua/books/diogen/>

рия выводит мораль из удовольствия и отождествляет счастье с удовольствием момента⁵.

Э. Фромм приводит типологию удовольствий, разграничивая их, исходя из понятий психологического дефицита и психологического избытка. К первым относится удовлетворение физиологических потребностей и иррациональное удовольствие. Ко вторым относятся радость и счастье, достижение которых предполагает внутреннее эмоциональное усилие⁶.

Таким образом, довольствование локальными наслаждениями, понимание собственного «счастья», как отсутствия напряжения, предполагает гораздо меньше внутренних затрат. Поэтому гедоническое мироотношение становится весьма привлекательным для тех, кто предпочитает жить в «энергосберегающем» режиме, но при этом, как любой человек, желает чувствовать себя счастливым.

Человек, увлечённый процессом получения сиюминутных удовольствий, боится лишиться комфорта, что затруднило бы осуществление этого процесса; ощущение физической боли и вовсе этот процесс остановит.

Слэшеры апеллируют именно к этим страхам, активно воздействуя на «болевые точки» современного человека. Герои фильма — молодые люди, разделяющие обозначенные жизненные установки, волей случая вырваны из привычной атмосферы. Ситуация осложняется тем, что рядом с ними оказывается ещё некто, и он тоже имеет свои представления об удовольствии; более того, он даже разделяет позиции «гостей» о его субъективном характере, но в своём понимании этического релятивизма он уходит гораздо дальше них, демонстрируя, что гедонизм, провозглашая «наслаждение любой ценой», имеет тенденцию оборачиваться удовольствием за счёт возможного страдания другого, и чреват садизмом⁷.

Центральная фигура слэшера — фигура маньяка, перекрывающая персонажам путь к возможности наслаждения — оказывается отображением того, что собой представляют их взгляды в гипертрофированном виде.

Ключевыми в плане понимания вопроса, касающегося нравственной составляющей слэшеров, являются слова «маньяка-философа» Пилы (из

⁵ Гусейнов А. А. Этика; Учебник/ А. А, Гусейнов, Р. Г. Апресян. — М.: Гардарики, 1999. С. 247-256

⁶ Фромм Э. Человек для себя: Глава 5 «Проблемы гуманистической этики»: Удовольствие и счастье, <http://psylib.org.ua/books/fromm04/>

⁷ Гусейнов А. А. Этика; Учебник/ А. А, Гусейнов, Р. Г. Апресян. — М.: Гардарики, 1999. С. 247-256

одноимённой картины) о том, что только тот достоин жизни, кто осознаёт её ценность. По сюжету Пила пришёл к пониманию сего, оказавшись перед лицом смерти. Испытав это, он затевает жестокие игры; победа в такой игре даёт шанс на новое осмысление бытия, поражение — это мучительная смерть как единственный путь, который маньяк с замашками философа-экзистенциалиста указывает юным гедонистам, не научившимся ценить жизнь.

Как правило, в слэшерах шанс спастись имеет тот персонаж, кто отличается от своих товарищей большей целомудренностью и вдумчивостью, кто с большим вниманием относится к жизни, чтит её общие законы и не пренебрегает её частными деталями и в критические моменты кричит «Боже!», а не «Чёрт!», как это делают остальные.

Таким образом, слэшеры демонстрируют причинно-следственную связь определённого образа жизни с неблагоприятными последствиями, которая становится ощутима благодаря строению сюжета, исключаящему многовариантность. Уже в начале фильма зритель, глядя на его героев, предполагает, что их ждёт вскоре, и остаётся только ждать, как это будет, и кто — первый. Именно такое построение сюжета даёт ощущение неотвратимости.

Слэшеры работают с теми чувствами, которые возникают относительно понятных человеку феноменов — удовольствия и боли. Они не доводят человека до ужаса, вызывая к его исконным страхам, но вызывают странные чувства, заставляя с интересом и нетерпением наблюдать за теми событиями, участником которых никто никогда не хотел бы оказаться.

Слэшеры называют «неназываемое», «заземляют» страх, свержая его из беспредельного пространства, «заражают» повседневность экстремальностью. Тем самым они подрывают ощущение безопасности и комфорта, ставя под сомнение состоятельность провозглашённых гедонистической теорией мировоззренческих позиций, которые плавно утрачивают свою привлекательность под звуки бензопилы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гусейнов А. А. Этика; Учебник/ А. А. Гусейнов, Р. Г. Апресян. — М.: Гардарики, 1999. С. 472
2. Лоренц К. Агрессия (так называемое «зло»): Пер. с нем. / К. Лоренц. М: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 272

Смена поколений как механизм культуротворчества

Фадеева Лилия | Слэшеры как зеркало мировоззрения современных горожан

3. Тихомирова С. А. Очень страшное кино: взгляд на фильмы ужасов сквозь призму культурологии / С. А Тихомирова // Вопросы культурологии. 2008. №3. С. 12–15.

Интернет источники:

1. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов, [Электронный ресурс]. <http://psylib.org.ua/books/diogen/>
2. Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием. <http://www.kara-murza.ru/manipul.htm>
3. Комм Д. Технологии страха. Искусство кино, <http://www.kinoart.ru/file/theory/01-11-14/>
4. Фромм Э. Человек для себя:Глава 5 «Проблемы гуманистической этики»: [Удовольствие](http://psylib.org.ua/books/fromm04/) и счастье, <http://psylib.org.ua/books/fromm04/>

Юрьев Иван

Ярославский государственный педагогический
университет им. К. Д. Ушинского, исторический
факультет, кафедра всеобщей истории

СОЗДАНИЕ КАЧЕСТВЕННОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТА IF-MEDIA

Формирование информационного пространства является ключевой задачей для создания и развития современного постиндустриального общества. Одним из наиболее важных аспектов является создание культурного информационного пространства для студенческой среды. Студенчество является одной из самых активных групп населения. Данная активность проявляется в политической, социально-экономической и, что немало важно, в культурной сфере. Именно поэтому данная социальная группа нуждается в принципиально новом способе осведомлённости. Данный процесс включает в себя три взаимосвязанные составляющие: получение информации, её отбор и сортировка, способ доставки. Так же отметим, что острая потребность, в так называемой, осведомлённости и получении столь необходимой информации возникает лишь у тех представителей общества, которые понимают, что обладание информацией является ключевым условием для успешной самореализации в различных сферах, в т. ч. и культурной. К таковым представителям мы вполне можем отнести студенчество.

В связи с этим значение создания культурного информационного пространства для студентов сильно возросло на сегодняшний день. Всё это обусловлено, как острой потребностью в получении информации о культурной жизни, так и в необходимости применения новых способов при подаче информации. С данными задачами достаточно успешно справляется проект «IF-Media: создание качественного информационного пространства». Цель данного проекта заложена в самом названии.

Примечательно, что освещение культурных событий является лишь одной из составляющих в формировании студенческого информационного пространства, что позволяет их актуализировать и сделать наиболее привлекательными. Создание информационного пространства в проекте IF-Media происходит с помощью согласованного функционирования студенческих СМИ разных видов и жанров. Для этого автором проекта была предложена и апробирована система организации информационного пространства, по которой собственно и функционирует проект. Согласно данной схеме для успешного создания качественного информационного пространства создаётся так называемый координационный центр. Функциями данного центра является аккумулирование информации, её сортировка, организация кадрового состава.

Для успешного функционирования и решения поставленных задач координационный центр должен владеть так называемой информационной доской. В нашем случае данная доска размещена в социальной сети VKONTAKTE. RU. На этой доске размещаются анонсы всех грядущих событий, как в жизни факультета, так и в жизни университета. Все анонсы размещаются участниками проекта IF-Media. Затем кураторы проекта сортируют все анонсируемые события и создают график работы, т. е. определяют штат. После распределения каждый журналист прикреплен к тому или иному информационному поводу, который он должен анонсировать на стенде и создать такой вид медиа-продукта как статья. На следующем этапе кураторы проекта редактируют статью. После этого участники проекта размещают свой медиа-продукт во всех видах факультетских СМИ: радио, газете, стенгазете, сайте. Что примечательно, для организации качественного информационного пространства используются аудио, видео, печатные (текстовые) и визуальные источники.

К удобствам такой медиа-разработки можно отнести удобство в организации процесса работы СМИ, грамотное, эффективное и экономичное распределение штата, возможность наиболее качественного донесения информации через различные виды СМИ.

Помимо этого для создания качественного информационного пространства необходимо создать и использовать средства массовой информации разных видов, как печатные, так и электронные. Использование всех видов СМИ позволяет максимально заполнить информационное поле и наиболее эффективно донести необходимую информацию до адресата.

ЭЛЕКТРОННЫЕ СМИ

РАДИО

Радио является важным средством для создания качественного информационного пространства. Преимуществами радио является практически полный охват потенциальной аудитории, точное и оперативное донесение информации до каждого потребителя.

Как аудио-источник радио занимает достаточно четкий сегмент в формировании информационного пространства. Аудиоинформация легко воспринимается без дополнительных усилий. Именно поэтому радио позволяет достаточно легко донести нужную информацию до конечного потребителя. И именно поэтому радио играет очень важную роль в формировании информационного пространства.

САЙТ

В XXI веке интернет стал для современного общества одним из главных источников информации. Не исключением является и студенчество, для которого интернет стал одним из главных источников в подготовке к занятиям и одним из самых популярных видов общения. Стоит отметить, что студенты очень широко представлены в глобальной сети как социальная группа и являются наиболее активными пользователями интернета.

Именно поэтому при формировании информационного пространства необходимо создать подобный ресурс. Он обязательно должен сопровождаться качественным и интересным контентом, яркой и удобной оболочкой. Стоит отметить, что современная тенденция указывает на то, что аудитория печатных СМИ постепенно переходит в интернет пространство. Именно поэтому столь необходимо иметь собственный интернет-сайт. Помимо этого проект IF-Media размещается в социальной сети VKONTAKTE, что делает его более популярным и доступным для потребителя.

ПЕЧАТНЫЕ СМИ

ГАЗЕТА

Газета также является неотъемлемым элементом в создании качественного информационного пространства. Преимуществами данного вида СМИ является предметность газеты и адресное донесение информации. Под предметностью понимается наличие информационного источника,

который потребитель может прочитать или просмотреть несколько раз. В связи с этим данное преимущество газеты способствует более точному и качественному донесению информации.

Под адресным донесением информации мы понимаем точное и качественное донесение информации конкретному потребителю. Если на радио сообщение по тем или иным причинам можно не услышать, то газета, переданная в руки потенциальному адресату, донесёт информацию в полном объёме.

Газета, как печатный вид СМИ, занимает свой сегмент в формировании информационного пространства. Газета является одним из наиболее интересных и популярных видов СМИ для потребителя, поскольку газету можно перечитать, оставить на память или дать почитать другу, однокурснику, сослуживцу и т. д. Поэтому газета является одним из самых значимых видов СМИ, который играет важную роль и занимает свою определённую нишу в формировании информационного пространства.

При создании интересного наполнения газета становится объектом, которые привлекает всеобщее внимание. Также стоит отметить, что газета должна быть бесплатной для читателя. Однако на сегодняшний момент необходимо учитывать тенденцию перехода читателей в интернет, что будет способствовать снижению популярности печатных СМИ.

СТЕНД

Стенд является неотъемлемым атрибутом в формировании качественного информационного пространства. Необходимо отметить, что создание такого пространства подразумевает не только выпуск медиа-продуктов, которые сообщают об уже прошедших событиях и мероприятиях, но и медиа-продуктов, которые анонсируют эти события. Именно для решения этой задачи создаётся специальный стенд. Что примечательно, на таком стенде размещаются сообщения и объявления только от проекта IF-Media. Это позволяет максимально сфокусировать внимание аудитории и донести необходимую информацию достоверно, точно и самое главное вовремя. Данный элемент наиболее всего подходит при организации информационного пространства в ВУЗах.

Как мы видим, создание информационного пространства является одной из ключевых задач для современного общества. От качества работы с информационными потоками будет зависеть будущее нашей экономики, общественной и культурной жизни. Автором проекта IF-Media был предложен один из вариантов создания качественного информационного пространства, который позволит успешно решать все обозначенные задачи.

Згоржельский Владимир
Пермский государственный университет,
филологический факультет, кафедра русской
литературы, 4 курс, специальность «Филология»

«ЧЕМУ УЧИТ УЛИЦА»: ЦЕННОСТНО-СМЫСЛОВОЕ ПРОСТРАНСТВО МОЛОДЕЖНОЙ СРЕДЫ

В современной отечественной гуманитаристике качественно меняется поле исследований в области молодежных субкультур. Все больший интерес этнографов и социологов вызывают молодежные объединения «локоцентрического типа» — так называемые «гопники», или, если воспользоваться самоназванием подавляющего большинства подобного рода сообществ, «пацаны». Если символические практики и поведенческие программы идеоцентрических молодежных групп («система», «рокеры», «скинхеды-наци» и т. п.) уже становились предметом специальных монографических исследований¹, то культура «пацанского мира» практически не изучена.

Полевые исследования в «пацанской» среде, проводившиеся этнографами и социологами, позволили выявить ряд универсалий этого пласта российской культуры². Основное внимание мы сосредоточили на взаимодействиях и взаимоотношениях между локоцентрическими и идеоцентрическими группами — между «пацанами» и «неформалами». Полевые исследования проводились нами в Перми и ряде населенных пунктов Пермского края, основной материал получен при работе в пос. Оверята Краснокамского района. Основные методы проведенного полевого исследования — глубинное интервью и включенное наблюдение.

¹ См., напр.: Щепанская Т. Б. Система: тексты и традиции субкультуры: монография / Т. Б. Щепанская. М.: ОГИ, 2006. 287 с.

² Молодежные уличные группировки: введение в проблематику / Сост. Д. В. Громова ; общ. ред. Н. Л. Пушкарева. М.: Институт антропологии и этнологии РАН, 2009. 340 с.

Оверята — поселок городского типа, достаточно типичный, сходный как по степени удаленности от краевой столицы, так и по социальным характеристикам с пригородами г. Перми. Население — около 5 тысяч человек. Ближайший крупный административный центр — город Краснокамск находится в 8 километрах от поселка. Территория поселка делится на 4 официальных района: «ЖБК», «Северный», «Восточный», Семичи, некоторые имеют неофициальные названия — так, «Восточный» называют «Зона». Общая численность молодежи, по возрасту имеющая доступ к участию в уличных группировках, составляет приблизительно 1000 человек.

Основные поселковые молодежные группировки — пацаны и неформалы — враждуют между собой. Между группировками до сих пор активно ведется информационная война, где используются различные лозунги, представленные надписями на стенах домов, в местах сбора группировок, кричалки (типа «Нефоры — лохи!»). В состав группировок входят подростки в возрасте от 10 до 20 лет. В пацаны рекрутируются мальчики в возрасте 10–12 лет, возрастной предел у старших — 20 лет. В группу «неформалов», как правило, входят юноши и девушки от 15 до 22 лет.

Одним из главных факторов межгрупповых и внутригрупповых коммуникаций является внешний вид, который маркирует членов группировок в координатах «свои — чужие» и одновременно манифестирует главные ценности сообществ: пацанскую маскулинность, неформальские нонконформизм и отчужденность от социума. Пацаны обычно носят спортивную одежду, как правило, бреют голову наголо либо предпочитают спортивную стрижку, в качестве обуви обычно используют кроссовки. По мнению пацанов, неформалы одеваются «не как нормальные люди»³. Действительно, для неформалов внешний вид — один из способов самовыражения. посредством внешнего вида неформалы также осуществляют категоризацию своего сообщества на микрогруппы «металлистов», «готов», «блэкеров» и др. Отступление от общественного стандарта в одежде неформалов часто провоцирует межгрупповые конфликты: «*Че ходите, как чмошники какие-то, оденьтесь, пацаны, нормально, не позорьте ЖБК*».

Пацаны, в отличие от других группировок, активно конструируют «свое» пространство, применяя агрессию и насилие в отношении нарушителей территориальных границ. Среди бытующих малых речевых жанров (в широком, бахтинском, значении) выделяются своеобразные тексты-

³ Полевые материалы вводятся в основной текст курсивом.

предупреждения, направленные на объяснение принципов деления территории: «*Чуваки, вы вечером в пятницу мимо клуба не шарахайтесь, а то можно нарваться...*»; «*По Зоне вечером не советую гулять — там куча уголовников живет. Можно по рожке схлопотать!*»

Помимо текстов, описывающих места постоянного нахождения агрессивных группировок, присутствуют тексты, задающие особые темпоральные структуры, например, негативно маркирующие день проведения праздников в поселке, «*пятницу-вечер*», день получения зарплаты на заводе: «*Надо пивом днем закупаться, а то сегодня выдают зарплату на заводе — с нашим прикидоном вокруг магазина лучше не шататься.*»

Самоназвание «пацан» высоко ценится членами локоцентрических объединений, потерять этот символический статус, получить оценку своих действий: «повел себя не как пацан» — считается постыдным; пользуясь терминами А. Рэдклифф-Брауна, данную номинацию можно считать своего рода социальной/ритуальной «значимостью»⁴. В свою очередь многие, в том числе неформалы, часто называют пацанов: «гопники», «гопота». На тусовках неформалы часто включают и исполняют песню Майка Науменко «Гопники» (альбом «Белая полоса», 1984). Текст песни красноречиво описывает, кто такие гопники, их поведение, стиль жизни:

*Кто гадит в наших парадных, кто блюет в вагонах метро,
Кто всегда готов подбить нам глаз и всадить вам в бок перо?*

Таким образом, эта песня уже более четверти века воспринимается как антипацанский текст и носит манифестационный характер.

Музыкальные композиции становятся культовыми в неформальной среде, часто исполняются под гитару, некоторые песни и строчки выступают как гимны и кричалки. Некоторые песни исполняются неформалами в определенных знаковых ситуациях: «*Когда собирались с гитарой, последней песней постоянно пели «Штиль» у «Ариш»*». Строки песенной композиции:

*Штиль — наш корабль забыт,
Один — в мире, скованном сном... —*

⁴ Рэдклифф-Браун А. Структура и функция в примитивном обществе: очерки и лекции / А. Рэдклифф-Браун ; предисл. Э. Э. Эванс-Причарда и Фреда Эгганса; пер. с англ. О. Ю. Артемовой. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. С. 164-165.

отражают мотивы смерти и безвременья («Штиль — сходим с ума», «Смерть одного лишь нужна»). В целом, композиция выражает негативистское мироощущение молодых людей.

Одной из отличительных ценностей в неформальной среде является культуртрегерство — «продвижение» в молодежной среде той или иной музыкальной культуры или идеологии. Как мы выяснили, родители большинства неформалов в свое время были причастны к молодежным субкультурным движениям (хиппи) или увлекались авторской песней, регулярно ездили на рок-концерты. Можно сделать вывод, что члены неформальной группировки отчасти воспроизводят культурные ценности, ранее исповедуемые их родителями.

Таким образом, можно говорить о том, что в основе пацанско-неформальной «войны» лежит конфликт ценностей. Пацанская культура наделяет ценностным статусом маскулинность, территориальную принадлежность, коллективность, власть и *порядок* (нередко понимаемый в духе унификации); в свою очередь, неформалы высоко ценят «одухотверенность» («культурность»), индивидуальность и *свободу*. Антиномия порядка и свободы (их негативные стороны, соответственно, насилие и аномия) лежит в основе символических практик уличной жизни.

МОДУСЫ КРЕАТИВНОСТИ В ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Багдасарян Анна Милена

Государственный Университет по Землеустройству,
факультета Архитектуры, магистрант 2 курса,
специальность «Архитектура»

АРХИТЕКТУРА КАК ИСТОЧНИК И РЕЗУЛЬТАТ СОЗДАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ

Многочисленные рассуждения об эстетической и культурной составляющей архитектуры и архитектурной деятельности, к сожалению, не создают целостного представления о картине происходящего. Видимо, в силу субъективности восприятия архитектурных объектов, равно как и произведений других видов искусства, у исследователей не складывается единой линии рассуждения. К тому же присущий любому творению философский аспект, заложенный в самой концепции создания конкретного произведения, не позволяет выделить какие-то строгие критерии оценки культурной значимости того или иного архитектурного объекта. В то же время не стоит сбрасывать со счетов и техническую составляющую архитектурной науки, которая указывает на очевидные закономерности в формировании архитектурной среды.

Безусловно, архитектура — важнейшая составляющая культуры любого общества, представляющая собой моделирование действительности, т. е. природной среды. Это — художественно осмысленное и символическое выражение пространственной культуры, слепок материального преобразования конкретного социокультурного пространства. Архитектура также является единственным способом выражения времени в пространстве посредством воплощения своеобразных форм, характерных для каждой эпохи и каждого исторического этапа развития общества.

Термин «архитектура» обычно широко употребляется в двух основных значениях: искусственно созданная (или организованная) материально-пространственная среда жизнедеятельности человека и человеческая деятельность по созданию самой этой среды. Между средой и деятельностью по ее созданию существуют сложные причинно-следственные связи. В ходе своей общественно-практической деятельности человек преобразует окружающий материальный мир — естественную (природную) среду своего обитания. В результате этого преобразования формируется искусственная среда. Как объективная реальность искусственная среда становится неотделимой частью естественного окружения и, тем самым, исходным пунктом, определяющим условием и объектом практической деятельности по преобразованию материального мира.

Однако нельзя ограничить содержание термина «архитектура» только деятельностью по созданию среды. Такое ограничение превращало бы эту деятельность в самоцель, лишало бы ее конкретного содержания. Не существует особого вида операций, которые были бы присущи только архитектурной деятельности и отличали, выделяли ее среди других аналогичных ей форм. Специфика архитектурной деятельности не в тех или иных операциях, а в объекте этих операций, т. е. архитектуре как особым образом организованной материально-пространственной среде.

Архитектура есть процесс взаимодействия человека с природой, в ходе которого деятельность человека (архитектурная деятельность) преобразует окружающую его естественную (природную) среду и потребляет ее в виде искусственной (архитектурной) среды.

Архитектура зародилась и сформировалась как специфическое общественное явление и специфическая область общественно-человеческой практики в связи с особым характером взаимодействия человека с окружающей его природной средой. Иными словами, архитектура по своей сущности была и остается процессом познания и преобразования материального мира.¹ Интересным представляется то, что в ходе исторического развития происходит изменение многократно преобразованной предшественниками, некогда естественной (природной), а в сущности, уже объектно — пространственной, среды, в которой уже достаточно редкими фрагментами выступает собственно природа.

¹ Мардер А. П. Эстетика архитектуры: теоретич. проблемы арх. творчества. М., Стройиздат, 1988.

Архитектура как элемент художественной культуры всегда рассматривается в контексте взаимодействия искусств, которое происходит на протяжении всей истории.

Одно из условий культурологического знания — отражение в нем новых видов художественной деятельности. Взаимодействие в рамках культурологии различных направлений гуманитарного знания послужило основой исследования архитектуры как вида искусства. Вокруг культурологического ядра объединяются все другие искусства, которые в совокупности формируют портрет архитектуры любой эпохи.

Действенной основой этого ядра, более или менее прямо выраженной, являются функции архитектуры, которые формируются во взаимосвязи с функциями, выполняемыми другими искусствами и культурой в целом. Так, в пространственных искусствах этой основой являются те реальные процессы человеческой жизнедеятельности, для протекания и пространственного оформления которых и создается архитектура. Традиционно сегодня она включает живопись, скульптуру, произведения декоративно-прикладного искусства.

Разные стороны и грани целостного культурологического действия служат основой всех многообразных видов творчества, и взаимодействие искусств направлено на более полное, комплексное, художественное выражение характера и сути жизнедеятельности людей. При объединении искусств в художественное целое, а именно, в художественную культуру каждое вносит в него свой вклад, обогащает это целое присутствием данному искусству специфическими особенностями и чертами. Вместе с тем, входя в синтетическое целое, каждое искусство, так или иначе, приспосабливается к другим и к целому, приобретает особые черты, в которых у него не было бы необходимости при обособленном существовании. Поэтому культурологический анализ архитектуры представляет собой не механический конгломерат отдельных искусств и не сводится к их простой сумме. Это — органическое художественное целое, обладающее новым качеством по отношению к каждому входящему в него искусству.

Нисколько не умаляя значения каждого привнесенного из другого вида искусств в архитектурный объект элемента, стоит отметить, что взаимодействие архитектуры с другими видами искусства происходит в интересах усиления ее образной выразительности. Наиболее традиционным в этом отношении является соединение архитектуры, скульптуры, монумент-

тальной живописи, декоративного искусства, которое можно рассматривать как особый тип художественного творчества.

Метод художественных преобразований обеспечил структурно-функциональный анализ архитектуры на основе принципа последовательного историко-сравнительного описания ее развития в системе искусств, в результате чего стало очевидно, как на непрерывной смене образа жизни, облика окружающей среды, исканий и предпочтений архитектура развивалась, поддерживаемая и раскрываемая другими искусствами.

Архитектура, таким образом, — это искусство создавать здания и сооружения по законам красоты, которые формируют социокультурное пространство для жизни и деятельности людей. Это — одно из основных пространственных искусств, совокупность объектов, творческих процессов, обуславливающих художественную организацию пространства своим присутствием, расположением и функционированием.

Содержание концепта «архитектура» включает вместе с искусством проектировать и строить всю совокупность материальных структур, которые уже осуществлены и образуют основу предметно-пространственной среды, обеспечивающую необходимые условия для жизнедеятельности человека в обществе. Основной принцип архитектуры — удовлетворение всей совокупности функциональных и художественных потребностей человека. Благодаря синтезу прекрасного и целесообразного в ней происходит процесс формообразования. Именно эти характеристики выдвигают архитектуру в один из важнейших видов искусства. Несомненной значимостью в любом архитектурном объекте является его соответствие тому функциональному назначению, которое обосновало необходимость проектирования этого объекта, но эстетическая составляющая в архитектуре всегда представлялась одним из основных факторов в решении объемно-планировочной структуры сооружений. Бесконечный конфликт между функцией и эстетикой в архитектуре является одновременно и причиной многих неудач в проектировочной деятельности, и источником создания архитектурных шедевров.

В современной архитектуре структуры здания, его форма, внутренние связи формируются специфическими средствами, которые на данный момент почти не используются или используются крайне редко в отечественной архитектуре. Специфику этих средств можно охарактеризовать как совокупность различных связей и взаимодействий, которые составляют цельную структуру здания. Она охватывает все его аспекты — от эстети-

ческого восприятия и формообразования до внутренних транспортных, людских и функциональных связей, а также отдельных конструктивных решений и элементов конструкций.

В качестве примера таких связей можно привести символичность отдельных форм здания и символичность людских потоков между и внутри этих форм.

Восприятие внутреннего пространства, внешнего пространства через внутреннее, восприятие функционала, которое здание может предложить посетителю, обеспечение комфортного восприятия информации и выполнения своих задач при помощи этих всех средств — это все является главными установками и составляет суть авторской модели восприятия, саму идею здания, ради чего оно будет спроектировано и построено. Все остальные элементы и связи, составляющие структуру здания, подчинены этой идее.

Эстетическое, эмоционально-интуитивное восприятие реального социокультурного пространства человеком свойственно ему во все времена и эпохи. В связи с этим, важную роль в архитектуре играет эстетика, которая активно включается в данный контекст. Архитектура — искусство, эстетически организующее предметно-пространственную среду обитания человека.

А. Ф. Лосев писал, что эстетика есть наука о выражении самодовлеющей созерцательной ценности. В свою очередь это выражение предполагает внутреннюю и внешнюю сторону предмета, где они сливаются в одно целое, когда мы начинаем говорить о выражении. Одним словом, выражение есть не что иное, как диалектический синтез внутреннего и внешнего. Когда все внешнее мы начинаем ощущать своими физическими органами чувств и когда все чувственное воспринимаемое материальное несет на себе печать внутренней жизни этого материального. Все эти рассуждения относятся и к архитектуре.²

Так, М. Каган пишет, что эстетическую ценность имеет «... переход содержания в форму, ... мера оформленности, организованности содержания». Эстетическое отношение интересует «как организовано, выражено, воплощено формой данное содержание», а не содержание само по себе.³

² Каган М. Эстетика как философская наука. СПб., 1997. С. 126

³ Лосев А. Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 91

Специфика архитектуры заключается в соединении материальной и духовной сторон культуры определенного общества. Ее характеризуют «стиль» и «язык». «Язык архитектуры» — это творческий поиск наиболее интересной пространственной композиции архитектурного произведения и художественная отделка поверхности создаваемого здания. На композицию сооружения и его характерный облик влияют функции, которые будет выполнять строящееся здание. «Архитектурный стиль» — исторически сложившаяся система художественных средств и приемов, проявляющаяся в способах организации пространства, выборе характерных для данной эпохи архитектурных форм, их пропорций и декоративных украшений. Он всегда отражает особенности развития культуры общества на определенном этапе его развития.

«Произведение архитектуры» пишет Р. Ингарден, — своей сущностью перерастает все то, что удастся нам открыть в процессе общения с ним, и вместе с тем... для каждого из нас — воспринимающих личностей, живущих одной жизнью с произведением, создается иная конкретизация произведения, тесно связанная с нашим способом восприятия, с нашей впечатлительностью и с путями нашей жизни, — конкретизация, для которой само произведение составляет лишь исходный момент, или, если хотите, никогда полностью не достижимый конечный пункт... Для того чтобы проникнуть в суть самого произведения с чисто познавательной установкой, мы должны как бы прорваться сквозь рыхлую массу конкретизации, отбросить в ней все, на что воздействует ложным образом процесс нашего восприятия, и сквозь различные облики произведения проникнуть в его неизменную, чисто познавательную природу».⁴

В образах архитектуры мир предстает как вселенная, в которой каждая деталь составляет органическую часть целого. Это чувство архитектурности целого невозможно выразить числом, словом или рисунком. Пространство архитектуры оказывается столь же невыразительным, сколь и чувства человека, которые только очень условно можно подвести по категории «радости» или «печали». Ведь каждый конкретный акт эмоционального переживания индивидуален, и нет никаких средств для точного сопоставления этих переживаний и выведения их общих свойств. Но так же и с переживанием архитектурного пространства, поскольку каждый человек с его зрительным и двигательным опытом самостоятельно приобретает

⁴ Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962

к его гармонии. Специфика воздействия архитектуры на чувства состоит еще и в том, что, вовлекая человека в ритмическое постижение своих пространств, она открывает каждому свой, «познавательльно непостижимый» и потому именно «чудесный» порядок.

Архитектурная среда содержит многообразные характеристики, свидетельствующие об определенных отношениях к находящемуся в ней человеку. Имеется в виду эффект незримого присутствия человека. Возникает состояние, аналогичное восприятию произведения литературы и изобразительного искусства, основанном на сопереживании жизненных ситуаций, отображенных в конкретно узнаваемых образах. В архитектуре это сопереживание происходит через опосредованные образы интерьера, например, уютного, теплого или наоборот, официального, холодного, отчужденного и т. п. Значения символов, несущих информацию о человеке, приобретают вещи, предметы оборудования, мягкие или жесткие формы архитектурных деталей, их размеры, характер обработки естественных материалов, изобразительных рельефов или живописных картин.

Сегодня мы можем наблюдать удивительную взаимосвязь и взаимозависимость творца и творения в архитектуре, не ограниченных во времени даже одной эпохой. Ни в одном другом виде искусства нет такого уровня воспитуемого в профессионале чувства наследования, как в архитектуре.

Благодаря, так называемому, средовому подходу, архитектура становится контекстуальным видом искусства, каждое произведение которого зависит от окружения, оставленного предшественниками, но в то же время само формирует объектно-пространственную среду. Памятники архитектуры приносят в современные здания и сооружения отголоски эстетических категорий той эпохи, к которой они относятся, создавая, таким образом, многоуровневую структуру не только во временном аспекте, но и в культурном. Насыщенное этими символами пространство, обоснованное и организованное функционально и являет собой образ современной архитектуры. Современной именно в понимании «сегодня», а не столько даже в вопросе актуальности. При этом, архитектура является одновременно и редким примером вандализма в искусстве: разрушение прежних сооружений с целью нового строительства, многочисленные реконструкции зданий, реновации территорий и т. д. Стоит отметить, впрочем, что зачастую эти преобразования производятся тактично по отношению к авторам предыдущих сооружений путем сохранения фрагментов сооружений, основных идей, воплощенных в них.

Этот непреходящий конфликт в архитектуре, заключенный в стремлении сохранить созданное, угодить сегодняшним функциональным требованиям и, одновременно, опередить, предугадать путь развития, обеспечив долговременную актуальность объекту, заставляет авторов идти на компромисс между утилитарной составляющей сооружения и эстетической. Если утилитарность здания определяется его конкретными функциональными задачами, и формируется определенной группой людей, то эстетические категории, решаемые в нем, гораздо шире, равно как шире и группа людей, на которых рассчитано влияние конкретного объемно-пространственного решения.

Отчасти парадоксальным предстает зависимость общества (как общего социума) и архитектуры. Это замкнутый круг «социум — архитектура — социум — архитектура». В нем архитектура всегда формируется как некий общественный заказ, однако потом объектно-пространственная среда, образованная архитектурой, влияет на социальные процессы, происходящие в ней, что влечет за собой очередное изменение социального заказа. Сегодня мы можем наблюдать и вовсе необычную для сложившейся системы картину, когда общество использует архитектурное пространство в качестве площадки для собственных творческих процессов. Стена, утратив изначально утилитарную функцию исключительно ограждающей конструкции, много тысячелетий назад стала не столько элементом эстетического решения сооружения, сколько обрела знаковость и символизм, не только навязанный единолично автором сооружения, но и преобразуемый пользователями. Вопросом отдельного социально-психологического исследования может стать сравнение и анализ древних наскальных рисунков и современных примеров граффити в городской среде — нам интересно лишь то, что в обоих случаях полотно, на котором происходит самовыражение пользователей сложившейся материально — пространственной среды является архитектурой.

Все актуальнее в наше время становятся примеры вовлечения архитектуры в информационно — цифровую среду. С одной стороны, архитектура сегодня зачастую создается при помощи цифрового проектирования и моделирования оболочек здания путем задания определенных «сценариев», с другой, все больше дигитальных изобретений используется в самой архитектуре в последнее время. В свою очередь, общество перестает только формировать заказы на определенные сооружения, определяя отчасти их визуальную составляющую — общество начинает претендовать на уча-

ствие в процессе создания здания как творческой единицы. Таким образом, архитектура предстает перед нами уже в виде полноценной площадки для развития и воплощения творческого потенциала пользователей, для которых прежде основополагающими являлись лишь утилитарный функционализм и номинальная субъективная эстетическая значимость сооружения.

Стремление к максимальной технической оснащенности современной архитектуры есть не что иное, как новый язык преобразования материально — пространственной среды. Сегодня особенно частой причиной подобных изменений становится попытка воссоздать естественную (природную) среду в сложившихся в ходе столетий условиях. Современное архитектурное пространство характеризуется многомерностью, многозначностью, приближением к пограничным состояниям (бесконечности и хаотичности), альтернативностью. Его экологические проблемы связаны с движением к предельным состояниям: переуплотнению, повышенной интенсификации и дифференциации, сокращению доли чистого пространства, увеличению доли техногенных пространств. Это все сводится к тому, что вполне возможно, экологическая рациональная архитектура совсем скоро будет диктовать иные эстетические критерии в оценке актуальности того или иного решения. Ведь, как отметил в своем манифесте Жан Нувель, «Архитектура — это адаптация местных условий к данному времени, осуществляемая силой воли, желания и знаний конкретных людей... Архитектура — это проводник для вариаций. Постоянство, изменяемое жизнью и событиями. Неизменная архитектура не вступает в контакт с местом и с теми, кто его населяет».

Учитывая стремление современного человека к участию в активном преобразовании предлагаемой ему архитектурной среды, к развитию ее в контексте быстро меняющихся социальных потребностей, экологическая рациональность постепенно занимает место в списке теперь уже эстетических категорий архитектурного проектирования. Трудно удивить кого-либо необычностью форм, применением редкого материала и цвета в объемно-пространственном решении архитектурного объекта — необходимо предоставить человеку место для участия в развитии создаваемого пространства, которое, в свою очередь, должно быть комфортным. Изменение естественное (природной) среды в определенный момент развития архитектурного пространства становится столь значительным, что даже несущественное, на первый взгляд, включение элементов природного окружения воспринимается как нечто культурно значимое.

Актуальным во все времена является и стремление зодчих к созданию уникальных сооружений. Несомненно, источником этих неповторимых формообразующих элементов была и остается естественная (природная) среда. Эстетической целостности архитектурного сооружения на протяжении всего периода развития архитектуры служило гармоничное вписывание в контекст: сначала природной среды, потом и материально — пространственной. В настоящее время, когда мы говорим о вписывании архитектуры в контекст, все чаще подразумевается плотная и довольно аутентичная застройка городского пространства, отражающая многие временные и культурные слои.

Возвращаясь к вопросу уникальности сооружения, стоит отметить, что включение элементов природной среды в структуру сооружения, воссоздание эффекта вписывания самого сооружения в систему природного окружения позволяет иначе взглянуть на критерии оценки эстетической составляющей архитектурного объекта. Совершаемый многие годы сознательный отрыв архитектуры от природного контекста в городской застройке, замещенный лишь требованиями санитарных норм, с одной стороны, низводил восприятие природных включений в ткань материально — пространственной среды города, а с другой стороны, привел к осознанию потребности в качественном преобразовании этой среды.

Вне всяких сомнений, искусственные попытки слить абсолютно архитектуру и природную среду сегодня выглядят чрезмерными. Не это должно способствовать развитию складывающегося направления в эстетике архитектуры. Экологически рациональная архитектура представляется чем-то техногенным и, по сути своей, инородным в естественной (природной) среде в силу своей антропогенности. Одновременно с этим вписывание экологически рациональной архитектуры в урбанизированную среду зачастую строится на контрасте, локализуя, таким образом, каждый подобный объект в городской структуре. Несмотря на очевидную новизну этого направления и отсутствие еще четко оговоренных критериев оценки экологических сооружений в архитектуре стоит отметить просматривающийся средовой контекстуальный подход в их проектировании, в самой их концепции. А сегодня весьма существенным представляется грамотное акцентирование на культурно значимой составляющей в архитектуре, возможное только при тактичном отношении к окружению.

Очевидно, что изменение структуры взаимодействия пространств, заложенное в идее экологически рациональной архитектуры, расширяет и

символическую, и знаковую составляющие этих пространств. Экологически рациональное архитектурное сооружение, представляющее совершенно простым и ясным для человека, существующего в нем, осуществляющего различные процессы в сложившейся системе материально — пространственной среды, при этом, дополняется рядом функций, провоцирующих человека на восприятие и преобразование, вовлекая его тем самым в процесс формирования новых культурных ценностей.

Если рассматривать архитектурное сооружение или комплекс с чисто физической точки зрения, оно предстанет перед нами как кинокадр. То есть как нечто, вырванное из целого, из движения вширь и вглубь. И тогда очень многое останется «за кадром». Во-первых, непосредственное окружение, место с его природно-климатическими свойствами, архитектурными сооружениями, ландшафтом, иначе говоря — контекст места. Во-вторых, контекст природы, как «внешней» в ее бесконечности свойств, с ее физическим пространством — временем, так и «внутренней» с ее телесностью, естественными психофизиологическими механизмами. В-третьих, контекст культуры во всех ее вышеперечисленных аспектах. Кроме того, в культуре выделяют слой коренной, фольклорной, народной культуры, сохраняющей мифологические образы и мотивы, и слой духовной, рефлексивной культуры. При этом оказывается, что архитектура в контексте фольклорной культуры изучена слабее, чем в контексте рефлексивной культуры. В-четвертых, контекст времени, особенно контекст «большого» исторического времени, в котором происходит диалог культур, переключки эпох, нарастание смыслов и выход за пределы актуальной культуры.⁵

Архитектура как искусство порождения архитектурной формы — это сложная эволюционирующая система, способная в своем развитии опираться на внутренние силы. В этом она подобна органической системе, переживающей периоды стабильных состояний и периоды кризисов и нестабильности. Нестабильность мобилизует скрытые энергии архитектуры, актуализирует ее способность к специфическим соединениям с культурным контекстом — исключительно ради прорыва к новым принципам формообразования. Таким контекстом для архитектуры выступает культура в целом — все виды искусства, философия, наука, религия, техника и технология, социальные процессы, политика. Так эволюционирует язык архитектуры.

⁵ Философия, эстетика, архитектура. Ф. Т. Мартынов Екб.: «Уральская архитектурно-художественная академия», 1998

Архитектура практически всегда шла в ногу с познанием мира, являясь одной из его форм, как всякое искусство, опиралась на весь культурный контекст.⁶ Архитектура является частью мира, но она подчиняется прежде всего законам общественного развития. Общественный характер развития архитектуры ограничивает направления использования законов формообразования живой природы в архитектуре и обуславливает специфику творческого процесса освоения биоформ в архитектуре.

Наблюдаемые нами в живой природе свойства порождают эстетические чувства: внешне ярко выраженная физическая легкость природных форм при большой нагрузке; свободно развивающееся пространство с его многоплановостью и прозрачностью, что способствует целостному его восприятию; структуризация пространства — чередование различных форм, структур, масс и пространства с постепенными переходами; пластичность форм — упругие и лёгкие изгибы сплошных и широких поверхностей, подобным выполненным из железобетона и пластмасс оболочкам-скорлупам; динамичность — как реальные движения, так и выраженные в форме прекратившееся движение (роста и развития).⁷ Все это задает новые категории в архитектуре и находит отклик в социуме пользователей этой архитектуры, создавая сегодня, таким образом, новую культурную формацию.

АРХИТЕКТУРА КАК ИСТОЧНИК И РЕЗУЛЬТАТ СОЗДАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ

Сегодня мы можем наблюдать удивительную взаимосвязь и взаимозависимость творца и творения в архитектуре, не ограниченные во времени даже одной эпохой. Ни в одном другом виде искусства, пожалуй, нет такого уровня воспитуемого в профессионале чувства наследования, как в архитектуре.

Благодаря, так называемому, средовому подходу, архитектура становится контекстуальным видом искусства, каждое произведение которого зависит от окружения, оставленного предшественниками, но в то же время само формирует объектно-пространственную среду. Памятники архи-

⁶ Добрицына И. А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. М., 2004

⁷ Философия, эстетика, архитектура. Ф. Т. Мартынов Екб.: «Уральская архитектурно-художественная академия», 1998.

тектуры привносят в современные здания и сооружения отголоски эстетических категорий той эпохи, к которой они относятся, создавая, таким образом, многоуровневую структуру не только во временном аспекте, но и в культурном. Насыщенное этими символами пространство, обоснованное и организованное функционально, и являет собой образ современной архитектуры. Современной именно в понимании «сегодня», а не столько в вопросе актуальности. При этом, архитектура является одновременно и редким примером вандализма в искусстве: разрушение прежних сооружений с целью нового строительства, многочисленные реконструкции зданий, реновации территорий и т. д. Стоит отметить, впрочем, что зачастую эти преобразования производятся тактично по отношению к авторам предыдущих сооружений путем сохранения их фрагментов, основных идей, воплощенных в них. Этот непреходящий конфликт в архитектуре, заключенный в стремлении сохранить созданное, угодить сегодняшним функциональным требованиям и, одновременно, опередить, предугадать путь развития, обеспечив долговременную актуальность объекту, заставляет авторов идти на компромисс между утилитарной составляющей сооружения и эстетической. Если утилитарность здания определяется его конкретными функциональными задачами и формируется определенной группой людей, то эстетические категории, решаемые в нем, гораздо шире, равно как шире и группа людей, на которых рассчитано влияние конкретного объемно-пространственного решения.

Отчасти парадоксальным предстает зависимость общества (как общесоциума) и архитектуры. Это замкнутый круг «социум — архитектура — социум — архитектура». В нем архитектура всегда формируется как некий общественный заказ, однако, потом объектно-пространственная среда, образованная архитектурой, влияет на социальные процессы, происходящие в ней, что влечет за собой очередное изменение социального заказа. Сегодня мы можем наблюдать и вовсе необычную для сложившейся системы картину, когда общество использует архитектурное пространство в качестве площадки для собственных творческих процессов. Стена, утратив изначально утилитарную функцию исключительно ограждающей конструкции, много тысячелетий назад стала не столько элементом эстетического решения сооружения, сколько обрела знаковую и символическую функцию, не только навязанную единолично автором сооружения, но и преобразуемую пользователями. Вопросом отдельного социально-психологического исследования может стать сравнение и анализ древних наскальных рисун-

ков и современных примеров граффити в городской среде — нам интересно лишь то, что в обоих случаях полотном, на котором происходит самовыражение пользователей сложившейся материально пространственной среды, является архитектура.

Все актуальнее в наше время становятся примеры вовлечения архитектуры в информационно — цифровую среду. С одной стороны, архитектура сегодня зачастую создается при помощи цифрового проектирования и моделирования оболочек здания путем задания определенных «сценариев», с другой — все больше дигитальных изобретений используется в самой архитектуре в последнее время. В свою очередь, общество перестает формировать заказы на определенные сооружения, определяя отчасти их визуальную составляющую — общество также начинает претендовать на участие в процессе создания здания как творческой единицы. Таким образом, архитектура предстает перед нами уже в виде полноценной площадки для развития и воплощения творческого потенциала пользователей, для которых прежде основополагающими являлись лишь утилитарный функционализм и номинальная субъективная эстетическая значимость сооружения.

Стремление к максимальной технической оснащенности современной архитектуры есть не что иное, как новый язык преобразования материально — пространственной среды. Сегодня особенно частой причиной подобных изменений становится попытка воссоздать естественную (природную) среду в сложившихся в ходе столетий условиях. Современное архитектурное пространство характеризуется многомерностью, многозначностью, приближением к пограничным состояниям (бесконечности и хаотичности), альтернативностью. Его экологические проблемы связаны с движением к предельным состояниям: переуплотнению, повышенной интенсификации и дифференциации, сокращению доли чистого экопространства, увеличению доли техногенных пространств. Это все сводится к тому, что вполне возможно, экологическая рациональная архитектура совсем скоро будет диктовать иные эстетические критерии в оценке актуальности того или иного решения.

Учитывая стремление современного человека к участию в активном преобразовании предлагаемой ему архитектурной среды, к развитию ее в контексте быстро меняющихся социальных потребностей, экологическая рациональность постепенно занимает место в списке теперь уже эстетических категорий архитектурного проектирования. Трудно удивить кого-

либо необычностью форм, применением редкого материала и цвета в объемно-пространственном решении архитектурного объекта — необходимо предоставить человеку место для участия в развитии создаваемого пространства, которое, в свою очередь, должно быть комфортным. Изменение естественное (природной) среды в определенный момент развития архитектурного пространства становится столь значительным, что даже несущественное, на первый взгляд, включение элементов природного окружения воспринимается как нечто культурно значимое.

Актуальным во все времена является и стремление зодчих к созданию уникальных сооружений. Несомненно, источником этих неповторимых формообразующих элементов была и остается естественная (природная) среда. Эстетической целостности архитектурного сооружения на протяжении всего периода развития архитектуры служило гармоничное вписывание в контекст: сначала природной среды, потом и материально — пространственной. В настоящее же время, когда мы говорим о вписывании архитектуры в контекст, все чаще подразумевается плотная и довольно аутентичная застройка городского пространства, отражающая многие временные и культурные слои.

Все это задает новые категории в архитектуре и находит отклик в социуме пользователей этой архитектуры, создавая сегодня, таким образом, новую культурную формацию, возможно, слишком динамичную, чтобы ее можно было точно прогнозировать.

Захаров Олег

Омский государственный университет имени Ф.
М. Достоевского, исторический факультет, кафедра
всеобщей истории, 4 курс, историк

РОЛЬ А. А. ВАСИЛЬЕВА В РАЗВИТИИ АМЕРИКАНСКОГО ВИЗАНТИНОВЕДЕНИЯ

В наше время весьма актуальной является такая тенденция, как повышенное внимание к изучению жизни эмигрантов, уехавших из страны во время Октябрьской революции и в первые годы советской власти. Долгое время отечественная историческая наука была изолирована от развития мировой научной мысли, в силу сложившихся политических обстоятельств. Сегодня же, начинаются попытки преодоления этой замкнутости, и нам важно изучить все западные наработки, чтобы вновь выйти на мировой уровень. Немалую долю в развитие мировой науки внесли российские эмигранты, поэтому изучение их наследия сегодня представляет особый интерес.

Дмитриев считает, что после революции в России в среде эмигрантов сложились две стратегии выживания: интеграция в научное сообщество принимающей страны и самоизоляция. Среди ученых, которые следовали тем или иным путем есть немало видных фигур. Самоизолировались, главным образом, те ученые, которые хотели работать только на благо отечественной науки. По пути интеграции же пошли ученые, для которых наука была главным делом их жизни.

В отечественной историографии уже изучено научное наследие многих историков, в основном это ученые, которые жили в России, теперь пришло время обратиться к историкам — эмигрантам, в частности к А. А. Васильеву, который является основателем американской византистики. Он принадлежит к той группе ученых, которые выбрали путь интеграции. В первый же год своего пребывания в США он начинает читать лекции в

Висконсинском университете на английском языке. В это же время он издает «History of Byzantine Empire».

Для достижения поставленной цели мне необходимо решить ряд задач: необходимо выявить сколько профессоров он подготовил, сколько учебной и научной литературы написал и издал, рассмотреть состояние византистики в США на момент эмиграции А. А. Васильева и после него. Исходя из этих данных, сделать вывод о его вкладе в развитие американского византиноведения.

Высококвалифицированные специалисты являются проводниками передовых технологий, как части культуры¹. Так и А. А. Васильев, как представитель передовой на то время российской школы византистики, смог перенести ее «семена» на американскую почву и вырастить из них целую науку.

Благодаря помощи М. И. Ростовцева А. А. Васильев смог устроиться в США без особых проблем², которые испытывало абсолютное большинство эмигрантов. Он сразу получил работу, с ним был заключен контракт на издание его лекций по истории Византии³.

По прибытии в Мэдисон, А. А. Васильев выступает с докладом о состоянии византиноведения в России. Это можно расценить как некое введение в историю Византии, и является прямым переносом достижений науки одной страны в другую.

В Висконсинском университете под его руководством степень доктора (PhD) получили пять человек: Kostis Argoe, Nels Bailkey, Peter Charanis, John Schneider, Hazel Ramsay⁴. Конечно, количество подготовленных докторов не впечатляет, но не надо забывать о том, что история Византии в то время не пользовалась большой популярностью в США, а также о том, что это было только начало.

Васильев активно занимался написанием и изданием учебной литературы, например, «Лекции по истории Византии», которые только в Амери-

¹ Келе В. Ж. Процессы глобализации и динамика культуры // Знание. Понимание. Умение. 2005. №1. С. 69-70.

² Бонгард-Левин Г. М., Тункина И. В. М. И. Ростовцев и А. А. Васильев (новые архивные материалы) ВДИ, 1996, N 4, С. 168–188.

³ Куклина И. В. А. А. Васильев: «труды и дни» ученого в свете неизданной переписки. // Архивы русских византистов в Санкт-Петербурге / под ред. И. П. Медведева. Спб., 1995. С. 325.

⁴ University of Wisconsin-Madison, <http://history.wisc.edu> Дата посещения 07.06.2010.

ке выходили два раза. Они подготовили необходимую базу для изучения истории этой империи. Также необходимо отметить и большое количество научных трудов: не менее пятидесяти различных монографий, статей на английском языке, вышедших в США, всего же он написал около ста пятидесяти работ⁵.

Этот выдающийся ученый был по достоинству оценен в США: в архиве Висконсинского университета он охарактеризован как: «The world's leading authority on the Byzantine Empire»⁶. Кроме того, в 1944 году его приглашают в новый центр византиноведения при Гарвардском университете — Думбартон Оакс⁷ в качестве старшего исследователя (senior scholar, 1944–1948), а затем и почетного исследователя (scholar emeritus, 1949–1953).

Таким образом, можно сделать вывод о том, что Васильев, как представитель передового на то время российского византиноведения в результате своего переезда смог пересадить на новую почву новую науку, т. е. стать ее основателем. До Васильева византиноведческих исследований в Америке почти не проводилось. При его жизни был открыт Думбартон Оакс в Гарварде, как центр византиноведения, появилось несколько профессоров, которые стали заниматься изучением истории Византии, был создан курс лекций по истории этой страны. Конечно, его успехи не столь ярки, как например у М. М. Карповича⁸, но, тем не менее, именно Васильев положил начало этой науке.

⁵ Грушевой А. Г. К переизданию цикла общих работ А. А. Васильева по истории Византии. // Васильев. А. А. История Византийской империи: время до эпохи крестовых походов (до 1081 года). / Вступ. ст., примеч., науч. ред., пер. с англ. и имен. указ. А. Г. Грушевого. 2-е изд., испр. СПб.: Алетейя, 1998. 584с. (Византийская библиотека исследователя). С. 19.

⁶ University of Wisconsin-Madison, <http://history.wisc.edu/cgi> Дата посещения 07. 06. 2010.

⁷ Карпов С. П. Архив А. А. Васильева в Dumbarton Oaks (Вашингтон) // Васильев А. А. История Византийской империи: от начала крестовых походов до падения Константинополя / Вступ. ст., примеч., науч. ред., пер. с англ. и имен. указ. А. Г. Грушевого. 2-е изд., испр. СПб.: Алетейя, 1998. С. 547

⁸ Болховитинов Н. Н. Русские ученые эмигранты (Г. В. Вернадский, М. М. Капович, М. Т. Флоринский) и становление русистики в США. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. С. 142

Зиновьева Анастасия
Белорусский Государственный Университет,
факультет международных отношений, кафедра
культурологии, 4 курс, гебраистика

ЯЗЫК КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ГИПЕРРЕАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ ДЖОРДЖА ОРУЭЛЛА «1984»

Каждая эпоха создает свой стиль и свой язык (мы не имеем ввиду только собственно человеческий язык, а шире — способ кодирования информации, будь то язык живописи или музыки). Язык эпохи придает особую смысловую нагруженность жесту и поведению в целом. В рамках отдельной личности он преломляется, трансформируется в речь и служит в качестве лакмусовой бумажки для выявления убеждений и предпочтений человека (но даже в этом преломлении, в индивидуальной речи всегда остается та языковая доминанта, которая и является квинтэссенцией языка эпохи, его сущностью и сутью). В языке отражаются и ценностные предпочтения эпохи, ее противоречия и споры с самой собой и другими эпохами. Но время проходит, и вот уже следующий век с недоверием и непониманием смотрит на своего предшественника, стараясь понять и определить его с помощью своего языка и понятий. А культурные реалии, характерные для ушедшей эпохи, выраженные с помощью определенного языкового кода, сопротивляются и не желают быть описанными в чуждых им категориях. К счастью, язык не только паразитительно изменчив, но и обладает паразитической сохранностью, он несет в себе память о прошедших временах и нравах, о моде и увлечениях, стилях и субкультурах, зафиксированную на уровне и семантики и синтаксиса. Язык опосредует любое сознательное человеческое действие, так как наше сознание — это нескончаемый поток мыслей, которые облакаются в языковую форму. Но язык не может существовать отдельно от носителей этого языка, отдельно от социума. Язык и общество взаимно влияют друг на друга и в процессе этого влияния видо-

изменяются. Этот процесс взаимного влияния и видоизменения и является одним из ракурсов романа Джорджа Оруэлла «1984». Причем парадигма общества, которая там задана, носит вневременной, антиутопический характер. Поэтому нельзя, получив прививку сталинизма, успокоиться и пребывать в наивной уверенности, что это не повторится вновь.

В романе Оруэлла «1984» новояз (новый язык, созданный на базе старого — английского) выступает как одно из средств конструирования новой действительности и нового человека. Язык — не просто отличительная черта человека, это своего рода способ жизни в мире. Человек не может пребывать в мире, который никак не обозначен, никак не семантизирован. Язык — это не только способ общения, это еще и способ мышления, осуществления активного бытия, способ формирования и выражения оценочно-эмоциональных суждений.

В романе Оруэлла в первую очередь насилие над человеком, над его личностью осуществляется с помощью нарушения тождества означаемого и означающего. Слово (означающее) утрачивает свое семантическое содержание, оно перестает коррелировать с понятием, которое в него вкладывалось ранее. То есть язык теряет референтную функцию. Это влечет за собой не просто перестройку языковой системы, это и коренным образом изменяет самые суть понятия и явления. Таким образом, выстраивается некая гиперреальность, никак не связанная с реальностью как таковой. Именно об этом пишет Жан Бодрийяр в работе «Симулякры и симуляция»: «Реальное производится, начиная с миниатюрнейших клеточек, матриц и запоминающих устройств, с моделей управления — и может быть воспроизведено несметное количество раз. Оно не обязано более быть рациональным, поскольку оно больше не соизмеряется с некоей, идеальной или негативной, инстанцией. Оно только операционально. Фактически, это уже больше и не реальное, поскольку его больше не обволакивает никакое воображаемое. Это гиперреальное, синтетический продукт, излучаемый комбинаторными моделями в безвоздушное гиперпространство». Так министерство любви в романе — это орган, выполняющий функции шпионажа и осуществляющий репрессивные меры. А на здании министерства правды были написаны следующие слова: «Война — это мир, свобода — это рабство, незнание — сила».

Новояз стремиться не к приращению слов, а, наоборот — к их уничтожению, таким образом, он постоянно стремиться к стиранию прошлого, уничтожению культурного наследия, стремиться создать такую действи-

тельность, где нет ни одной сферы, существующей вне государственного контроля, власти. В новой действительности человек будет мыслить по-новому, а вернее не будет мыслить вообще. Ведь мышление возможно только там, где есть средства для реализации мышления — слова. Создавая новояз, партия стремится в каждую сферу жизни внедрить свои суждения, стремится подчинить человека тирании языка. Так в новоязе значение, противоположное значению данного слова, будет задаваться при помощи частицы «не»: голод — неголод. То есть будет искусственно создаваться насквозь дихотомичная действительность, где все будет исключительно монохромным. Из человеческого сознания будет полностью изгнана всякая способность гибко мыслить: либо белое, либо черное, либо друг, либо враг, а третьего не дано. Несмотря на то, что каждая эпоха создает свой словарь, свой своеобразный нормативный устав, индивидуальная практика говорящего, его код всегда отличается от общепринятого стандарта. Человеческая речь всегда глубоко личностная, а в мире, где не останется средств для выражения личных и субъективных оценок, не будет и личности. Именно на этом фундаментальном свойстве и построена теория новояза.

Одной из интересных особенностей языка романа является наличие эвфемизмов, носящих «партийный характер». Так половой акт называется «наш партийный долг», долженствование на уровне языка вторгается даже в такую интимную сторону человеческого бытия, стараясь и здесь лишить человека его интенции, его свободного воления. Эвфемизмы создают свою специфическую реальность, которая маскирует, как бы покрывает панцирем действительность. Здесь речь идет не о дублировании реальности или пародии на реальность, а, как писал Бодрийяр, о «замене реального знаками реального, то есть об устрашающей манипуляции над всем реальным процессом его операциональным двойником, метастатирующей антропометрической машиной, программируемой и безукоризненной, которая предоставляет все знаки реального и в коротком замыкании — все его перипетии». На государственном уровне создается крайний вариант солипсизма (главным образом, посредством манипулятивной власти языка), стремление оградить человека от других людей, замкнуть весь внешний мир в его сознании, сделав этот мир нереальным, фикцией. Такой действительностью можно очень легко управлять, а человек, лишенный всякой ориентации, не способен постичь законы этой навязанной ему действительности. И поэтому человек остается отчужденным и от общества, и от

себя самого, и от своего бытия. В результате получается либо бездушный манекен, продукт такой цивилизации, либо человек, мучительно страдающий от раздвоения, не верящий тому, во что его заставляют верить. Образ манекена в романе встречается неоднократно, но в одном случае этот образ особенно впечатляет: «Глядя на хлопавшее ртом безглазое лицо, Уинстон испытывал странное чувство, что перед ним неживой человек, а манекен. Не в человеческом мозгу рождалась эта речь — в гортани. Извержение состояло из слов, но не было речью в подлинном смысле, это был шум, производимый в бессознательном состоянии, утиное кряканье». Так речь постепенно превращается в бессознательный акт, это больше не акт коммуникации, не диалог с другой, ценной и важной личностью, это инстинктивное произнесение знакомых слов и словосочетаний, служащее исключительно для заполнения пауз. Человек перестает быть личностью в полном смысле этого слова, превращается в «граммофон», аппарат для извержения слов.

Роман Оруэлла в первую очередь предупреждает нас об опасности потери своей самости, своей личности, о манипулятивной власти языка. На примере этого текста мы продемонстрировали тотальную власть языка над человеком, его сознанием, его внутренней и внешней организацией. В человеческой речи всегда доминирует личностное и субъективное, и в романе показано, как это личностное начинает занимать подчиненное место по отношению к языку. Так личность лишается всяческой творческой интенции, способности проявлять самостоятельность и самобытность.

Калинина Анна

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, кафедра теории и истории культуры, спец. «история мировой художественной культуры», выпуск 2010 года, специалист

ФЕНОМЕН ИРРАЦИОНАЛИЗМА В ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ ПРОЕКТЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В начале XX века остро встала проблема иррационального в искусстве и в жизни в целом. Возникла критическая ситуация, когда накопившийся за многие столетия опыт знакомства с иррационализмом подошел к тому максимуму, что пришел черед сложить все разрозненные фрагменты воедино. На тот момент к ее решению подключились силы психоанализа, творческой элиты, живописи, литературы, в результате чего свет увидел и восхитился произведениями С. Дали, Р. Магритта, М. Эрнста, Ф. Кафки, А. Дюшана и т. д.

Первая половина XX века концептуально и наглядно доказала роль, значение, вариативность феномена бессознательного в аспектах искусства, а также бытовых и коммерческих, таким образом твердо укрепив свои позиции на арене искусства с мировым масштабом. Иррационализм, сложившийся в искусстве XX века стал отправным пунктом для дальнейшего развития художественно-эстетических течений.

Начав свое движение в 20-е годы XX века, иррациональные практики начинают идти на спад, теряют свою актуальность уже к 40-м годам того же столетия, при этом идеи бессознательного не оставляют попыток к возрождению, которые складываются безуспешно.

Так, когда же возникает новая волна иррационального искусства и идеи бессознательного обретают второе рождение? Важным в этом ключе является вопрос: какая ситуация или какие события сподвигли к рожде-

нию неоиррационализма? В мире в этот период наблюдается напряженная политическая ситуация, которая выражается в борьбе разных стран друг другу, гонке вооружений, экономических кризисах, космическом противостоянии. Искусство второй половины XX века ставит одной из своих задач сплочение людей, поглощенных в раздробленности. Художественно-эстетические практики во многом позиционируют себя как искусство для народа. Но вопрос об элитарности иррационального искусства, на мой взгляд, остается открытым.

Бессознательные художественные практики первой половины XX века нацелены на противостояние старому искусству. Так, целью, которую ставил перед собой дадаизм, была попытка дискредитирования устоявшихся нравов. Дадаизм отрицал старое, заменяя его анархической инициативой индивида, который ничем не связан в искусстве и в повседневной жизни. Искусство XX века шло к полной свободе от философских, религиозных и иных подоплек, т. е. концепция стала самостоятельным предметом, орудием. Свое противостояние авторы подкрепляют созданием собственного, замкнутого мира. Это пространство наполнено новоявленными символами, образами, с помощью которых укрепляется психоаналитическая концепция творчества, создается сверхсмысл. Первая половина века выражала иррационализмом революционность, новый язык искусства, позже, настроение абстракционизма, нефигуративность и целостный отход от традиционного искусства и от восприятия произведений в рамках привычного.

Иррационализм второй половины века обращается к его истории, к патологии, философии и социально-историческому контексту.

Искусство второй половины XX века ставит себя в некие рамки, отделяющие его от окружающего мира. Если сначала искусство создавало новые модели реальности, сверхмира, то вторая половина века нацелена на более кардинальный сепаратизм. Само понятие безумия начинает резко отделяться от всего внешнего. В какой-то степени всплывает уже проявлявшийся в истории момент отторжения. В истории преобладал то разум, то безрассудство, стремящиеся друг друга вытолкнуть.

На протяжении всего времени существования человечества наблюдалось стремление к безрассудству, к освобождению и к мифологизированности чистого субъекта. М. Фуко была представлена бессубъективная теория духа, сознания и культуры, отказ от ставших уже традиционными воззрений на творца как сильного духом индивида, подчиненного не раз-

уму, а аффектам. Такое представление деконструируется, уничтожается. Безумство на некоторых этапах истории изгонялось из общества, например, на «кораблях безумия»¹. Проблема безумия становится смыслом существования человека, его степенью цивилизованности, его способностью к познанию самого себя, к определению своего положения в культуре, языке. Человек относится к безумному собрату, понимается им как показатель, как мера гуманности и как уровень человеческой зрелости. В таком аспекте вся история человека предстает историей безумия.

Безумство и его формы воплощения стремятся отгородиться от реалий. Возводятся укрепленные стены из концепций, манифестов и т. д. Искусство авангарда в процессе становления своего художественного опыта устремляется выступать с новой, оригинальной позиции. Вся новизна и оригинальность производимого художественностью жеста сводится к способности погружаться в глубинные слои чувственного опыта. Следование указанному принципу означает стирание всего, что может наноситься на мировую поверхность. Предлагаемая авангардом поверхность перестает быть четко разграниченной. Художник стремится закодировать несложное сообщение². Живопись превращается в игру, наподобие древних примитивных форм живописи. То, с помощью чего может быть совершено Творение, наделяется Смыслом, но не конкретное произведение, а инструмент создания новизны. В течениях модернизма значение полотна транслирует смысл в конструкции Мимезиса, но еще не складывается как в авангарде, в понимание себя как побеждающего.

Сотворенный арсенал инструментов в произведениях искусства дает понимание невозможности сравнения проекта и творения, где последнее возвышается. Безумство проявлено уже не столько в себе, сколько в Другом. В себе уже применены попытки различения иррационализма, а вот в ином человеке — нет. Из чего и само безумство уже расценивается как иное, как инаковость. Эта инаковость бессознательна и определяет отношение человека к себе и к миру. Изучение тайного, бессознательного характера некоего «другого» воодружает его на грань самости, определяет принадлежность к сумасшествию. Но все же норму в человеке определяет в итоге не он сам, это совершается общественными нормами и властью.

¹ Фуко М. История безумия в классическую эпоху/ Пер. с фр. И. Стаф под ред. В. Гайдамака. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 78

² Краусс Р. Подлинность авангарда и другие постмодернистские мифы. / Краусс Р. М., 2003. С. 45

Бытие человека соотносимо с безумством, и на основе такого соотнесения возможно понимание и бытия, и безумства, как утверждал цитируемый Ж. Лакан. Ж. Делез и Ф. Гваттари утверждали, что именно безумство открывает привилегированную истину.

Очевидно, что наступила пора очередного главенства разума. Но бессознательная художественная практика уже плотно заняла свои позиции, которые теперь старается отстоять. К тому же, вопрос бессознательного уже довольно-таки подробно изучен, следовательно, требует тщательного удержания феномена и его осмысления в новом русле. Это русло развивается в направлении копирования имеющегося, приумножении бессознательных шедевров, обращается к детскому творчеству как одному из наиболее чистых. В тоже время, усложняется символизм, который, по мнению Р. Краусс складывается в сетку.

Искусство второй половины века все больше наполнено проработанной фиктивностью. Стремление искусства к темному аморфному изображению образов ведет к ответной реакции в виде критического метода и сомнения во всем визуальном, которое постоянно усложняется за счет локализации оптических законов в картине.

Художественно-эстетическая практика этого периода движется в двух направлениях, первое из которых представлено переходом от мужского искусства к женскому. Этим переходом устанавливается социально-требуемое равноправие, на суд реципиентов выносятся новая позиция, вполне претендующая на конкуренцию со ставшим традиционным мужским искусством. Последствием от смены парадигмы с маскулинной на феминную становится и переход с рельсов жестокости к «темному» изображению. «Малые дети, как сказано в «Толковании снов», — и те бессознательно желают смерти своим близким»³.

Иррационализм по-прежнему многогранен, т. к. он сохраняет свою непохожесть на мир реальный, сновиденскую культуру, особый язык. Обращения к сновидению остается важной составляющей феномена иррационализма. Сон волнует уже не как несформированный концепт, а как доказательство его важности, что происходит на примере обращения к истории. Причины обращения к истории сна раскрываются с помощью работы М. Фуко «Забота о себе», рассматривающей сновиденческую культуру.

³ Якимович А. К. Магическая вселенная / Якимович А. К. Спб.: Галарт, 1995. С. 34

туру. Автор проводит сравнительные аналогии с греческими культурами и пониманием в них сна. Кидает некий призыв к тщательному и внимательному отношению ко сну, по аналогии с античным его признанием.

В античности большое внимание уделялось сновидению и наблюдению за ним. Но акцент ставился не на субъективно-понимание сна, а на интерпретацию постороннего человека, которые и фиксирует сон. Сон как истинная реальность, особенно сексуальный сон, предсказывает судьбу сновидца в социуме. Роль, которую он исполняет, будет отведена ему в семье, ремесле, общественной деятельности. М. Фуко отмечает, что во сне есть определенные особенности языка. Каждый сон вырабатывает свой неповторимый и уникальный язык. В Греции толкование снов не было предметом праздного любопытства и к нему относились как к обычному времяпрепровождению. Сон почитался как труд, который был необходим для устройства личного существования и в качестве подготовки к будущим событиям. Сон пророчит жизнь, быт. Сексуальный же сон перерабатывается, анализируется, подобно некой социальной сцене. Сновидения способны подсказать о судьбе, о состоянии здоровья⁴. Выделяемые из расчлененного не мельчайшие подробности сна представляются потенциальным материалом для нового вдохновения и новых тем.

Вследствие сказанного выше, складывается понимание причин появления акционизма: хэппенинга, перформанса, эвента прочих иррациональных художественно-эстетических форм, которые возникли в искусстве в 1960-е года. К поиску новых возможностей выражения художественности, которые придают произведению динамику и вовлекают в какое-либо действие (акцию) эти произведения приводит к стиранию грани между действительностью и искусством. Искусство XX века начинает позиционировать себя как абсолютно новое. Акция превращается в общее для художественных практик понятие. Здесь акцент смещается с произведения на процесс сотворения. Как правило, художник в акционизме становится субъектом и/или объектом искусства. Обосновывается создание искусства четырехмерного, которое развивает в пространстве и времени понятие бессознательности. Устранена грань между созданием, воспроизведением, восприятием произведения, что все стекается в единое поле и простран-

⁴ Фуко М. Забота о себе. История сексуальности. т. 3 / Фуко М. Киев: Дух и Литера, 1998. С. 35-36

ство. Существует здесь и сейчас. Публика видит все вехи создания действия, а также и сама принимает участие. Акции призваны вызвать шок.

На первый непосвященный взгляд, все действия и необъяснимыми. Хепенинг — «нечто среднее между художественной выставкой и театральной постановкой, они носят скромное и дразнящее имя «происшествий». Устраивают их на чердаках, в маленьких художественных галереях, на задних дворах и в небольших театрах перед публикой, которой набирается человек от тридцати до сотни. Объяснить непосвященному, что такое хепенинг, можно одним способом: рассказав, каким он не бывает. *Хепенинг происходит не на обычной сцене, а в загроможденном предметами помещении, которое можно выстроить, подогнать или подыскать (а можно и то, и другое, и третье разом). В этом помещении некоторое количество участников (не актеров) то производят некие телодвижения, то тем или иным манером обращаются с вещами, сопровождая это (иногда, но не обязательно) словами, внесловесными звуками, вспышками света и запахами. Сюжета у хепенинга нет — есть действие или, скорей, набор действий и событий»⁵.*

«Направление провозглашает новые эстетические ценности, в новом русле решает проблему коммуникации художника и созерцателя. Снижается роль художника в создании «произведений». Появляются новые средства искусства, включающие психику, эмоции, волю и т. д. таким образом сознание человека отражается в объективно-реальном мире. «Формалистическое искусство (живопись и скульптура) есть передовой отряд украшательства (декорации). Строго говоря, можно обоснованно утверждать, что его состояние как искусства настолько минимально, что по всем функциональным назначениям оно является не искусством, но чистыми упражнениями эстетики»⁶.

Современное искусство стремится к отличному от традиционного подходу. Оно не просто создает концепцию своего течения, но и желает коренным образом переустроить взгляд на искусство. «При помощи самодостаточного готового предмета искусство изменило свой фокус с формы языка на то, о чем говорилось. Это значит, что при этом изменилась приро-

⁵ Зонтаг С. Мысль как страсть: Избранные эссе 1960-70-х годов / Сост., общая редакция, пер. с фр. Б. Дубина. Пер. с англ. В. Гольшьева и др. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 36

⁶ Кошут Джозеф. Искусство после философии / Кошут Дж. // Искусствознание, 2001, №1. С. 547

да искусства: от вопроса морфологии — к вопросу функции. Эта перемена (от «внешности» к «концепции») стала началом «современного» искусства [модернизма] и началом концептуального искусства»⁷.

Акционизм воплощал идеи в практическом русле, без теоретического их обоснования. Это было исправлено в концептуализме. Здесь целью был поиск теоретической опоры для практической деятельности. Опорами служили противоположные теории. Концептуалисты утверждают, что проникли своей идеей за физические грани предмета. Так можно помыслить как «вещь в себе», подобно И. Канту, а также рассматривать как феномен в реальных вещах. «Я разабатываю альтернативу существующим системам Восток и Запад. Но такую альтернативу я хочу найти в произведения искусства... искусство есть единственная революционная сила и никакой другой нет»⁸.

Цель искусства усматривалась в передаче определенной идеи не традиционными художественными формами и методами, а непосредственным документально зафиксированным представлением. Объекты концептуализма представлены набросками, короткими фразами, пространственными текстами, схемами, графиками, чертежами, воплощенными в кино съемках, фотографиях, напечатанных текстах, аудиозаписях, видеотрывках. Часто использовались натуральные материалы, взятые из природы. В качестве объекта могли предстать любые предметы, явления, процессы, т. е. концептуальная композиция является чистым художественным жестом, освобожденным от конкретности в пластической форме. Используются неоновые надписи, которые высвечиваются в темной комнате, фрагменты текстов и прочее. Все же со влов создателей движений, их цели нельзя четко понять. «Я хотел на примере царства человека разъяснить, что есть и другие царства над ним. Умом это не понять. Но только выше и ниже человека есть множество вещей, которые являются как бы его огранами во внешнем мире, человека вообще нельзя рассматривать с сугубо материалистической точки зрения, дескать его рождение и смерть на этой земле есть всего лишь биологический процесс»⁹. В его постановках «животные

⁷ Кошут Джозеф. Искусство после философии / Кошут Дж. // Искусствознание, 2001, №1. С. 548

⁸ Бойс Й. Внутренняя Монголия / Бойс Й. СПб.: Государственный Русский музей, 1992. С. 61

⁹ Бойс Й. Внутренняя Монголия / Бойс Й. СПб.: Государственный Русский музей, 1992. С. 62

выступают в роли богов»¹⁰. Каждый творец ищет источник своей силы, и никому неведано, где он ее отыщет. Из приведенной цитаты понятно, что Й. Бойс иррациональную силу нашел в контакте с животными, женщинами в костюмах зверей, в их символике и роли в определенной культурной общности.

Продумывая свои теоретические основы, авторы проектов задумываются и о мелочах. Каждая вещь в акционизме несет смысловую нагрузку и апеллирует к первообразу. «Костюмом из войлока я попытался выразить два принципа, игравших очень важную роль во всех моих акциях. Он воплощает собой основной принцип теории структуры как структуры всего общества. Выявились два принципа, один со знаком плюс, другой со знаком минус. — костюм из войлока воплощает собой оба. С одной стороны, это дом, пещера, которая символизирует человека. С другой, это символ человека в наше время. Роль изолятора выполняет войлок. В негативном плане это духовная иолияция. Ситуация в духе Беккета. Человек заключен в бочку, в мусоросборщик. И с другими он не может найти контакта»¹¹.

Так что же, акции и другие направления продумываются, все есть заведомый символ? Но нет, не все так очевидно. Образ вещи и ее символ приходят без поддержки рациональности, это бессознательный порыв, который стремится к своему скорейшему воплощению. Все действия ведут к реализации одной цели, которую озвучил Й. Бойс: «Моими намерениями было создать спасительный хаос, вызвать спасительную аморфизацию в сознательно выбранном направлении, которое отогреет путем распада намеренно замороженную и застывшую форму, этот общественный договор, и тем самым откроет пусть к будущей структуре»¹².

Концептуализм, акционизм, хеппенинг на превый взгляд не причислимы к иррациональным течениям. Все течения предстают в алогичном повествовании, отрешенном от реального времени, событий, происшествий. Направления представляют собой «театр художников»¹³, ведь именно они создают свое, новое и неповторимое пространство, в котором являются

¹⁰ Там же, С. 63

¹¹ Там же, С. 64

¹² Бойс Й. Внутренняя Монголия / Бойс Й. – СПб.: Государственный Русский музей, 1992. С. 63

¹³ Зонтаг С. Мысль как страсть: Избранные эссе 1960-70-х годов / Сост., общ. редакция, пер. с фр. Б. Дубина. Пер. с англ. В. Гольшева и др. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 39

полноправными правителями, а, следовательно, все создающееся подчинено только их законам, зачастую, непонятым никому. Так, хепенинги, имели совершенно особое время и обращение с ним. «Сколько будет длиться тот или иной, предсказать нельзя: может быть, десять минут, может быть — сорок, в среднем — около получаса. Насколько я смогла заметить за два последних года, аудитория хепенингов (публика верная, восприимчивая и по большей части опытная), тем не менее, чаще всего не понимает, закончилось представление или нет, и ждет знака расходиться. Поскольку среди зрителей видишь одни и те же лица, вряд ли можно списать эту неуверенность на счет незнакомства с формой. Скорее, непредсказуемые продолжительность и содержание каждого конкретного хепенинга — неотрывная часть его воздействия. Именно поэтому в хепенинге нет ни действия, ни интриги, ни элемента ожидания (а соответственно, и, удовлетворения ожиданий). В основе воздействия хепенингов — незапланированная цепь неожиданностей без кульминации и развязки: скорей алогичность сновидений, чем логика большинства искусств»¹⁴. Хепенинги поразительно схожи со сном: длительность и сюжет сна также неизвестны, а после пробуждения человек порой некоторое время не осознает, что сновидение закончилось, что он находится уже в другой реальности, за счет чего создается смешение двух миров, непонимание действительности и некая потерянности.

Американский художник Д. Кошут, являвшийся одним из авторов течения, понимал смысл концептуализма в полном переосмыслении способа функционирования произведения искусства и культуры. Т. е. рассматривалось то, как может изменяться значение при неизменности материала. Он полагал, что должна быть разрушена физическая оболочка, ведь искусство является силой идеи, но не материала. ««Состояние искусства» — это концептуальное состояние»¹⁵. Примером концептуализма, ставшим классикой, включают в себя стул, фотографию того же стула и его словарное описание. Искусство концептуализма взывало не к сопереживанию на уровне эмоций, а было ориентировано на интеллектуальное осмысление представленного, на угадывание идеи, что ставилось как следствие уже перенасыщенности идеями и воплощениями бессознательного в практиках художественности, превращением общества в общество потребления

¹⁴ Там же С. 38

¹⁵ Кошут, Дж. Искусство после философии / Кошут Дж. // Искусствознание, 2001 №1. С. 548

бессознательных позывов. Чтобы понять идею, нужно вникнуть в общий контекст иррационализма, особенностей его восприятия и воплощения у конкретного автора, который стремится угодить вкусам бессознательного потребления. С подобным подходом к реализации безумства теряется его чистота и правдивость.

«Разделять эстетику и искусство необходимо потому, что эстетика занимается мнениями о восприятии мира вообще. В прошлом одним из ответвлений искусства была ценность последнего в качестве украшения, декорации. Поэтому любая разновидность философии, имевшая дело с «красотой» (а следовательно, и со вкусом), не минуемо была вынуждена обсуждать и искусство. Из такой «привычки» возникло представление о наличии концептуальной связи искусства и эстетики, что не соответствует истине. До недавних пор подобная идея совсем не вступала в открытое столкновение с художественными суждениями — и не столько потому, что морфологические характеристики искусства способствовали постоянному повторению указанной ошибки, но и потому, что другие очевидные функции искусства (изображение религиозных тем, портретирование аристократов, детальный показ архитектуры и т. д.) использовали искусство, чтобы замаскировать искусство»¹⁶.

Концептуализм как некое зеркало, поставленное перед культурой, где она имеет возможность увидеть свое истинное лицо, как закономерная противоположность бессознательного рациональному. Он нацелен на отказ от историзации искусства. Характерным для концептуализма шагом к иррациональной бездне является оперирование непривычными, неконвекционными языками, такими, как научный, общественно-политический и другие языки. Язык применяется для цитирования, для выявления структуры в основе произведения. Особый смысл и значимость приписывается жесту, авторской позе, т. к. они определяют нужную инстанцию. Не складывается ясности из представленного, из увиденного, хотя все визуализировано, сформировано. Безумие представляет порой вполне понятные, привычные схемы, принятие разумом, но, выставив их в фрагментарности, в недостаточной освещенности, заставляет недоумевать над образом.

Требования культуры, запросы людей меняются, что обязывает художника следить за малейшими изменениями. В моду входят не столь сюрреа-

¹⁶ Кошут, Дж. Искусство после философии / Кошут Дж. // Искусствознание, 2001 №1. С. 549

листические, сновиденческие образы, сколько курс на фантастику, переосмысляющую на новый лад традиции иррационализма в искусстве начала века. Такая тенденция хорошо прослеживается на примере изменения традиций сюрреализма, завоевавшего почет и уважение, но в новых условиях требующего некоего изменения в направлении не соединения в реальности несовместимых вещей, а углубления в фантази, эротику и т. д. смена направленности влечет за собой и увеличение охвата деятельности. Теперь задействуются в творчестве рекламные ролики, кино, фотография в стиле глэм, комиксы. Общая направленность культуры приобретает оттенок со штампом «в стиле» неосюрреализма. Новый стиль привносит штампованные символы, индивидуальные для конкретного творца.

Направления отбрасывают всю традиционность: это и отказ от привычных инструментов искусства и нежелание воспринимать их произведения как шедевры. Как пишет С. Зонтаг, все искусство, по сути, используя отбросы, вследствие чего она именуется хепенинг «кемпом».

Искусство обесценивает привычные рамки и воззрения. Разрушая понятие искусства, новаторы вводят в использование обычные, даже лучше сказать обыденные предметы, так называемые «ready-made», уничтожая представления о далеком и возвышенном искусстве. «Итак, любой физический предмет может превратиться в *objets d'art*, т. е. может считаться соответствующим хорошему вкусу, доставляющим эстетическое наслаждение и т. д. Но все это не имеет касательства к применению данного объекта в контексте искусства, т. е. его функционированию в контексте искусства»¹⁷.

Новые вехи в искусстве, предложенные во второй половине века, выражают стремление к демонстрации глубинной абсурдности абстракции¹⁸.

XX век, перенасыщенный культурными явлениями, начинает активно их осмыслять, выделять константы, анализировать полученные данные. Так происходит у М. Фуко и Р. Краусс. Эти мыслители с философской и культурологической точек зрения обнажают все подводные камни и подоплеки культуры, усматривают причины их возникновения и векторы направленности. Но и этого оказывается недостаточно, вследствие чего появляются теоретико-практические направления, нацеленные в теории на поиск несоответствий, отмираний, симулякров и прочего и на практике —

¹⁷ Кошут Дж. Искусство после философии. / Кошут Дж. // Искусствознание, 2001 №1 С. 547

¹⁸ Деготь Е. А. История Русского искусства. Книга 3. Русское искусство XX века / Деготь Е. А.. Издательство: Трилистник, 2002 г. С. 76

на уничтожение традиционных форм искусства и воздвижение замены искусству как таковому.

Теоретическая мысль подчеркивает необузданное стремление искусства второй половины XX века к алогизму, агрессии, усилению синкретизма безумия, кошмара, собственного сна, насилия, эротизма, который представляется иллюзорным образом, как экранизированный сон. «Вкус к агрессии — феномен в искусстве не такой уж новый»¹⁹.

Художественная практика первой половины века, расширяющая иллюзорный иррационализм, полна недовольства миром, считает необходимой переоценку всех положений реальности и создание нечто нового. Искусство продолжает начатую в первой половине века иррационалистическую линию, но усиливает ее, в итоге получается, что целью второй волны иррационализма является «пробудить сегодняшнюю публику от ее уютной эмоциональной анестезии»²⁰. Первая половина века «доводит идею комедии до предела, перебирая весь спектр реакций от смеха до ужаса»²¹. Вторая же часть иррационализма доводит юмор до предела, до крайней жестокости и все больше вовлекает в себя зрителя, который уже не просто созерцает мир другого в произведении, а сам уже выступает волей-неволей участником какого-либо действия. Комедийно-юмористическое, точнее даже, сатирическое отношение к миру, стремление сотворить перелицованный мир встречается во все времена. Человек всегда не удовлетворен окружающей реальностью, поэтому стремится ее пародировать.

В XX столетии комедия уже «не божественная, а бесовская, и ровно в той мере, в какой для современного опыта характерны бессмысленные, механические ситуации полной отчужденности. Комедия не перестает быть комичной от того, что несет возмездие, где козлом отпущения становится зритель»²². Лишь в XX веке приходит понимание того, что существует мир иной, который расположен не где угодно, а внутри себя самого. Для его постижения необходимо лишь решительно отказаться от разума и от всего внешнего, предавшись только созерцанию и растворению в иррационализме, который уже не

¹⁹ Зонтаг С. Мысль как страсть: Избранные эссе 1960–1970-х годов / Сост., общая редакция, пер. с фр. Б. Дубина. Пер. с англ. В. Гольшева и др. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 45

²⁰ Там же. С. 46.

²¹ Там же.

²² С. Мысль как страсть: Избранные эссе 1960-70-х годов / Сост., общая редакция, пер. с фр. Б. Дубина. Пер. с англ. В. Гольшева и др. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 47

терпит внутреннего заточения, а рвется наружу, заполняя собой реальность и заражая окружающих. Думаю, у творцов происходит именно таким образом, к тому же, они, как носители положительного вируса, обязаны донести его до каждого, кто еще не догадывается о бессознательной части себя самого, поэтому, в помощь такому незнайке придет иррациональное искусство, которое расскажет о неведомом и запретном и уже не отпустит.

Убивая традиционность и зачастую само понятие искусства как чего-то возвышенного, сохраняются его основные формы и жанры. Но главное, почему, несмотря на отчаянное противостояние и нежелание называться искусством, все эти направления причислены к этой категории, это сохранение целостности арт-объекта с его социокультурной средой.

Основополагающая же цель всех описанных движений заложена в желании исцелить общество от болезни разума и всего из этого вытекающего. Творцов можно назвать терапевтами. Ставится «вопрос о терапии, то есть о методе исцеления причиненного вреда»²³.

Что же наблюдается в мире искусства на сегодняшний день? Иррационализм стал модой, мейнстримом. А порой даже и способом заявить о себе. Многие авторы стремятся претендовать на звание иррационалиста, но всегда ли на выходе получается заявленный феномен бессознательного? Став частью моды, иррационализм породил массу симулякров, подделок. Если обратиться к истокам зарождения бессознательного в искусстве, то там обнаружится глубинная идея, находящаяся на отдаленном пласту подсознания. Есть ли в современных работах эта идея? К сожалению, не все произведения отличаются наличием подобной характеристики, скорее, иррационализм стал маркой, нежели самостоятельным течением. Большинство произведений выполнены в стиле, например, «сюрреализма», вследствие чего теряется первостепенная и основополагающая концепция первых течений.

Итак, иррационализм начала XX века — осмысление психоаналитических концепций, бессознательных теорий, выражающийся в потоке сознания, бессмыслицы, соединении реальных вещей в несвойственном им синтезе. При этом, все факты реальны. Иррациональные практики начала века — это попытка увидеть нечто особенное, уникальное за знакомым, за обыденным, за неприметным.

²³ Бойс Й. Внутренняя Монголия / Бойс Й. СПб.: Государственный Русский музей, 1992. С. 68

Иррационализм с приставкой «нео» характеризуется отходом от внешней реальности к фантастическому миру, попыткой совершить шаг за пределы мира. Происходит осознание непонятности мышления. Уже не применяется концепция психоанализа, а происходит предельно абстрактное и максимально отрешенное наблюдение за человеком без вовлечения в его мир. Несомненной характеристикой является расширение средств художественной выразительности, для чего используются новейшие компьютерные и цифровые технологии, в частности, появляется возможность редактирования фото. Первые попытки возрождения иррационализма характеризуются и синтезом различных направлений, например, сюрреализма и поп-арта, а позже произошло сосредоточение на фантазме.

Область неоиррационализма очень спорна и запутана, поскольку нет четкой определенности по поводу того, что же входит в понятие неоиррационализм. Нет четкого названия и объединения течений, зато значение изменяется в зависимости от ситуации, в которой оно используется.

Став модой, иррационализм превратился в подобие вируса. Он заражает авторов, потребителей, вследствие чего он становится объектом товарно-рыночных отношений: есть спрос — есть товар. Это подтверждается, например, тем, что сегодняшние выставочные центры активно ищут художников оутсайдеров, душевнобольных, дабы иметь произведения истинно иррациональные, но лишенные необходимой для этого течения концепции. Обращение душевных болезней в творческое русло, впрочем, не в новинку. Если вспомнить историю иррационального искусства, то оно как раз и начиналось с Дж. Де Кирико и Х. Миро, создававших свои полотна после страданий от душевных мук. Несмотря на то, что оутсайдер не вкладывает намеренно потаенный смысл, его произведения оказываются более понятными зрителю, нежели работы более здоровых художников.

Художественно-эстетические практики второй половины XX века характеризуются: цитацией предшествующего опыта иррационализма, т. е. обращает зрителя к кругу ассоциаций; включенностью в другие практики, наличием авторских знаков, фантастических конфигураций. Использование знаков является своеобразной традицией применения приемов оптического бессознательного. Авторы по-прежнему ухитряются обмануть зрителя, повести его по обходным путям, выдать иную истину. Современные практики стремятся выделить все запретное, скрытое в непривычном свете, приоткрыть запретные некогда части тела, таким образом, творцы пытаются пробудить первобытные чувства. Иррациональное искусство

Модусы креативности в истории художественной культуры

Калинина Анна | Феномен иррационализма в художественно-эстетическом проекте

приобретает карикатурный характер на действительность. Произведения наполняются большей жестокостью, мизантропией. Авторы стремятся найти в детском — недетское, в обыденном — сверхъестественное. Тем самым поддерживается идея о синтезе эроса и танатоса в искусстве и в жизни. Одновременно, нацеленность на выявление нового в привычном дает осознание глубинности в том, что, казалось бы, исчерпало себя. Но главное, иррационализм стремится уйти от традиционного типа мышления.

Козлова Анастасия
Национальный Педагогический Университет
имени М. П. Драгоманова, факультет философского
образования и науки, кафедра культурологии,
культурология, 2 курс

ВТОРЖЕНИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ИНОСТРАННУЮ КУЛЬТУРУ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЛЬВА НИКОЛАЕВИЧА ТОЛСТОГО

Литературное наследие Льва Николаевича Толстого, впрочем, как и педагогическое и философское, привыкли считать исключительно русским достоянием. А, говоря точнее, привыкли считать, что работы этого русского писателя повлияли исключительно на русскую историю, русский народ и русское творчество. Это факт конечно неоспоримый. Особенно, если вспомнить движение толстовцев, которое активно развивалось, впрочем, не только в России, а и за границей.

Однако, есть основания полагать, что наследие Льва Толстого имело влияние на иные культуры, если не большее, то и не меньшее по крайней мере, чем на русскую. Русский человек имел возможность ознакомиться с полным и не испорченным наследием Толстого не так уж и давно. На родине Льва Толстого его работы стали ещё при жизни самого писателя чем-то из ряда вон, а поэтому, конечно, запрещённым цензурой. Иные работы Толстого вовсе не печатались, а большинство было попросту «изуродованным», говоря словами самого Толстого, «изодранным цензурой». Например, в Соединённых Штатах Америки только что изданная (1890 г.) там «Крейцера соната» выходила огромным тиражом, за ней выстраивались очереди на проспектах, и американские просветители горячо обсуждали её. В это же время в России об этом романе мало кто слышал — избранные

круги, да и только. Запрет на роман отменили лишь через несколько лет, после посещения женой Толстого Софьей Андреевной Александра III.

Когда-то в юности Толстой сказал, что хочет стать «Великим человеком». Он им несомненно стал. В России слава Толстого была довольно противоречивой, скандальной — власти негодовали от иных его поступков, от защиты крестьян в ещё дореформенной деревне и пр. Цензурное редактирование коснулось его чуть ли не больше, чем всех остальных русских писателей, запрещённых когда-то. С другой же стороны, именно Толстой ездил по странам Европы в педагогических поисках, с задачей реформирования русских школ. В большой степени благодаря именно этим разъездам Толстой снискал себе если не славу, то, по крайней мере, горячую признательность и большой интерес за рубежом.

Отношения именно с американскими читателями, деятелями политики и искусства развивались в своё время больше всего. Взаимодействие с американской культурой было двухсторонним. Сам Лев Николаевич Толстой на протяжении всей жизни изучал и уважал американское литературное наследие. Любил Торо, Эмерсона, Уолта Уитмена, отношение к которым, впрочем, несколько менялось в иные периоды его жизни, пересмысливалось. Эмерсон был рационалистом, совершенным воплощением демократического духа эпохи. Его поэтика очень повлияла на становление молодого Толстого.

С другой стороны, Лев Николаевич дал американцам именно то, что нужно было им в тот период. Конец 19 — начало 20 века отмечены в Америке как время наибольшего стремления к зарождающемуся демократическому строю, к свободе человека от государства, к гуманизму и равенству. Конечно же, нации с таким идеологическим началом очень пришлось по душе личность русского писателя с его идеями непротivления злу насилем, любви к каждому... Ознакомлённый с творчеством американских писателей, Толстой разделял многие их взгляды. Он черпал из художественных книг историю целого народа. Однажды поняв американцев, Толстой в своих работах сумел задеть такие струны человеческой души, которые конечно отозвались и у них.

Стремительная слава ко Льву Толстому в Америке пришла в начале 80-тых годов 19 века, спустя несколько лет после первых американских переводов Толстого. Первыми на книжных лавках появились рассказ «Севастополь в мае» и повесть «Казачи». С этого и началось ознакомление американцев с творчеством Толстого. Следующими пошли в печать «Война

и мир» и «Анна Каренина». Вот тут и разыгрался настоящий ажиотаж вокруг личности русского писателя. Эти два романа навсегда стали безусловными фаворитами американских читателей. Произведения Льва Толстого стали самыми ожидаемыми, они выходили в печать в огромном тираже, находили множество отзывов. Политические деятели вдохновлялись рационалистичной и такой по-настоящему человеческой прозой. Множество вопросов, поставленных авторов выносились на всеобщее обсуждение и стали вопросами философскими.

Родная Толстому Ясная Поляна стала местом чрезвычайно посещаемым, туда съезжались журналисты, педагоги, политики.

Романы Льва Николаевича Толстого встречались с огромным нетерпением не только в Америке, а и во многих странах Европы. Незаурядная личность писателя привлекала к себе личностей со всех сторон света. Творчество русского писателя очень быстро стало вкладом в мировую культуру. Романы переводились на английский, немецкий, французский, венгерский, болгарский, сербский, голландский, шведский, норвежский, испанский, итальянский, польский, турецкий и на других европейских и азиатский языках. И всё это при жизни самого автора!

О Толстом начали писать биографические романы. Одним из наиболее ранних был роман французского писателя Ромена Роллана «Жизнь Толстого». Он был написан впоследствии переписки Ромена с Толстым и выходом последнего романа Толстого «Воскресенье». Роллан необычайно любил и уважал Толстого, очень многому научился у него. Например, долго искавший подходящую эпическую форму для его романа «Жан-Кристоф», Ромен нашёл её в «Войне и Мире» Толстого. Также в романе «Жан-Кристоф» довольно много отзвуков мыслей Толстого. Например, о том, что художественная деятельность есть подвиг на благо человечества.

Примеров того, как Лев Толстой гармонически влился в инокультурную среду, можно назвать очень много. Я остановлюсь на этом. Личность Льва Николаевича Толстого была, есть и будет гениальной. Его вклад в мировую литературу невозможно переоценить. Предлагаю рассмотреть его творчество в контексте иных культур.

Крохалев Виталий

Уральская государственная архитектурно-художественная академия, кафедра индустриального дизайна, аспирант

ПРОМЫШЛЕННЫЙ ДИЗАЙН КАК СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ И ИННОВАЦИЙ

На протяжении более чем ста лет своего существования, промышленный дизайн являлся посредником между традиционной и инновационной культурами. Адаптировал достижения науки и техники, делая их дружественными человеку, превращая их в ярких или незаметных, но необходимых спутников нашей жизни. Сфера дизайн-услуг продолжает расширяться. Данные ряда независимых исследований свидетельствуют о том, что в 2050 г. более 70% населения Земли будет проживать в городах. Современный город это среда обитания человека, целиком состоящая из предметов архитектуры и дизайна, таким образом, роль этих смежных дисциплин в жизни людей продолжит расти. Промышленный дизайн в России как важнейшая экономическая и социально-культурная отрасль для страны с рыночной экономикой нуждается в обоснованной и ясной программе развития. В отличие от зарубежных экономик, где рынок дизайн-услуг сформировался ещё в середине XX века, в России процессы «понимания» дизайна на производстве и в обществе, ценообразования дизайн-услуг остаются неразвитыми. Отсутствие на отечественном рынке промышленного дизайна крупных компаний создало проблему определения современных направлений и тенденций, моды. Их диктуют зарубежные фирмы, проектирующие свои изделия в отличной от российской социально-культурной среде и предполагающие иные условия эксплуатации. Таким образом, задачи прогнозирования, реализации и распространения уникального российского дизайна, способного адекватно взаимодействовать со специфичными артефактами культуры и быта, остаются актуальными. Для осуществления прогноза следует определить

некоторые закономерности появления и процветания различных стилей и направлений в дизайне.

Истрию промышленного дизайна можно представить в виде процесса чередования двух противоборствующих парадигм: рациональную и иррациональную. Рациональное начало являет собой порядок, гармонию. Иррациональное начало — это хаос, растворение идентичности в массе, рождающее непластическое искусство. Рациональное начало противостоит иррациональному как искусственное противостоит естественному. Иррациональная парадигма разрушает рациональную подобно тому, как лишайник разрушает монолит скалы, превращая его в мелкие частицы плодородной почвы. Две противоположные парадигмы тесно связаны, первая не возможна без второй и наоборот, только сбалансированная культура может считаться «здоровой» и «жизнеспособной». Иррациональный хаос наступившего XX века явился лишь предзнаменованием сильнеешего рационального начала, значительной частью которого стал промышленный дизайн. Первый дизайн возник из элементов угасающей христианской парадигмы, исторически первый стиль — модерн (1887–1914 гг.) вносил лишь незначительные изменения в традиционный уклад жизни европейцев, в нём сказывалась ценностная инерция XIX в. В модерне дизайн был обречён на роль младшего брата таких титанов как живопись, архитектура, скульптура. Яркий иррациональный период в начале XX в. привёл к необходимости создать или принять новую мораль, новые ценности — базис цивилизации. В этом вакууме дизайн раскрыл свой потенциал, став мощной опорой социальной и экономической, став промышленным, то есть тиражным, всеобъемлющим и всецело рациональным. Подобно тому, как каждый народ трактовал силы природы, создавая себе различных богов, так каждый европейский народ создавал свой уникальный рациональный дизайн, общей чертой которого был неофункционализм: футуризм в России и Италии, позже трансформировавшийся в конструктивизм и рационализм, абстрактный Де-Стиль в Голландии, технологичный Веркбунд в Германии. Вторая мировая война прервала динамичное развитие промышленного дизайна. В послевоенные годы дизайн восстанавливает свои позиции, а к середине 60-х годов достигает своей рациональной вершины. Позднее широкое распространение продуктов дизайна, превратит их из божеств в одноразовых слуг. Дизайн перестанет создавать новую эстетику, а начнёт подстраиваться под вкусы потребителей, тем самым теряя свою «преображающую, просветляющую силу». В 70-х гг. появляется множе-

ство разнообразнейших стилей и направлений: деконструктивизм в стиле Мемфис, поп-дизайн, биоморфизм, хай-тек, оптический дизайн. Оптический дизайн 60х и виртуальный дизайн, активно развивающийся с 70х до наших дней, и есть те непластические — неосязаемые виды искусства, свойственные иррациональному началу. Искусственная имитация человеческих ощущений, обман, иллюзия, виртуализация человеческой жизни и дизайна, как её элемента, — всё это очевидные признаки иррационального характера настоящей парадигмы. Эклектика, или бесконечное сочетание множества стилей в дизайне — есть иррациональный хаос, дающий возможность родиться чему-то новому, рациональному, так, как это произошло сто лет назад.

Американский дизайн, как независимая ветвь эволюции, на протяжении своей истории был также подвержен колебаниям и трансформациям. В нём нельзя однозначно определить торжество рационального или иррационального начала. Непрерываемый войнами, в отличие от европейского, американский коммерческий дизайн аккумулировал колоссальный запас энергии, выплеснувшийся во второй половине XX века на дизайн мировой. Коммерческий подход в дизайне привёл где-то к частичному, а местами и к полному отказу от идеи эстетического воспитания потребителя. Дизайн стал угождать среднестатистическому испорченному вкусу. И теперь, когда в начале XXI века, одна из ведущих американских компаний — APPLE провозглашает новый лозунг функциональности, простой геометрии формообразования и сдержанной цветовой гаммы, цитируя функциональный дизайн прошлого и прежде всего BRAUN стиль, можно с достаточной уверенностью говорить о наступлении рационального периода в промышленном дизайне.

В отличие от американского коммерческого дизайна, расцвет российского или советского дизайна был однозначно связан с рациональным началом. В молодой советской республике дизайн сразу стал полем для идеологической пропаганды: новое светлое будущее, новая предметная среда, новый Мир. За деятельностью членов ВХУТЕМАСа следила вся страна. Сложно спрогнозировать, дальнейшее развитие отечественного дизайна, не помешай этому сложная экономическая ситуация, решения руководства страны и Вторая мировая война. В 60е годы при государственной поддержке организуется ВНИИТЭ. Активная разработка дизайн-программ и методологий по технической эстетике позволяет создать единое ценностное восприятие и экспертизу различных продуктов дизайна. Со-

ветский дизайн был ориентирован на «...дизайн-проектирование продукции промышленного и подъемно-транспортного оборудования, станков, медицинской техники...». В данных видах продукции дизайнеры априори склонялись к неофункциональному дизайну. Специфика дизайн-заказов в современной России практически не изменилась, ведущими направлениями остаются: медицинское, транспортное, профессиональное и мебельное оборудование. Весомым аргументом в пользу неофункционализма будет и роль дизайнера как индикатора экономической ситуации в конкретном регионе или в целом Мире. Исторически, экономический рост вызывал развитие «антидизайна» или стайлинга, ситуации в дизайне, при которой функциональные характеристики изделий отходили на второй план, а главными параметрами оценки становились внешняя эффектность, подчеркнутая роскошность отделки, статусность. Снижение экономического потенциала, а вместе с ним и покупательной способности потребителей, приводило к возврату к неофункциональным течениям, ключевыми особенностями которых были простая конфигурация изделия, минимум декора, недорогие материалы, функциональность, практичность, большая тиражность и низкая себестоимость. Таким образом, ситуация мирового экономического кризиса способствует реализации преимущественно рациональных подходов в дизайн-проектировании.

Мировым эталоном рационализма в промышленном дизайне по сей день остаётся BRAUN стиль. Фирма BRAUN была создана Максом Брауном в 1921 году в г. Франкфурт-на-Майне. Компания начинала с производства деталей для только что появившейся радиоиндустрии, достаточно быстро перейдя к производству собственных радиоприемников и фотоаппаратов. Фирма BRAUN создала конструктивно простые, функционально безукоризненные модели транзисторных приемников. Так сформировался стиль и других изделий (электроприборов, кухонных машин и пр.), настолько индивидуальный, что заговорили о «стиле BRAUN» как о заметном явлении в мировом дизайне. Отсутствие декоративных накладок, профилей, цветочных пятен, имитации материалов, скромная колористическая гамма, построенная на тонких оттенках серого цвета, сочетания черного и белого. Это создание цельного образа самыми простыми и минимальными средствами. Это — «экономный» стиль.

Важную роль в развитии фирменного стиля BRAUN сыграл Дитер Рамс. Основа профессиональной философии Рамса — установка на редуцирование. Он считал, что простое лучше, чем сложное, незаметное — чем бро-

Модусы креативности в истории художественной культуры

Крохалев Виталий | Промышленный дизайн как синтез традиций и инноваций

ское, монохромное - чем пёстрое, уравновешенное - чем экстравагантное. Предпочитал непрерывное — изменчивому, маленькое - большому, легкое - тяжелому, тихое - шумному. Рамс исповедовал простоту вещей и ставил перед дизайнерами задачу ее углубления, считая, что вещь, образно говоря, должна быть сведена к кнопке. Примерами такой философии являются знаменитые карманное радио BRAUN T3 и стереосистема Phonosuper SK4. Дизайн продукции BRAUN был основан на десяти принципах:

- честность,
- полезность,
- ясность,
- легкость в использовании,
- простота,
- порядок,
- естественность,
- эстетика,
- качество,
- долговечность.

Внедрение в российском дизайне близких и традиционных ещё с конструктивизма функциональных методов позволит повысить общую культуру быта, реанимировать производственный сектор, ускорить экономический рост. Реклама и распространение обозначенных подходов в проектировании осуществимы через сеть региональных центров дизайна, способных стать законодателями мод, заниматься просветительской деятельностью, оказывать активное воздействие на производственную и социально-культурную сферы общества.

Лурье Зинаида

Санкт-Петербургский государственный
университет, исторический факультет, кафедра
истории западноевропейской и русской культуры,
выпускница

К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА «РОКОВОЙ ЖЕНЩИНЫ» (НА ПРИМЕРЕ ФИГУР ЮДИФИ И САЛОМЕИ)

Понятие «роковая женщина» (от фр. «la femme fatale») прочно вошло в европейскую культуру в XIX–XX вв. В самом широком его используют для обозначения женщины, привлекательной для мужчины, но представляющей для него опасность. В зарубежной науке существует богатая историография, посвященная происхождению и развитию образа в искусстве и литературе.²⁴ Большое влияние на его формирование оказали истории и иконография библейских героинь, главным образом, Далилы, Юдифи и Саломеи.²⁵ Заметим, что интерпретация этих образов в искусстве XIX–XX вв. (работы Гюстава Моро, Обри Бердслея, Густава Климта,

²⁴ Allen V. M. *The Femme Fatale: Erotic Icon.* / V. M. Allen. New York. 1983; Auerbach, N. *Woman and the Demon.* / N. Auerbach. Cambridge, 1982; Bade, P. *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women.* / F. Bade. London. 1979; Bentley, T. *Sisters of Salome.* / T. Bentley. Yale University Press, 2002; Cracium, A. *Fatal Women of Romanticism.* / A. Cracium. Cambridge, 2003. ; Davison, N. R. «The Jew» as Homme. *Femme-Fatale: Jewish (Art)ifice, «Trilby», and Dreyfus* / N. R. Davidson. *Jewish Social Studies: New Series.* 2002. № 2/3. P. 73–111; Dijkstra, B. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture.* / B. Dijkstra. Oxford, 1986; Himes, C. *Die Femme fatale.* Metzler. / C. Himes. Stuttgart, 1990; Pam, K. *Vamps: An Illustrated History of the Femme Fatale.* / K. Palm. San Francisco, 1997; Ridge, R. G. *The «Femme Fatale» in French Decadence.* / R. G. Ridge. *The French Review.* 1961. № 4. P. 352–360.

²⁵ Gross F. *Delila, Judith, Salome. Eva und die Zukunft: Das Bild der Frau seit der Franz sischen Revolution.* / F. Gross. M nchen: 1986. S. 212.

Франца фон Штука и др.) не случайна и восходит к сложившейся еще в XV в. традиции.²⁶

Наше исследование мы посвятим образам Юдифи и Саломеи. Несмотря на различное восприятие героинь в христианской традиции, в светском искусстве с XV–XVI вв. и вплоть до XX в. наблюдается сопоставление и слияние образов. В качестве примера укажем на устойчивое восприятие публикой картины «Юдифь и Олоферн» Густава Климта как изображения Саломеи, что привело к ряду казусов при упоминании шедевра.²⁷

Ассоциации между героинями в искусстве привели к формированию определенной историографической традиции, согласно которой их иконография рассматривается с точки зрения борьбы полов (что вполне справедливо для Нового времени).²⁸ Однако, для достижения полноты картины, на наш взгляд, необходимо обратить внимание на историческую и социальную среду, в которой развивалась западноевропейская живописная традиция.

Если Саломея выступает как «роковая женщина» в рамках христианской традиции, то благочестивая героиня Юдифь становится «опасной» по мере обмирщения культуры. Черты «*femme fatale*» узнаются исследователями в «Юдифи» Джорджоне, которая, по словам Я. Бялостоцкого, положила «...начало серии изображений, где отрубленная голова мужчины стала символом победы сексуальности в игре между любовью и смертью».²⁹

«Роковыми» оказываются запечатленные на портретах в образах Юдифи и Саломеи прекрасные женщины эпохи Возрождения и раннего Нового времени.

В реалистическом изображении мучений Олоферна, противопоставленном «маньеристическому» решению образа Юдифи, угадывают сочув-

²⁶ Smith S. «To women's wiles I fell»: The power of women typos and the development of medieval secular art. / S. Smith. Pennsylvania. 1978.

²⁷ Sine N. Cases of Mistaken Identity: Salome and Judith at the Turn of the Century: German Studies Review. / N. Sine. 1988. № 1. P. 9–29.

²⁸ Jacobus M. Judith, Holofernes, and the Phallic Woman / M. Jacobus. Reading Woman. P. 110–136; Шауб, И. Ю. Италия скифия: Языческие истоки сюжета картины Джорджоне «Юдифь» / И. Ю. Шауб. - СПб. 2008. С. 124–143.

²⁹ Bialostocki J. The message of images: Judith: the Story, the Image and the Symbol. Giorgione's painting in the evolution of the theme / J. Bialostocki. Vienna. 1988. P. 124.

ствии Караваджо «живому» мужчине, погибающему от рук «холодной» женщины.³⁰ В целом, активность и красота героини ассоциируется исследователями с качествами «*femme fatale*», что позволяет говорить о сочувствии авторов мужчине-жертве.

Нельзя не признать, что ролевая схема «Юдифь, убивающая Олоферна» или «Саломея, требующая голову Иоанна Крестителя» отражает универсальную идею борьбы полов. Однако «фатальность» Юдифи и Саломеи, очевидная для современного зрителя, на наш взгляд, была неочевидна в прошедшие столетия. В Средние века образы наших героинь наделялись определенными символическими значениями. Победа Юдифи в самом широком смысле означала торжество христианства, тогда как фигура Саломеи напоминала о языческом культе.³¹ В эпоху Возрождения образ Юдифи оказался востребован в рамках флорентийского гражданского патриотизма, в частности, в период «Золотого века» правления Медичи. Поступок героини был ярким примером служения на благо отечеству, а ее добродетель — личного подвижничества. По мере разочарования флорентинцев в политике Медичи, свержение тиранов было понято как «образцовый поступок в интересах общественности. И эта фраза была выгравирована на статуе «Юдифь и Олоферн» Донателло в честь изгнания правителей в 1495 г. Когда вера гуманистов в политические идеалы уступила место эстетическим и этическим утопиям, в Юдифи увидели женщину, убивающую мужчину, что противоречило общепринятой норме поведения. Именно с конца XV в. фигура Саломеи — прекрасной танцовщицы и носительницы святости — стала очень популярна в придворном искусстве. Даже можно говорить об определенном противопоставлении этих героинь, которое исчезает под влиянием философии неоплатонизма с его аллегоризмом и преклонением перед красотой. Фигуры Юдифи и Саломеи сближаются с точки зрения силы как физической, так и духовной красоты; их иконография — женщина с отрубленной головой мужчины в руках — служила аллегорией триумфа любви. Заметим, что в рамках феномена «спора о

³⁰ Garrard M. D. *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art.* / M. D. Garrard. Princeton, 1989. P. 291.

³¹ Stoker M. *Judith: Sexual Warrior: Women and Power in Western Culture.* / M. Stoker. London: New Heaven, 1998. P. 32–44; Lucas, P. J. «Judith» and the Woman Hero / P. J. Lucas. *The Yearbook of English Studies*, 1992. Vol. 22: *Medieval Narrative Special Number.* P. 17–27. ; Hausmann, T. *Die tanzende Salome in der Kunst von der christlichen Fruhzeit bis um 1500 (Iconographische Studien).* / T. Hausmann. Zurich, 1980.

женщинах» Северного Возрождения подчеркивается неоднозначность женской натуры и, следовательно, можно говорить о появлении идеи «роковой женщины». Влияние на трактовку образов оказывает Реформация и Контрреформация. Саломея под влиянием реабилитации христианской мысли служит негативным примером женского поведения. Юдифь, символизирующая избранный народ и славящаяся своей добродетелью, для протестантов легитимизирует войну против Папы-антихриста; тогда как в католическом «Священном искусстве» ее победа символизирует торжество истинной Церкви над неверными (сторонниками Реформации). На рубеже XVI–XVII вв., когда традиционное мировосприятие претерпевает кризис, принципиальным моментом становится неоднозначность женских образов. Караваджисты уничтожают «прекрасный идеал» ренессансных картин, различными способами играя на антиномии внешнего и внутреннего (противопоставляя Юдифь служанке или объединяя их; сближая образы Юдифи и Саломеи в своеобразных версиях ренессансных портретов и т. д.). Обе героини выступают как женщины с прекрасным лицом и жестокостью натурой. «Прекрасная беспощадная вдова из Ветилуи убивает Олоферна дважды: стрелами Купидона и мечом, и уничтожает «преступника» сначала своим прекрасным взглядом, и затем сильной рукой», — сказал поэт Г. Б. Марио об образе, созданном Кристофано Аллори.³²

Эти два ключевых определения женщины — «прекрасная» и «беспощадная», — в поэзии романтизма образуют понятие «безжалостная красавица» (*La Belle Dame sans Merci*), прямой прообраз роковой женщины. Заметим, что и тогда на интерпретацию образа Юдифи немалое влияние оказывают политические сюжеты: современники называют Шарлоту Корде, убийцу Марата, «современной Юдифью».³³

Таким образом, мы видим, что интерпретация рассматриваемых образов не всегда связана с конфликтом мужского и женского начал. Часто она, напротив, выражает идею гармонии. В культурно-исторические эпохи, для которых были важны соответствие этического и эстетического идеалов (Высокое Возрождение с неоплатоническими идеалами, Контрреформация с ее концепцией «Священного искусства» и, в конечном итоге, эпоха классицизма с его стремлением к упорядочиванию и гармонии) Юдифь выступает как добродетельная героиня, а Саломея как невинная

³² Garrard M. D. *Judith*.... P. 299.

³³ Именно так называлась пьеса, напечатанная в 1797 г. в Канне: «Charlotte Corday ou La Judith moderne».

носительница святости. В периоды драматические (рубеж XV–XVI вв. с его пессимистическими настроениями, эпоха барокко с ее торжеством изменчивой Фортуны; романтическое и мистическое XIX столетие) в образах, действительно, проступают «роковые черты». Таким образом, анализ эволюции фигур Юдифи и Саломеи в рамках историко-культурного контекста позволяет, во-первых, избежать универсализации решения проблемы, присущей гендерным исследованиям, и, во-вторых, уточнить восприятие и соответствие понятию роковой женщины образов Юдифи и Саломеи на протяжении веков.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Шауб И. Ю. *Италия скифия: Языческие истоки сюжета картины Джорджоне «Юдифь»* / И. Ю. Шауб. - СПб. 2008. С. 124–143.
2. Allen V. M. *The Femme Fatale: Erotic Icon*. / V. M. Allen. New York. 1983
3. Auerbach N. *Woman and the Demon*. / N. Auerbach. Cambridge, 1982;
4. Bade, P. *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*. / F. Bade. London. 1979;
5. Bentley T. *Sisters of Salome*. / T. Bentley. Yale University Press, 2002;
6. Bialostocki J. *The message of images: Judith: the Story, the Image and the Symbol. Giorgione's painting in the evolution of the theme* / J. Bialostocki. Vienna. 1988. P. 124.
7. Cracium A. *Fatal Women of Romantism*. / A. Cracium. Cambridge, 2003. ;
8. Davison N. R. «The Jew» as Homme. *Femme-Fatale: Jewish (Art)ifice, «Trilby», and Dreyfus* /N. R. Davidson. *Jewish Social Studies: New Series*. 2002. № 2/3. PP. 73–111;
9. Dijkstra B. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*. / B. Dijkstra. Oxford, 1986;
10. Garrard M. D. *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. / M. D. Garrard. Princeton, 1989. P. 291
11. Gross F. *Delila, Judith, Salome. Eva und die Zukunft: Das Bild der Frau seit der Franz sischen Revolution*. / F. Gross. M nchen: 1986. S. 212.
12. Hausamann T. *Die tanzende Salome in der Kunst von der chrislichen Fruhzeit bis um 1500 (Iconographische Studien)*. / T. Hausamann. Zurich, 1980.
13. Hilmes C. *Die Femme fatale*. Metzler. / C. Himles. Stuttgart, 1990
14. Jacobus M. *Judith, Holofernes, and the Phallic Woman* / M. Jacobus. *Reading Woman*. P. 110–136;

15. Lucas P. J. «Judith» and the Woman Hero / P. J. Lucas. The Yearbook of English Studies, 1992. Vol. 22: Medieval Narrative Special Number. P. 17–27. ;
16. Pam K. Vamps: An Illustrated History of the Femme Fatale. / K. Palm. San Francisco, 1997;
17. Ridge R. G. The «Femme Fatale» in French Decadence. / R. G. Ridge. The French Review. 1961. № 4. P. 352–360.
18. Sine N. Cases of Mistaken Identity: Salome and Judith at the Turn of the Century: German Studies Review. / N. Sine. 1988. № 1. P. 9–29.
19. Smith S. «To women 's wiles I fell»: The power of women typos and the development of medieval secular art. / S. Smith. Pennsylvania. 1978.
20. Stoker M. Judith: Sexual Warrior: Women and Power in Western Culture. / M. Stoker. London: New Heaven, 1998. P. 32–44;

Манафова Юлия

Читинский Государственный Университет,
факультет электроснабжения, кафедра ЭТАЭМ, 3
курс, специальность: инженер-электрик

К ВОПРОСУ ОБ ОПРЕДЕЛЕНИИ ФИЛОСОФСКО- МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ ОСНОВАНИЙ РАННЕГО РУССКОГО АВАНГАРДА

В конце XIX века, который принято считать веком господства исторического сознания художественная культура обращается к попыткам осознать себя не внутри необратимых и, в тоже время, фатально повторяющихся исторических событий, а пробует найти новый ритм собственного бытия. Особое осмысление исторического и мифологического легло в этот период в основу формирования различных форм культурного радикализма. Проявления радикального сознания, нашедшего, прежде всего, выражение в создании утопий, нашли отражение в тех художественных течениях русского искусства начала XX века, которые принято определять словом «авангард».

Авангард — это механизм «оживления» следов мифа и создания новой утопии. «Пробуждающееся сознание новой меры пространства и предметности дало чудные странные ростки творчества новых людей в литературе, музыке, живописи и даже в повседневной жизни», — писал в одной из своих статей Михаил Матюшин¹. В русском авангарде десятых годов XX века — ориентированном в большей мере на экзистенциальные, а не чисто формальные изменения своих художественных поисков — тема нового человека без при увеличения занимала одно из центральных мест. Её пре-

¹ Бобринская, Е. Ранний русский авангард в контексте философской и художественной культуры рубежа веков. Очерки. / Е. Бобринская. М.: 1999. С. 83

ломление в различных художественных объединениях, у разных художников были достаточно противоречивы².

Одной из успешных попыток представить результаты творческих поисков русских и зарубежных художников стала выставка 1986 года в Country Museum Art в Лос-Анжелесе «Духовное в искусстве». В каталоге выставки упоминается также о таком русском художнике, как Михаил Матюшин. В творчестве М. Матюшина ярко воплотилась идея синтеза искусств, не только как воплощения целостности окружающего мира, но как художественный проект космического мироустройства. Литература, музыка и живопись не просто сосуществовали в этом творчестве, а взаимодействовали, дополняя и обогащая друг друга. Так была создана оригинальная цветомузыкальную теорию Матюшина. Матюшин был писателем, художественный критиком, публицистом, музыкантом. Написал ряд, так называемых, «медитационных» пейзажей, в которых звучали темы космического единства, встречи неба и земли. Матюшин — еще и исследователь. Он пытался выявить научные основания нового художественного видения, создав тем самым оригинальную теорию «расширенного смотрения» («особого периферического зрения», способного в наибольшей степени улавливать движение), в основе которой лежит изучение пространства, особенностей соотношения формы и времени, а также принципов взаимодействия цвета со средой, формой и звуком. Различные аспекты рассмотрения этих проблем нашли отражение в статьях, докладах и лекциях Матюшина. Вот что он написал и прочитал в 20-х годах.: «Опыт художника новой меры» (1926), «Наука в искусстве» (1926), «Опыт нового ощущения пространства» (1928), «Что такое органическая культура в искусстве» (1927–1928)³.

Для творчества жены М. Матюшина, Елены Гуро, характерен синкретизм живописи, поэзии и прозы. А также особое импрессионистическое отражение действительности и переживаний художника, нашедшее выражение в поэтике её произведений. В 1905 году состоялось два дебюта Гуро как художника (иллюстрации к «Бабушкиным сказка» Жорж Санд) и как литератора (рассказ «Ранняя весна» в «Сборнике молодых писателей»). Книга Е. Гуро «Шарманка», изданная в 1909, была высоко оценена таки-

² Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX начала XX века. /М. Г. Неклюдова. М.: Искусство, 1991.

³ Креатив в любом формате, <http://www.creationart.ru/biographies/index.php?let=14&id=142>

ми общепризнанными тогда мэтрами литературы, как А. Блок и В. Хлебников и даже заинтересовала ярого критика декаданса В. В. Маяковского. В 1912 г. в издательстве «Журавль» выходит вторая книга Елены Гуро — «Осенний сон». Она была посвящена ее мифическому литературного сыну — В. Нотенбергу; и была опубликована под псевдонимом: Элеонора фон Нотенберг. В этом произведении синтез разных искусств становится ещё более явным, чем в «Шарманке». Так, в книгу были помещены фрагменты сюиты Матюшина для скрипки и фортепьяно «Осенний сон».

Наиболее полное воплощение творческое новаторство Е. Гуро получила в книге «Небесные верблюжата» (изданной посмертно), приобретая, по мнению исследователей, «более отточенную и органичную форму». О признании Гуро свидетельствовала подготовка к выпуску альманаха «Трое», включающего произведения самой Гуро, В. Хлебникова и А. Кручёных. Матюшин и Гуро активно пытались найти единомышленников в искусстве. Так, они объединили вокруг себя творческую группу «Союз молодёжи». В этот союз целиком влилось творческое объединение кубофутуристов «Гилея».

Возвращаясь к идеям Матюшина о «расширенном зрении» следует отметить, что в эстетике русского авангарда начала XX века активно формируются представления об особом зрении, проникающем за видимую оболочку вещей. «Художник творит картину вместе со зрителем. Он даёт нечто, раздражающее творческое воображение зрителя и направляющее зрителя к тому первоначальному эстетическому переживанию художника» — эти положения нового принципа восприятия разработывал Н. Кульбин. Прежде чем перенести на холст эти «следы», художник должен был «увидеть» их в своём сознании. Этот «визионерский элемент» (имеющий и рациональные черты) в деятельности Кульбина получил прямое экспериментальное воплощение. Художник, как пишет Марков, «заставляет... материалы расти и меняться уже не по органическим законам, а согласно законам совершенно новым»⁴.

Среди идей, питавших творчество русских авангардистов, нельзя не назвать и идеи, которые сегодня мы бы отнесли к так называемой массовой культуре. Исследователи отмечают, что для авангардного искусства начала века этот контекст современной массовой культуры становится суще-

⁴ Бобринская Е. Ранний русский авангард в контексте философской и художественной культуры рубежа веков. Очерки. / Е. Бобринская. М.: 1999. С. 202

ственным фактором в создании собственной эстетики. А само обращение художников и поэтов к массовой аудитории, к толпе включалось в программные цели и установки. И. Зданевич, выступая с докладом о футуризме, призывал: «Смотрите, наши сердца учащенно стучат, ибо жаждут бунта и мести. Бежим же на площадь! Пора кричать не в замкнутых кругах, но для толпы, которую так призирали»⁵.

В целом, тема определения философско-мировоззренческих оснований русского авангардного искусства начала XX века вовсе не исчерпывается поиском «непосредственной реализации» идей известных тогда философов, представителей религиозно-мистических направлений (как-то: Е. Блаватская, Е. и Н. Рерихи, Р. Штайнер, П. Успенский и др.). Это, скорее, должно быть попыткой определения тех интенций и мировоззренческих векторов, которые не всегда явно присутствовали в самих художественных концепциях этого периода, а скорее служили питательной средой взращивания проектов нового искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бобринская Е. Ранний русский авангард в контексте философской и художественной культуры рубежа веков. Очерки. / Е. Бобринская. М.: 1999. С. 83
2. Зданевич И. О футуризме/ И. Зданевич. под ред. Г. Марушиной // Искусствознание. 1998. № 1. С. 568.
3. Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX начала XX века. /М. Г. Неклюдова. М.: Искусство, 1991.
4. Креатив в любом формате, <http://www.creatioart.ru/biographies/index.php?let=14&id=142>

⁵ Зданевич И. О футуризме/ И. Зданевич. под ред. Г. Марушиной // Искусствознание. 1998. № 1. С. 568.

Мордвинова Тамилла

Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия
им. А. Л. Штиглица, факультет декоративно-
прикладного искусства, кафедра искусствоведения и
культурологии, 5 курс, искусствовед-культуролог

ПРИНЦИП КОНТРАСТА В ИСКУССТВЕ ЭЛЬ ЛИСИЦКОГО — ХУДОЖНИКА КНИГИ

Справедливо считается, что русский конструктивизм 1920-х гг. принес обильные, а главное, реальные плоды в искусстве книги. Это было обусловлено рядом обстоятельств. Во-первых, полиграфия — один из видов «производства», и внимание к ней конструктивистов было концептуально обоснованным. Во-вторых, в тот период в оформлении книги стали видеть не только произведение графического искусства, но и средство агитации, эстетического воспитания, вследствие чего полиграфическое производство стало быстро расширяться.

Мастерство Л. М. Лисицкого — Эль Лисицкого (так он подписывал свои работы), одного из основоположников «конструктивистской» типографии 1920-х анализировали отечественные искусствоведы¹. Рассматривая книжное убранство сборника стихотворений Владимира Маяковского «Для голоса», изданного в начале 1923 г., М. Ю. Герман констатировал связь графического начала в творчестве Лисицкого с проектом башни Татлина².

М. Ю. Герман отмечал, что Лисицкому удалось создать «адекватные словесной динамике композиции», которое аккомпанируют «голосовым» стихам Маяковского³.

¹ Герман М. Ю. Зримый голос: Маяковский В. В. Для голоса. Хорошо. / М. Ю. Герман. Л.: «Художник РСФСР». 1987. С. 2 16.

² Там же

³ Там же

Вместе с тем многие аспекты стиля графического дизайна Лисицкого не анализировались. В частности, не вызывал интереса искусствоведов и культурологов вопрос о том, как в работе над композициями, выявляя отношения изображаемых предметов, масс, форм и цветовых пятен, Лисицкий использует выразительные возможности контраста.

Как известно, с помощью контраста достигается единство и выразительность композиции в художественном проектировании. Контраст определяет акценты, отделяет главное от второстепенного, устанавливает определенный порядок размещения форм, связанный с их ролью в композиции. Контрастный принцип организации художественного пространства основывается на динамической уравновешенности элементов, на впечатлении их движения в пределах данного принципа.

Можно выделить характерные приемы использования контраста, используя которые Лисицкий организует композицию книжного разворота. При этом важно понимать, что, будучи художником, книги он располагал ограниченным набором средств. Варьировались в строго определенных рамках лишь формат издания, типографский шрифт, цвет, отношения полюсов набора и полей.

Один из наиболее показательных подходов к контрасту в книжной графике Лисицкого — особое видение художником размерных характеристик произведения полиграфии. Лисицкий писал: «Масштаб — это жизнь пространственных соотношений. Это все, что делает всякий организм цельным или сломанным, то, что держит воедино все части»⁴. Эстетический эффект здесь достигается за счет распределения масс объектов. При этом контраст направленно организует восприятие, когда разница размеров не слишком велика и не слишком мала. В случае, если она слишком большая, связь между ними нарушается — контраст вырождается в разобщенность. Если же элементы композиции близки по размерам, то в отсутствие контраста возникает просто ощущение неаккуратности или небрежности.

Точное соотношение размерных характеристик дает Лисицкому возможность «разместить» элементы композиции на первом, втором и третьем плане. Объект, имеющий большой размер относительно композиционного поля, кажется расположенным ближе. Такое решение позволяет

⁴ Лисицкий Л. М. Супрематизм миростроительства / Л. М. Лисицкий // Уновис М.: «СканРус» 2003. №1.

углубить пространство книжного разворота, «выдвинуть» объекты переднего плана, подчеркнуть их значимость.

Так, в книге «Сказ про два квадрата», Эль Лисицкий создает ощущение глубины разворота, именно используя принцип контраста: полет квадратов на Землю «осуществляется издалека», именно благодаря размерным характеристикам элементов Земля (красный круг в правом нижнем углу) кажется расположенной ближе, нежели два летящих к ней квадрата.

Важнейшим средством композиции является цвет. Как выразительное средство он влияет на художественную форму изображения, привнося качественные особенности в ритмический и композиционный строй. Лисицкий писал: «Новый визуальный опыт учит, что две поверхности, имеющие окраску разной степени интенсивности, даже если они расположены в одной плоскости, воспринимаются на разном расстоянии»⁵. Цвет помогает членить художественное пространство на планы. «В этом пространстве расстояние измеряется при помощи интенсивности и положения строго ограниченных цветов поверхности»⁶.

Убедительность композиционного решения зависит, в данном случае, от цельности колористического строя картины. Любой цвет приобретает значение в композиции только в строго определенном для каждого конкретного случая соотношении с другими цветами, так как цвета, расположенные рядом, влияют друг на друга и воспринимаются нашим глазом в зависимости от цветового окружения. Соотношение цветов — важный фактор, определяющий характер и воздействие композиции. Оно подчинено закономерностям цветосочетаний, среди которых одно из главных — цветовой контраст. «Человеческий глаз имеет следующее свойство: он устанавливает разницу между соседними цветами, опираясь на их различия»⁷, — пишет Дэвид Дэбнер в книге «Школа графического дизайна».

Итак, любой цвет мы всегда видим на каком-то фоне. На страницах книг, оформленных Эль Лисицким, фоном естественным образом выступает белый цвет. Геометрические элементы парят в пространстве, они погружены в некую «белую бездну». Белый цвет усиливает яркость прилега-

⁵ Лисицкий Л. М. Искусство и пангеометрия: Проблемы образного мышления в дизайне. Техническая эстетика / Л. М. Лисицкий. // Тр. ВНИИТЭ. — М.: 1978 №17. С. 28 67

⁶ Там же.

⁷ См С. 3

ющих к нему цветов: черный становится темнее, а красный ярче, усиливая контраст, и, следовательно, общую выразительность работы.

Работая над колористическим решением Лисицкой, как правило, выбирает локальные плотные цвета. Цвет, в этом случае, проявляет свою реальную конкретность. Его плотность придает каждому элементу композиции материальность, весомость. Они не бестелесны и уравнивают друг друга в пространстве листа, разворота.

Красный и черный — доминанты композиции. Для достижения большего единства композиции, художник использует цвета одной степени насыщенности. Контраст красного и черного, в данном случае, придает композиции напряженность и силу.

Разумеется, контраст, как одно из важных средств достижения единства и выразительности композиции, всегда привлекал к себе внимание художников. Еще Леонардо да Винчи в «Трактате о живописи» писал: «Белое с черным или черное с белым кажутся более могущественными рядом друг с другом, и вообще, противоположности всегда кажутся более могущественными рядом друг с другом». И Эль Лисицкий — художник книги, с его пристальным интересом к контрасту как приему построения композиции, подхватывает творческую эстафету величайших мастеров прошлого.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Герман М. Ю. Зримый голос: Маяковский В. В. Для голоса. Хорошо. / М. Ю. Герман. Л.: «Художник РСФСР». 1987. С. 2–16.
2. Дэнбер Д. Школа графического дизайна. / Д. Дэнбер— М.: «РИПОЛ классик», 2007.
3. Лисицкий Л. М. Искусство и пангеометрия: Проблемы образного мышления в дизайне. Техническая эстетика / Л. М. Лисицкий. // Тр. ВНИИТЭ, вып. 17— М.: 1978 С. 28–67.
4. Лисицкий Л. М. Супрематизм миростроительства / Л. М. Лисицкий // Уновис М.: «СканРус» 2003. №1.

Москвич Ольга

Волынский национальный университет имени Леси
Украинки, институт социальных наук, кафедра
культурологии и менеджмента социокультурной
деятельности, аспирант первого года обучения

ФЕНОМЕН ФОТОГРАФИИ В КУЛЬТУРЕ: ПОСТМОДЕРНЫЙ ДИСКУРС

В современных условиях господства изображения и тотальной визуализации феномен фотографии приобретает особую актуальность, в частности как изображение нового (технического) типа в культуре. Современное общество, благодаря визуальной революции, у истоков которой стоит фотография, находится в состоянии радикальных трансформаций, когда меняется человеческое восприятие мира. Фотография научила человека смотреть на себя и на мир фотографически. Открытие Дагера в 1839 году стало сенсацией, но уже в середине XIX века фото было массовым явлением, а в XX веке проникло во все сферы человеческой деятельности. Вокруг нас существует некая фотореальность: от журнала или семейного альбома к собственному взгляду в объектив фотоаппарата. Именно под влиянием фотографии современные общества потребляют, прежде всего, изображения. Мода, дизайн, искусство, наука, образование, политика, реклама, повседневная жизнь, так или иначе, связаны с фотоснимком. Сегодня фотография служит ценным источником культурологической информации и становится предметом анализа культурологов, философов, искусствоведов и социологов.

Постмодерный взгляд на фотографию представлен такими известными именами, как В. Беньямин, Р. Барт, С. Зонтаг, В. Флюссер, Ж. Бодрийяр. Креативность и глубина их размышлений о фотоизображении представляют особый интерес для культурологической науки, ведь именно фотография сегодня является свидетелем и хранителем практически всех проявлений культуры.

В частности, В. Беньямин говорит о фотографии как о феномене, который изменил статус искусства в культуре. Именно появление первого фотоснимка дало начало техническому воспроизведению окружающего мира. В. Беньямин исследовал проблему оригинала в связи с воздействием на искусство техники. Фотография с непрерывным развитием техники теряет ауру, которая является удивительным сплетением места и времени. Мыслитель предполагает, что причиной этого бесповоротного процесса стало стремление приблизить вещи к себе (точнее к массам), или такое же странное желание — преодолеть уникальное через его репродуцирование.

Иной взгляд на фотографию представлен в теории Р. Барта, который находит взаимоотношение фотографии со смертью, сравнивая фотографию, не с живописью (как это традиционно принято делать), а «с тотемным театром, с магией, с хокку, с тем, что массовому воспроизведению не поддается».¹ Исследователь говорит о процессе фотографирования как о микропытке смерти. Ведь, фотографирование — это момент, когда человек не является ни объектом, ни субъектом, когда Я является в качестве Другого. Человек имитирует самого себя и при этом ощущает некую неаутентичность. В итоге мы получаем изображение недвижимого, загранированного лица, за которым просматривается смерть.

Американская писательница С. Зонтаг рассматривает фотографию с функциональной стороны, то есть определяет роль фотографии во всевозможных сферах человеческой деятельности. Исследовательница делает акцент на этический и эстетический аспекты функционирования фотографии в современной культуре. Она сравнивает фотоаппарат с оружием, таким образом, приближая фотографирование к убийству. Если же обратиться к давнему спору — является ли фотография искусством? — то ответ можно найти в размышлениях С. Зонтаг о том, что этот вопрос уже теряет смысл, поскольку фотография давно проникла в самые престижные музеи и галереи мира. И это сложно отрицать, ведь критерием художественности современного искусства часто является именно экспозиционность.

Еще один взгляд на фотографию представлен в исследованиях известного теоретика медиа, коммуникации и фотографии В. Флюссера. Он выделяет в истории культуры два фундаментальных изобретения: линейную письменность и технический образ (фотографию). В. Флюссер трактует

¹ Рыклин М. Роман с фотографией. // Барт Р. Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997. С. 184

традиционные образы как абстракции первой степени, текст как абстракцию второй степени, технические образы как абстракции третьей степени. Технические образы столь опосредованы и абстрагированы, что В. Флюссер определяет их как не относящиеся к реальному миру. Здесь можно проследить аналогию с симулякрами третьего порядка Ж. Бодрийяра.

Что же говорит о фотографии Ж. Бодрийяр? Он считает, что нет ничего удивительного в том, что письмо света (фотография) возникло и утвердилось как приоритетный образ именно в индустриальную эру, когда реальный мир начал стремительное движение к бесповоротным изменениям, которые ведут к исчезновению. По мнению философа, сама реальность запустила в обращение эту техническую форму. Реальность обнаружила своеобразный способ мутирования в изображение. Фотография возникла из постепенного затухания реальности, и это был первый шаг, за которым кино, телевиденье, цифровые технологии. Но из этих «мутантов» современного мира Ж. Бодрийяр отдает предпочтение именно фотографии, которая, по его мнению, ближе к чистому образу. «Именно она лишает объект движения, звука, запаха, смысла, именно она отнимает у него все... «Реальное», «реальность» существуют только при определенных условиях, и фотография — это именно то, чем данные условия устраняются».² Кроме этого, фотоснимок, прежде всего, является фрагментом. «Посредством нереалистической игры визуальных технологий, кромсания реальности, неподвижности, молчания, фотографической редукции движения, фотография утверждает себя как феномен чистой и предельно художественной экспозиции образа».³

Когда мы смотрим на фотографию, все, на первый взгляд, ясно, но почему-то возникает ощущение, что некий внутренний смысл остается неуловимым. Вездесущность визуального образа часто становится преградой, которую сложно преодолеть в попытке увидеть мир таким, каков он есть. Высшая мудрость фотоизображения такова: «Это поверхность. А теперь подумай или, лучше, почувствуй интуитивно, что под ней, какой может быть реальность, если такая поверхность».⁴ Представленные взгляды на фотографию дают возможность приблизиться к сущности фотоизобра-

² Бодрийяр Ж. Фрагменты света. // Пароли. От фрагмента к фрагменту Екатеринбург: У-Фактория, 2006. С. 170

³ Бодрийяр Ж. Фотография или письмо света, <http://dironweb.com/klinaimen/dunaev1a.html>

⁴ Зонтаг С. Про фотографию. К.: Основы, 2002. С. 29

жения через отрицание реальности, через новый взгляд на этические и эстетические нормы в культуре, через игру с образом, копией, оригиналом, через устранение границ между жизнью и смертью, искусством и повседневным миром. Ведь фотообраз таит в себе целую систему информационных кодов и культурных символов, лишь осмыслив которые, можно увидеть содержание, а не поверхностную картинку.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барт Р. Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997. С. 223
2. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // Беньямін В. Вибрані твори. Л.: Літопис, 2002. С. 53-97.
3. Бодрийяр Ж. Фотография или письмо света, <http://dironweb.com/klinamen/dunaev1a.html>
4. Бодрийяр Ж. Фрагменты света. // Пароли. От фрагмента к фрагменту. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. С. 164-185
5. Зонтаг С. Про фотографію. К.: Основи, 2002. С. 189
6. Флюссер В. За філософію фотографії СПб.: Изд-во С. -Петербур. ун-та, 2008. С. 146

Николаева Марина

Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена, факультет философии
человека, кафедра теории и истории культуры,
аспирантка 2 курса, специальность теория и история
культуры

СПЕЦИФИКА ПЛАКАТНОГО ТВОРЧЕСТВА РАННЕГО СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА И ДИСКУССИЯ 1920-Х — НАЧАЛА 1930-Х ГГ. О СООТНОШЕНИИ ЭЛЕМЕНТОВ ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В ПЛАКАТНОЙ ФОРМЕ

О политико-идеологической стороне плакатного производства первых лет советской власти, равно как об учреждениях, осуществляющих идеологический контроль издаваемой продукции изобразительных искусств и литературы, написано немало. Однако описание этих реалий обычно не выходит за рамки исторического обзора или выполняется в целях освещения механизмов идеологического воздействия так называемого тоталитарного государства на автора художественного произведения и на его аудиторию. В искусствоведческих работах внимание концентрируется в основном на образности изобразительного произведения, на вопросах стиля и индивидуальной манере отдельного художника. Что касается вопроса о специфике изобразительного творчества в своеобразной и крайне динамичной ситуации 1920-х — начала 1930-х гг., он почти не поднимался в исследовательской литературе. Даже теоретический дискурс раннего советского периода по этой теме представляется слабо изученным.

В данной статье кратко обозначаются особенности массового изобразительного творчества, которые были обусловлены спецификой исторической и культурной ситуации 1920-х — начала 1930-х гг. в СССР, а также специфика художественной формы массового изобразительного произведе-

дения, поиски которой в указанный период шли особенно интенсивно и вызывали ожесточенную полемику. Достаточно указать на разнообразие терминов, применявшихся разными авторами для обозначения типов массового изобразительного произведения: плакат, советский лубок, массовая картина, печатная картина, художественная репродукция и т. п. Заслуживают внимания принципы, на которых осуществляется сближение этих типов и разграничение между ними. Наиболее общим и наиболее частотным термином в этом ряду будем считать «плакат».

Основной особенностью плакатного искусства раннего советского периода исследователи единодушно считают небывало массовый характер его распространения. Уже в 1920 году В. Полонский — будущий автор монографии о революционном плакате заявил, что «коммунистическая революция победила не штыками, а печатным станком»⁵. Большевики предприняли меры по монополизации оружия, благодаря которому они пришли к власти, и дали понять, что революционный плакат не должен иметь конкурентов в виде других типов массовой изобразительной продукции. В апреле 1919 года был введен «по всей стране запрет на издание лубков»⁶. Казалось, именно художественные особенности лубка, наряду с его аполитичностью, категорически не устраивали большевиков. Тем не менее, что касается художественного языка раннего советского плаката, многие авторы (как современники революции, так и позднейшие исследователи) отмечают невозможность продолжительной эксплуатации в советском плакате как характерной для традиций дореволюционного плаката аллегорической образности⁷, так и авангардных приемов. Зарубежные исследователи советского плаката особенно подчеркивают широкое использование в плакатах начала 1920х гг. традиций дореволюционного лубка и народного искусства⁸.

⁵ Рууд Ч. Русский предприниматель московский издатель Иван Сытин. М., 1996. С. 241

⁶ Там же, С. 235

⁷ Сидоров А. А. Два года русского искусства и художественной деятельности // Творчество. 1919. № 10-11. С. 38-39

⁸ «...lubok-like posters were ideal vehicles for disseminating new political concepts and positive images of workers and peasants» (Hilton, A. *Russian Folk Art* / Indiana University Press. 1995. P. 257); «Folk art motifs ... proved more useful than abstract forms for propaganda purposes». (Richard Sites. *The Origins of Soviet Ritual Style: Symbol and Festival in the Russian Revolution* // Claes Arvidsson (ed). *Symbols of Power*. Stockholm, 1987. P. 259).

Другой, не менее важной особенностью, гораздо реже привлекавшей внимание исследователей, является массовый характер, который приобрело плакатное творчество в годы после окончания гражданской войны. Большое распространение на фабриках и заводах приобретает самодельный, непрофессиональный плакат⁹. Соответственно, общий уровень художественного качества плакатной продукции падает, изменяются критерии стиля и вкуса. Можно сказать, что в 1920е годы плакатное искусство окончательно становится частью массовой культуры.

Еще одной особенностью развития плакатного искусства в первое послереволюционное десятилетие является расширение ассортимента изобразительных средств и техник (в связи с этим обсуждается вопрос о плакатной форме и ее границах), выход за рамки чисто пространственного искусства во временную плоскость (театрализованные представления).

Изменение специфики плакатного творчества и необходимость в регулировании плакатного производства обусловили основные направления дискуссии, в которой приняли участие как искусствоведы и художники (Сидоров, Тугенхольд, Тарабукин, Моор, др.), так и политики, идеологи (Полонский, Курелла, др.). К принципиальным теоретическим вопросам обсуждения можно отнести вопрос о необходимости эстетических стандартов для массового политического искусства¹⁰, о приоритетных видах изобразительного искусства¹¹, о ценностном соотношении профессионального и непрофессионального творчества и, следовательно, о проблеме авторства¹², об отношениях между оригиналом и копией¹³, о специфике плакатной формы¹⁴. При часто радикальном различии взглядов, все

⁹ Сенюшкин Ф. Формы и методы производственной пропаганды // Вестник агитации и пропаганды, 1921. № 9-10. С. 61-62

¹⁰ «Да и должен ли плакат быть красивым вообще?» (Полонский, В. Русский революционный плакат. М., 1925. С. 15).

¹¹ Курелла А. Каково будущее станковой живописи? Не только картина для стены, но и стена для картины // Вечерняя Москва. 1928. 7 марта.

¹² «...зритель обычно не интересуется именем автора плаката, тогда как, созерцая станковую картину, он пытается прежде всего установить ее автора» (Тарабукин, Н. Изобретательность в плакате / Горн, 1923. С. 134).

¹³ «Судьба самого оригинала никого не интересует. А между тем этот оригинал (а не репродукция) должен идти на выставки (где бывает и по сто тысяч посетителей вот вам тираж!), в музеи, клубы и т. д.» (Бригада художников, 1932. №2. С. 15).

¹⁴ Моор, Д. Оформлению плаката надо учиться / Бригада художников, 1931. №4. С. 12: «Во всем остальном разницы между лубком и собственно плака-

оппоненты подчеркивали инновационный характер советского массового изобразительного искусства, его отличие от «старого» искусства, отличительной чертой которого чаще всего называлась ориентация на индивидуальный стиль мастера. Соответственно, «новое» искусство отличалось учетом особенностей зрительской аудитории и пространства функционирования. Это значит, что плакатное искусство, традиционно считавшееся боевым искусством¹⁵, искусством городской улицы, рассчитанным на мгновенное восприятие, должно было трансформироваться с учетом, во-первых, сельского зрителя, а во-вторых, восприятия в помещении, что предполагает длительное рассматривание. Это выводит на передний план во второй половине 1920х — начале 1930х гг. такие смежные виды изобразительных произведений как лубок¹⁶, массовая картина¹⁷, художественная репродукция.

том нет, оба они плакатная форма».

¹⁵ После окончания Гражданской войны плакат стал рассматриваться некоторыми теоретиками как часть истории, не имеющая прямого отношения к задачам современности. Журнал «Красная нива» (1923, № 8) заявлял, к примеру: «Работа политического плаката закончилась год назад».

¹⁶ Тарабукин Н. Лубочный плакат // Советское искусство. 1925. №3.

¹⁷ Горощенко Г. Советская массовая картина. М.: Огиз-Изогиз, 1933.

Осипова Анна

Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия
им. А. Л. Штиглица, факультет декоративно-
прикладного искусства, кафедра искусствоведения
и культурологи, история и теория изобразительного
искусства, выпускница

**К ВОПРОСУ О ЗАРОЖДЕНИИ
«ИМПЕРСКОГО СТИЛЯ» В АРХИТЕКТУРЕ
И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ
ГЕРМАНИИ 1930-Х ГГ.
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА П. БЕРЕНСА)**

Творчество немецких архитекторов 30-х гг. XX столетия во многом определяется канонами монументального архитектурного стиля, нашедшего наиболее полное выражение в постройках зодчего П. Беренса. Отечественные историки архитектуры и искусствоведы обращали внимание на это обстоятельство. А. В. Иконников писал: «...экстатическая монументальность его (П. Беренса. — А. О.) построек, возвеличивавшая империалистические устремления предвоенной Германии, послужила образцом для неуклюжего циклопического псевдоклассицизма, официального псевдо стиля «третьего рейха»¹. В таком же плане высказывается В. Г. Власов. Искусствовед пишет: «Третьего Рейха искусство — искусство тоталитарного фашистского режима Германии 1930 — 1940-х гг. Лидеры германского национал-социализма проповедовали идеи тысячелетнего Рейха». Власов отмечает, что эти идеи нашли «воплощение в помпезном стиле, архитектуры, скульптуры, и живописи, призванном пропагандировать расовое пре-

¹ Иконников А. В. Предисловие к публикации материалов П. Беренса // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 127—128.

восходство арийцев, небывалую мощь государства, его преемственность от великого прошлого германской нации»².

Приведенные суждения исследователей, без сомнения, оценочны, что во многом справедливо. Однако нельзя не отметить и того, что они выглядят в значительной мере обусловленными идеологически (особенно показательны в этом смысле высказывание В. Г. Власова). В связи с этим и сегодня не утрачивает актуальности рассмотрение особенностей стиля архитектуры Германии 1930-х гг., выявление в ней, в частности, черт стиля ар деко.

Не вызывает сомнений тот факт, что торжественный «имперский стиль» обладал чертами помпезности и являлся своеобразным вариантом ампира. Вместе с тем следует заметить, что творчество оказавшего на архитектуру Германии 1930-х П. Беренса объединяло в себе различные черты. А. В. Иконников подчеркивает, что в его творчестве «чопорность великопрусского шовинизма сочеталась с преклонением перед человеческим трудом, косная традиционность — с трезвым рационализмом и смелостью конструктивных решений»³. В поисках монументального архитектор все более удалялся от модерна, обращаясь к наследию классицизма.

Уже в ранних работах Беренса встречаются интересные архитектурные приемы. Стремясь к монументализации архитектурных форм, зодчий определял членение зданий организацией внутреннего пространства, конструкциями, свойствами строительных материалов, а также создавал свой неповторимый художественный язык, тяготевший во многих моментах к эстетике ар деко.

Скажем, работая над проектом здания германского посольства в Петербурге (1911–1912 гг.), архитектор стремился формировать экстерьер и внутреннее пространство в соответствии с пониманием гармоничного взаимодействия композиционных средств. Беренс своеобразно трактовал при этом масштаб здания, его интерьеров и мебели.

Используя ритм, контраст, нюанс, работая с традиционно замкнутыми объемами, зодчий подчиняет элементы композиции масштабу основной архитектурной темы. В рамках основного масштаба здесь сосуществует несколько масштабных систем. Осуществляя идею универсальности прин-

² Власов В. Г. Третьего Рейха искусство // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. СПб, 2008. Т. 9. С. 591.

³ Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. М., 2001. С. 412

ципов построения здания, архитектор пышно и чрезмерно декоративно оформляет внутренние помещения. Интерьеры здания — вестибюль, парадная лестница, приемные залы — выдержаны в классическом стиле, однако в проектах мебели Беренс явно предугадывает черты стиля ар деко.

С суровым и даже аскетическим видом монументального фасада контрастировали обилие света в самом здании, изящество и роскошь отделки. Черные колонны и мощные потолочные балки вестибюля напоминали о творениях древнегреческой архитектуры. В парадной анфиладе второго этажа залы разделялись раздвижными дверьми, что позволяло при необходимости легко объединять соседние помещения. В торжественных случаях многостворчатые двери Тронного зала, одетого в мрамор, раздвигались, и тогда за двухколонным дорическим портиком открывался Прусский зал, выходивший на Исаакиевскую площадь. Оба зала мгновенно наполнялись светом, льющим с обеих сторон.

В разработке интерьеров архитектор использовал средства выразительности отличающегося тонкостью и изящностью камерного масштаба. Если внешний объем посольства в какой-то степени отчужден от человека, человек самостоятелен и независим от воздействия его архитектурных форм, то в интерьере он вступает в активное взаимодействие с пространством.

Тонкий вкус, чувство гармонии и знание законов зрительного восприятия позволяют Беренсу трактовкой элементов композиции и различных деталей откорректировать масштабные отношения интерьера. Для того чтобы острее выявить характер внутреннего пространства помещения, он придает четкую определенность членениям, вводит нюансные изменения размерного ряда, широко используют контрастные сопоставления.

При создании проекта Тронного зала Германского посольства Беренс применяет своеобразный прием расстановки мебели, членившей пространство интерьера, что в целом соотносится с принципами стиля ар деко. Зодчий решает архитектурные задачи, тонко ощущая антропоморфичность интерьера и мебели.

При этом выявляются масштабность детали, определенная соразмерностью человеческой фигуре. Детали выражают структуру мебели, зрительно увеличивая или уменьшая ее размеры, придавать ей массивность или легкость. В конечном счете и конструктивные детали, и декоративные элементы способствуют созданию выразительности архитектурного образа. Любопытно, что мебель для сидения в Тронном зале лишь дополняет интерьер, но не выполняет своей основной функции.

Функция помещения, по мысли Беренса, задает масштаб и внутренне-пространства, и мебели. При восприятии формы степень ее расчлененности улавливается зодчим очень точно. Обтянутые натуральной кожей кресла, массивные письменные столы, резные стулья, журнальные столики с ножками в виде кариатид — вся мебель здесь выступает в качестве декорации и подчиняется общему решению.

П. Беренс прекрасно понимал, что размеры внешнего и внутреннего пространств не равнозначны. Последние всегда меньше объема, заключенного во внешних очертаниях здания, и, кроме того, членятся на отдельные помещения. Естественно, что и членения внешнего объема, и его детали у Беренса всегда крупнее, чем в интерьере.

Характерен, например, фасад здания, спроектированного Беренсом для Continental-Caoutchouc und Gutta-Percha Compagnie. Для каждого объема здесь существует свой образный строй, но преобладает ведущая тема крупного, монументального масштаба, несмотря на членение фасада на части пилястрами. Единство достигается не однообразием и повтором, а многообразием в подобии. Все архитектурные формы и детали родственны друг другу, их соотношения также близки.

Заключая надо отметить, что искания Беренса в создании проекта германского посольства в Петербурге, связанные с определением масштабного выражения целого, воспринимаются сегодня в непосредственной связи с эстетикой ар деко. Можно также отметить, что нашедшая выражение в этой постройке мысль зодчего имела важное значение для формирования такого вида творческой деятельности, как художественное конструирование мебели.

Протокилова Елена
Южный федеральный университет, факультет
философии и культурологии, кафедра исторической
культурологии, выпускница, культуролог

«МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ» КАК ФЕНОМЕН ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО КУЛЬТУРОТВОРЧЕСТВА

В становящейся латиноамериканской культуре литература изначально играла особо значимую культуротворческую роль. В силу неразвитости в колониальном обществе идеологических, философских и исторических форм сознания, словесность, моделируя самобытную картину мира, воссоздавая новое пространство и основные мифологемы, взяла на себя фундаментальную миссию выработки своего культурного кода.

Но незрелая литература, лишенная собственного языка, фольклорного субстрата, традиции, не была готова к автономному саморазвитию и поэтому вынужденно заимствовала европейские жанры и модели, переиначивая их и приспособливая для латиноамериканской действительности.

Однако, в период, последовавший после Второй мировой войны, Латинская Америка в лице ее лучших мыслителей и художников все увереннее стала заявлять о своей самостоятельности и равноправии с передовыми мировыми державами. Не случайно О. Пас заметил, что «впервые в нашей истории мы стали современниками всего человечества».¹

Формирование нового латиноамериканского романа как не только общенационального, но и общеконтинентального, общекультурного, поставило перед его авторами особую задачу: эстетически освоить фоль-

¹ Кутейщикова В. Н., Осповат Л. С. Новый латиноамериканский роман 50-70е годы. М.: Советский писатель, 1983. С. 16

клорно-мифологическое мышление «своего» народа. В западной культуре, погрязшей в кризисе и «дегуманизованном» искусстве (выражаясь понятием Ортеги-и-Гассета), как раз в этот период времени возрос интерес к мифу. Европейская проблематика «искусство и мифология» нашла отклик и в умах латиноамериканских писателей.

Для европейского романиста XX века мифологическое мышление оставалось скорее архаикой и экзотикой — он обращался к мифу с позиций современного сознания, углубляющегося в свои первоосновы. Для романиста Латинской Америки, это мышление было живым и современным, поэтому и результаты творческой деятельности Нового и Старого Света столь отличны друг от друга.²

Европейские культуры формировались в пределах либо одного культурного «архетипа», либо нескольких, но при этом единого стадияльно-хронологического уровня. В латиноамериканском же варианте речь идет о взаимодействии «архетипов», хронологически разведенных. Этим разрывом и объясняется вся специфичность латиноамериканской традиции. В результате и родились такие собственно латиноамериканские концепции, методы построения собственного «архетипа», как «чудесная реальность», «магический реализм». В их основе лежит идея соединения и гармонизации принципиально противоречащих один другому контекстов. Все разнообразие индивидуально-творческих идей латиноамериканских художников вписывается в концепцию тотального и свободного взаимодействия всего со всем. Главное, чтобы это взаимодействие проистекало во имя поиска своего гармонического облика.³

Первыми «обновителями» латиноамериканской литературы были Мигель Анхель Астуриас и Алехо Карпентьер. Их художественные открытия возникли под влиянием импульса полученного в Европе от сюрреалистов. Однако на латиноамериканской почве фантастико-сюрреалистический кошмар индивидуалиста-европейца сменился реально существующим в мире индейца или негра мифом. Мифом, который не поддавался рациональному осмыслению.

² Кутейщикова В. Н., Осповат Л. С. Новый латиноамериканский роман 50-70е годы. М.: Советский писатель, 1983. С. 25

³ Земсков В. Б. К построению модели латиноамериканской культуры (на материале литературы) // Iberica Americans. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. М.: Наука, 1994. С. 86

Роман М. А. Астуриаса «Маисовые люди» стал манифестом магического реализма. В нем автор эстетически осваивал действительность с помощью средств индейской мифологии и фольклора. «Магический реализм» Астуриаса передал мировосприятие, психологию и воображение индейцев, которые невозможно выразить с помощью традиционных письменных литературных форм. Благодаря «магическому реализму» автор проник в глубинные пласты народной жизни и пришел к реалистическому осмыслению действительности.⁴

Кубинец Алехо Карпентьер в предисловии к повести «Царство земное» сформулировал концепцию «чудесной реальности» как способа отражения латиноамериканской культуры. Навсегда прощаясь с сюрреалистическим прошлым, Карпентьер провел грань между тем, как понимали «чудесное» сюрреалисты, и тем, как понимает это он. Искусственному чуду сюрреализма Карпентьер противопоставил органическое чудо народной мифологии Латинской Америки. «Девственность природы, особенности исторического процесса, специфика бытия, само открытие этого континента, по сути недавнее и оказавшееся не просто открытием, но откровением, плодотворное смешение рас, ставшее возможным только на этой земле, – все эти обстоятельства способствовали созданию богатейшей мифологической сокровищницы Америки, далеко еще не исчерпанной. Что же такое вся история Латинской Америки, как не хроника реального мира чудес?»⁵

В творчестве Г. Гарсиа Маркеса, наверное, самого популярного на Западе латиноамериканского писателя XX века, идея «фантастической реальности» получила, пожалуй, наиболее полное воплощение. В одном из своих интервью он говорит о том, что приверженность латиноамериканского мира к фантастике «окрепла благодаря привезенным сюда африканским рабам», а, кроме того, благодаря воображению индейцев — коренных жителей континента. Немалую роль сыграла и фантазия иберийцев, в особенности, андалузцев и галисийцев. На этой смешанной, «обильно удобренной почве и произросли буйные вымыслы, окрещенные впослед-

⁴ См. подробнее: Певцов Ю. А. Роман Мигеля Анхеля Астуриаса «Маисовые люди» (к проблеме «магического реализма») // Литература Латинской Америки: история и современные процессы. М., 1986. С. 70-77

⁵ Карпентьер А. Предисловие к повести «Царство земное» // Писатели Латинской Америки о литературе. М.: Радуга, 1982. С. 52

ствии «магическим реализмом» — самым «латиноамериканским», из всех имеющихся литературных направлений.⁶

Писатель не являясь ни моралистом, ни идеологом, отступает от традиции латиноамериканской литературы, дегероизирует героев, реальных и фольклорных. Его мир вообще не сводим к однозначной системе ценностей, «привычной для европейского сознания». В книге «Сто лет одиночества» коллективный герой — род человеческий, но в масштабе всего творчества писателя, становится очевидно, что основной его герой — это сама жизнь в «ее произвольной стихийности и иррационализме, торжествующая <...> в любой коллизии, создаваемой людьми».⁷

Бесстрашие, спокойствие, невозмутимость в интонации повествователя становятся принципом магического реализма, фантастические эпизоды развиваются по законам житейской логики как обыденная реальность. Человек, живя в реальности, совмещает в себе современность и историю, сверхъестественное и естественное, паранормальное и обыденное. Для магического реализма особенно важен принцип айсберга, провозглашенный Хемингуэем, согласно которому на поверхности текста должна быть одна десятая смысла, девять десятых — в подтексте.⁸

Латиноамериканский писатель действует как Адам, давая названия вещам. Не случайно А. Ф. Кофман выделяет «адамизм» как константу латиноамериканской художественной культуры.⁹ Этот мотив ясно выражает мысль об «особости» латиноамериканского мира, состоящего из неизвестных европейцу вещей, а также идею того, что латиноамериканская культура не является тождественной ни Западу, ни автохтонному субстрату. Вспомним хотя бы первые строки знаменитого романа Маркеса: «Мир был еще таким новым, что многие вещи не имели названия, и на них приходилось показывать пальцем».¹⁰

⁶ Муравьева Н. В. Размышляя о Г. Гарсиа Маркесе и Рубене Дарио// Iberica Americans. Праздник в ибероамериканской культуре. М., ИМЛИ РАН, 2002. С. 308-309

⁷ История литературы Латинской Америки. Очерки писателей XX века. М., 2005. Кн. 5. С. 618

⁸ Боров Ю. Эстетика. М., 2000. С. 418–422

⁹ См. подробнее: Кофман А. Ф. Адамизм константа латиноамериканского художественного сознания// Iberica Americans. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре. М.:Наследие, 1997. С. 164-171

¹⁰ Маркес Г. Г. Сто лет одиночества. М.:АСТ, 2008. С. 5

На «чистом листе», путем взаимодействия различных цивилизационных начал, создавалось качественно новое культурное тело. В течение 500 лет Слово пыталось описать результаты этого взаимодействия. В XX веке «новые» латиноамериканские романисты, заново открыли Америку. Теперь уже «свою». А роман «магического реализма», соединяя в одном сюжете различные культурные контексты, явил собой модель всей латиноамериканской культуры. Культуры, возникшей и существующей посредством слияния европейского и неевропейского начал. Культуры синтетической, молодой и многообещающей.

Черникова Полина

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, кафедра теории и истории культуры, спец. «история мировой художественной культуры», выпуск 2010 года, специалист

МОТИВЫ АПОФАТИЧЕСКОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ЯПОНИИ МЕЖДУ ДВУМЯ МИРОВЫМИ ВОЙНАМИ

Культура страны восходящего солнца сложна и многогранна как солнечные лучи, сияющие в небе нового утра и неизменно угасающие вечером, чтобы вновь и вновь рождать новый день. Японская культурная традиция подобна лику Амаатерасу — вечна в своей красоте и нова как каждое мгновение. Синтоистский пантеон был избран основой религиозных воззрений японцев благодаря своей необыкновенной детальности и возможности адаптации все новых и новых образов в систему, так, например, сочетаясь с христианством, буддизмом, мусульманством и сектантством через менталитет жителей Японии, образы иных конфессий адаптируются и гармонично вплетаются в их собственную культурную традицию, как пример можно рассматривать и появление в художественной культуре синтоистской Японии Kami Мария-сама и иных божеств и святых из иностранных верований. Стоит также отметить, что первоначальное отношение к христианству было крайне отрицательным: тех, кто исповедовал данную религию, подвергали жесточайшим гонениям, социальной дезинтеграции, вплоть до лишения жизни и установки определенного рода запретов (к примеру, захоронения, свойственные островам Мияко — «каменные ящики»), но впоследствии христианство получило множественные пути притяжения, осмысления и переосмысления на почве данной культуры.

Первым этапом европеизации Японии и рождения алгоритмов ассимиляции культурных традиций можно назвать период Мейдзы, в котором,

помимо создания первой Японской конституции, власть над государством была возвращена императору, и был соблюден баланс между новаторством и традицией. В данный период достигает расцвета технико-инженерная мысль, искусство эмали и росписи по шелку отличается детальностью и декоративностью. Интерес к боевым искусствам угасает, и они сохраняются лишь в опыте немногих из людей, практиковавших исчезающее знание (впоследствии эти знания стали основой современных школ джиу джицу, айкидо и иных японских боевых практик), в то время как театр, напротив заимствует пластику кэндзюцу и иных боевых искусств все более и более активно, что может служить свидетельством как технического прогресса и отмирания более не являющихся необходимыми форм ведения боевых действий (классическое будзюцу), так и того, что преклонение Японии перед Европейской цивилизацией было бесспорным, а средства европейской цивилизации показали себя более эффективными с технической точки зрения, доказав свое превосходство и став переломным пунктом в истории взаимодействия культур. Это не могло не привести к изменению представлений о смерти и апофатических трактовок.

Театральное искусство Японии с момента его возникновения оставалось достаточно традиционным, его адаптация к реалиям современности заключалась в усилении технической базы спецэффектов и трюков а так же в сокращении времени, отведенного на репрезентацию той или иной постановки.

Ретроспектива японского театрального искусства могла бы быть представлена примерно следующим образом: театры Это и Но (Ню) в сознании японцев ассоциируются с возвышенными трагедиями, Кеген — с грубым фарсом; Кабуки, возник как театр для мещан и простолюдинов с зарисовками из повседневной жизни, а кукольный Бунраку считался наиболее вариативным.

Театральные пьесы в Но, представляющие максимальную трагедийность в репрезентации реальности на сцене и отражающие представление о скорби, безумии и смерти в их высшей форме обычно состоят из трех частей: дзе — завязка, ха — переломный момент и кю — стремительное движение к развязке. Подобное деление существует и для самих драм. Дзе — неторопливые пьесы, посвященные божествам, ха — страстные и трагичные рассказы о страданиях воинов и красавиц, а в пьесах кю основными действующими лицами являются демоны, духи и животные. Возвышенный и трагический стиль Но часто перемежался с развлекательными

сценами Кегена, подобно чередованию катарсических трагедийных элементов с комическими и бурлескными. Согласно традициям, и в Но, и в Кабуки играют только мужчины, вопросы несоответствия полов решается с помощью масок, существуют универсальные маски: девушка, старуха, демон, мужчина и т. д. Удивительной особенностью масок является их способность, в зависимости от падающего света, менять выражение лица.

В отличие от Но, считавшегося привилегированным театром для самураев, Кабуки, который возник несколько позже, был интересен простым горожанам и крестьянам. Кабуки был создан женщиной, но власти Японии XVII века сочли, что женщина на сцене — это безнравственно, и для решения гендерной проблемы на сцене возникло явление оннагата — актерам, играющим женские роли, вплоть до позднего периода Сева оннагата требовалось и вне сцены находиться в образе. Помимо таких средств выразительности как музыка и жесты для каждого амплуа в Кабуки есть свой веками отработанный способ нанесения грима с соблюдением цветовой символики, как и специальные маски в Но. Например, оннагата выходят на сцену с белыми лицами, их вид подчеркнуто женственен. У актеров, играющих мужские роли, все сложнее. Каждый цвет обозначает одно или несколько качеств характера: красный — храбрость, страсть, а вот синий может говорить и о трусости, и о высоком происхождении. Кроме грима смысловую нагрузку несут и движения актеров, в кульминационные моменты время спектакля будто замирает и актеры останавливаются в патетических позах — мизэ.

Несмотря на преобладание театрального искусства и традиционное выражение апофатических тенденций в нем, период между двумя мировыми войнами наложил на японский театр сильный отпечаток: в периоды Сева и Тайсе театральное искусство Японии вынуждено было обратиться к минимализму, некоторые элементы театрального действия были безвозвратно утеряны, но некоторым, подобно Сунори («вознесение на небо», прием, придуманный техниками периода Эдо) удалось дожить до наших дней, так же, как и трехчастной системе в аспекте духовных изысканий и антропологических концепций. Согласно данным концепциям, духовная сущность человека состоит из гармоничной взаимосвязи души, тела и сердца (тама — «душа, свободная душа»; иноти -«жизнь», «телесная душа»; кокоро — «сердце», «эмоциональное сознание»). Перемены, происходившие с человеком, согласно японскому поэту Иматури Сигэеси, в периоды Сева и Тайсе были «течением мысли сердца» — мысли мудрой, но противоречивой, что было характерно для данных периодов японской истории.

Привнесение в культуру новых элементов всегда, так или иначе, вызывает резонанс, а ее реорганизация по западному образцу и осознание наступившей неустойчивости — еще более. Литератор, драматург и философ Акутагава Рюноске, живший в данный отрезок времени, мудростью и проникновенной красотой своих слов заложил основы современного Японского самосознания и принятия ориентальной культуры западом. В творчестве Акутагава Рюноске был осуществлен синтез японских и европейских представлений и ощущений апофатических явлений, своеобразная эсхатология японской души прежних поколений и его современников. Влияние Акутагава Рюноске прослеживается и в современной литературной традиции Японии, а не видеть кинонаследия Акиро Куросавы в современном японском кинематографе, часто обращавшегося и экранизовавшего ряд произведений Акутагавы («Ворота Расемон», «В чаше» и др.), было бы банальным неуважением к традиции японского кинематографа.

Введение Мейдзы обязательного общего образования было важной вехой в развитии тенденции синтеза культуры Японии и Запада, но Акутагава получал образование и воспитание согласно традиции авункулата в семье оку-бодзу, что дало возможность будущему писателю познакомиться с сочинениями Ибсена, Бодлера, Стриндберга, Мопассана, Бергсона, Чхартишвили, Достоевского, Ренье наряду с Мори Огай, Нацумэ Сосеки, У Ченем и Ши Найанем. Стремительное изменение течения жизни и увядание традиций, наблюдаемые Акутагава были полны драматизма, глубокого лиризма и невыносимого отчаяния, это был мир «в котором нельзя было закрепиться»: вращение в новую реальность было для него неприемлемо, несмотря на то, что он прекрасно понимал неизбежность тех тенденций, которые все более и более утверждались в реалиях современной ему культуры. Самые напряженные, болезненные яркие его сочинения неразрывно связаны с осознанием смерти и смертности как в европейской, так и в японской художественной традиции. В миниатюрах цикла «Ад одиночества» Акутагава Рюноске пишет: «Майнлендер предельно точно описывает прелесть смерти. Действительно, испытав в какой-то момент прелесть смерти, вырваться из ее лап нелегко. Более того, кружась вокруг нее, мы все больше и больше приближаемся к ней». ¹ Очарованный смертью, Акутагава Рюноске дышит модернизмом, особенным, привнесённым на

¹ см. Акутагава Р. Ад одиночества // пер. В. Гривнина, http://lib.ru/INOFAINT/RUNOSKE/sol_hell.txt

почву Японской культуры и, значительно опережая бег литературной мысли своего времени, он пишет кровью, пишет с максимально возможным напряжением, переходя границы мыслимой эмпирики, и создает произведения пронизанные мощнейшим желанием найти все причины, запечатлеть ткань и структуру оголяющейся перед его мыслительным взором сути бытия, одежды которого подобны тьме: «он жил в вечных сумерках», — характеризует Акутагава своего лирического героя.

За десять лет напряженного творчества им были созданы полторы сотни произведений, и среди них не было слабых вещей и литературного «мусора»: каждое из них остро, заключает в себе законченный философский жест, как поза танца мие, полная драматизма. Его слова напоминают слова «Маньесю», японской книги смерти, но в значительно более личной и искренней форме. В конечном итоге, Акутагава Рюноске прервал свой танец с предвечным с помощью веронала, оставив свои более чем десятилетние размышления о самоубийстве в черновиках «Писем к старому другу»: «Еще ни один самоубийца не описал свою психологию так, как она есть. Наверно, причина в том, что самоубийце не хватает самоуважения, а так же психологического интереса к собственной особе...»².

Акутагава ставит над собой не один эксперимент, влияние которых на его путь к смерти хорошо прослеживается в эволюции его творчества, заключающего в себе всю остроту апофатического сознания японской культуры периода пост-Мейдзи, особенно остро проявившегося в период между двумя мировыми войнами и окончательно утвердившегося после окончания Второй Мировой войны в творчестве Кендзабуро Оэ.

² см. Акутагава Р. Избранное / Библиотека мировой литературы СПб.: [TerraFantastica](#), 1995.

Шишкина Алиса

Государственный Университет Высшая Школа
Экономики, факультет философии, отделение
культурологии, кафедра наук о культуре, 4 курс

САЛЬВАДОР ДАЛИ — ФИГУРА ПЕРЕХОДНОГО ВРЕМЕНИ ОТ МОДЕРНА К ПОСТМОДЕРНУ

Знаменитого испанского художника Сальвадора Дали (1904–1989) можно считать переходной фигурой от эпохи модерна к постмодерну, поскольку в его творчестве, с одной стороны, присутствуют мотивы разъятия и серийности (разлетающаяся Рафаэлевская головка, составленная из расколотых частей Венера, рассыпающееся, как бы спроецированное, изображение умершего брата художника и т. д.). Это отсылает нас к мотивам, характерным для постмодерна (возникший как реакция на кризис идей модернизма, постмодерн предполагает синтетичность признаков, приемов и стилей, использование готовых форм, а также ироничное цитирование мирового художественного наследия. Разбирая на составные части мировую культуру, постмодерн, таким образом, реабилитирует ее, используя в качестве «строительного материала» все предшествующие наработки). Дали был заморожен теорией катастроф (причем, главным образом, с эстетической точки зрения) и напуган разработкой ядерного оружия и, в частности, взрывом первой ядерной бомбы «Литтл Бой» и атомной атакой американцев на города Хиросима и Нагасаки, что вызвало к жизни несколько работ Дали, а также дало толчок развитию направления творчества художника, которое он сам называл «ядерным мистицизмом».

Дали широко использовал практику цитирования классиков европейского искусства, а также серийности изображаемых образов. Серийность в данном случае представляется возможным рассматривать в нескольких смыслах этого слова, поскольку «не существует никакого правила, чтобы узнать, должна ли вторая серия воспроизводить первую как фривольная

«вариация на тему» или же создавать абсолютно новую историю, но с теми же героями. «Повторная съемка» вовсе не приговорена к повторению»¹.

Так, в творчестве Дали можно выделить две формы серийности изображения: во-первых, это наличие повторяющихся образов в пределах одного произведения — например, лицо Ленина в работах «Частичная галлюцинация. Шесть явлений Ленина на рояле» или «Пять абстрактных картин, которые на расстоянии двух ярдов превращаются в три лица Ленина, замаскированного под китайца, а с шести ярдов — в голову королевского тигра», а также, например, в «Семье сумчатых кентавров», где представляется последовательность возникающих друг из друга человеческих черепов. Во-вторых, это появление одного и того же образа (зачастую абстрактного и сложного для интерпретации) в серии работ — в частности, плавающие часы, стекающие с различных предметов («Постоянство памяти», «Антропоморфный хлеб», «Мягкие часы»), телефонная трубка с оборванным шнуром («Высокое мгновение», «Пляж с телефоном», «Императорские фиалки») или же непонятные абстрактные образования, как, например, в «Сне» (1937 г.), «Постоянстве памяти» или картине «Вечерний паук сулит надежду».

Однако вышеперечисленные приемы далеки от, например, поп-арта Энди Уорхола, где имеет место тиражирование одного и того же изображения объекта массовой культуры (например, фотографии Мерлин Монро). Пожалуй, в плане серийности изображения Дали можно было бы сравнить с бельгийским художником-сюрреалистом Рене Магриттом, однако последний не лишает изображаемые объекты их предметности и формы, не заставляет их растекаться, подобно часам у Дали. Степень увлеченности эпатажем роднит Дали с другим идеологом поп-арта — Робертом Раушенбергом, который создавал свои коллажи и «комбайны» (так он сам называл свои творения) из подручных и самых обычных материалов якобы «случайным» образом, приобретая себе при этом славу Герострата (как в случае с представлением публике пожелтевшего листа бумаги со стертым рисунком художника Виллема де Кунинга).

Еще одним фактором, характеризующим Дали как художника эпохи постмодерна, является то, что в его полотнах периода так называемого «ядерного мистицизма» четко прослеживается тенденция разъятия

¹ Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. Мн.: Красико-принт, 1996. С. 58

элементов традиционной религиозной живописи, выделение из нее отдельных структурных элементов — например, знаков или образов, и объединение, собирание их заново в новых картинах (прием, аналогичный «деконструкции» Жака Дерриды, когда тот или иной феномен разбирается «на составные части», каждая из которых может быть интерпретирована самостоятельно, и последующая «сборка» этих же элементов воедино).

С другой же стороны, Дали верил в демиургичность художника, творца, подтверждением чему служат его многочисленные размышления по этому поводу, зафиксированные в манифестах и других сочинениях, что свидетельствует о неполном переходе Дали на позиции постмодернизма. Так, после пребывания в Риме, встречи с папой Пием XV 23 ноября 1949 года и обращения к живописи эпохи Возрождения Дали обращается к католической иконографии, что привносит в его искусство элемент сакральности. Таким образом, несмотря на отсутствие традиционной католической веры и воцерковлённости, художник впитывает в себя дух испанского мистицизма и становится «Божественным Дали». А в картине «Христос Святого Хуана де ла Крус» Дали, возможно, хотел спроецировать взгляд Бога-Отца с небес на Бога-Сына на земле и дать возможность зрителю разделить этот угол зрения вместе с художником.

Обращение Дали к культуре Возрождения объясняется, возможно, ещё и тем, что в эту эпоху сохранила и укрепила свои позиции мысль о том, что человек является познающим и творящим субъектом, способным достичь очень многого с помощью дарованных ему природой талантов и проявляемой инициативы. Можно предположить, что эта идея импонировала Дали. Пожалуй, она трансформировалась в его творчестве под воздействием научных открытий — в частности, самолетостроения, намечающейся возможности освоения космоса, а также открытия молекулы ДНК. Как бы то ни было, в его картинах можно наблюдать сочетание разрозненности, серийности изображения с цитированием работ эпохи Возрождения, а также четким, точно просчитанным и геометрически выверенным, выписыванием тех или иных деталей — например, в «Атомной Леде», что отсылает нас еще и к следованию античным принципам живописи (которые играли важную роль для живописцев эпохи модерна).

Яровенко Анатолий

Международный гуманитарный университет,
факультет лингвистики, перевода и дизайна, дизайн
компьютерных и мультимедийных технологий,
студент 1-го курса

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КЛАССИЧЕСКОГО ДАДАИЗМА («СТАРАЯ ШКОЛА») ПРИ ИЛЛЮСТРИРОВАНИИ ПОСРЕДСТВОМ КОМПЬЮТЕРНОЙ ГРАФИКИ

Современное искусство, как и мода, очень часто представляет собой «хорошо забытое старое», с той разницей, что технологии XXI века привносят характерную для нашего времени авторскую креативность, напрямую связанную с индивидуальными творческими способностями и культурным опытом, к которому, в частности, можно отнести такой стиль изобразительного искусства, как дадаизм (дада).

Классический дадаизм («старая школа») зародился в Западной Европе во время Первой мировой войны. Это своеобразное модернистское течение изначально создавалось как некий протест против существующих канонов в искусстве, связанный с жестокостью военных лет и, как следствие, — с бессмысленностью бытия. Само название «дада» имеет весьма противоречивые объяснения (от бессвязного детского лепета в переводе с французского и до двойного утвердительного «да» в русском языке). Но, как показала история, дадаизм в изобразительном искусстве вместо уничтожителя европейской культуры начала XX века стал составляющей сюрреализма и абстрактного экспрессионизма, а также прародителем современного граффити (в начале прошлого столетия для пропаганды дада-протеста разрисовывались уличные заборы) и неодада — течения с признаками классического дадаизма.

Особое место в изобразительном дадаизме занимает так называемый «газетный» дадаизм, представляющий собой соединение случайных объектов — вырезок из печатных изданий, хаотично наклеенных на лист бу-

маги. Известными мастерами этого жанра были Ханна Хёх¹ (Германия) и Рауль Хаусманн² (Австрия). Но как самостоятельный стиль, «газетный» дада под влиянием времени и моды уступил место другим модернистским видам искусства. Попытки современных представителей поп-арта возродить дадаизм привели к появлению нового течения — неодада, в котором лишь просматриваются признаки «старой школы», но не используется культурный опыт «газетного» стиля.

Современные компьютерные технологии (КТ), применяемые в изобразительном искусстве, позволяют воссоздавать забытые стили, наполняя их новой жизнью. К таким технологиям относится и компьютерная графика, возможности которой использованы автором не только для возрождения забытого «газетного» дадаизма, но и для иллюстрирования литературных произведений. Эта «прикладная» функция, в отличие от хаотического и бессмысленного соединения объектов мастерами «старой школы», придает стилю определенную смысловую наполненность, что отличает современный «газетный» дада от его классического предшественника, демонстрируя слияние в изобразительном искусстве культурного опыта «старой школы» с авторской креативностью, основанной на современных технологиях.

В отличие от творческого процесса представителей «старой школы», состоявшего из подбора материала, вырезки объектов и их наклеивания на бумагу, создание «газетного» дада с использованием КТ условно можно разделить на два этапа: 1) сканирование печатных изданий и их программную обработку; 2) создание изображения из электронных вырезок и распечатка на бумажный носитель. При этом главным условием остается максимальное визуальное приближение к «газетному» дадаизму.

В работах мастеров «старой школы», таких как Ханна Хёх и Рауль Хаусманн, практически нет свободного пространства. Не связанные смыслом вырезки вплотную примыкают друг к другу, иногда превращаясь в настоящие многослойные аппликации, создающие эффект единого, хотя и бессмысленного, изображения. Когда же «газетный» дада используется в иллюстрировании, подборка и расположение объектов уже не носят хаотический характер, а упорядочиваются относительно текстовой части иллюстрируемого произведения, которая также состоит из вырезок отдельных

¹ нем. Hannah H ch

² нем. Raoul Hausmann

слов. На рисунке, во избежание неразборчивого слияния стихотворения и иллюстрирующих его объектов, появляется свободное пространство, что делает изображение менее перегруженным, хотя перенасыщенность предметов и объектов остается одним из основных признаков «старой школы», используемых в наше время мастерами неодада.

Многие объекты на иллюстрации отражают сюжет стихотворения, но стиль дадаизма позволяет расширить круг значений, заложенных самим поэтом, прибегая к так называемой «игре слов». К примеру, «карты пики» вместо игорных карт определенной масти представлены смысловыми антонимами: оружейной пикой и астрономической картой звездного неба, которая одновременно олицетворяет собой и «звезды в глаза». И, как мы видим, использование «газетного» дада при иллюстрировании превращает саму иллюстрацию в некий ребус: явные смысловые объекты переплетаются с бессмысленными, на первый взгляд, но которыми смело можно охарактеризовать «сон жуткий». И количество таких сравнений зависит, прежде всего, от игры воображения. Но если «старая школа» формировалась под девизом «полной бессмыслицы», то дадаизм как иллюстрация заставляет задуматься над смысловым сюжетом. И это уже новое проявление старого стиля.

Приведенный пример оригинального использования культурного опыта классического изобразительного дадаизма в соединении с компьютерной графикой и искусством иллюстрирования демонстрирует зарождение в XXI веке нового течения «газетного» дада, в котором, в отличие от неодада, максимально соблюдены все каноны «старой школы», за исключением перегруженности и полной бессмысленности изображения.

Как будет называться такое течение, и будет ли оно поддержано другими художниками, покажет время. Но несомненным остается одно: в современном культурном мире, переполненном новыми видами искусства, есть место для забытых стилей и технологии для их совершенствования.

КРЕАТИВНЫЙ ОПЫТ КУЛЬТУРЫ

Ивлев Евгений

Северо-Западная Академия Государственной
Службы, Юридический факультет

КУЛЬТУРОЛОГИЯ КРЕАТИВНОСТИ: УТОПИЗМ КАК ФИЛОСОФИЯ ЖИЗНИ И САМОСОЗНАНИЕ КУЛЬТУРЫ

1. УТОПИЗМ КАК ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ

Сущность утопии как элемента культуры заключается в постоянном желании человека идеализировать общественные отношения. В отличие от частных случаев, когда идеализация в обыденной жизни затрагивает такие сферы как: профессиональная деятельность, личная, политическая и другие, утопия охватывает в своем содержании все виды общественных отношений вплоть до максимальной формализации этих отношений.

Почему обыденный человек может не принять такую модель и в чем для него в ней заключается утопизм? На мой взгляд, на данном пути может встретиться несколько проблем. Первая из них, как ни странно, романтизм человеческих взглядов — формализация утопии не имеет данной характеристики. Человек хочет, чтобы его жизнь была непредсказуема, чтобы в ней оставалось место для случайности. К тому же идею утопии в данном контексте полностью разрушает смысл экзистенциализма — то есть неповторимости и уникальности жизни отдельно взятого человека. Хотя утопия предполагает в самой своей сути реализацию человеческого потенциала именно в той сфере, к которой он наиболее приспособлен, в умах большинства людей данный аспект рассматривается поверхностно.

Вторая проблема заключается в необычной (Опять-таки для большинства современных людей) формулировке мотивации: люди в утопии учатся,

работают и развиваются не ради привычных для нас жизненных критериев: квартира, машина, дача, комфорт. Основной тезис их мотивации «Развитие ради познания себя и окружающего мира». Немного людей в современном обществе могут сказать, что они работают и учатся под знаменем данного «актива». Отсюда мы логично и плавно приходим к проблеме несовершенства человеческой природы и перед нами встают, как принято выражаться сейчас, «забытые паттерны» такие как: лень, тщеславие, своекорыстие, гнев, зависть, похоть, чревоугодие. В наше время эти страшные слова, которые еще в два века назад называли смертными грехами заменили более безобидными. Например не лень, а комфорт; не тщеславие и зависть — а мотивация и стимул развития; не своекорыстие — а частный интерес; не похоть — а сексуальные отношения; не чревоугодие или ненасытность — потребительский спрос. Правда Гнев на милость не сменили. Конечно это все палка о двух концах, и сейчас наука, которая этим занимается называется PR (Связи с общественностью). Иначе говоря — человек не хочет развиваться, больше он ничего не делает или как только он получает такую возможность он хочет: «Все, сразу и желательно задаром».

Сложно представить себе общество сплошь состоящее из гениев. К тому же бытует мнение, еще у великого Лао Цзы, что люди грешные являются основой для людей праведных и гениальных, и взаимно порождают друг друга. Прочитирую вам отрывок, что бы все наглядно поняли суть моего тезиса: «...добродетель является учителем недобрых, а недобрые ее опорой. Если недобрые не ценят своего учителя и добродетель не любит свою опору, то они хотя и считают себя разумными, погружены в слепоту.» Как мы видим везде в основе суть закона диалектики — принцип единства противоположностей. Не было бы одних, не было бы и других. Все бы просто были. И многие бы люди смогли отказаться от «неизвестно чего» ради «предельно ясно» чего-то?

Наверно я не удивлю вас, если скажу что существующая социальная структура по своей сути идеально. Просто не всегда идеальны люди, которые составляют его суть. В сравни современный общественный уклад мало чем отличается от «Города Солнца» Томазо Кампанелло. У нас есть и Любовь (система здравоохранения) и Мощь (Внутренняя и внешние войска) и Мудрость (система образования) просто все упирается в качество, мотивацию и суть структуры — людей и их отношения к жизни, и людям.

Далее мы наглядно увидим, что основоположников утопических теории разделение элементов управления во многом схожи.

Подводя итог данному отрывку могу сказать, что полностью исключать идею Утопии нельзя. Так как в итоге мы можем остаться в полной пустоте. Во всех начинаниях нужно руководствоваться принципом «Без фанатизма»

1.1. Понятие «утопизм»

«Утопия — это подробное и последовательное описание воображаемого, но локализованного во времени и пространстве общества, построенного на основе альтернативной социально-исторической гипотезы и организованного — как на уровне институтов, так и человеческих отношений — совершеннее, чем то общество, в котором живет автор»

Характеристики предлагаемого утопией общества, выраженные в определении при помощи терминов «воображаемое» и «совершеннее организованное» общество неточно и неполно выражают суть утопических построений и, собственно, специфику отображения общественного устройства в утопии. Указанное выше определение вполне применимо и к проекту социальных реформ, причем и не самых радикальных, к любой доктрине переустройства общества с целью его усовершенствования. Автор утопии всегда желает значительно большего — его интересует, или он предлагает модели общественного устройства с самыми превосходными степенями прилагаемых характеристик. Самое лучшее, решение всех проблем и задач, наконец-то достигнутый и воплощенный в жизнь идеал.

«Идеальное» и «самое совершенное» общество — вот те понятия, которые соответствуют сущности предлагаемых авторами утопий описаний общественного устройства.

В принципе именно это отражено в подавляющем большинстве определений утопии как в источниках энциклопедического характера, так и научной литературе. Вот определение утопии в «Философской энциклопедии» 1970 года: «Утопия — изображения идеального общественного строя, лишенное научного обоснования». А вот в «Философском энциклопедическом словаре» 1997 года: «Утопия — «страна, которой нет». Течение мысли, изображающее идеальное состояние совместной жизни людей, преимущественно с гуманитарно-коммунистической окраской, произвольно сконструированный образ (идеал) желаемого общества»

1.2. Родоначалники утопических теорий

Самым первым родоначальником утопической теории можно считать греческого философа Платона. Платон (428/427–348/347 до н. э.) — один

из величайших мыслителей в истории человечества, уже при жизни названный современниками божественным. Учение великого философа изложено им в более чем 30 философских диалогах («Парменид», «Теэтет», «Софист», «Пир», «Государство», «Законы» и др.). Платон — представитель старинного аристократического афинского рода. В Афинах он основал философскую школу, называвшуюся Академией которое получила свое название из-за области «Акадэма» в которой была расположена, которая просуществовала много веков. Свое учение об идеальном государстве Платон неоднократно пытался реализовать на практике с помощью тирана Сиракуз Дионисия. По мнению античного мыслителя идея государства вечна и неизменна. Она не является результатом отвлечения человеком важнейших черт реально существующих государств, а наоборот: реальные государства существуют только потому, что через них выражает себя всеобщая объективная идея государства. Именно эту идею государства хотел выразить Платон в своих диалогах, посвященных политической и правовой проблематике.

Важнейшими работами Платона, посвященными философскому осмыслению сущности государства и справедливости, являются диалоги «Государство» и «Законы». К диалогу «Государство» содержательно примыкает другой знаменитый диалог Платона — «Тимей». В нем развиваются философские основания учения о праве и государстве в отношении вопроса о природе космоса в целом. Идеальный порядок бытия космоса, который является телесным, одушевленным и одухотворенным целым, проецируется в человека. Гармония государства и правового строя органично связана со всеобщей гармонией космоса и человека. На основании этого государство возникает и развивается так же естественно, как сама природа.

Основная тема «Государства» — определение справедливости, составляющей важнейшую черту идеального государства. Истинное существование человека возможно, по Платону, только в государстве и через государство. Цели человека лишь тогда являются справедливыми, когда они соотношены с целями его государства.

В этом диалоге показано, что все возможные попытки определения справедливости вне идеи государства ведут к неразрешимым противоречиям. Пытаясь более точно определить сущность справедливости, Платон считает единственно возможным для этого — сразу же перейти к обсуждению вопроса о государстве.

Справедливость понимается как то, что присутствует и в отдельном человеке, и в государстве. По мысли Платона, справедливый человек ни-

сколько не отличается от справедливого государства, но, напротив, схож с ним, что имеет свое основание в общей структуре человека и государства. Эта структура включает в себе три основные добродетели: мудрость, мужество и умеренность. Наряду с ними Платон указывает и четвертую добродетель — собственно справедливость, которая, однако, существует не только наряду с первыми тремя добродетелями, но и как бы в них самих, являясь их всеобщей основой. В душе этим добродетелям отвечают три ее важнейшие части: разумная (мудрость), аффективная (мужество) и вожделеющая (умеренность); в государстве — три сословия: правителей, стражей, а также сословие земледельцев и ремесленников.

Первое сословие (правителей) выполняет функцию заботы об интересах целого как такового; второе (воинов) — защиты общественного союза от внешних врагов; третье (земледельцев и ремесленников) заботится об удовлетворении частных потребностей отдельного человека.

Правителями государства должны быть те, которые лучше других знают государственные дела и способны к умозрению идеальной сущности вещей. Зная идею справедливости и блага, они могут быть мудрыми, и справедливыми правителями, ставящими общественное благо выше всего. Такими людьми Платон считал философов.

Правители и стражи не должны иметь семей и частной собственности, чтобы, будучи лишенными личных интересов, они могли всецело служить общественному благу. Правильное воспитание стражей и правителей Платон считал важнейшим условием существования идеального. В идеальном государстве Платона добродетели, должны быть распределены следующим образом: мудрость принадлежит правящим мудрецам, мужество — стражам, а умеренность — всем классам граждан.

Что касается четвертой добродетели — справедливости, то она должна заключаться в том, что каждый делал только то дело, к которому он способен по своей природе. Все три сословия идеального государства существуют не изолированно, а в единой целостности общественного организма и ради этой целостности.

Поскольку идеал добродетели как для государства, так и для человека только один, то существует лишь одно устройство совершенного государства. При этом, если правит один мудрец, образуется монархия, а если несколько — аристократия. Несовершенных форм правления может быть несколько. Из них ближе всего к совершенной форме правления — тимократия, т. е. господство мужественных стражей, и олигархия, т. е. господ-

ство меньшинства умеренных граждан. Самыми несовершенными формами правления являются демократия, где власть уничтожается вследствие необузданности личного произвола всех граждан, и тирания, где общественное благо уступает место личной выгоде правителя.

В предложенном фрагменте из диалога «Государство» (книга четвертая) Платон излагает свою модель идеального государства. В начале книги участник диалога Адиант ставит перед Сократом вопрос о положении стражей в государстве. Отвечая на него, Сократ подробно рассматривает природу и устройство идеального государства.»

Следующий, не менее важный основоположник самого понятия «утопия», английский гуманист и государственный деятель XV–XVI века Томас Мор.

«Томас Мор (1478–1535 гг.) родился в семье известного лондонского юриста, королевского судьи. После двух лет учебы в Оксфордском университете, Томас Мор, по настоянию отца, закончил юридическую школу и стал адвокатом. Со временем Мор приобрел известность и был избран в английский парламент.

В начале XVI века Томас Мор сближается с кружком гуманистов Джона Колета, в котором знакомится с Эразмом Роттердамским. Впоследствии Мора и Эразма связывала тесная дружба.

Под влиянием друзей-гуманистов формируется и мировоззрение самого Томаса Мора — он начинает изучать труды античных мыслителей, выучив греческий язык, занимается переводами античной литературы.

Не оставляя литературных трудов, Томас Мор продолжает свою политическую деятельность — он был шерифом Лондона, председателем палаты общин английского парламента, получил рыцарское звание. В 1529 году Мор занял высший государственный пост в Англии — стал лордом-канцлером.

Но в начале 30-х годов XVI века положение Мора резко изменилось. Английский король Генрих VIII решил осуществить в стране церковную реформу и встать во главе Церкви. Томас Мор отказался присягнуть королю, как новому главе Церкви, покинул пост лорда-канцлера, но был обвинен в государственной измене и в 1532 году заточен в Тауэр. Через три года Томас Мор был казнен.

В историю философской мысли Томас Мор вошел прежде всего как автор книги, ставшей своего рода триумфом гуманистической мысли. Написал ее Мор в 1515–1516 гг. и уже в 1516 году, при активном содействии

Эрзма Роттердамского, вышло в свет первое издание под названием «Весьма полезная, а также занимательная, поистине золотая книжечка о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия». Уже при жизни это сочинение, кратко называемое «Утопией», принесло Мору всемирную славу.

Само слово «Утопия» придумано Томасом Мором, составившем его из двух греческих слов: «ου» — «не» и «topos» — «место». Буквально «Утопия» означает «место, которого нет» и недаром сам Мор переводил слово «Утопия» как «Нигдея».

В книге Мора рассказывается о некоем острове под названием Утопия, жители которого ведут идеальный образ жизни и установили у себя идеальный государственный строй. Само название острова подчеркивает, что речь идет о явлениях, которых нет и, скорее всего, не может быть в реальном мире.

Уже давно замечено, да этого не скрывает и сам автор, что «Утопия» задумана и написана как своеобразное продолжение платоновского «Государства» — как и у Платона, в сочинении Томаса Мора дается описание идеального общества, так, как его представляли себе гуманисты XVI столетия. Поэтому вполне понятно, что в «Утопии» можно найти определенный синтез религиозно-философских и социально-политических взглядов Платона, стоиков, эпикурейцев с учениями самих гуманистов и прежде всего с «философией Христа».

Так же как и Платон, Мор видит основной принцип жизни в идеальном обществе в одном — общество должно быть построено на принципе справедливости, который недостижим в реальном мире. Рафаэль Гитлодей обличал своих современников: «Разве что ты сочтешь справедливым, когда все самое лучшее достается самым плохим людям, или считаешь удачным, когда все распределяется между совсем немногими, да и они живут отнюдь не благополучно, а прочие же вовсе несчастны».

Утопийцам же удалось создать государство, построенное на принципах справедливости. И недаром Гитлодей с восхищением описывает «мудрейшие и святейшие установления утопийцев, которые весьма успешно управляют государством с помощью весьма малочисленных законов; и добродетель там в цене, и при равенстве всем всего хватает».

Как возможно существование общества справедливости? Томас Мор обращается к идеям Платона и устами своего героя заявляет: «Для общественного благополучия имеется один-единственный путь — объявить

во всем равенство». Равенство предполагается во всех сферах — в хозяйственной, социальной, политической, духовной и т. д. Но прежде всего в имущественной сфере — в Утопии отменена частная собственность.

Именно отсутствие частной собственности, по мнению Томаса Мора, создает условия для рождения общества всеобщей справедливости: «Здесь, где все принадлежит всем, ни у кого нет сомнения, что ни один отдельный человек ни в чем не будет иметь нужды, если только он позаботится о том, чтобы были полны общественные житницы». Более того, «оттого что здесь нет скаредного распределения добра, нет ни одного бедного, ни одного нищего». И — «хотя ни у кого там ничего нет, все, однако же, богаты».

В том же ряду стоит и тезис Томаса Мора о вреде денег — деньги в Утопии также отменены и, следовательно, исчезли все отрицательные моменты, порождаемые деньгами: жажда наживы, скаредность, стремление к роскоши и т. д.

Однако устранение частной собственности и денег не является для Томаса Мора самоцелью — это всего лишь средство для того, чтобы общественные условия жизни предоставили возможность развитию человеческой личности. Более того, сам факт добровольного согласия утопийцев жить без частной собственности и денег связан прежде всего с высокими нравственными качествами жителей острова.

Рафаэль Гитлодей описывает утопийцев в полном соответствии с теми идеалами гармонически развитой личности, которые вдохновляли мыслителей Эпохи Возрождения. Все утопийцы — это высокообразованные, культурные люди, которые умеют и любят трудиться, сочетая физический труд с умственным. Будучи самым серьезным образом озабочены идеями общественного блага, они не забывают заниматься собственным телесным и духовным развитием.

В Утопии, по убеждению Томаса Мора царит полная веротерпимость. На самом острове мирно сосуществуют несколько религий, при этом никто не имеет право вести споры по религиозным вопросам, ибо это расценивается как государственное преступление. Мирное сосуществование разных религиозных общин связано с тем, что постепенно на острове распространяется вера в Единого Бога, которого утопийцы называют Митрой.

В этом смысле на Мора несомненное влияние оказало учение Марсилио Фичино о «всеобщей религии». Но в то же время Томас Мор идет дальше Фичино, ибо напрямую связывает идею Единого Бога с пантеистической идеей Божественной природы: «При том, что в Утопии не у всех

одна и та же религия, все ее виды, несмотря на их разнообразие и множество, неодинаковыми путями как бы стекаются к единой цели — к почитанию Божественной природы». И пантеизм выражен Мором с наибольшей силой из всех предшествующих гуманистов.

Религиозные убеждения утопийцев гармонично сочетаются с их великолепным знанием светских наук, в первую очередь, философии: «... Никогда они не говорят о счастье, чтобы не соединить с ним некоторые начала, взятые о религии, а также философии, использующей доводы разума, — без этого, они полагают, само по себе исследование истинного счастья будет слабым и бессильным». Причем, удивительным образом, философские учения утопийцев в точности похожи на учения гуманистов, хотя, как известно, остров Утопия никак не связан с другой землей.

Религиозно-философские воззрения утопийцев в сочетании с принципами равенства, создают условия для высокого уровня развития нравственных начал на острове. Рассказывая о добродетелях жителей Утопии, Томас Мор, устами Рафаэля Гитлодея, излагает опять же гуманистическую «апологию наслаждения». Ведь в понимании гуманистов сами человеческие добродетели были напрямую связаны с духовными и телесными наслаждениями.

По сути дела, Утопия — это гуманистический образ совершенного общежития. В этом образе гармонично сочетаются торжество индивидуального с общественными интересами, ибо само общество и создано для того, чтобы дать возможность расцветать человеческим талантам. В то же время, каждый утопиец прекрасно понимает — его благополучие и духовная свобода напрямую связаны с тем общественным строем всеобщей справедливости, который установлен на Утопии.

Самый образ утопийского общежития, где упразднены частная собственность, денежное обращение, привилегии, производство роскоши и т. д. стал своего рода кульминацией гуманистических мечтаний об «идеальном государстве».

Френсис Бекон. В незаконченной повести Новая Атлантида (The New Atlantis, написана в 1614, опубликована в 1627) Бэкон описывает утопическое общество ученых, занимающихся собиранием и анализом данных всякого рода согласно схеме третьей части великого плана восстановления. Новая Атлантида — превосходный социальный и культурный строй, существующий на острове Бенсале, затерянном где-то в Тихом океане. Религия атлантов — христианство, чудесным образом открытое жителям острова;

ячейкой общества является весьма почитаемая семья; тип правления по сути дела монархия. Главным учреждением государства является Соломонов дом, Коллегия Шести Дней Творения, исследовательский центр, из которого исходят научные открытия и изобретения, обеспечивающие счастье и процветание граждан. Иногда считают, что именно Соломонов дом послужил прообразом Лондонского королевского общества, учрежденного во время царствования Карла II в 1662.

1.3. Утопия как отражение социокультурных представлений

Социокультурные представления — степень отражения локальной и общей культуры в обществе целиком и отдельно взятой личности.

От степени отражения социокультурных явления зависит общий уровень культуры общества и способность объективной оценки общественной динамики. Самое парадоксальное для современного человека это как раз конфликт интересов частных с общественными. Для современного человека идея отсутствия частного интереса является дикой в связи с тем, что на ней зиждется идея капитализма. Обратная сторона вопроса заключается в том, что когда нет личного интереса — нет и мотивации и только высокоразвитые индивидуальности могут позволить себе роскошь ни от кого не завися выдвигать идею Волю и Общественного интереса. Позволю себе цитату из одного и вышеназванных утопических произведений Томазо Кампанелло «Город Солнца» «... люди порочные по природе работают хорошо только из страха перед законом или перед Богом, а не будь этого, они тайком или открыто губят государство.»

Для построения утопического общества необходимо, чтобы идея массового человека, введенного Испанским социологом Ортего-И-Гассетом полностью себя изжила. Он же вводит свое понятие толпы: «Толпа — понятие количественное и визуальное: множество. Переведем его, не искажая, на язык социологии. И получим «массу». Общество всегда было подвижным единством меньшинства и массы. Меньшинство — это совокупность лиц, выделенных особыми качествами; масса — не выделенных ничем. В сущности, чтобы ощутить массу как психологическую реальность, не требуется людских скопищ. По одному единственному человеку можно определить, масса это или нет. Масса — всякий и каждый, кто ни в добре, ни в зле не мерит себя особой мерой, а ощущает таким же, «как и все», и не только не удручен, но доволен собственной неотличимостью.». Однако явление массовой культуры наоборот на современном этапе существования

человечества наоборот находится в расцвете и выгодна для высшей правящей элиты.

С момента возникновения массового производства массовой становится и сама культура, с культурой и политика, с политикой и власть. Если во главе утопического государства стоит монарх или аристократия (Значение которой знать и делать то, что нужно подданным, и делать это для подданных) то в современном обществе власть также популяризировалась — появилась демократия (власть народа). Общество получило свободу, но власть не сказала, как этой свободой воспользоваться. Она лишь задала юридическое условие: «Твои права заканчиваются там, где начинаются права другого человека». В этом отношении мне близки взгляды Платона «Поскольку идеал добродетели как для государства, так и для человека только один, то существует лишь одно устройство совершенного государства. При этом, если правит один мудрец, образуется монархия, а если несколько — аристократия. Несовершенных форм правления может быть несколько. Из них ближе всего к совершенной форме правления — тимократия, т. е. господство мужественных стражей, и олигархия, т. е. господство меньшинства умеренных граждан. Самыми несовершенными формами правления являются демократия, где власть уничтожается вследствие необузданности личного произвола всех граждан, и тирания, где общественное благо уступает место личной выгоде правителя.» Демократия дала человечеству все и в то же время ничего. Из этого можно сделать вывод, что ныне существующее общество представляет из себя Антиутопию.

Антиутопия — в широком смысле слова, общество, в котором негативные тенденции развития преобладают над положительными.

На данном этапе можно совершенно зайти в тупик. Высказывание что общество является Утопичным или Антиутопичным является весьма категоричным. Единственный способ избежать спора на данном этапе — это разобраться в деталях, так как мы имеем дело с общими понятиями и не имеем никакой конкретики. Попробуем разобраться. С чем может быть связана такая категоричность? Все дело в том, что только в современном мире — в информационную эпоху и время глобализации любое категоричное высказывание рождает у нас негодование. Причина же кроется в том, что люди которые жили раньше, хотя бы 150 лет назад не имели возможности настолько быстро получать новую информация, а следовательно и менять свои взгляды и расширять их. В эпоху Платона, Кампанелло и Мора. Планета не насчитывала и десятой части того количества миро-

вого населения. Люди же, однако, были более разносторонние, и им было не свойственно быстро менять свои взгляды на окружающий мир, и отдельные его проявления. Людей в мире стало больше, а средства коммуникации более развиты. Потоки мировой информации просто не успевают укладываться в головы современных людей. У них нет четких взглядов на мир — у него каждый день новая версия взгляда. Каждый день сегодня нам преподносит новый вариант реальности. Раньше же такого не было. По слухам до вас доползали вести о новой теории некоего ученого, и если только вы были состоятельны книга(!) с его взглядами могла дойти до вас. Не углубляясь в подробности можно сказать, что в современном мире идеи Утопии или Антиутопии — это хорошая основа для хорошего голливудского Мегаблокбастера, не более того. Никого уже не интересует суть этих понятий — это тоже товар. Но мы не будем печалиться относительно ушедшего возможного рая на Земле — взглянем на это с другой стороны.

2. УТОПИЗМ КАК ФИЛОСОФИЯ ЖИЗНИ

Как было уже сказано ранее, человек слишком романтичен, чтобы жить по принципам утопии. Но он в тоже время, как бы смешно это не звучало, слишком труслив, чтобы жить по принципам антиутопии. То есть общества, которое отрицает вообще всякую возможность идеализации своей структуры с ее последующей реализацией — иными словами — это хаос, анархия.

Идея религии в начале XX века подверглась сомнению. Атеизм вошел в моду. Это породило множество значимых для человечества открытий. Но каждое великое изобретение, как выяснилось, палка о двух концах — можно использовать, и можно с помощью него разрушать. К сожалению даже мысли великих гуманистов истории при правильном преподношении можно вывернуть наизнанку и сделать вид, что так и было. Тоже касается и великих изобретений человечества. Если нет догматов веры — то распространяется и НТП. И это тоже проявления атеизма — ведь нездоровое человеческое любопытство и желание человека упростить себе жизнь заставляют науки идти вперед. Такие явления как: экзистенциализм, объективизм, светский гуманизм и другие позволили расширить и уточнить отдельные явления реальности.

Объективизм, как явление помог человеку отстраненно взглянуть на мир, без своей субъективной оценки. Что позволило разработать в даль-

нейшем научный подход. А с принципом позитивизма Конта, который говорит, что «Мир полностью познаваем» науке для развития больше и не надо! Разве что ученых побольше.

Но сейчас не об этом. Великое явления начала XX века — Экзистенциализм. Он не укладывается ни в то ни другое понятие (Утопия и Антиутопия), а просто отбрасывает их, и подчеркивает «уникальную неповторимость человеческой жизни. Основу этой уникальности экзистенциализм видит в том, что существование человека не есть лишь внешнее обнаружение некой наперед заданной сущности. Любая вещь обладает сущностью, имеет свое предназначение, свою судьбу. Любая вещь, но не человек. Никто не создал его в соответствии с какой-либо идеей, никто не определил заранее цель и смысл его бытия. Его судьба зависит исключительно от него самого: он будет тем, что сделает себя сам — всем или ничем.»

Все предельно конкретно. Тезис: человеческая жизнь неповторима, каждый конкретный момент времени ты целиком и полностью отвечаешь за то, что принимать или не принимать в свою жизнь; что делать или не делать; что считать моральным или аморальным; что считать утопией, а что антиутопией и так далее... Полная свобода. Но уже не для всех — для Каждого!

Развивая эту идею, хочу плавно перейти к следующей части работы. И поглубже рассмотреть понятие Гуманизма, и его креативного вклада в Утопические идеи.

2.1. Суть социальной утопии

Утопия Социальная — идеализированные представления о будущем людей, не основанные на научном изучении закономерностей развития общества и не имеющие реальных оснований для их осуществления; произвольно сконструированный образ желаемого будущего человечества; своеобразная форма духовного творчества, социального действия и социальной критики, направленных на преобразование общества на справедливых основах.

Суть социальной утопии для ее представителя заключается в отмене различных социальных организаций и форм социального конфликта и контроля — правительство, государство, бюрократию, правоохранительные органы, армию, частную собственность, религию и церковь, семью, а также войну и рынок. Эти организации, виды социального конфликта и контроля представляют собой «скелет» социальной структуры, самые существенные элементы и связи этой структуры.

С научной и прагматичной точки зрения такой способ общественной организации не может быть реализован, так как отсутствие естественных социальных институтов приведет человека в панику. Желание иметь крышу над головой, быть защищенным от произвола и иметь возможность пожинать плоды своего труда — неотъемлемые элементы человеческого существования. Данные факторы в пирамиде потребностей Маслоу стоят на втором месте (На первом находятся естественные потребности). Применительно к социальной утопии можно сказать, что после удовлетворения естественных потребностей, у человека возникают естественные неотъемлемые от личности права, которые были сформулированы еще основоположниками Естественного Права Д. Локком, Руссо и Гоббсом. Чтобы пойти по утопическому пути развития человек должен остановиться после реализации потребностей первого уровня. Подобно нигилистам перечеркнуть все традиции и обычаи своего окружения (Законы не будем затрагивать) и начать строить идеальное общество с чистого листа. Для реализации данной идеи необходимо следующее: Чтобы в одном месте собрались люди с высоким уровнем интеллектуального и нравственного развития (без учета религиозной почвы), при этом чтобы все они были ровесниками, так как это предполагает примерно равное количество жизненного опыта и были готовы отказаться от всего, что у них есть, ради того, во что они только могут верить и иметь желание создать.

Пожалуй, это самое важное обстоятельство в попытке реализации Утопической идеи. Однако же стабильность данной структуры подвергается сомнению в связи с тем, что мир постоянно находится в изменении, а ему подвергаются так же и взгляды людей. С учетом всех перечисленных обстоятельств — это является главным препятствием на пути к ее осуществлению. Утопия статичное понятие, не сильно учитывающее динамику реальности и психологию людей.

3. ЛОКАЛЬНЫЙ УТОПИЗМ КАК СПОСОБ РАЗВИТИЯ САМОСОЗНАНИЯ КУЛЬТУРЫ

Что можно предложить в случае возникновения конфликта частного и общественного интереса в современном многомиллионном обществе? В связи с тем, что меньшинство и толпа никогда не придут консенсусу потому что постоянно те или другие встают в угнетаемое положение или наоборот можно предложить идею локальной утопии.

Ранее были рассмотрены условия для реализации социальной утопии. Попытаемся их вспомнить и перечислить: ...

Смоделируем ситуацию, и предположим, что мы можем выполнить эти условия. Только это будет не в макромасштабах, как привыкли делать великие деятели истории, а локально — в микромасштабах. В рамках существующей социальной структуры, подобно тому, как в Америке в течении XX века складывалось масса субкультурных образований.

С учетом данных обстоятельств мы рассмотрим часть работы Эриха Фромма «Здоровое общество». Данный труд является уже не утопическим, а как и требует современный развивающийся мир, с научным подходом к проблеме.

3.1. Модель культуры в современной утопии

Перейдем непосредственно к рассмотрению выше заявленной модели локального утопического общества. В этих целях, опять таки хотелось бы поделиться идеями Фромма из работы «Здоровое общество». Для начала сделаем небольшую интродукцию. Вернемся к основной причине, которая побуждает людей воспринимать реальность в плане идеальной реализации.

Удовлетворение естественных потребностей человека чрезвычайно просто с точки зрения физиологии, и если при этом возникают трудности, то исключительно социологического и экономического порядка. Удовлетворение специфически человеческих потребностей неизмеримо сложнее, оно зависит от многих факторов, из которых последним по порядку, но не по значению, является способ организации общества, в котором живет человек, и то, как эта организация определяет человеческие отношения внутри общества.

Основные психические потребности, вытекающие из особенностей человеческого существования, должны быть тем или иным способом удовлетворены, в противном случае человеку грозит утрата душевного здоровья, точно так же как должны быть удовлетворены его физиологические потребности, иначе его ждет смерть. Однако способы удовлетворения психических потребностей весьма разнообразны, а разница между ними равносильна разнице между различными степенями душевного здоровья. Если одна из основных потребностей останется нереализованной, может возникнуть психическое заболевание; если такая потребность реализуется, но неудовлетворительным (с точки зрения природы человеческого су-

ществования) образом, то, как следствие этого, развивается невроз (либо явный, либо в виде социально заданной ущербности). Человеку необходима связь с другими людьми, однако если он достигает ее путем симбиоза или отчуждения, он лишается своей независимости и целостности; слабым, страдающим человеком овладевают озлобление или безразличие. Только в том случае, если человеку удастся установить отношения с людьми на принципах любви, он обретает чувство единства с ними, сохраняя вместе с тем свою целостность. Лишь с помощью созидательного труда человек может соотносить себя с природой, становясь с ней единым целым, но не растворяясь при этом в ней бесследно. До тех пор пока человек по-прежнему кровосмесительно укоренен в природе, в матери, в роде, его индивидуальность и разум не могут развиваться; он остается беспомощной жертвой природы и в то же время полностью лишен возможности почувствовать себя единым с ней. Только если человек развивает свой разум и способность любить, если он в состоянии по-человечески переживать мир природы и мир людей, он может обрести чувство дома, уверенности в себе, ощутить себя хозяином своей жизни. Едва ли стоит говорить о том, что из двух возможных способов преодоления ограниченности собственного существования один — разрушительность — ведет к страданиям, другой — созидательность — к счастью. Нетрудно также видеть, что силу может придавать только чувство тождественности, основанное на ощущении собственных возможностей, тогда как то же чувство, но опирающееся на группу, при всем разнообразии своих форм, оставляет человека зависимым и, следовательно, слабым. В конечном итоге человек может сделать этот мир своим только в той мере, в какой он способен постигать действительность; но если он живет иллюзиями, ему ни за что не изменить условий, порождающих эти иллюзии.

Обобщая, можно сказать, что понятие психического здоровья вытекает из самих условий человеческого существования и едино для всех времен и всех культур. Психическое здоровье характеризуется способностью к любви и созиданию, освобождением от кровосмесительной привязанности к роду и земле, чувством тождественности, основанным на переживании своего Я в качестве субъекта и реализатора собственных способностей, осознанием реальности вне нас и в нас самих, т. е. развитием объективности и разума.

Такое представление о психическом здоровье в значительной мере соответствует заповедям великих духовных учителей человечества. С точки

зрения некоторых современных психологов, такое совпадение служит доказательством того, что наши психологические послышки не «научны», что они представляют собой философские или религиозные «идеалы». Им, как видно, трудно примириться с выводом о том, что во всех обществах великие учения базировались на разумном проникновении в человеческую природу и на условиях, необходимых для полного развития человека. А ведь именно этот вывод, по всей видимости, больше соответствует тому обстоятельству, что в самых разных местах земного шара, в разные исторические периоды «пробудившиеся» проповедовали одни и те же нормы совершенно или почти независимо друг от друга. Эх-натон, Моисей, Конфуций, Лао-цзы, Будда, Исайя, Сократ, Иисус утверждали одни и те же нормы человеческой жизни лишь с небольшими, незначительными различиями. \... \

Для отражения общих человеческих этических норм автор приводит трудовую общину, созданную во Франции.

Пока не была разработана общая этическая основа, не существовало отправной точки для совместного старта и возможности что-либо создать. Но создание общей этической базы оказалось делом нелегким, поскольку среди двух дюжин рабочих, занятых на фабрике, были католики, протестанты, материалисты, гуманисты, атеисты и коммунисты. Все они продумали свою индивидуальную этику, однако не ту, которая была общепринята и которую их учили запоминать механически, а ту, которую они создали для себя сами, исходя из собственного мышления и опыта, и считали необходимой.

Они обнаружили, что индивидуальные основы их этики имеют много общего. Они взяли эти общие моменты и создали таким образом общий минимум, который был единодушно принят всеми. Заявление, которое они сделали по этому поводу, не было теоретическим и неопределенным. В предисловии говорилось следующее:

«Нет опасности в том, что наш общий этический минимум будет произвольным соглашением, ибо в определении наших позиций мы опирались на жизненный опыт. Все наши моральные принципы были испытаны в реальной, повседневной жизни каждого человека...»

То, что они открыли самостоятельно и поэтапно, представляло собой естественную этику, отражающую десять библейских заповедей, которые они выразили своими словами следующим образом:

Люби своего ближнего.

Не убивай.

Не бери то, что принадлежит твоему ближнему.

Не лги.

Будь верен своему обещанию.

Зарабатывай хлеб свой в поте лица своего.

Уважай своего ближнего, его личность и его свободу.

Уважай себя.

Борись сначала с самим собой, со всеми пороками, унижающими достоинство человека, со всеми страстями, держащими человека в рабстве и наносящими ущерб общественной жизни: гордыней, алчностью, вожделем, скупостью, обжорством, гневом, ленью.

Помни, что есть ценности, которые выше самой жизни: свобода, человеческое достоинство, истина, справедливость...»

Люди дали обет: приложить все свои силы, чтобы воплотить этот общий этический минимум в повседневную жизнь. Они дали друг другу слово. Люди с более суровой индивидуальной этикой дали себе обет соблюдать ее, но одновременно признали, что не имеют абсолютно никакого права вмешиваться в дела других и ограничивать их свободу. Фактически все они договорились уважать в полной мере убеждения друг друга или отсутствие убеждений в той степени, чтобы никогда не смеяться и не шутить над этим»

Хоть и вкратце, но мы успели с Вами ознакомиться с креативным вкладом в классические утопические теории. И рассмотреть смоделированную и реально существовавшую (а может и ныне существующую) модель локального утопического, с точки зрения большинства людей, общества.

Жигунина Лира
Казанский (Приволжский) федеральный
университет, философский факультет, кафедра
социальной философии и культурологи

К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ ПРЕДЕЛЬНОСТИ КРЕАТИВНОГО ОПЫТА НА ПРИМЕРЕ СТАТЬИ ВЕБЕРА «НАУКА КАК ПРИЗВАНИЕ И ПРОФЕССИЯ»

О проблеме креативного опыта и его границ, иллюзии его ограниченности или реальности этого факта будет идти речь в данной статье, и начнем мы наш разговор с цитаты Макса Вебера: «...одной только тоской и ожиданием ничего не сделаешь, и нужно действовать по-иному — нужно обратиться к своей работе и соответствовать «требованию дня» — как человечески, так и профессионально. А данное требование будет простым и ясным, если каждый найдет своего демона и будет послушен этому демону, ткущему нить его жизни» Этой фразой заканчивается произведение Вебера «Наука как призвание и профессия». Казалось бы, какое она имеет отношение к проблеме предельности креативного опыта и вообще к креативности? Оказывается, самое прямое: автор дает универсальную формулу того, как надо реализовывать креативный потенциал — не нужно ждать появления стимула к творчеству извне или искусственно себя настраивать на создание креативного продукта, необходимо всего лишь задать себе самому вопрос о том, соответствует ли моя деятельность «требованию дня», есть ли польза для других в том, что я делаю, и вот в тот момент, когда этот вопрос задается, уже начинается акт творчества, рождаясь из ниоткуда естественным путем, как ему и положено появляться. У М. Хайдеггера есть известный тезис о необходимом условии открытости человека самому себе, если этот человек желает научиться творить, а открытость эта как раз и начинается с философского вопрошания. Таким образом, невозможно отделять философию-

вание от творчества — два этих процесса сопровождают друг друга; об этом в свое время уже говорил Сократ, и именно ему, как известно, принадлежит идея обязательного для каждого философствующего=творящего субъекта прислушивания к внутреннему голосу, тому самому «демону, ткущему нить жизни» творца, для того чтобы его креативный опыт, заведомо беспредельный, преодолевал объективно существующие ограничения. Об этом и пишет М. Вебер в своей статье «Наука как призвание и профессия» и на примере этой статьи нам бы хотелось показать амбивалентность такого сложного феномена, как креативность, или творчество.

Сразу оговоримся, что понятия творчества и креативности в рассматриваемой нами проблемной области тождественны, хотя, разумеется, определенные смысловые различия имеют место, но они излишни в данном случае — уведут в другую проблемную область. Если рассматривать креативность исключительно как технологию, а креатив как продукт информационной цивилизации, своеобразный симулякр творчества или характерную черту современного человека так называемой творческой профессии, например, медийщика или дизайнера интерьеров, то с трудом можно будет рассуждать о том, подчиняется ли она, эта самая креативность, диалектике предельного и беспредельного, а значит, и амбивалентной в этом отношении она не является, потому что является характеристикой определенного продукта, сделанного на заказ. Например, креативный проект на телевидении — это результат работы по строго согласованному плану, утвержденному заказчиком и предусматривающему только лишь небольшие авторские отклонения, без которых тем же медийщикам сложно обойтись, то есть креатив — это творчество в пусть и большом, но все же ограниченном пространстве смыслов. Стоит ли здесь говорить о беспредельном креативном потенциале в сократовском смысле, когда творчество, будучи результатом самовопрошания, ничего общего с планированием не имеет, наоборот, есть свободный полет фантазии. Так вот, мы различия между понятиями креативности и творчества в расчет не берем, даже если они и есть, чтобы не усложнять и без того серьезную тему.

Между тем, вернемся к статье Вебера. В ней он пытается разобраться в том, что из себя наука представляет как профессия и как призвание. Позволим себе произвести некоторое обобщение, и вот что получится: какой спецификой обладает труд в той или иной сфере духовного производства, иначе говоря, в какой мере здесь можно говорить о предельности креативного опыта. Уже в начале статьи Вебер подчеркивает: в современных условиях наука не существует без специализации, более того, уровень специализиро-

ванности постоянно растет. На первый взгляд, этот факт наводит на мысль: креативный потенциал науки как одной из ключевых на современном этапе развития общества формы духовного производства оказывается строго ограниченными рамками той или иной специализации; всем известен такой аргумент против специализации в науке, как то, что уже не только гуманистарики не понимают естественников, но и, например, биолог иногда с трудом может понять того же биолога. Однако у этого явления есть и обратная, позитивная сторона, и о ней как раз и пишет Вебер: узкая специализация превращает ту или иную науку в силу с бесконечным креативным потенциалом, а ученого в человека, осознающего свое призвание. И вот здесь мы вновь возвращаемся к идее внутреннего голоса, демона, путеводной звезды — можно как угодно называть то, что в человеке сродни источнику вдохновения и энергии. И если «демон» не ошибается, то человек осуществляет необходимую жертву: он отказывается от наслаждения креативным опытом в одной сфере, чтобы ощутить его в другой, и чем более узкой оказывается эта сфера, тем больше у него шансов, как ни парадоксально (хотя для информационной эпохи это и правда банально), увидеть всю беспредельность творческого потенциала. И вот еще один удивительный момент: человек постмодерна способен реализовывать творческий потенциал сразу же в нескольких сферах, но только предварительно сделав из каждой узкие каналы специализации. Таким образом, информационное общество, увеличивая специализацию в разных областях, то есть извне ограничивая человека, субъекта деятельности, дает возможность развернуться внутри этой узкой сферы, приближая креативность в ней к бесконечности и превращая сам феномен предельности креативной формы опыта в симулякр. Другое дело, будет ли эта мощная по степени креативности деятельность действительно творческой, а не изошренной, завуалированной вариацией на одну и ту же тему (феномен ремикса, например), остается на усмотрение автору. И чтобы вновь не касаться спора об отличии творчества от креативности, скажем в заключении: явление предельности креативного опыта антиномично, потому что амбивалентно творчество само по себе: оно в той же мере предельно, в какой и беспредельно, а значит, и о так называемых предельных формах креативного опыта можно рассуждать с осторожностью, особенно в условиях становящегося постиндустриального общества, для которого характерно не только переконструирование самого феномена креативности, но и размывание границ между пришедшими к нам из классики понятиями предельности и беспредельности, ограниченности и безграничности.

Чалаби Башир

Московский государственный университет имени
М. В. Ломоносова, философский факультет,
кафедра истории зарубежной философии, 5 курс,
специальность «Философ. Преподаватель»

ГРЕЧЕСКОЕ НОВАТОРСТВО И ЕГИПЕТСКОЕ КУЛЬТУРНОЕ ВЛИЯНИЕ: НА ПРИМЕРЕ КОСМОЛОГИИ ФАЛЕСА

В основании космологической концепции Фалеса лежит представление о воде как о материальном начале ($\alpha' \rho \chi \acute{\eta}$) бытия. Тот факт, что мы акцентируем внимание на слове $\alpha' \rho \chi \acute{\eta}$, связан с тем, что оно, очевидно, могло быть использовано и самим философом. К VI веку до н. э. оно уже повсеместно распространено в Греции (встречается в произведениях Гесиода и в упоминаниях сочинений Анаксимандра). Аристотель в «Метафизике» пишет: «Однако число и вид такого начала не все одинаково разумеют. Так вот, Фалес, родоначальник такой философии, считает [началом] воду».

Понятие «воды» у Фалеса можно оценивать двояко. Первая точка зрения, которой придерживается большинство исследователей, трактует его достаточно буквально: «вода — элемент, из которого все создано». Вторая, представленная Г. Фрэнкелем, заключается в понимании воды не как материальной субстанции, но как набора качеств. Фалес якобы использует воду как в первую очередь как образ (слово $\epsilon' \acute{\iota} \delta \omicron \varsigma$ можно перевести и так) активного начала, противостоящего традиционной для греческой мифологии пассивной «земле-матери». Мы предпочтем первую версию. Во-первых, она больше соответствует таким натуралистичным пассажам, как Фалесова рекомендация закапывать тела для разложения на воду; во-вторых, сам Фрэнкель называет свое положение «догадкой», и далее вводит в космологию совсем уж невероятную борьбу начал земли и воды.

Вопрос о происхождении этой космологии открыт. Несмотря на господство в начале XX века мнения об «исключительных правах» эллинов на фи-

лософию, теории о родстве учения Фалеса с египетской предфилософией начали появляться уже тогда. Более того, они были известны отечественному читателю. Еще в 1902 г. в Санкт-Петербурге был издан перевод труда крупного британского историка философии П. Таннери «Первые шаги древнегреческой науки», один из параграфов которого носил имя «Фалес заимствовал из Египта не только свои математические и астрономические знания, но равным образом и свою космологию». Впрочем, голос Таннери тогда не был услышан, и до выхода работ М. Уэста, В. Буркерта и др. учение Фалеса считалось «греческим творением» без каких-либо «но».

Из чего же можно сделать вывод о возможности заимствования Фалесом водной космогонии из Египта? Красноречивый комментарий Апония на «Песнь песней» гласит: «Фалес... в своем учении объявил воду началом всех вещей и источником, из которого все сотворено Незримым и Великим». Корректным будет сравнение этого момента с египетским «Лейденским гимном». Имя божества Амуна, помимо значения, связанного со словом «скрывать», может также происходить от глагола «пребывать»; распространенная в египетских текстах формула «пребывающий вов всех вещах» фактически обозначает всеприсутствие Амуна, и может найти греческую параллель в фалесовом гилозоизме $\mu\lambda\acute{\eta}\rho\eta\ \theta\epsilon\omega\tilde{\nu}\ \epsilon\tilde{\iota}\nu\alpha\iota$ [все полно богов] (pluralis слова «бог» здесь носит риторический оттенок). Другой важный момент: в космологии Фалеса ветер (фактически воздух) зачастую выступает ограничительным принципом по отношению к воде. Фалесов демиургический акт можно реконструировать как результат действия воздушного вихря, который «развертывается» в безграничном океане. Данная концепция практически эквивалентна египетской космогонии, где верховное божество (в т. ч. фиванский Амун) воссуществует в хаосе-Нуне.

Сложно избежать соблазна объявить теоретическим источником учения Фалеса творчество Гомера. Вместе с тем, стоит помнить, что работы Гомера не типичны для Ионии. Поэт (вне зависимости от того, является ли он реальным персонажем или «собирательным образом») является наследником устной традиции, оставленной Микенской культурой, и дополненной беотийскими и коринфскими элементами. Это и создало изложенный в «Илиаде» космогонический миф. Однако влияние Гомера на Фалеса маловероятно. Как совершенно справедливо отмечает крупнейший историк философии В. Гатри, поэта космогонический процесс не интересовал, и он просто «брал из ранних мифов то, что желал». Фактически, водное начало — единственное, что объединяет «креационизмы» Фалеса и Гомера.

В остальном крайне мифологизированная и перформативная космогония последнего отстоит от концепции «первого философа» очень далеко. Если и искать греческие корни учения Фалеса — то, в первую очередь, в орфизме. Доксограф (правда, очень поздний) Апион донес до нас орфическую космогонию, в которой описывается зарождение мира «с участием» воды, водоворота и воздуха, что соотносит ее не только с предполагаемым учением Фалеса, но также и с египетской солярной теологией эпохи Древнего царства (которая затем и переросла в теологию Амуна). «Беспредельная пучина» не может родить живое подобно инертному океану Нуно, а к «метод» появления орфического «зародыша» оказывается схож с египетской формулой «воссуществовал сам по себе». Другие параллели (в особенности, между религиозной антропологией «Книги мертвых» и орфическими заупокойными гимнами, а также между египетской концепцией души-Ба и орфическим метемпсихозом) свидетельствуют о возможности глубокого влияния религии Древнего Египта на орфиков. В случае его признания мы можем также заключить, что наличие в фалесовом учении египетских элементов обусловлено не только общением со жрецами, но и рецепцией их представлений через орфизм.

Васильчук Александр

Брестский государственный университет имени
А. С. Пушкина, филологический факультет, кафедра
белорусского языкознания, 3 курс, специальность
«Белорусская филология»

К ПРОБЛЕМЕ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ФОЛЬКЛОРНЫХ КОДОВ В МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ МИРА СЛАВЯН

В современных идеологических высказываниях, исследованиях по культурной антропологии и этнолингвистике весьма часто употребляется слово «код». Вслед за авторитетным российским исследователем С. Е. Неключодовым, мы считаем, что «уровень мифологичности» общественной жизни у нас за последнее десятилетие чрезвычайно возрос, и мы из царства науки и рационализма шагнули в некую «мифологическую» эпоху [1: с. 9]. Поэтому интерес к проблемам семиотизации мира мифопоэтическим мышлением, кодирования информации в национальных знаковых системах, функционирования фольклорных кодов растет. В своем исследовании мы попытаемся определить содержание термина «код».

Понятие кода вообще и метод структурно-семантического анализа, в частности, заимствованы из лингвистики и связаны с исследованиями Ф. де Соссюра в области теории знака. Знак, по определению Ф. де Соссюра, представляет собой ассоциативное единство означающего и означаемого. Идея о коллективном и конвенциональном существовании языка привела к разработке понятия кода. Код при этом трактовался как совокупность правил или ограничений, регулирующих функционирование речевой деятельности.

Французский антрополог К. Леви-Строс удачно применил понятие кода и метод структурно-семантического анализа к изучению мифов. Его ис-

следования касались особенностей мифопоэтического мышления, характерного для архаических обществ. Важные аспекты, отмеченные французским ученым, сводятся к так называемой «логике бриколажа», то есть к логике «окольного пути», «отскакивания», «отражения», к использованию «иных» средств для выражения определенного понятия или для достижения определенной цели. Абстрактные смыслы передаются при помощи конкретно-чувственных образов, метафоризируются. Источником чувственных образов и метафор становится окружающая действительность, постигаемая органами чувств. Леви-Строс выделяет несколько базовых кодов, на основе которых строятся более сложные системы: визуальный, одористический, слуховой, осязательный. Чувственные данные представлены в виде бинарных оппозиций, вычленяемых из фрагментов мифа, и играют роль знаков некоей кодовой системы, которая коррелирует со сходными системами, трансформируясь в них [2].

Код мифа дефинирован Леви-Стросом как «система функций, определенных мифом для присущих ему особенностей» [3: с. 189]. Леви-Строс выделяет в мифе суть, «арматуру», некий набор особенностей, инвариантных для небольшого числа начальных мифов, и сообщение, то есть содержание мифа. Сообщение при этом может быть передано различными кодами, варьирующимися от мифа к мифу. Понятия, разработанные в многочисленных трудах французского ученого, применяются при анализе не только конкретно мифологического, но и устно-поэтического материала.

В настоящее время неизвестно не только количество различных кодов, но и то, говорим ли мы в разных контекстах об одном и том же коде под разными названиями или о разных кодах. Коды, как известно, могут быть сгруппированы по многим признакам. В частности, основой выделения кодов могут служить два признака, которые можно рассматривать как разновидности более общего признака: простота vs сложность. Первый признак, как отмечают А. К. Байбурина и Г. А. Левинтон, — это «наличие/отсутствие стратификации», он противопоставляет одноуровневые коды (языки) многоуровневым. Так, жестовая коммуникация членится только на синтагматические элементы, тогда как вербальная опирается на сложно организованный код со многими уровнями (их количество по-разному оценивается в разных школах и контекстах). С другой стороны, по сравнению с кодом поэтических текстов, естественный язык выступает как сравнительно простой код. Второй различительный признак кодов, по справедливому замечанию А. К. Байбурина и Г. А. Левинтона, — это «го-

могенность vs синкретичность». Коды внутри синкретического текста (обряда) могут быть синкретичными: песенный код совмещает вербальный и музыкальный коды, танец — музыкальный (инструментальный или вокальный) и пластичный (жестовый, телесный). В пантомимических действиях (телесный код), не сопровождаемых ни музыкой, ни словесным текстом, совмещаются две разные системы выражения: мимика и жестикуляция» [4: с. 247-248].

Мы, вслед за российскими исследователями А. К. Байбуриным и Г. А. Левинтоном, называем субстанциональными кодами те коды, которые определяются на основании субстанциональной общности их элементов. Субстанциональный код можно определить как инструмент традиционного моделированного мира на основе его познания, оценки и описания через символы типа растительных, животных, ландшафтных и под. Каждый символ (слагаемое кода) есть специальный образ, который понимается как результат и идеальная форма предметно-чувственного, целостного, эмоционального отображения предметов и явлений материального мира [5].

Важнейшим свойством кода, как и любого отдельного знака, по С. М. Толстой, является его конвенциональность, т. е. «договоренность» пользователей о значении знаков: чтобы кодовые обозначения могли быть восприняты адресатом, он должен уметь их прочесть, т. е. владеть кодом, знать значения, приписанные его элементам, их сочетаниям, а также вторичность кодов: элементы кода, имеющие свое определенное «докодовое» значение, вторично используются в коде для обозначения других объектов и сущностей [4: с. 25, 30]. Говоря о культурных кодах, мы должны различать два разных аспекта. Во-первых, нас может интересовать сам код, первичные значения его элементов, их культурные (символические) потенции, условия и возможности их переноса на другие денотативные области. Показательным здесь будет сам набор этих других областей. Во-вторых, нас должны интересовать свойства «принимающей стороны», причины и условия применения к ней каждого конкретного кода и сам набор используемых по отношению к ней кодов [6: с. 30].

Неразработанность проблем знаковой организации мира, одним из главных инструментов которой выступает код, накопление соответствующего богатого славянского фольклорно-этнографического фактического материала, который ждет основательного системного изучения согласно новым разработкам в фольклористике, семиотике, этнолингвистике, опре-

деляет актуальность системного изучения функционирования фольклорных кодов в мифопоэтической модели мира славян.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. С. Ю. Неклюдов. Структура и функция мифа / Современная российская мифология. Сост. М. В. Ахметова. М., 2005.
2. Леви-Строс К., Структурная антропология. Структура мифов, М., «Наука», 1985. С. 183-208.
3. Леви-Строс К., Мифологики. Сырое и приготовленное. М., 2000. С. 406
4. Байбурин А. К., Левинтон Г. А. Код(ы) и обряд(ы) // Кодови словенских култура. Београд, 1998. № 3. Свадба. С. 239–257.
5. Толстая С. М. К понятию культурных кодов // Сборник статей к 60-летию Альберта Кашфуловича Байбурина. Studia Ethnologica AB 60. Санкт-Петербург, 2007. С. 23–31.
6. Швед І. А. Космас і чалавек у дэндралагічным кодзе беларускага фальклору. Брэст, 2006. С. 129

Вознесенская Анастасия

Санкт-Петербургский Государственный университет
культуры и искусств, кафедра теории и истории
культуры, 1 курс, специальность — культурология

КРЕАТИВНОСТЬ МОДЕЛИ ПОВСЕДНЕВНОСТИ В КУЛЬТУРЕ РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

В середине XIX века в русской культуре произошел важный перелом: на первый план вышла активность личности. Существенно возросло значение тех областей культуры, которые определяются личностным началом — литературы, искусства, науки. Начался рост культурного слоя самостоятельно мыслящих людей. Расширилась социальная база культуры, изменились критерии оценки: доступность и понятность стали достоинствами, превращая «толпу» в «народ». Сословные и социальные рубежи теряли культурное значение. Культура становится областью творческой самореализации личности, приобретая самостоятельность задач и проблем.

Взрыв креативности превратил Россию из культурной провинции Европы в центр самостоятельного развития. В то же время рост индивидуального самосознания лишил сознание русского человека устойчивости, обостряя конфликты индивида и социума. Отмена крепостного права, введение гласного суда и земства в значительной мере сняли напряженность этих конфликтов, но не решили проблему до конца.

Проблемы русской культуры сконцентрировались в формировании культурного слоя новых людей, получившего название интеллигенции, в первоначальном значении соединяющем «божественный разум» со свободой совести и протестом против угнетения народа.

Возникающую русскую интеллигенцию от остальных слоев общества отличала предельная радикальность позиции. Концентрируя всё внимание на главной проблеме — страданиях народа, интеллигенция находит ее решение в утверждении свободы личности, наделенной полной от-

ветственности за социум. В её сознании соединилось несовместимое: разрушение и созидание, самоутверждение личности и её служение народу. Первое нашло выражение в нигилизме, анархизме, стремлении выйти в своей свободе за пределы существующей культуры, второе — в обострённом чувстве долга, стремлении к научному знанию, просветительству, созданию новых форм социальной общности, основанных на свободе личности. «Нигилизм» разделил поколения отцов и детей. Русская интеллигенция подчинилась этому решению не только свой ум, но и всю свою жизнь, вплоть до готовности к тюрьме и эшафоту.

Радикальная креативность интеллигенции приобрела всеобъемлющий характер. В область трансформации включаются все стороны жизни без исключения, в том числе то, что обычно составляет наиболее устойчивый и консервативный компонент массовой культуры: «естественные» привычки повседневного быта. При этом элементы быта — одежда, причёски, манера общения и т. п. могут нагружаться дополнительной культурной значимостью как свидетельства принадлежности к «новым людям». «Стриженные волосы, отсутствие кринолина или барашковая шапка на голове женщины производили сенсацию в публике и приводили многих в ужас».

Интеллигенция в самоутверждении личности не просто переходит словесные и социальные рубежи существующей культуры, но осознанно и целенаправленно их преодолевает. Она вовлекает в свои ряды креативные личности из всех сословий — родовой аристократии, дворянства, духовенства, купечества, мещанства, крестьянства, рабочих и т. д. Самоутверждение «новых людей» потребовало коренной ломки старого быта, разрыва социальных связей, одинаково болезненного для детей и отцов. При этом отвергались все разновидности устойчивого быта: в своём стремлении к новому быту интеллигенция становилась «безытной». Это отказ от традиционного быта крестьян, дворян, мещан. Новые люди отрекались от старых устойчивых связей индивида и социума, в том числе от брака и семьи. Они утверждали приоритет ценностей, выходящих за пределы «естественных» материальных потребностей человека — бескорыстное служение идее.

Креативность свободной личности стала основной моделью повседневного поведения интеллигенции. Её новая этика поведения: человека должны связывать не внешние законы или традиции, внутренние побуждения — совесть, чувство справедливости и долга, любовь и т. п. «Нигилист

вносил свою любовь к искренности даже в мелкие детали в повседневной жизни.».

Самым массовым и самым важным для русской культуры стало стремление к образованию, особенно у женщин, которые были ранее его лишены. Студенчество стало самым характерным участником культурного переворота.

Выход за пределы ограничительных форм социальной общности интеллигенция видела в создании коммун — объединений, образованных свободными личностями по осознанному выбору и внутреннему побуждению, взаимно связывающих личные интересы с общественными.

На многие вопросы, волновавшие молодёжь, давал ответ Н. Г. Чернышевского «Что делать?», ставший программой жизни русской интеллигенции. Книга утверждала новые представления о нравственности, этике поведения в любви и браке, новые формы социального устройства, основанного на сознательном единении людей. Организующую роль в них играет рациональность самостоятельно принимаемых решений, а центральным моментом преобразования артели в коммуну становится «протоестественный» отказ девушек от прибыли в пользу коллектива с уравнительным распределением.

Как показало дальнейшее развитие событий, противоречивое сочетание креативности свободной личности со служением идее спасения народа несло в себе опасность превращения ничем не ограниченной свободы личности в беззаконие и ее социальной ответственности в деспотию, энтузиазма беззаветной преданности — в фанатизм исполнительности, а самобытности осмысления реальности — в догматическую предвзятость. Эту опасность почувствовал Ф. М. Достоевский (роман «Бесы»), она была замечена авторами сборника «Вехи», но в полной мере проявила себя, когда «светлая мечта» превратилась в государственную политику.

Креативность русской интеллигенции оказала значительное влияние (положительное и отрицательное) на русскую культуру. Утверждение самосознания личности сблизило русскую культуру с европейским персонализмом. Но при этом сохранились важные отличия русской интеллигенции от европейских интеллектуалов: отношение к собственности, отношение к закону, острое чувство социальной ответственности. Эти особенности вошли в состав ментальности широкого слоя русской культуры.

К началу XX века мировоззрение русской интеллигенции утратило первоначальное единство. Однако ядро этого мировоззрения, сочетающее

креативность самоутверждения с императивностью служения оказалось устойчивым и стало основой как для государства, так и для последующего диссидентства со всеми своими особенностями.

Креативность быта русской интеллигенции, сформировавшейся во второй половине XIX века, может дать богатый материал для анализа ментальности русской культуры, необходимый для понимания причин и направления ее развития.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кропоткин П. А. Этика М.: Издательство политической литературы 1991 г. С. 398.
2. Панаева А. Я Воспоминания М.: Художественная литература, 1972 г. С. 486

Никонорова Мария
Московский государственный университет
им. М. В. Ломоносова, факультет иностранных
языков и регионоведения, кафедра региональных
исследований, 4 курс, регионоведение
Великобритании

КУЛЬТУРНЫЙ НАЦИОНАЛИЗМ И НАЦИОНАЛЬНО- ОСВОБОДИТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ В ИРЛАНДИИ В XIX — НАЧАЛЕ XX ВВ.

Национализм — идеология и политика, трактующая нацию как основу самостоятельного государства и высшую форму общественного единства. Однако для характеристики некой общности людей как нации могут выбираться различные критерии: общее этническое происхождение, история, экономика, язык, религия, культура. Вопрос об определении «нации» особенно важен для Ирландии, так как страна до сих пор разделена: 6 северо-западных графств исторической провинции Ольстер входят в состав Соединенного королевства Великобритании и Северной Ирландии, тогда как остальные 26 графств формируют Ирландскую Республику. Основная причина существующего раздела заключается в том, что на протяжении нескольких веков на территорию Ирландии переселялось большое число англичан и шотландцев, которым законодательно было запрещено смешиваться с местным населением (Килкеннийские статуты, 1367). В результате, на острове сложилось две этнорелигиозные группы: ирландцы, исповедующие католицизм и потомки англо-шотландских переселенцев — протестанты. Сложные взаимоотношения между этими группами затрудняли процесс освобождения страны и сейчас препятствуют ее объединению. Именно протестантское население выступало против создания в Ирландии независимого государства и Великобритания была вынуждена пойти на раздел страны, сохранив 6 графств с преобладающим протестантским населением в составе Соединенного королевства.

Сразу после подписания Унии с Великобританией в 1800 году в Ирландии началась борьба за ее отмену. Национализм стал главным направлением общественной мысли. Националисты настаивали на праве Ирландии, как отдельного и отличного от Англии государства, на независимость и не всегда осознавали, что сопротивление встречают не столько из Лондона, сколько из Белфаста. Националисты XIX-го и особенно начала XX-го вв. позиционировали себя как выразителей общенациональной идеи, интересов всего ирландского народа, практически игнорируя протестантское население северо-западных графств, которое их интересы и стремления не разделяло.

Культурный национализм определяет нацию единством языка и культуры. Основанный на немецкой классической философии и европейском романтизме, ирландский культурный национализм был тесно переплетен с национально-освободительным движением, так как свободное развитие ирландского языка и культуры затруднялось английским присутствием. Культурный национализм, в отличие от политического, признавал наличие в Ирландии двух разных групп населения, но в нем явно выделяются два течения, по-разному относящихся к этим двум группам и их месту в ирландской нации.

В 1840-х гг. была основана организация «Молодая Ирландия», у истоков которой стояли Томас Дэвис и Чарльз Даффи. Организация занималась изучением истории, фольклора Ирландии, поддержкой гэльского языка. Основатели «Молодой Ирландии» верили, что общие и отличные от английских история, культура, язык, музыка и искусство могут быть объединяющим фактором для всех жителей Ирландии. Многие культурные националисты из «Молодой Ирландии» были протестантами англо-ирландского происхождения, родным языком которых был английский, сам Дэвис, к примеру, плохо владел гэльским.

Традиции «Молодой Ирландии» продолжали деятели культурного национализма конца XIX-XX вв. На рубеже веков все яснее выделяются два ведущих направления в культурном национализме — опирающееся на все население, включая протестантов-англо-ирландцев и ограничивающее нацию ирландцами-католиками. Ключевым вопросом, по которому эти направления расходились, была религия.

Основатель Гэльской Лиги, Дуглас Хайд, делал акцент на гэльском происхождении Ирландии и гэльском характере ее культуры и языка, но считал, что гэльский не является синонимом католического. Хайд стремился

ограничить работу Гэльской Лиги только сферой культуры и не вмешиваться в политическую борьбу. Общая ирландская культура, единая для протестантов и католиков, должна была выступить связующим элементом для нации, преобладать над этническим и религиозным различием. Схожей точки зрения придерживались многие выдающиеся деятели Гэльского Возрождения, такие как Уильям Батлер Йейтс, леди Августа Грегори, Джон Синг.

Второе направление, также являлось частью Гэльского Возрождения, но не отделяло культуру от религии. По мнению, к примеру, Морана, ирландская нация — нация католиков и исключения из этого правила быть не может. Моран также критиковал протестантских деятелей возрождения за то, что они писали на английском языке. Моран, Шиэн, члены Древнего Ордена Ирландцев (Ancient Order of Hibernians) полагали, что верность Католической церкви является неотъемлемой характеристикой ирландской нации и культуры и в независимом ирландском государстве церковь должна будет играть решающую роль.

Именно второе направление оказалось, в итоге, ближе политическим националистам, фактически игнорировавшим национальную проблему в стране. Хайд тщетно пытался удержать Гэльскую Лигу в стороне от политики, все больше ее членов вступали в революционные политические организации, пока в начале XX-го в., наконец, не составили значительную часть Ирландских Волонтеров (одни из лидеров Пасхального восстания 1916 г).

Политики-националисты широко использовали достижения и идеи культурного национализма, особенно главный его догмат — убежденность в существовании в Ирландии отдельной, уникальной цивилизации, отличающейся от английской в этническом, религиозном и культурном планах. Идеи культурной самобытности Ирландии были одним из важнейших аргументов самопровозглашенной Ирландской республики, доказывавшим ее право на существование. После подписания договора 6 декабря 1921 г., предоставлявшего Ирландии статус доминиона в составе Британской империи в Доиле (Ирландском парламенте) развернулись дебаты, на которых одним из главных аргументов сторонников подписания договора была гарантия независимости Ирландии в вопросах культуры и образования, что означало гарантию независимого развития гэльской цивилизации.

Идеалы культурного национализма начала XX-го в. были чрезвычайно распространены в Ирландии и после обретения независимости. Особую

Креативный опыт культуры

Никонорова Мария | Культурный национализм и национально-освободительное движение в Ирландии

роль культуре и религии отводил первый лидер Ирландской республики Эamon де Валера, вновь возглавивший страну в 1932 году. Идеалом де Валеры была гэльская Ирландия, несколько патриархальная, безусловно католическая, со своей традиционной культурой и говорящая на гэльском языке. Такие взгляды являлись следствием многолетней работы идеологов культурного национализма.

Культурный национализм в Ирландии не только способствовал сохранению и развитию ирландской культуры, но и открыли эту культуру миру, предъявив как аргумент в пользу права страны на самоопределение. Тем не менее, культурный национализм был неоднородным движением и во время вооруженной борьбы за независимость его более умеренное направление, включающее англо-ирландских протестантов, оказалось невостребованным и не получило развития в Ирландской республике.

Пучковская Антонина

Санкт-Петербургский Государственный Университет,
философский факультет, кафедра культурологии, 4
курс, специальность теория культуры

ПОВСЕДНЕВНОСТЬ ГОРОДА ПО МАРКУ ОЖЕ. ГОРОД-ФИКЦИЯ КАК УГРОЗА ПРОЦЕССУ УРБАНИЗАЦИИ

Глобализация, порождающая урбанизацию как один из неотъемлемых процессов социокультурного развития человечества, оказывает также определенное влияние на изменяющиеся семантико-аксиологические аспекты самого феномена города с течением времени. Каковы главные аспекты повседневности города? И насколько реальна идея о превращение городов в ненаполненные смыслами фикции?

Для анализа постулированных вопросов рассмотрим тексты Марка Оже и Мишеля де Серто, теоретизировавших о современном городе. Так, например, Оже в своей работе «От города воображаемого к городу-фикции», апеллирует к урбанизму как феномену, прежде всего, мобильности, заключенного в потоке повседневных практик, отличных друг от друга по типологически-культурным характеристикам, тем самым формирует три основных типа города: город-встреча, город-память и город-фикция. Являясь наиболее естественной средой, где тайна романа может наглядно воплотиться, ибо задана одновременно присутствием непостижимого одиночества и невозможного общества, город «существует благодаря сфере воображаемого, которая в нем рождается и в него возвращается, той самой сфере, которая городом питается и которая его питает, которая им призывается к жизни и которая дает ему новую жизнь».

Этот тезис повседневности города удачно удастся воплотить такому горячему средству коммуникации, по М. Маклюэну, как кинематограф (здесь в пример можно привести картину В. Вендерса «Алиса в городах» 1974 г. и др.).

Однако вернемся к сфере воображаемого, которая «затрагивает как город (с его константами и изменениями), так и наши взаимоотношения с образностью, и подвержена изменениям — подобно городу и обществу». Обращаясь к типологии, предложенной Оже, отметим, что городу-памяти, «городу, отмеченному следами великой коллективной истории, но также миллионами историй индивидуальных» наиболее присуще зависимость от истории прошедшей, которая, в свою очередь, возвращает нам конфликтные воспоминания.

Переходя ко второму типу города, обозначенного Оже как город-встреча, уточним, что в нем не только происходит встреча мужчин и женщин, но и он «сам идет нам навстречу, открываясь нам так, что мы начинаем узнавать его, как узнают человеческое существо», а именно, по запаху, ощущениям, звукам, вспыхнувшим эмоциям и т. д. Поэтому встреча с городом значит подчас открытие его чисто сенсорных параметров, которые гарантирует ему персональность, индивидуальность, предназначенные поразить воображение художника. Таким образом, «персонализация замыкается: город вдохновляет человека, человек создает произведение, а произведение напоминает город».

Подводя некоторые итоги, продолжает Марк Оже, «город может существовать в сфере воображаемого только в той мере, в какой его существование обладает двойственной символичностью». Для прояснения следует сказать, что город символизирует собой тех, кто в нем живет и работает, ведя символическое существование, и чьи отношения обладают некой общей системой значений. Эта система социальных значений являет собой некое минимальное условие, благодаря которому могут осуществляться процедуры воображения, метафорические и метонимические формы, т. е. те, которые мы впоследствии находим в художественных формах выражения.

Один из ключевых выводов, складывающихся из того, что «тема встречи с городом неотторжима от встречи в городе», были еще отмечены Мишелем де Серто, который в своей книге «Изобретение повседневности» писал: «...как непросто спуститься с небоскреба World Trade Center: Ведь необходимо забыть увиденную с высоты городскую планиметрию с четко прорисованной сетью улиц и, оказавшись на уровне тротуара, вновь обрести пространственную раскованность пешехода...». Город-встреча в представлении Серто есть воля к видению города, которая родилась задолго до того, как родилась техническая возможность ее реализации.

И Оже, и Серто, в итоге, приходят к единому выводу — город немислим без метафоричности, образов и, в конечном счете, симулякров.

Здесь мы, наконец, можем обратиться к проблеме, поставленной нами в начале исследования, а именно городу-фигции, феномену, угрожающему уничтожить своих двух уже упомянутых предшественников, т. е. к современным планетарным городам. Городам, порожденным образами и экранными отражениями, в которых взгляд рискует потеряться, как в игре зеркальных подобий в завершающем эпизоде уэллсовской «Дамы из Шанхая».

Более реальным эпизодом отнюдь не уэллсовской истории, а сегодняшней жизни является возникновение посреди сельской местности развлекательных парков. Их прообраз, говорит Оже, можно усмотреть в Диснейленде, с его искусственными улицами, фиктивными американскими городами, фиктивной Миссисипи, фиктивным замком Спящей красавицы.

Как же ведут себя зрители? Для них такого рода образования или «мыльные пузыри имманентности», — форма развлечения, место отдыха и забвения. Люди приезжают туда семьями, чтобы отвлечься от реальных забот и поверить в то, что герои комиксов, сошедшие с глянцевых полос, действительно способны их «спасти».

По определению, индустрия развлечения и глянца порождают «закрытые миры, маркированные стандартизированными пластическими, архитектурными, музыкальными и текстуальными знаками, в которых отсутствует многомерная сопряженность символических рядов». В доказательство этому Оже саркастично замечает, что «в Азии, в Америке, в Европе, повсюду — уши Микки-Мауса прислушиваются к миру».

Однако нужно также отметить, что в таких городах-фигциях существуют реальные персонажи — работники индустрии развлечения, обслуживающий персонал. Для них жизнь в замке Спящей красавицы такая же повседневная практика, как для других — офисный восьмичасовой день. И здесь мы приходим к выводу, что город-фигция не столько угрожает человеческому развитию, сколько превращает его на короткое время в некую иллюзию, при главном условии, что люди сами желают в эту иллюзию верить. Но в данном случае речь идет именно об иллюзорности, а не сфере воображаемого, которую отстаивает Оже.

Мы в праве так рассуждать, ибо воображаемое возможно только там, где сложилась полноценная социальность. Потому что воображаемое — это всегда позитивно, и поэтому не стоит всецело доверяться фантастике,

доверяться фиктивной образности, лишенной символического костяка. И именно от этого нас пытается предостеречь Марк Оже. По его мнению, нашей задачей должно стать пере-символизирование реального и возвращение воображаемого к жизни.

Ощущение калейдоскопичности городского мира, переполненного гибридными сетями, которые функционируют каждая по-своему, позволяет нам, в то же время, увидеть, насколько важно столкновение, а именно контакт. Вообще феномен мировых сетей нельзя изолировать от остального мира, ибо они всегда находятся в соприкосновении друг с другом, борются, кооперируют, паразитируют, — вариации могут быть бесконечными и именно они являются цементирующим элементов повседневных городских практик.

Именно коммуникация порождает смыслы, наполняя ими такие образование как города. Что касается понятия фиктивности, то в сегодняшнем мире фикция неизбежно присутствует как пример, очередной раз доказывающий теорию о третьем порядке симулякров Бодрийера, однако, несмотря на свою семантику, в дополнение к сфере воображаемого фикция все равно остается элементом реальности. Угрозой урбанистическим процессам города-фикции становятся только тогда, когда теряются смыслообразующие связи между компонентами города, и на первый план выходит «кажимость», а не подкрепленная смыслами реальность. Что касается виртуальной реальности, наполненной исключительно фиктивными образованиями, то это тема уже другого исследования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Оже М. От города воображаемого к городу-фикции. М.: 1999 Художественный журнал №24

Суханова Ксения
Сибирский федеральный университет,
гуманитарный институт, факультет
искусствоведения и культурологии,
культурология, 2 курс

СВОЕОБРАЗИЕ СОЦИАЛЬНОГО МИФА КАК КУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНА В ИССЛЕДОВАНИИ «МЕТОД СОЦИОЛОГИИ» ЭМИЛЯ ДЮРКГЕЙМА

В современной науке обнаруживается повышенный междисциплинарный интерес к изучению мифа и мифотворчества, например, среди этнографов и фольклористов, социологов и философов, культурологов и антропологов и т. д.

Мифы — это не только античные легенды, сказания, объясняющие окружающий человека мир, его миропонимание, мировоззрение. Миф позволяет интерпретировать роль и значение существования человека внутри социальной системы. Миф актуален на протяжении всей истории человечества, он не закончил свое существование после объяснения происхождения человека и сотворение мира, раскрыв моральные ценности и социальные нормы, характеризуя поступки персонажей мифов как добрые или злые. Миф как культурный феномен является необходимой частью сознания людей и в настоящее время. В современной понимании миф — это мировоззренческое основание, база для социальной активности индивидов в определенном заданном векторе, содержащий в себе конкретные групповые интересы (национальные, государственные, классовые и т. д.).

Встает вопрос о своеобразии содержания понятия «социальный миф». Понятие «социальный миф» определяется следующим образом: «это фантастическое, утопическое или превратное представление о социальной реальности в виде четких лозунгов. Воздействуя на обыденное сознание, социальный миф может стимулировать соответствующие социальные действия людей». Таким образом, фиксируется социальная значимость этого

культурного феномена, выражающего общественные интересы, отвечающего потребностям, желаниям людей. В определенном смысле социальное мифотворчество имеет идеологическую функцию, являясь частью парадигмы. Тогда понятие «миф» используется для обозначения каких-либо представлений, умышленно применяемых господствующими в обществе силами для воздействия на массы.

Социальные мифы, распространенные в обществе, являются порождением общественного сознания и выполняют самые разнообразные функции — нагружают мир смыслами, ценностно размеряют действительность и регулируют отношения в социуме, выступают в роли гаранта стабильности и фактора «социально-психологической гигиены» народа. Можно заключить, что социальный миф — это некий механизм, регулирующий жизнь человека внутри общества по социальным законам каждой отдельной культуры, помогающий человеку адаптироваться к социальному окружению, динамично пребывать в процессах инкультурации и социализации, соответствовать культурным установкам и приобрести личностные характеристики, способствующие его гармоничному развитию. Это миф, отвечающий потребностям устойчивой социальной общности и регулирующий взаимные связи внутри определенного общества.

Исследование социального мифа требует пристального междисциплинарного внимания, так как механизм социального мифотворчества обладает возможностью прямого влияния на общественное сознание, на определение идеологии государства. Специфика описываемых Г. В. Осиповым научных исследований заключается в том, что ключевыми являются методы социологии. Однако к началу XXI века наличествует целый комплекс различных методологических приемов. Среди них: метод «открытых реакций», метод «повторных опытов», метод межнациональных агрегатных сопоставлений, метод исторического исследования индивидуального случая, метод парных сравнений и т. д. В основании каждого перечисленного метода лежит фундаментальное исследование французского социолога, основателя французской социологической школы и структурно-функционального анализа Э. Дюркгейма «Метод социологии», в котором автор стремится дать четкое описание способов постижения социологической истины, а именно, определение и наблюдение социальных фактов, социологического доказательства, различение «нормальных» и «патологических» явлений, конструирование социальных типов. Такой подход противостоял хаотическому и произвольному подбору фактов для

обоснования тех или иных идей. В то же время он был направлен против поверхностности, характерной для многих трудов по социальным вопросам. Сформулированные в данной книге правила являются своего рода методологическими заповедями исследователя. Они основываются на требовании интеллектуальной, научной честности, освобождения научного исследования от всяких политических, религиозных, метафизических и прочих предрассудков, препятствующих постижению истины.

Э. Дюркгейм не конкретизирует тему социального мифа, но он первым выдвигает идею о социальных фактах и рассмотрении их, как вещей, что является идеальной базой для понимания и дальнейшего изучения социального мифа. Социальный миф как культурный феномен необходимо исследовать как социальный факт, позволяя исследователю выявить социальную природу этого феномена, его роль, функции и значение. Таким образом, социальный миф имеет ярко выраженный принудительный характер, пришедший извне, воздействующий на сознание человека, в отличие от мифа, который является продуктом когнитивной деятельности человека. Социальный миф как социальный факт узнается по той внешней, захватывающей власти над индивидом, которая распознается по существованию какой-нибудь определенной санкции (если речь идет о политическом, экономическом мифе) или по сопротивлению, оказываемому этим фактом каждой попытке индивида разойтись с ним. Вторым, не менее значимым признаком социального мифа является его распространенность внутри социальной группы или общества в целом, с обязательным условием, что он существует независимо от индивидуальных форм, принимаемых им при распространении.

Таким образом, применение новых методологических подходов позволяет раскрыть новые тонкости социального регулирования общества и эффективно смоделировать культурные процессы современного общества.

Смелова Евгения

Московский государственный университет культуры
и искусств, институт культурологии, кафедра
истории, истории культуры и музееведения,
выпускница, специализация «история культуры»

ПОДАРКИ СОВЕТСКИМ ПОЛИТИЧЕСКИМ ЛИДЕРАМ: ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

В современном научном обиходе, наряду с геортологией, занимающейся изучением праздников, все чаще начинает звучать новоявленный термин «подарковедение». Прошедшие не так давно в Москве выставки заставляют взглянуть на феномен подарка более пристально. И здесь особый интерес вызывает исследование одной из самых традиционных форм дарения в истории: подарки представителям верховной власти. В истории и антропологии советского общества дары политическим лидерам, а иначе «вождям» — новый и необычный предмет исследования, хотя сами подарки были заметным явлением политической и культурной жизни России XX века.

Ленин был первым из советских лидеров, кому преподносили подарки. Поток даров Сталину достиг кульминации в грандиозной выставке 1949 года в Москве по случаю его 70-летия. Новый «пик» этой церемониальной практики пришелся на брежневскую эпоху. Эра перестройки вызвала следующую волну публичного дарения, как самому лидеру, так и официально появившейся на политической сцене «первой леди» Р. М. Горбачевой.

Мы считаем возможным выделить четыре главных типа подарков советским политическим лидерам, а именно:

- дипломатические подарки;
- подарки «от всего сердца»;
- подарки-отдарки;
- подарки «на память».

Начать следует с самого исторически оправданного случая дарения верховным правителям — дипломатических подарков.

Как известно, на дипломатическую арену Московское государство выходит еще во второй половине XVI века. Этикет обмена межгосударственными подарками сохранился и в советское время, но имел свой уникальный опыт. Например, одним из центральных экспонатов Выставки подарков Сталину, по воспоминаниям посетителей, был головной убор индейского вождя, подаренный Сталину в 1942 году по случаю его избрания «почетным вождем всех индейских племен». Этот необычный подарок из орлиных и страусиных перьев представители 27 индейских племен Северной Америки вручили председателю Общества помощи Советскому Союзу в дни Отечественной войны для передачи лично И. В. Сталину. Как дипломатический дар можно рассматривать и преподнесенную Н. П. Хрущевой сумку из золота от императора Эфиопии.

Дипломатические подарки имели не только этикетную функцию. Так, например, особый политический символизм нес в себе рисунок Жана Демаре «Встреча Петра I и Людовика XIV в Париже 11 мая 1717 года (Прием в честь царя Московии)». В декабре 1944 года его преподнес Сталину Шарль де Голль, прекрасно понимавший лестный и льстивых характер порождаемых ассоциаций.

Совершенно иной характер носят другие подарки — от народа, порой куда более простые по исполнению, приземленные, но, что называется, «от всего сердца», как, например, портсигар, выполненный из пластмассы, снятой советским бойцом Игорем Никольским со сбитого германского самолета во время Великой Отечественной войны, или последняя записка, написанная рукой дочери рядовой француженки мадам Ростэн, найденная на железнодорожных путях, по которым ее увозили в Освенцим.

Каждый дарил то, что казалось особенно ценным. Колхозники-орочи Приморской области прислали «товарищу Сталину» украшенные вышивкой меховые унты, носки, туфли и перчатки, а учащиеся московского ремесленного училища №38 поднесли Сталину набор слесарных инструментов. Следует отметить, что подобные подарки с «огромной любовью» делались исключительно «для товарища Сталина, для самого любимого человека». На смену прижизненному обожествлению И. В. Сталина придут формально-ироничные дары Брежневу и к периоду президентства М. С. Горбачева «народные», искренние дары практически сойдут на нет.

Если подарки «от всего сердца» не искали личной выгоды и похвалы, то были и те, кто старался добиться благосклонности посредством преподнесенных даров. Такой дар был связан с верой в вознаграждение. На прошедшей в 2006 году выставке «Дары вождям» много внимания было уделено подарку, носившему именно такой характер. В начале 1930-х годов в ИМЭЛ поступил дар от парикмахера Г. Борухова — портрет Ленина, изготовленный из человеческих волос. Сохранились так же и письма дарителя народному комиссару по военным и морским делам К. Е. Ворошилову. В них он ищет поддержки своего «совершенно своеобразного» творчества — изготовления картин-гобеленов из человеческих волос: «Я горжусь тем, что в моем лице именно советский трудящийся, гражданин СССР впервые положил основание этому редкому виду искусства».

Этот подарок вписывается в давнюю традицию подношений правителям образцов технических и художественных инноваций с целью получить высокое покровительство.

Парикмахер заявляет, что его творчество соответствует духу социализма: «Я не гонюсь за славой и деньгами, а хочу, чтобы это высокое искусство ... дано было миру трудящихся страны, строящей социализм». Но для этого лично ему — дарителю — необходимы в качестве платы или отдарка «небольшая квартира для семьи и отдельная изолированная комната для художественной работы. Желательно было бы при первом Доме Советов, где я организовал образцовую европейскую парикмахерскую, о чем знает т. А. С. Енукидзе. Для производственной работы и материального обеспечения устроить меня парикмахером или зав. парикмахерской в Кремле либо в доме отдыха Совнаркома».

Вся эта система отношений, которая разворачивалась вокруг портрета Ленина из человеческих волос, говорила на языке подарков и отдарков. Первый дар — это разрешение или благословение Ворошилова («воля вождя») на само творчество. Второй — это редкое искусство, которое художник хочет подарить «трудящимся страны». И, наконец, третий дар — это материальная поддержка дарителя «сверху».

Во время правления Н. С. Хрущева, который много ездил по стране и миру, получает наибольшее развитие следующий и, наконец, последний тип подарков. Фотоальбомы, посылаемые вслед вождю после его визитов в «наш город» или на «наше предприятие», или в колхоз, стали популярной формой подарка «на память». Тысячи фотографий демонстрируют вождю местную жизнь в панорамной перспективе. Высокого гостя ждали и, как

правило, готовили подарки. Вождь мысленно превращается в посетителя краеведческого музея, обозревающего местную флору и фауну, залежи минералов, народные традиции, историю революционного движения или достопримечательности, такие как Александрийский маяк, Бранденбургские ворота, фрагмент Великой Китайской стены или панно с изображением мавзолея Тадж-Махал. Эта способность вещи-подарка представить вождю «свою» часть света, профессиональную или иную идентичность дарителя и определяет во многом ценность дара.

Подарок и сам процесс дарения заслуживают дальнейшего детального изучения. В данном случае, наша статья ограничилась лишь рамками выявления характерных типов подарков политическим лидерам советского государства. Перед учеными еще стоит задача культурологического анализа подарка как отдельного феномена истории культуры.

Чистякова Мария
Санкт-Петербургский Государственный
Университет, философский факультет, 4 курс,
специальность: Культура Германии

ПРОБЛЕМА МЕЖКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КОРЕННОГО НАСЕЛЕНИЯ И ИММИГРАНТОВ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ. АКТУАЛЬНОСТЬ ПРОБЛЕМЫ ДЛЯ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

В ситуации, отмеченной крупными миграционными процессами во всем мире, тема иммиграции является темой будущего для многих европейских, а также неевропейских стран. Тема миграции актуальна в России как никогда, ее широко обсуждают и политики, и население. Основной задачей оказывается создание иммиграционной комиссии, которая сможет разработать новые концепции иммиграции и интеграции.

Большой процент иммигрантов среди населения ставит перед российским обществом следующие проблемы:

- проблема толерантного отношения к представителям иной культуры;
- интеграция иностранного населения в российское общество и последующая ассимиляция;
- религиозные конфликты по причине различной религиозной принадлежности;
- проблема восприятия другого, чужого, иного в своей культуре.

Кроме того, присутствие иммигрантов в обществе коренного населения вынуждает обособиться одних от других. Это обособление лежит в основе культурных и языковых различий. Группы стараются взаимно оттолкнуться друг от друга, быть непохожими друг на друга и изначально стремятся не к взаимопониманию, а к взаимонепониманию. Как следствие возникают конфликты между представителями иных культур, вспышки национализма, насилия и непонимания. Единственным самым адекватным решением дан-

ной проблемы, по моему мнению, является диалог культур, создание благоприятных условий, для того, чтобы этот диалог успешно был осуществлен. Кроме этого ожидается помощь со стороны молодежи для осуществления интеграции иммигрантов в новое для них общество. В процессе интеграции от иностранцев ожидается, что они будут уважать систему ценностей, норм и форм общественной жизни, имеющую место в России. От них также ожидается, что постепенно иммигранты привыкнут к новому образу жизни и смогут мирно сосуществовать с людьми различного происхождения, а также научатся взаимному уважению, национальному, культурному и религиозному самопониманию друг друга. Понимаемый таким образом процесс интеграции оставляет простор для самостоятельной жизни иностранцев.

Иммигранты в любой чужой для них стране первое время чувствуют себя не совсем комфортно. И человек в чужой стране невольно воспринимает незнакомого ему человека как другого, чужого, от которого неизвестно что можно ожидать.

Как писал испанский философ Х. Ортега-и-Гассет, «другой, то есть абсолютно незнакомый мне человек, своим появлением вынуждает меня готовиться к худшему, к возможным враждебным действиям с его стороны попросту потому, что я ничего не знаю о нем и о том, как он себя со мной поведет».

Эта проблема актуальна и в наши дни. Другой может быть как другом, так и врагом. Поэтому неизбежно возникает противопоставление своего и чужого. Оппозиция «своих» и «чужих» по определению предполагает противопоставление множеств, совокупностей, групп. Однако множества и группы состоят из единиц и индивидов. И именно от способности индивида к взаимопониманию, интеграции и ассимиляции зависит построение дальнейших отношений между представителями двух культур. Если можно так сказать, целью аккультурации можно назвать создание благоприятных условий для диалога культур.

Но этот процесс весьма замедляется из-за того, что интеграционные процессы, способствующие ассимиляции народов, проходят крайне медленно, в силу ряда причин:

1. Устойчивость европейской культуры (российской, немецкой, французской, испанской и т. д.) и национальной идентичности.
2. Большая разница в менталитете между коренным населением и диаспорой иммигрантов.
3. Замедленная социальная мобильность в российском обществе в целом, отсутствие перспективы быстрого повышения социального статуса.

4. Малое количество смешанных браков в силу религиозных мировоззрений с целью сохранения традиционной системы взаимоотношений.
5. Различия в менталитете. Различные культурно-религиозные ценностные ориентиры.

Итак, подводя итоги, хочется заметить, что проблема межкультурного взаимодействия стоит довольно остро во всех европейских странах. Следовательно, для решения данной проблемы необходимо разработать определенную стратегию воспитания современной молодежи.

Необходимо воспитывать и развивать чувство уважения и толерантного отношения к представителям иной религии или национальности, изучать иностранные язык, знакомится с иной культурой, религией, мировоззрением.

Культурная ассимиляция подразумевает освоение людьми, принадлежащими к разным культурам, новой для них культуры, характерной для сообщества или страны, членами которой они стали на длительный срок. При этом их внутренняя культура и внешнее поведение меняются настолько, что люди фактически становятся представителями новой для них «ассимилированной» культуры.

Диалог культур необходим, поскольку представить, что миграционные процессы прекратятся, уже невозможно. Германия (Россия, Франция) будет нуждаться в новых гражданах, новой рабочей силе, поскольку коренное население Германии (России, Франции) стареет и сокращается.

Конечно, ассимиляция может привести к элиминации культурных различий. И поэтому решением данной проблемы, с моей точки зрения, является создание благоприятных условий для осуществления диалога двух абсолютно разных культур.

Лайхтман Александра
Санкт-Петербургский Государственный
Университет, философский факультет, 4 курс,
специальность: Культура Германии

ПРОБЛЕМА ОСОЗНАНИЯ ВИНЫ В НЕМЕЦКОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

Окончание Второй мировой войны и падение национал-социалистического режима явились определяющими как для развития Германии, так и для всей Европы. Это было связано не только с политическими, географическими и экономическими изменениями, но и с глубокими процессами в этической и культурной сфере. Появление новых реалий, которое стало возможным лишь в ходе осмысления причин и последствий преступлений нацизма, обозначило целый ряд фундаментальных проблем, основной из которых стали проблема вины и ответственности. Вина является полисемантическим понятием и, соответственно, представляется в том или ином социально-культурном пространстве с совершенно разным набором характеристик. Тот дискурс, который возник после Второй мировой войны и падения Третьего Рейха, позволяет говорить о специфическом феномене вины. Проблема вины в немецкой культуре не ограничена рамками определенной сферы культурной жизни человека, а охватывает все ее проявления. Это качественно новое положение вины определило развитие нового европейского мышления. Однако процесс осмысления прошлого и формирование специфической ответственности в немецкой послевоенной культуре являлся неоднородным и неоднозначным процессом.

В первое послевоенное десятилетие для немецкого народа характерен процесс забвения национал-социализма, исключение его из ряда политически релевантных, обусловленное атмосферой неопределенности, страха и нужды, в которой пребывало немецкое общество. Основной в индивидуальных и общественных попытках осознания прошлого было самоопределение народа как пассивной жертвы. Представление немцев о себе как

о жертвах обосновало, с одной стороны, их покорную позицию по отношению к странам-победителям, а с другой, исключала из общественного сознания идею ответственности каждого.

Обращаясь к историко-культурным данным, становится очевидным, что проблема определения вины впервые начинает исходить не от немецкого самосознания, а извне. И выражена она, в первую очередь, в виде Нюрнбергского процесса по делу нацистских преступников, который начался в ноябре 1945 года и длился до 1946. После него последовал еще ряд схожих процессов. Уникальный и беспрецедентный для прежней практики судопроизводства характер Нюрнбергского процесса определил и ряд сложностей, связанный с вопросом квалификации и конкретизации вины обвиняемых, и исключал использования принципа законности. Этими причинами можно объяснить во многом формальный характер процесса, в силу которого под обвинение попали лишь активные и видные деятели национал-социализма, в то время как многие преступники «среднего звена» избежали наказания, или в скором времени были амнистированы. Идея немецкого мыслителя и философа К. Ясперса (K. Jaspers) о том, что Нюрнбергский процесс может стать предпосылкой к моральной рефлексии целого народа, не нашла отклика в общественном сознании. «Господствовало мнение, что все происходящее — лишь суд победителей над побежденными».

В такой атмосфере в 1949 году начинается формирование Федеративная Республика Германии, которую немецкий историк Х. Кёниг (H. Koenig) характеризует как «не сообщество памяти, а сообщество забвения». Стержнем немецкого общества того периода являлось «коммуникативное умалчивание», под которым понимается не исключение национал-социалистического прошлого из общественного и индивидуального сознания, а «исключение коллективного и индивидуального прошлого из общественной коммуникации». Кризис идентичности и ориентации в послевоенной Германии определили позицию немцев, согласно немецкому исследователю Х. Моммзену (H. Mommsen), как позицию «Без меня», которая и была камнем преткновения в проблеме осознания вины в первые годы после окончания войны. Духовная ситуация 50-х в ФРГ является очень противоречивой. Ученые отмечают, что пассивные тенденции первого десятилетия привели к полному отрицанию необходимости преодоления прошлого в период формирования ФРГ. На фоне возрождения парламентской демократии и осуждения фашизма на уровне государственной системы отмеча-

ется рост реваншистских и милитаристских выступлений и публикаций. В сфере общественной памяти данные тенденции, по мнению немецкого историка Й. Эхтернкампа (J. Echternkamp) выстраивали мифологическую конструкцию «немецкого солдатства». Военный опыт вермахта вычленился из того идеологического контекста нацистской системы, к которому он принадлежал.

Однако в середине 50-х гг. можно говорить и об изменениях в духовном состоянии общества. Эти изменения больше всего коснулись интеллигенции и развития немецкой литературы, так как в отличие от первого послевоенного десятилетия, когда пассивность охватывала не только основную массу населения, но и высокообразованные слои, данный этап характеризуется острой реакцией интеллигенции и литературы на ситуацию в стране. Является необходимым отметить данное изменение, в силу того, что оно послужило дальнейшим толчком к полному изменению общественного самосознания и зарождению критического самоанализа. Данные художественные и публицистические воспоминания в противовес неофашистской и реваншистской идеологии задают новый ракурс понимания прошлого — моральный.

Для проблемы вины в Германии 60 -70-е года являются ключевым моментом, так как именно в это время начинается основной процесс формирования переоценки и критики, как самого прошлого, так и воспоминаний о нем.

Изменению восприятия немецкого общества способствовала, главным образом, смена поколений и, соответственно, целый ряд изменений на политической и культурной арене.

В конце 50-х гг. в связи с ростом неонацистских и антисемитских движений в ФРГ разворачивается активная политическая деятельность по борьбе с неонацистами и по преодолению злодеяний прошлого. Ярким тому примером является проведенный в ФРГ впервые судебный процесс по делу убийц Освенцима. На основе свидетельских показаний и архивных материалов был восстановлен механизм массового уничтожения в крупнейшем концлагере. Ведущие средства массовой информации и научные институты поднимают проблему необходимости переосмысления прошлого для дальнейшего развития Германии. Для полноценного осуществления переработки «коричневого прошлого», в первую очередь, отмечается необходимость работы над вопросами Холокоста и геноцида евреев, которые до этого времени были вытеснены из общественного сознания немцев.

Статус жертвы, характерный для самосознания немцев в первое послевоенное время, заменяется статусом преступника, что предполагает качественно новый анализ прошлого.

Большую роль в осуществлении этих процессов сыграла послевоенная немецкая интеллигенция. Произведения участников Группы 47, философские и культурологические работы представителей Франкфуртской школы и западногерманские исторические исследования смогли выявить основные проблемы и задачи, стоявшие перед немецкой общественностью, и сформировать новую роль интеллектуала. Роль интеллигенции в актуализации проблемы вины и в формировании различных ее аспектов оказалось значительной не только за счет литературных произведений, публикаций и исследовательских работ, но и вследствие создания активной социально-политической оппозиции. Открытое обсуждение и признание коллективной вины в культурной и политической сфере страны привело к формированию критического общественного самосознания и признанию вины как коллективной ответственности функционирование тоталитарного механизма.

Морозов Олег

Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова, факультет иностранных
языков и регионоведения, кафедра региональных
исследований, 4 курс, отделение региональных
исследований и международных отношений

**СТОЛКНОВЕНИЕ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КУЛЬТУР
В ТВОРЧЕСТВЕ ОРХАНА ПАМУКА
(НА ОСНОВЕ РОМАНОВ
«СНЕГ» И «ЧЕРНАЯ КНИГА»)**

Сегодняшнее изучение отношений между исламом и Западом актуально не только для европейских стран, но и для тех, кто на своем собственном опыте вынужден переживать последствия глобализации и искать свой путь развития в новом мире. К одной из таких стран относится Турция — государство, находящееся на стыке двух культур: восточной и западной. Подобный дуализм, выражающийся в антиномии двух направлений развития данного региона, определяет всю сложность сегодняшней политической и культурной ситуации.

Книги Орхана Памука — выдающееся наследие современной турецкой литературы, в котором отражены религиозные и культурные метаморфозы, происходящие в данной стране. Произведения Памука представляют собой послание не только своим соотечественникам, но и всему мировому сообществу, которое тоже столкнулось с проблемой противостояния консервативного ислама и секуляризованного Запада. Романы Памука «Снег» и «Черная книга» («Кара китап») стали известны во всем мире благодаря актуальности и остроте поднимаемых в них вопросов. Именно благодаря этому писатель приобрел популярность и в России, где выбор собственного исторического пути развития, равно как и антагонизм между Востоком и Западом, актуальны не меньше, чем в Европе или Турции.

Сама по себе проблематика отношений светской Европы и религиозного Востока отнюдь не новое явление в современной науке и литературе. Но благодаря творческому таланту Памука, она раскрывается перед нами в неповторимом стиле. Его книги часто являются смешением сразу нескольких жанров и жанровых форм. Так, «Черная книга» одновременно представляет собой и интеллектуальный детектив, и «роман поиска» (novel of the quest), и роман-цивилизацию, который одновременно становится своеобразной «хартией ближневосточного жизненного уклада», энциклопедией современной восточной жизни. На первый взгляд, фабула «Черной книги» довольно проста: стамбульский адвокат — Галип — ищет свою ушедшую из дома жену и пропавшего двоюродного брата, журналиста Джелия Салика. Но сюжетное повествование отнюдь не ограничивается расследованием, которым занят главный герой, а тесно переплетается с газетными очерками Джелия, играющими дополнительную роль в творческом замысле писателя. В сюжетные перипетии романа включена и история суфийского ордена хуруфитов, и это предоставляет читателю не только автобиографический, но и исторический материал. На пути своих поисков Галипу предстоит понять себя и свое предназначение. Чтобы отыскать Джелия, Галип заново перечитывает его статьи, стремясь самому пройти творческий путь двоюродного брата и открыть, таким образом, тайну его исчезновения. В своих поисках он понимает, что вся его жизнь есть не более чем отражение жизни Джелия, судьбу которого ему пришлось повторять. Однако проблема подражания выходит в «Черной книге» далеко за рамки личностных отношений, становясь вопросом поиска государством своего собственного пути. Претендующая на место в Евросоюзе Турция, которая в попытках подражания Западу утрачивает свое культурное наследие, рискует потерять все: «...турки не желают теперь быть турками, они мечтают стать кем-то другим», — восклицает Джелиль в одной из своих газетных зарисовок. И в этом, по мнению писателя, кроется одна из проблем современного мироустройства. Не следует бездумно следовать за «непостижимым Западом», упорно повторяя давно совершенные ошибки. Нужно учиться на историческом опыте других народов, ориентируясь при этом на свою собственную индивидуальность: «<...> придет время, — говорит один из героев романа, — когда наш человек будет счастлив и не подражая другим». Попытки интеграции и подражания светской Европе оборачивается и еще одной проблемой для Турции — культурным слиянием двух миров, что, по мнению автора, может приве-

сти к потере турецким народом своей исторической памяти. В одной из глав «Черной книги» Памук рисует перед читателем картину утопического государства будущего, предрекая его появление в том случае, если народ и дальше будет продолжать легкомысленно относиться к своему прошлому: «Будет создано новое государство на Проливах. <...> Пришельцы превратят нынешних обитателей в «новых людей», <...> они лишат нас памяти, превратив в безродных тварей вне времени, без прошлого и без истории», — говорит автор устами одного из героев романа.

Продолжая повествование о соприкосновениях двух миров, Памук пишет свой роман «Снег», где в самом центре внимания оказывается вопрос веры. Поэт, называющий себя коротким именем Ка и проживший всю свою жизнь в Германии, приезжает в пограничный город Карс на северо-востоке Турции в целях журналистского расследования по поводу участвовавших там самоубийств. Встречая в Карсе свою прежнюю любовь, поэт пытается разобраться в своих собственных чувствах, отыскать свой творческий путь и жизненные предпочтения. Будучи равнодушным к религии, Ка таким образом противопоставлен практически всем остальным героям романа. «Моя жизнь прошла вдалеке от религии, потому что я понял, что не смогу одновременно быть европейцем и верить в Аллаха, который запикивает женщин в чаршаф и приказывает им закрыть лица», — признается главный герой. Но для консервативных жителей Карса, равно как и для всей сегодняшней провинциальной Турции, вера остается смыслом жизни, которая немислима без исламской уммы. Для милитаристских турецких властей консервативный ислам — это символ отсталости и невежества, не дающий стране примкнуть к прогрессивному западному миру. Особым символом этого противостояния становится чаршаф (платок), который одна из героинь, в знак своего протеста против религиозных предрассудков, прилюдно снимает и поджигает зажигалкой во время театральной пьесы. Этот символический, на первый взгляд, жест приводит к резкому протесту зрителей, а затем в городе начинается военный переворот, в котором военным властям противостоят радикальные исламисты, выступающие в поддержку своих религиозных убеждений. Лидер экстремистов — Ладживерт, который в защиту веры способен даже на убийство, — другая крайность в этой бесконечной борьбе, где невозможно определить грань добра и зла. Таким образом, противоборство европейского секуляризма и ислама внутри одной личности — Ка — превращается в политический конфликт в маленьком турецком городе. Однако на примере этого города

Памук изображает современную ситуацию в Турции, раздираемую на части религиозными и культурными метаморфозами.

Особым центром взаимодействия ислама и Запада становится Стамбул, фигурирующий на страницах «Черной книги». Этот город, унаследовавший в себе традиции античности, мусульманского и христианского Средневековья, Византийской империи, является мостом между двумя мирами, где сегодня борются прогресс Запада и восточная самобытность, где со старыми лавками и мечетями соседствуют витрины, освещенные «тусклым светом рекламы кока-колы и нейлоновых чулок». Но это переплетение культур отнюдь не разрушает мистический образ древнего города, а наоборот подчеркивает его уникальность, превращая Стамбул в своеобразный центр мира, место пересечения судеб. Столь пристальное внимание Памука к Стамбулу не случайно. Помимо того, что это родной город писателя, часто фигурирующий на страницах его книг, это еще и пример удачного культурного взаимодействия народов. Заклучая в своем архитектурном и духовном многообразии наследие различных культур, Стамбул становится богатым поэтическим местом, где каждый человек, вне зависимости от своей религиозной принадлежности, способен найти что-то свое. Сам Памук не скрывает, что целенаправленно создает этот образ города, беря за основу Дублин из сочинений ирландского писателя Джеймса Джойса.

Тема столкновения и взаимодействия культур занимает первое место в творчестве Орхана Памука. Противостояние ислама и Запада для писателя — это вопрос не только международный, но и личностный, который каждый человек должен решить сам для себя. Для Турции, запутавшейся в паутине истории, где у людей до сих пор не существует единого мнения о своем прошлом, проблема выбора дальнейшего пути развития очень важна. Но Памук не дает ее решения. Он лишь подчеркивает, что на пути следования тем или иным идеалам, повторяя чей-то пройденный путь, будь то ислам или европейское общество, не следует забывать о своих собственных корнях, исторической памяти. Но в то же время, не нужно бояться перемен, которые принесет с собой взаимодействие двух цивилизаций, прячась за устаревшие религиозные предрассудки или идеологию экстремистов. Стамбул в творчестве Памука — блестящее доказательство того, как совершенно разные народы и культурные ценности могут уживаться друг с другом и успешно взаимодействовать.

Клюева Елизавета

Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена, факультет философии
человека, специальность «история мировой
художественной культуры», 5 курс

ТРАНСГРЕССИВНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО ДИАЛОГА

Текстовость мира, созданного человеческой рукой и интеллектом, заставляет нас задуматься о механизмах распространения и трансформации смысла. Смысл художественный, социальный, утилитарный и абстрактный, индивидуальный и коллективный — все его виды, обладая определенными целями и предпосылками, создают поле культуры. В этом поле человек не способен быть окончательно спонтанным или творческим, потому что большая часть его побуждений и умозаключений исходит из прошлого, приобретенного и переданного через века, опыта. Известная кагановская замкнутая система: «человек как творец и творение культуры», проявляет себя здесь в полный рост.

Подобный детерминизм не может быть удовлетворителен для всех членов общества. Почти всегда существовали те непримиримые индивидуалы, пассионарии, которые стремились к автономности, а некоторым из них удавалось создать или спровоцировать нечто принципиально новое. Трудно сказать, было ли и это обусловлено переходом количества исторического достояния в качество, или нет. Только одно неизбежно бросается в глаза — культура куда-то спешит в своем развитии, а управляемость этого процесса все еще остается под вопросом.

С целью разъяснения возникшего затруднения следует обратиться к материалам научно осмысляющей культуру деятельности. Теория, которая нам в этом поможет, будет касаться терминов литературоведения и психологии, а также семиотики и философии, вместе с тем оставляя за собой особый ракурс рассмотрения такого объекта как текст. Интертекстуаль-

ность, как предмет исследования в поле текста, дала название данной теории, выделившись в особый термин в 1967 году благодаря выдающемуся теоретику постструктурализма, Юлии Кристевой.

Теория интертекстуальности охватывает ключевые аспекты бытия смысла в тексте(-тах). В этом заключается ее исключительное соответствие как теоретической основы методу изучения личностного восприятия, усвоения и воспроизведения человеком информации, идей, образов и идеоматических выражений, встреченных ранее. Эта теория способствует пониманию человека как «встречи двух и многих сознаний». Это связано с тем, что соотношение мыслительных потоков в индивидуальном носителе разума подобно «впитыванию и трансформации (текстом) какого-нибудь другого текста». Кристева сообщает о том, что «любой текст строится как мозаика цитаций», а смысл рождается на пересечении двух или нескольких других смыслов.

И так как «всякое письмо есть способ чтения совокупности предшествующих литературных текстов <...>, реплика в их сторону», а язык диалогичен сам по себе, можно сделать вывод о том, что диалог — это ключевая мотивационная характеристика культуры. Он может выступать как отклик на какой-либо внешний источник воздействия или как внутренняя полемика. Тем не менее, смыслопорождение и культуротворчество — это всегда звенья той непрерывной цепи, которая началась где-то вне зоны нашего зрения. Но цепная реакция по-прежнему работает безупречно: и будь то протест или согласие, следование традиции, — это прикрепляет субъекта к прошлому опыту через великий культурный полилог, вызванный нашим происхождением из социального пространства и нахождением в нем.

Становится очевидным, что необходимо обратиться к природе самого диалога с тем, чтобы выявить в механизме его действия те элементы, которые отвечают за его развитие и результат. Ведь благодаря пониманию диалогических свойств сознания можно понять особенности межличностного диалога, а также межтекстового, определяющего культурную динамику, возникновение новых кодов и аксиологических установок.

Морфология диалога базируется на смене субъекта речи. Под субъектом речи здесь мы подразумеваем некоторую единицу заверщенного смысла в сознании способного к диалогу существа. Причем, как пишет М. М. Бахтин: «Ответственность возможна не за смысл в себе, а за его единственное утверждение-неутверждение.» — и это чревато тем, что «можно безответственно провести смысл мимо бытия». Кроме того, говоря о диалоге можно провести аналогию с рефлексом, поскольку связка

«стимул-реакция» имеет ярко выраженную значимость в сфере смыслового взаимодействия. Мы не можем назвать диалогом то взаимодействие, при котором до адресата не доходят сообщения собеседника. Реакцией не обязано быть согласие, но: «Воинственно упраздняя чужую точку зрения, я отвергаю не чужую идею, а чужое бытие».

Таким образом, в диалоге происходит смена позиций (пусть даже в рамках мышления одного человека), которая осуществляет взаимовлияние присутствующих сторон друг на друга. Формула эта может проявить себя следующим образом: «...вижу данного человека, знаю и себя, но я должен овладеть правдой нашего взаимоотношения, правдой единого и единственного события, в котором мы участники».

Если брать в расчет то «единое и единственное событие» неповторимого взаимодействия, порождающего ситуативно индивидуализованный смысл, следует обратить внимание на категорическую значимость социальной референтной сферы субъекта. От нее зависят практически все культурные накопления, которые впоследствии участвуют в диалоге через своего носителя. А в связи с тем, что «социум в аксиологическом смысле негомогенен», культурный диалог текстов и субъектов превращается в «войну всех против всех».

Подобная разнородность приоритетов, а также интерпретаций, на них основанных, все четче проявляет способность диалога самому задавать себе закон. Повествование всегда структурируется «в процессе ориентации на другого», что позволяет субъекту строить свою реплику, основываясь на первоначальном послые собеседника. Диалог самоорганизуется, но вопрос заключается в том, насколько эта самоорганизация приговорена к единственному возможному исходу, или же на него можно повлиять.

В стремлении разъяснить эту задачу, обратимся в фигуре чтения текстом самого себя, то есть к «конструированию (текста) в актах деструктивного генезиса». Рефлексия как таковая — диалогична: это «изгиб» предмета во взгляде на себя, проявление вторичной, по сравнению со смотримым, позиции. Выделение второго субъекта, провоцирующее за собой возникновение диалога вследствие попеременного принятия роли эксперта и продукта экспертизы.

Но когда мы говорим о рефлексии над диалогом, а иными словами, над интертекстуальным началом, нам необходимо уточнить актора этой рефлексии. Является ли им сам диалог? Или эту функцию начинает реализовывать одна из сторон коммуникации. В работе Кристевой о слове, диалоге и романе сообщается о «саморефлектирующей продуктивности»,

которая «обнаруживает лежащее в ее основе бессознательное». Здесь мы находим весьма точное определение процесса самоорганизации диалога, как «продуктивности». Продуктом же подобной авторефлексии будет корректировка направления, рихтовка тезауруса путем взаимоотношения коннотаций. Иначе говоря, для диалога, как для текста, читающего самого себя, рефлексия несет значение дистанцированной перепроверки.

Возвращаясь к вопросу об управляемости смыслового исхода интертекста, как диалога цитаций, а соответственно и человека, как диалога сознаний, прибегнем к историческому материалу. Классическим примером нам послужат диалоги Сократа. Майевтика древнегреческого философа направлена на «предельно возможное обобщение опыта» собеседником, такая индукция способствует объективации взгляда, приближению его к научности. А Сократ выполняет «функцию коллектора», призывая к рефлексивности сознания, и тем самым родовспомагая появлению истины через диалог.

Итак, античное философское наследие помогло нам осмыслить, что в общении между субъектами, лицами, хотя бы один участник должен осуществлять деструктивный генезис смыслового поля беседы, испытывать кирпичики логической конструкции на прочность, дабы все здание совместного текста не разрушилось впоследствии. Но когда речь идет об интертексте, о мощном сплаве разнородных семантических полей, где единого автора может и не быть, где даже не ясны или не знакомы все источники когнитивных и аффективных влияний, к кому или к чему мы можем обратиться с побуждением к рефлексивной деструкции?

Вероятно, что работа Ямпольского, «Память Тиресия», сможет внести некоторую ясность, поскольку автор занимался именно интертекстуальными включениями в различные произведения литературы и киноискусства. Он пишет, что «текст не вещь, это трансформирующееся поле смыслов», читатель участвует в диалоге с автором, превращаясь в соавтора. Следовательно, функция деструкции, а также за ответственность за утверждение-неутверждение спродуцированного совместно с «автором» смысла, возлагается на «читателя», восприимлющего произведение или поток собственного сознания. Но здесь же следует отметить и то, что смыслообразование в тексте не редко происходит благодаря «глубинным семантическим сдвигам», «неувязке и смещению планов». И, как пишет Старобински: «Идентичность символа теряется в диахронической жизни легенды». Из этого положения вытекает то, что «единое и единственное

событие» по Бахтину в акте чтения не разворачивает перед нами всех возможных коннотаций и соотносений, связанных со смыслом.

Поэтому рефлексия над чтением, как диалогом, и диалогом, как письмом (созданием текста с цитацией, аллюзиями и реминисценциями), способно осуществить только воспринимающее сознание, причем только над процессом своего восприятия и соавторства. Об этом пишет Михаил Михайлович Бахтин: «Оторвав содержательно-смысловую сторону познания от исторического акта его осуществления, мы только путем скачка можем из него выйти в должествование, искать действительный познавательный акт-поступок в оторванном от него смысловом содержании — это то же самое, что поднять самого себя за волосы».

Таким образом, интертекст может возникать на границе миллионов смысловых межтекстовых сочетаний, но реальным бытием его может наделять только читающий. И наделяя текст бытием, читающий обладает возможностью наделять свое чтение трансгрессией, выходом в новое для себя и для текста смысловое поле, посредством рефлексии над своим пониманием и ассоциативным рядом.

Иными словами, перед бахтинским утверждением прочтенного послания, человеку необходимо остановиться и осуществить пересмотр текста, а в процессе пересмотра осуществить чтение себя (своего восприятия) в уже реализованном прочтении текста. Так можно выявить активацию бессознательных импульсов, провести их деструкцию, затем обратиться к смысловому контексту, характеристикам референтного круга, к культурному багажу, проследить их влияние на смыслопорождение. Следующим этапом снова прочесть текст, но уже осознавая те механизмы, которые были задействованы в сознании при первичном прочтении. И тогда уже возможна некая трансгрессия, приближение к чистому смыслу, рождение чего-то нового. Фактически, посредством такого сложного ступенчатого механизма, мы претворяем в жизнь то, что делал Сократ, беседуя с учениками. Мы становимся Сократом сами для себя.

Остается только определиться, в каких случаях необходимо прибегать к такому способу очищения, фильтрации содержания восприятия. Вероятно, это должна быть какая-то значимая ситуация в жизни. Возможно, та логическая цепочка, то произведение или беседа, стечение обстоятельств, которое привело к значимым, но сомнительным выводам. Законность вывода или впечатления необходимо проверить, в таком случае стоит прочесть себя в тексте, а затем перепрочесть текст без себя и сделать новый вывод — за гранью обыденного, трансгрессивный вывод.

Снова возвращаясь к исходному тезису об интертекстуальности самой культуры, хочется задаться вопросом о том, каким образом не позволять массовой культуре в непредсказуемых сочетаниях «произведений» рождать неосознаваемые смыслы и образы в головах публики. Наверное, только призывом к рефлексивной трансгрессии. Но это уже отдельная тема об управлении сознанием, о шаблонах мышления и социокультурных процессах в целом.

Подводя итоги, можно сказать, что наш вопрос об управляемости культурного интертекста остается открытым. Однако, изучение диалогических начал культуротворчества и рецепции показало, что управление возможно в контексте воздействия культуры на рецепиента. Мы не обязаны слепо впитывать смыслы, подчиняясь течению бессознательного и рефлекторного, но способны провести деструкцию и фильтрацию с последующей трансгрессией содержимого интертекстуального диалога.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Печатные источники

1. Бахтин М. М. Человек в мире слова / Сост., предисл., примеч. О. Е. Осоевского. М.: Изд-во Российского открытого ун-та, 1995. 140 с.
2. Кристева Ю., Бахтин М. М., слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. Ст. Г. К. Косикова. М: ИГ Прогресс, 2000. С. 427- 457
3. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. —С. 464

Интернет-источники

1. Олешко В. Ф. Журналистика как творчество. Учебное пособие для курсов «Основы журналистики» и «Основы творческой деятельности журналиста». М.: РИП-холдинг, 2003. <http://evartist.narod.ru/text8/26.htm>
2. Телегин М. В. Сократический диалог как средство изучения мировоззренческих представлений. Типология спонтанных мировоззренческих представлений детей старшего дошкольного и младшего школьного возраста. //Материалы 1-ой Международной конференции «Философия детям». Москва, 27–29 января 2005г. http://www.fpo.ru/print_doshkol/tel_sokr.html
3. Степин В. С., Горохов В. Г.. Философия науки и техники. http://polbu.ru/stepin_sciencephilo/

Куприянова Валерия
Институт мозга человека РАН. Группа по изучению
нейрофизиологии мышления, творчества
и сознания. Аспирантка 1 курса по специальности
«Физиология»

КРЕАТИВНОСТЬ В ПСИХОЛОГИИ И ГЕНЕТИКЕ: СОСТОЯНИЕ ПРОБЛЕМЫ¹

Способность продуцировать новые идеи, находить нетрадиционные способы решения проблемных задач была отделена от других способностей в 1950-х годах и названа креативностью. В это время появились первые тесты креативности, и их развитие постепенно стало одним из основных направлений в современной зарубежной психодиагностике. Однако попытки объяснить загадку человеческого творчества делались, начиная с глубокой древности.

Платон и Аристотель (IV в. до н. э.) объясняли способность к творчеству как дар богов. В текстах Платона содержится достаточно большое количество прямых высказываний о природе и механизмах творчества [1]. Он конструирует и первую классификацию видов творчества - физическое, художественное, техническое, научное, общественно-политическое [2]. Согласно античному философу, творчество в принципе носит универсальный характер, проявляясь всякий раз, когда любое нечто обретает свое бытие [3]. Демиург творит по «плану»-парадигме и свидетельством его благого творчества выступает прежде всего совершеннейший космос [4]. Ученик Платона, Аристотель, в трактате «О душе» писал, что творческий ум, предметом и содержанием которого являются формы и только формы, не только свободен и независим от реальных предметов, но логически первичен по отношению к ним. Он «творит» вещи, мысля их. Точно так же и

¹ Настоящее исследование было поддержано РФФИ, грант 09-06-00012а, и грантом Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Фундаментальные науки — медицине».

божественный ум «творит» мир, мысли его [5]. В течение столетий этот объяснительный принцип оставался единственным применительно и к творческим способностям.

Первые теоретические работы, связанные с психологией творчества, интегрировали в себе изучение историко-биографических фактов и данные клинических наблюдений (З. Фрейд, Ч. Ламброзо, И. А. Сикорский), философско-лингвистические теории и интроспективные наблюдения (А. Г. Горнфельд, А. А. Потебня, Д. Н. Овсяннико-Куликовский, П. К. Энгельмейер, Г. Уоллес).

В ряде работ (А. А. Потебня, Д. Н. Овсяннико-Куликовский, Б. А. Лезин) при описании качества, определяющего способность личности к творчеству, использовалось понятие «гениальность», в структуру которой включались способность к концентрации и длительному напряжению внимания, впечатлительность, умение видеть суть вещей, дар интуиции, предчувствования, предугадывания, а также такие личностные качества, как ярко выраженная фантазия, выдумка, уклонение от шаблонов, обширность знаний, субъективность. Таким образом, уже в ранних исследованиях был отмечен интегративный характер качества, определяющего «творческость» личности, которое объединяет целый спектр познавательных и личностных компонентов, способствующих в психологическом смысле становлению творчества.

Однако на современном этапе становится все более актуальным междисциплинарный подход к креативности со стороны наук о человеке и наук о культуре. Психологи, антропологи, биологи, генетики, искусствоведы, культурологи и представители многих других специальностей имеют свой взгляд на природу креативности и по-своему решают актуальную проблему соотношения воспитания и наследственности в креативности, как творческой составляющей культуры человека.

«Дарвинистская теория творческого разума», как называет ее Деннетт [6], интерпретирует творческий процесс человека как абсолютно аналогичный творческому процессу эволюции. Величайшей догадкой Дарвина по поводу эволюционной креативности был вывод о том, что в процессе естественного отбора самопроизвольно возникают хорошо адаптированные организмы. Процесс творчества человека, положенный в основу теории творческого разума Дарвина, строится аналогичным образом. Человеческая культура создает и поддерживает популяцию более-менее абстрактных объектов; к ним относятся идеи, предчувствия, догадки, убеждения, методы, стили, процедуры.

Взгляд Дарвина на творческие способности человека Деннет суммирует следующим образом: Подумать только — какой еще процесс мог бы принести столь невероятные «достижения творческого мастерства» [как «Гамлет» Шекспира]? Дарвин, безусловно, понял, что создание чего бы то ни было всегда имеет свою ценность, но так же всегда сопровождается и затратами. Результат не сваливается на нас, как манна небесная. Его приходится накапливать с большими трудностями, не жалея времени и сил, путем терпеливого механического поиска, пробираясь через «первозданный хаос» и в обязательном порядке сохраняя все удачные «непредвиденности» каждый раз, когда они случаются. Этот тотальный процесс исследований и разработок невероятно неэффективен, но — и в этом состоит гениальная догадка Дарвина — если высоко затратные плоды исследований и разработок по-хозяйски сохранять, тиражировать, а затем повторно использовать, их можно будет накапливать, и тогда через какое-то время они принесут нам «достижения творческого мастерства». «Этот принцип сохранения», — пишет Дарвин, — «я для краткости назвал естественным отбором».

До Дарвина никому не удалось представить обоснованной альтернативной теории. Но даже если принять во внимание, что теория Дарвина о креативности человека в настоящее время является единственной, это не означает, что она верна. Что наиболее трудно поддается объяснению, так это гиперкреативность человека, т. е. его способность создавать творения, которые качественно отличаются от всего, что было раньше, и значительно превосходят все предыдущее по сложности. В каждом случае тот же механизм приводит в действие поразительные примеры нововведений. Великие новаторы (их часто называют «гениями») открывают новые перспективы, о которых ранее никто и не подозревал, а затем по их следам идут другие, изучая и используя предоставленные им новые возможности [7].

С точки зрения Вильчека [8], природа творчества основана на природе человека как вида, который утратил в результате мутации инстинктивную видовую программу деятельности. Отсюда неизбежно возникли дефекты, нарушения основных взаимосвязей: дефект деятельности (связь «человек-природная среда») и дефект отношений (связь «человек-человек»). Следствием этого стало изначальное отчуждение человека от природы и мира в целом.

В первичном отчуждении творца от мира (при индивидуальной жизни) многие исследователи видят причину фантазий, ментального твор-

чества, а затем и практического творчества — воплощения мечты в действительность. Польский литературовед Ян Парандовский считает, что в основе творчества лежит освобождение от страданий и мучительных мыслей, «дух бегства» (Вове-нарг), компенсация ударов судьбы, материальной необеспеченности, стремление к независимости; то есть творчество — это способ преодоления изначальной дезадаптации [7].

Вильчек считает, что заменой инстинктивной видовой программы, которая помогает животным адаптироваться в мире, у человека стала способность к подражанию «образцу» — животному, которое жило рядом с людьми и имело эту видовую программу. Человек, подражая действиям этого животного, «научился» жить (отсюда — тотем, обожествление животного — «учителя жизни»). Первоначальное идеальное «Я» для человека как представителя вида — животное: «Человек становится «первым» — самым могущественным и умелым в мире, ибо он «последний» — самый неприспособленный, самый неумеющий жить» [8].

Поиск образца и породил творчество как специфическую активность по преодолению первоначального отчуждения, которое неустранимо никакими целенаправленными актами. Но первоначальное отчуждение можно преодолеть не только познавательным усилием и созданием «моста» между человеком и природой (третьей реальности — культуры), но и разрушив себя или мир. Поэтому в глобальном отчуждении — причина как творчества, так и разрушения.

Итак, творчество, в отличие от различных форм адаптивного поведения, происходит не по принципам «потому что» или «для того чтобы» (каузальному и телеологическому), а «несмотря ни на что», то есть творческий процесс является реальностью, спонтанно возникающей и завершающейся.

Такая точка зрения во многом совпадает с мнением Б. Карлофа и И. Шумпетера о различии двух видов поведения: адаптивного (связанного с имеющимися в распоряжении человека ресурсами) и креативного, определяемого как «созидательное разрушение» [9].

В психологии понятие креативности стало использоваться для концептуализации феномена, характеризующего творческие возможности человека (творческий потенциал личности, способность к творчеству, творческий дар и т. п.)

Проблема индивидуальных различий, одаренности и способностей, в том числе и к творчеству, стала ведущей в нарождающейся экспериментальной психологии (Э. Вебер, В. Вундт, Ф. Гальтон, Дж. М. Кэттелл,

А. Бине и др.) Один из первых исследователей проблемы творчества Ф. Гальтон утверждал преимущественную роль наследственности и расовых факторов в возможности творческих проявлений людей. Характеризуя этот этап становления психологических исследований способностей, С. Л. Рубинштейн подчеркивал их биоорганическую направленность, когда «способности трактовались как органические функции,... как первичные, природные, преимущественно врожденные особенности».

В дальнейших исследованиях проблема способности к творчеству разрабатывалась с позиций различных психологических теорий. Так, представители психоанализа (З. Фрейд, Э. Фромм, К. Г. Юнг и др.) связывали творческие проявления с детскими переживаниями комплексов (например, Эдипова и пр.), с сублимацией психической энергии в творчество (З. Фрейд,), преодолением комплекса недостаточности («неполноценности») (А. Адлер,), действием архетипов коллективного бессознательного (К. Г. Юнг,). В отличие от теорий биоорганической направленности (З. Фрейд, Ч. Спирмен), бихевиористская теория (Дж. Уотсон, Б. Скиннер, Э. Торндайк и др.) рассматривала все психические акты от элементарных сенсорных до сложных творческих как постепенно усложняющиеся формы адаптации индивида. Согласно данной позиции, развитие творческих способностей может быть результатом научения, вне зависимости от индивидуальных особенностей и врожденных задатков личности; одаренность сводилась к сумме специальных способностей (Э. Торндайк,), развиваемых тренировкой. В гештальтпсихологии (М. Вертгеймер, К. Дункер, К. Левин и др.) основной способностью к творчеству считается интуиция, которая наряду с целостным восприятием является основой творческого мышления. В гештальтпсихологии заложена традиция исследования творчества как продуктивного мышления, процесса решения проблемных задач (О. Зелц). Исследования в области мышления (В. Келлер, О. Дункер) внесли значимый вклад в развитие психологии творчества и получили свое развитие в эвристике (Б. М. Величковский, А. Ньюэлл, В. Н. Пушкин, Г. Саймон и др.) и алгоритмическом подходе (Л. Н. Ланда). В исследованиях отечественных психологов, работавших в Государственной академии художественных наук (ГАХН) в 20-е гг. XX в. (А. С. Ахманов, Н. Н. Волков, Л. С. Выготский, А. Г. Габричевский, А. А. Смирнов, Б. М. Теплов, Г. И. Челпанов, В. М. Экземплярский, С. Н. Экземплярская, П. М. Якобсон) обосновывалось значение изучения произведений искусства, его выразительных средств как психологического инструмента формирования творческой

личности, ее культурного сознания и самосознания. Исследователи справедливо полагали, что в основе способности к художественному творчеству лежит качество тонко развитого восприятия.

Большой вклад в теоретические и экспериментальные исследования способностей, в том числе и в области художественного творчества, внес Б. М. Теплов. Исследуя особенности музыкальной деятельности, он выделил компонентный состав музыкальных способностей. В работах Б. М. Теплова обоснована возможность компенсации слаборазвитой или отсутствующей способности, недостающей для выполнения какой-либо деятельности, другими, высокоразвитыми у данного человека [10].

Культурно-историческая концепция развития высших психических функций (Л. С. Выготский) и деятельностный подход (А. Н. Леонтьев, С. Л. Рубинштейн) послужили основой исследований творчества как деятельности (П. Я. Гальперин, Я. Л. Пономарев, И. П. Калошина, Н. Н. Нечев, В. Д. Шадриков, и др.)

Развитие исследований способностей к творчеству в отечественной психологии происходило в русле разработки концепции одаренности (Б. Г. Ананьев, А. А. Бодалев, Л. А. Венгер, Л. С. Выготский, Э. А. Голубева, А. Л. Готсдинер, К. М. Гуревич, Д. Н. Завалишина, А. Г. Ковалев, В. А. Крутецкий, Н. Д. Левитов, Н. С. Лейтес, А. Н. Леонтьев, Б. Ф. Ломов, А. М. Матюшкин, В. Д. Мясищев, К. К. Платонов, С. Л. Рубинштейн, Б. М. Теплов, Д. Н. Узнадзе, В. Д. Шадриков, Е. И. Щебланова и др.)

Само понятие креативности получило широкое распространение, особенно в зарубежной психологии, благодаря Дж. Гилфорду — автору концепции креативности. Он предложил обозначать этим термином универсальную способность к творчеству, которая может проявляться в психических процессах (восприятии, мышлении), различных видах деятельности (не только в искусстве, науке, но и, в принципе, любом виде деятельности), в поведении, общении.

Гилфорд выделил шесть основных параметров креативности:

- способность к обнаружению и постановке проблем;
- способность к генерированию большого числа идей;
- гибкость — способность продуцировать разнообразные идеи;
- оригинальность — способность отвечать на раздражители нестандартно;
- способность усовершенствовать объект, добавляя детали;
- способность решать проблемы, т. е. способность к анализу и синтезу.

Дж. Гилфорд разработал концепцию креативности на базе своей кубообразной модели структуры интеллекта и основой креативности считал способность к дивергентному мышлению (т. е. «типу мышления, идущего в разных направлениях»). Такой тип мышления предполагает возможность варьирования путей решения проблемы, приводит к неожиданным результатам. В структуру креативности Дж. Гилфорд включил, помимо дивергентного мышления, способность к преобразованиям, конвергентное (логическое, последовательное) мышление. Таким образом, проявление креативности было отнесено к особенностям мышления, а применение интеллектуальных параметров постулировало положительную связь между интеллектом и креативностью [11].

В то же время, ряд исследователей полагали, что творческая продуктивность определяется не только качеством мыслительных операций, но и другими факторами: природными задатками и индивидуальными особенностями (Г. Айзенк, Б. Г. Ананьев, Н. С. Лейтес, Б. М. Теплов и др.); влиянием окружения (Г. Гарднер, Е. Л. Григоренко, М. Кшик-жентмихалый, Т. Лубарт, Д. Саймонтон, и др.); характером и структурой деятельности (А. Н. Леонтьев, В. Д. Шадриков и др.), личностными характеристиками (Д. Б. Богоявленская, А. Маслоу, Р. В. Рескин и др.)

В итоге, можно выделить минимум три основных подхода к проблеме творческих способностей.

1. Как таковых творческих способностей нет. Многие из исследователей сводят проблему человеческих способностей к проблеме творческой личности: не существует особых творческих способностей, а есть личность, обладающая определенной мотивацией и чертами. Интеллектуальная одаренность выступает в качестве необходимого, но недостаточного условия творческой активности личности. Главную роль в детерминации творческого поведения играют мотивации, ценности, личностные черты (А. Танненбаум, А. Олох, Д. Б. Богоявленская, А. Маслоу и другие). К числу основных черт творческой личности эти исследователи относят когнитивную одаренность, чувствительность к проблемам, независимость в неопределенных и сложных ситуациях.

Действительно, если интеллектуальная одаренность не влияет непосредственно на творческие успехи человека, если в ходе развития креативности формирование определенной мотивации и личностных черт предшествует творческим проявлениям, то можно сделать вывод о существовании особого типа личности — «Человека творческого».

Знаниями об особенностях творческой личности психологи обязаны не столько своим усилиям, сколько работе литературоведов, историков науки и культуры, искусствоведов, которые так или иначе касались проблемы творческой личности, ибо нет творения без творца. Первое, на что обращают внимание многие исследователи, — сходство поведения творческой личности и человека с психическими нарушениями. Поведение того и другого отклоняется от стереотипного, общепринятого.

Есть две противоположные точки зрения: талант — это максимальная степень здоровья, талант — это болезнь.

Традиционно последнюю точку зрения связывают с именем гениального Чезаре Ломброзо. Правда сам Ломброзо никогда не утверждал, что существует прямая зависимость гениальности и безумия [12].

Ломброзо характеризует гениев как людей одиноких, холодных, равнодушных к семейным и общественным обязанностям. Среди них много наркоманов и пьяниц: Мюссе, Клейст, Сократ, Сенека, Гендель, По. Двадцатый век добавил в этот список множество имен, от Фолкнера и Есенина до Хендрикса и Моррисона.

Гениальные люди всегда болезненно чувствительны. У них наблюдаются резкие спады и подъемы активности. Они гиперчувствительны к социальному поощрению и наказанию и т. д. Ломброзо приводит любопытные данные: в популяции евреев-ашкенази, живущих в Италии, больше душевнобольных, чем у итальянцев, но больше и талантливых людей (сам Ломброзо был итальянским евреем). Вывод, к которому он приходит, звучит следующим образом: гений и безумие могут совмещаться в одном человеке.

Список гениев, больных душевными заболеваниями, бесконечен. Эпиплексией болели Петрарка, Мольер, Флобер, Достоевский, не говоря уже об Александре Македонском, Наполеоне и Юлии Цезаре. Меланхолией болели Руссо, Шатобриан. Психопатами (по Кречмеру) были Жорж Санд, Микеланджело, Байрон, Гете и другие. Галлюцинации были у Байрона, Гончарова и многих других. Количество пьяниц, наркоманов и самоубийц среди творческой элиты не поддается подсчету.

Гипотеза «гений и безумие» возрождается и в наши дни. Д. Карлсон [13] считает, что гений — это носитель рецессивного гена шизофрении. В гомозиготном состоянии ген проявляется в болезни. Например, сын гениального Эйнштейна болел шизофренией. В этом списке — Декарт, Паскаль, Ньютон, Фарадей, Дарвин, Платон, Кант, Эмерсон, Ницше, Спенсер, Джеме и другие.

Но не присутствует ли в основе представлений о связи гениальности и психических отклонений иллюзия восприятия: таланты на виду и все их личностные качества тоже. Может быть, душевнобольных среди «средних» не меньше, а даже больше, чем среди «гениев»? Т. Саймонтон провел такой анализ и выявил, что среди гениев число душевнобольных не больше, чем среди основной массы населения (около 10 %).

Главное отличие творческой личности представители глубинной психологии и психоанализа видят в специфической мотивации.

З. Фрейд считал творческую активность результатом сублимации (смещения) полового влечения на другую сферу деятельности: в творческом продукте опредмечивается в социально приемлемой форме сексуальная фантазия.

А. Адлер считал творчество способом компенсации комплекса недостаточности (неправильный перевод — неполноценности). Наибольшее внимание феномену творчества уделил К. Юнг, видевший в нем проявление архетипов коллективного бессознательного.

Р. Ассаджиоли (отчасти вслед за А. Адлером) считал творчество процессом восхождения личности к «идеальному Я», способом ее самораскрытия.

Психологи гуманистического направления (Г. Олпорт и А. Маслоу) считали, что первоначальный источник творчества — мотивация личностного роста, не подчиняющаяся гомеостатическому принципу удовольствия; по Маслоу — это потребность в самоактуализации, полной и свободной реализации своих способностей и жизненных возможностей. И так далее.

Творческим людям присущи следующие личностные черты:

- 1) независимость — личностные стандарты важнее стандартов группы, неконформность оценок и суждений;
- 2) открытость ума — готовность поверить своим и чужим фантазиям, восприимчивость к новому и необычному;
- 3) высокая толерантность к неопределенным и неразрешимым ситуациям, конструктивная активность в этих ситуациях;
- 4) развитое эстетическое чувство, стремление к красоте [14].

Часто в этом ряду упоминают особенности «Я»-концепции, которая характеризуется уверенностью в своих способностях и силой характера, и смешанные черты женственности и мужественности в поведении.

Не менее важно и другое явление: личностные проявления креативности распространяются на многие области человеческой активности. Как правило, творческая продуктивность в одной основной для личности области сопровождается продуктивностью в других областях.

Развитие креативности, возможно, идет по следующему механизму: на основе общей одаренности под влиянием микросреды и подражания формируется система мотивов и личностных свойств (нонконформизм, независимость, мотивация самоактуализации), и общая одаренность преобразуется в актуальную креативность (синтез одаренности и определенной структуры личности).

Креативность является свойством, которое актуализируется лишь тогда, когда это позволяет окружающая среда. Его можно рассматривать как свойство, формирующееся по принципу «если... то...». В повседневной жизни, как показывают многочисленные исследования, происходит подавление креативных свойств индивидуума. Это может быть объяснено тем, что креативность предполагает независимое поведение, сотворение единичного, в то время как социум заинтересован во внутренней стабильности и непрерывном воспроизведении существующих форм отношений, продуктов и т. д. Поэтому формирование креативности возможно лишь в специально организованной среде.

Чтобы креативность сформировалась как глубинное (личностное), а не только поведенческое (ситуативное) свойство, формирование должно происходить под влиянием условий среды.

Среда, в которой креативность могла бы актуализироваться, обладает высокой степенью неопределенности и потенциальной многовариантностью (богатством возможностей). Неопределенность стимулирует поиск собственных ориентиров, а не принятие готовых; многовариантность обеспечивает возможность их нахождения. Кроме того, такая среда должна содержать образцы креативного поведения и его результаты.

Сочетание некоторых параметров микросреды, в которой существует индивидуум, низкой степени регламентации поведения, предметно-информационной обогащенности и наличия образцов креативного поведения оказывает определяющее влияние на его креативность. Это может привести к тому, что слабо проявленные креативные свойства личности станут значительно более выраженными, так и к тому, что они проявятся в повседневном поведении.

Формирование креативности как личностной характеристики в онтогенезе проявляется сначала на мотивационно-личностном, затем — на продуктивном (поведенческом) уровне.

Особняком стоит концепция Д. Б. Богоявленской, которая вводит понятие креативной активности личности, полагая, что она обусловлена

определенной психической структурой, присущей креативному типу личности. Творчество, с точки зрения Богоявленской, является ситуативно нестимулированной активностью, проявляющейся в стремлении выйти за пределы заданной проблемы. Креативный тип личности присущ всем новаторам, независимо от рода деятельности: летчикам-испытателям, художникам, музыкантам, изобретателям [15].

2. Творческая способность (креативность) является самостоятельным фактором, независимым от интеллекта (Дж. Гилфорд, К. Тейлор, Г. Грубер, Я. А. Пономарев). Результаты многочисленных исследований указывают на несоответствие между успешностью выполнения традиционных тестов интеллекта и творческими способностями.

В более «мягком» варианте эта теория гласит, что между уровнем интеллекта и уровнем креативности есть незначительная корреляция. Наиболее развитой концепцией является «теория интеллектуального порога» Э. П. Торренса: если IQ ниже 115-120, интеллект и креативность образуют единый фактор, при IQ выше 120 творческая способность становится независимой величиной, то есть нет креативов с низким интеллектом, но есть интеллектуалы с низкой креативностью [16].

Предположение Торренса соответствует данным Д. Перкинса [17], согласно которым для каждой профессии существует нижний допустимый уровень развития интеллекта. Люди с IQ ниже определенного уровня не могут овладеть данной профессией, но если IQ выше этого уровня, то прямой связи между интеллектом и уровнем достижений нет. Главную роль в определении успешности работы играют личностные ценности и черты характера.

3. Высокий уровень развития интеллекта предполагает высокий уровень творческих способностей и наоборот. Творческого процесса как специфической формы психической активности нет. Эту точку зрения разделяли и разделяют практически все специалисты в области интеллекта (Д. Векслер, Р. Уайсберг, Г. Айзенк, Л. Термен, Р. Стернберг и другие).

Айзенк, опираясь на значимые (но все же невысокие) корреляции между IQ и тестами Гилфорда на дивергентное мышление, высказал мнение, что креативность есть компонент общей умственной одаренности. Уайсберг утверждает, что творческое мышление диагностируется по качеству продукта, а не по способу его получения. Всякий познавательный процесс, с его точки зрения, опирается на прошлые знания и влечет их преобразования в соответствии с требованиями задачи [18].

В последнее время распространение получила концепция Стернберга. Согласно Стернбергу, интеллект участвует и в решении новых задач, и в автоматизации действий. По отношению к внешнему миру интеллектуальное поведение может выражаться в адаптации, выборе типа внешней среды или ее преобразовании. Если человек реализует третий тип отношений, то при этом он проявит творческое поведение [19].

Однако высокий (и даже сверхвысокий) уровень интеллекта не гарантирует творческих достижений. Можно быть интеллектуалом и не стать творцом.

Было установлено, что креативные способности, как правило, не предполагают высокого уровня «общего интеллекта», а гораздо более тесно коррелируют с «врожденными талантами», со специфическими видами интеллекта — лингвистическим, музыкальным, логико-математическим, пространственным, телесно-кинестатическим, внутриличностным и межличностным [20].

Таким образом, изучение и измерение креативности осуществляется в следующих основных направлениях: «личностном» (влияние на креативность личностных черт и окружающей среды) и «познавательном» (влияние на креативность интеллектуальных способностей, врожденных или приобретенных).

Наследуемы ли творческие способности, точнее — креативность?

Многочисленные исторические примеры: семейства математиков Бернулли, композиторов Бахов, русских писателей и мыслителей (семья Соловьевых и другие), на первый взгляд, убедительно свидетельствуют о преимущественном влиянии наследственности на формирование творческой личности.

Критики генетического подхода возражают против прямолинейной интерпретации этих примеров. Возможны два альтернативных объяснения: во-первых, творческая среда, создаваемая старшими членами семьи, их пример воздействуют на развитие творческих способностей детей и внуков (средовой подход). Во-вторых, наличие одинаковых способностей у детей и родителей подкрепляется стихийно складывающейся творческой средой, адекватной генотипу (гипотеза генотип-средового взаимодействия).

К настоящему времени сложились представления о том, что сложные процессы, идущие в центральной нервной системе, обеспечивающие активную адаптацию к изменениям окружающей среды, могут быть в той и или иной степени генетически детерминированы [21].

Если верить оценкам, которые дают разные исследователи, в детерминации общего интеллекта на долю среды приходится 30-35 % общей фенотипической дисперсии, а на долю взаимодействия среды и генотипа — около 20%. Наиболее подвержены средовым воздействиям невербальный интеллект, сенсомоторные способности, парциальные способности (восприятие, память и т. д.) [22].

В генетике психических свойств человека рано был взят на вооружение близнецовый метод. Средняя разница между большим числом однойяйцевых пар, отнесенная к средней разнице между большим числом двухяйцевых пар, позволяет количественно измерить относительную роль наследственности и среды в изменчивости любой особенности, в том числе психической.

Наибольшая разница величин внутриспарных корреляций между моно- и дизиготными близнецами наблюдается в уровне развития пространственного мышления, способности к логическим рассуждениям, в точности и успешности освоения языков, а также в успешности изучения специальных дисциплин (возможно, определяется вербальным интеллектом). Наименьшая разница между МЗ и ДЗ близнецами — в уровне развития дивергентного мышления [23].

Таким образом было установлено, что общие способности в большей мере генетически детерминированы, чем специальные [24].

Наибольшее количество из всех идентифицированных генов активны в мозге — 3195. Сейчас выявлено около 60 генов, регулирующих передачу нервного импульса в разных системах мозга. Существует несколько уровней соотношения функций с вовлеченными генами. Самый высокий уровень универсален для вида (например, язык или обучение). Он связан с генетической инвариантностью [25].

Индивидуальные различия в структуре сна обусловлены генетическим полиморфизмом. Ученые из Великобритании обнаружили связь полиморфизма гена PER3 со структурой сна и способностью поддерживать высокую умственную работоспособность при длительном бодрствовании [26].

Научные изыскания поведенческой и функциональной геномик (functional and behavioral genomics) обнаружили гены агрессивности, интеллекта, криминальных побуждений, женской интуиции, гомосексуальности и даже гены невезения [27].

Генетическую основу также имеют такие типы и формы поведения как способность к обучению, агрессивность, ориентировочно-исследователь-

ского поведения, судорожные состояния, кататония. Показана прямая зависимость строения мозга и действие генов, генетическая изменчивость площади 11pMF поля СА3 гиппокампа, числа нервных элементов и поведение, генетический контроль размеров мозолистого тела и памяти [28].

Исследование венгерских ученых нашло подтверждение тому, что генетическая мутация, связанная с психозом и шизофренией, влияет на творческий потенциал. Биологически важный полиморфизм промоторного района гена *neuregulin 1* ассоциирован с креативностью у людей с высоким интеллектуальными и академическими показателями.

Ген *neuregulin 1* участвует в развитие мозга, и предыдущие исследования говорили о наличии измененного его варианта, ведущего к риску шизофрении. Единственная мутация в структуре ДНК, повреждающая синтез белка, ведет к психозам, слабой памяти и чувствительности к критике.

Примерно 50% здоровых европейцев обладают одной копией измененного гена, и только 15% — двумя.

Двойная копия гена *neuregulin 1* выявилась у 12% участников, и их творческий потенциал оказался выше, чем у других. Одна копия указывала на творческий дар выше среднего. Ген обуславливает от 3 до 8% различий в уровне креативности.

У добровольцев не было замечено симптомов шизофрении, таким образом, талант напрямую не указывает на болезнь.

При этом интеллект мог быть одним из факторов, влияющих на действие мутации гена *neuregulin 1*: наиболее высокие оценки креативного мышления были обнаружены у людей-носителей генотипа Т/Т, который ранее был показан как связанный с риском психоза и измененной префронтальной активацией [29].

Изучая генетическую основу творчества, нейробиологи из Университета Торонто (University of Toronto) определили 2 гена, которые задействованы в исполнительском искусстве: *DRD4* и *COMT*. В эволюционном плане креативные/артистические способности были ценными потому, что их обладатели могли привлекать партнеров/партнерш романтическими методами [30]. Эволюционный психолог Джеффри Миллер вывел постулат неконтролируемого полового отбора у людей на новый уровень, сказав, что это — основа практически всех уникальных качеств человеческой психики [31, 32].

Хотя мужчины в целом превосходят женщин в решении задач на пространственное мышление, женщины, как правило, справляются лучше муж-

чин с вербальными задачами. Действительно серьезным отличием является склонность мужчин к проявлению креативности (изобретательности). Практически в любой сфере деятельности, от науки до прикладного искусства, в литературном творчестве и архитектуре мужчины демонстрируют креативность в большей степени и в более соревновательной манере, чем женщины.

Финские исследователи выдвинули гипотезу о том, что музыкальная практика — это разновидность социальной коммуникации, для которой необходимы музыкальная одаренность и даже креативность в музыке. Ученые проанализировали, ассоциированы ли полиморфизмы в 5 генах: AVPR1A, SLC6A4, TRH1, COMT и DRD2 с музыкальной одаренностью и креативными функциями в музыке. В исследовании были задействованы финские династии с профессиональными музыкантами и/или активными любителями.

Ученые показывают, что креативные функции в музыке имеют сильную генетическую составляющую. Результаты исследования также говорят о том, что высокие оценки музыкальных тестов значительно ассоциированы с креативностью в музыке. Ученые обнаружили ее ассоциацию с генами AVPR1A и KMT.

Кроме того, была показана ассоциация гена серотонинового транспортера (SLC6A4; 5HTT) вместе с полиморфизмами гена AVPR1A рецептора вазопрессина с артистической креативностью у профессиональных танцоров [33] и с краткосрочной музыкальной памятью [34].

В этом исследовании также приводится полученное предварительное доказательство ассоциации A 779-аллеля TRH1 с композицией. Ген 1 гидроксилазы триптофана (TRH1) отвечает за периферийную генерацию серотонина [35]. Интересно, что A-аллель был связан с пространственной и числовой креативностью — навыками, которые требуются для композиции [36]. Кроме того, было обнаружено, что музыканты достигают значительно более высоких оценок пространственного теста, чем немусыканты. Пространственные способности могут быть связаны со способностью читать и запоминать ноты. Числовая креативность может быть важна для музыкантов, потому что она может быть связана со способностью воспринимать и понимать ритмы.

Катехол-О-метилтрансфераза (COMT) — это критический энзим, вовлеченный в распад дофамина [37]. COMT работает инактивацией дофамина и других катехоламиновых нейротрансмиттеров в синаптической щели. Полиморфизм Val158Met гена COMT повышает активность COMT [38]. Показано,

что носители аллеля Val имеют на 40% выше активность COMT, чем те, которые имеют аллель Met. Таким образом, носители аллеля Met могут иметь когнитивное преимущество [39, 40]. Полиморфизм Val158Met до этого связывали с базальными когнитивными процессами. Низкая активность аллеля Met была ассоциирована с памятью [41–43], интеллектом [44–46], а высокая активность аллеля Val — с эмоциональными трудностями и зависимостью [47].

Роль гена (DRD2) рецептора D2 дофамина была изучена в связи с несколькими когнитивными процессами, включая интеллект [36, 48–50], обучение от ошибок [51] и креативность у людей [36]. TAQIA полиморфизм DRD2 имеет 2 аллеля, названные A1 и A2. Носители аллеля A1 (отмеченные A1+) имеют концентрацию рецептора дофамина D2, уменьшенную до 30–40% по сравнению с A1 [52]. В исследовании [36] A1 аллель DRD2 был связан с более высокой вербальной креативностью.

В результате авторы делают вывод, что ассоциация полиморфизмов AVPR1A, COMT, TPH1 и DRD2 с различными подтипами креативности в музыке может повлечь за собой требуемые для профессиональной деятельности эмоциональные элементы.

Танец, как экспрессивная форма искусства, часто считается по своей природе творческим. Эта форма культуры получается из креативного процесса, который управляет человеческими телами в пространстве и времени. Танец вероятно имеет истоки, скрытые в рождении вида Homo Sapiens. На всем протяжении нашей истории танцы практиковались во всех обществах. Танец, участник которого (часто женщина) входит в транс и может потерять сознание, использовался в терапевтических целях (чтобы «выселить демонов») в различных культурах.

Израильские ученые показали, что гены SLC6A4 и AVPR1 отвечают за важные функции головного мозга и связаны с эмоциями, творчеством, темпераментом, поведением в обществе и др. [53]. По мнению исследователей, обнаруженные полиморфизмы влияют на степень экспрессии этих двух генов, что фенотипически определяет выраженность творческих и других способностей. Высокая частота определенных аллелей генов SLC6A4 и AVPR1 среди танцоров высокого уровня, по-видимому, связана с постепенным отсеиванием людей, неспособных к этому искусству или спорту. Конечно же, делают оговорку ученые, успех на танцевальной площадке зависит не только от генетической предрасположенности к творчеству, импровизации, чувству ритма и музыкальному слуху, но и от упорных многолетних тренировок [52].

Ассоциация между полиморфизмами AVPR1 и SLC6A4 и креативным танцем не исключает присутствия тех же полиморфизмов в нетанцевальных группах субъектов. Почти все из нас танцуют и увлекаются различными видами спорта. Настоящее исследование предполагает, что комбинация полиморфных вариантов, способствуя креативному танцу, представлена в танцорах. Нет причин предполагать, что атлеты-нетанцоры или контрольная группа нетанцоров/неатлетов лишены этих полиморфизмов. Но это исследование обеспечивает очевидность того, что такие варианты относительно недостаточны в других группах, неспецифически выбранных для креативного танцевального фенотипа.

Авторы предполагают, что ассоциация между AVPR1a и танцем может быть отражением важности социальных связей и коммуникации в танцевальной форме и что оба — танец и ассоциированный с ним ген AVPR1a — содействуют формированию социальных связей от молекулярного уровня до танцевального паркета. Кажется вероятным, что одна из многих предпосылок для успешной танцевальной карьеры — способность к социальной коммуникации в течение танца («эмбодимент»).

Авторы полагают, что ассоциация, которую они обнаруживают между SLC6A4 и танцем, возможно, связана с потребностью в ИСС, которые субъекты, участвуя в нем и представляя эту форму искусства, иногда имеют. Танец может иметь истоки в шаманизме, который иногда используется как мощная синергетическая смесь музыки и танца (и иногда наркотиков), чтобы изменить сознание.

Измененные уровни серотонина у носителей аллеля области промотора SLC6A4 могут предрасполагать таких индивидуумов к лучшей способности к изображению и вниманию к стимулам (особенно музыкальным), которая, выдвигают гипотезу ученые, может обеспечивать часть «трудной проводимости», которую одаренным и увлекающимся индивидуумам необходимо выражать в арт-форме, которая сочетает в себе уникальную комбинацию музыкальных и физических умений.

Однако не существует «танцевальных» генов, но, скорее, существуют генные полиморфизмы, которые способствуют более простым эндофенотипам, которые формируют некоторые из критических психологических основ танцевального фенотипа [30].

В нашей лаборатории анализа была доказана сильная тенденция к связи креативности с полиморфизмом гена ангиотензиногена.

На базе Института мозга человека мы изучаем не только творческие способности в пожилом возрасте, но и взаимосвязь креативности с базовыми психологическими защитами, религиозностью и измененными состояниями сознания. А также пытаемся установить корреляты указанных процессов на уровне физиологии клетки (изменения длин теломер), а также генетические корреляты с геном серотонинового транспортера; генами ангиотензин-превращающего фермента (ACE) и ангиотензиногена (AGT) ренин-ангиотензиновой системы; антионкогеном P53.

Эти и другие неизученные факторы могут оказывать значительное влияние на выбор профессиональной деятельности, а также служить критерием выживаемости человека — ведь именно нестандартные, творческие решения поставленной проблемы некогда, в противовес инстинктивным (врожденным или приобретенным) действиям, выделили вид *Homo Sapiens* из животного мира и позволили ему не только выжить на нашей планете, но и создать уникальные цивилизации и культуры. Таким образом, генетические предпосылки творческой деятельности, если таковые действительно имеются, становятся одной из главных загадок в появлении человека как вида и развитии творческих способностей как изначально ему присущих. В результате можно было бы сделать вывод о том, что создание великих произведений искусства и формирование культур неразрывно связано с новым этапом эволюции живой природы — эволюцией разума, подтверждая ключевую идею Вернадского о переходе возникшей на Земле биосферы в ноосферу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Яковлев В. А. Философия творчества в диалогах Платона. Вопросы философии. № 6, 2003. С. 142–154.
2. Платон. Избранные диалоги. М.: Художественная литература, 1965. С. 166; 208e-209a.
3. Платон. Избранные диалоги. М.: Художественная литература, 1965. С. 161; 205c.
4. Платон. Собр. соч. в 4 т. М. Мысль, 1994. Т. 3. С. 432; 29a. С. 433; 29e.
5. Аристотель. Соч. в 4-х томах. О душе. М.: «Мысль», 1976. III, 8, С. 431 b.
6. Деннетт Д. Обращение Президента к Американской философской ассоциации, 2001.
7. Биомедиале. Современное общество и геномная культура. Составление и общая редакция Дмитрия Булатова. Калининград: КФ ГЦСИ, ФГУИПП «Янтарный сказ», 2004. С. 61.

8. Personality Psychology in Europe. V. 4. Tibbury University Press, 1993.
9. Renbow C. P., Stanley G. C. Sex differences in mathematical ability. Fact or artefact? // Science. Wash, 1980. Dec. 12. Vol. 210. № 4475. P. 1262-1264.
10. Теплов Б. М. Проблемы индивидуальных различий. М, 1961, с. 9-20.
11. Guilford Y. P. The nature of human intelligence. N. Y.: Mc-Gaw Hill, 1967.
12. Ломброзо Ц. Гениальность и помешательство. СПб., 1992. С. 15-16, 21-23.
13. Karlson Y. L. Inheritance of creative intelligence. Cicago, 1978. P. 138.
14. Олах А. Творческий потенциал и личностные перемены // Общественные науки за рубежом. Р. Ж. Сер. Науковедение, 1968. № 4. С. 69-73.
15. Богоявленская Д. Б. Интеллектуальная активность как проблема творчества. Ростов-на-Дону, 1983.
16. Torrance E. P. Guiding creative talent Englewood Cliffs, W. J.: Prentice-Holl, 1964.
17. Перкинс Д. Н. Творческая одаренность как психологическое понятие // Общественные науки за рубежом. Р. Ж. Сер. Науковедение, 1988, № 4. С. 88-92.
18. Лук А. Н. Проблемы научного творчества // Сер. Науковедение за рубежом, М. ИПИ-ОН АН СССР, 1983.
19. Sternberg R. General intellectual ability // Human abilities by R. Sternberg. 1985. P. 5-31.
20. Дружинин В. Н. Проблемы генетической психофизиологии человека. М.: Наука, 1978.
21. Truett K. R., Eaves L. J., Meyer J. M., Heath A. C., Martin N. G. 1992. Religion and education as mediators of attitudes: a multivariate analysis. Behavior Genetics, 1998. № 22. P. 43-62.
22. Actualizing talent: a lifelong challenge. Cassell, 1995.
23. Nichols R. C. Twin studies of ability, personality and interests // Homo, 1978. Vol. 29.
24. Plomin R. Development, genetics and psychology. L., 1989.
25. Уиггнис А., Уинн Ч. Пять нерешенных проблем науки. М.: Фаир-Пресс, 2005. С. 304.
26. Куликов Г. А. Нейробиологические основы высшей нервной деятельности человека // СОЖ, 1998. №6. С. 9-15
27. Палмер Дж., Палмер Л. Эволюционная психология. Секреты поведения Homo sapiens. СПб.: Прайм-Еврознак, 2003. С. 384.
28. Pollard K. S., Salama S. R., Lambert N. et al. An RNA gene expressed during cortical development evolved rapidly in humans // Nature, 2006. V. 443, 14 Sept. P. 167-172.
29. Genes for Psychosis and Creativity: A Promoter Polymorphism of the Neuregulin 1 Gene Is Related to Creativity in People With High Intellectual Achievement. Szabolcs K ri, Semmelweis University, Budapest, 2002.

30. Исламов Р. А. Гены и поведение // Природа, 2008. № 13. С. 15-27.
31. Miller, G. F. Darwinian demographics of cultural production. Paper presented at the Human Behavior and Evolution Society 7th annual meeting. University of California, Santa Barbara, 1995.
32. Miller, G. F. How mate choice shaped human nature: A review of sexual selection and human evolution. In C. Crawford & D. L. Krebs (Eds.), Handbook of evolutionary psychology: Ideas, issues, and applications. Mah-wah, NJ: Erlbaum, 1998.
33. Bachner-Melman R, Dina C, Zohar AH, Constantini N, Lerer E, et al. AVPR1a and SLC6A4 Gene Polymorphisms Are Associated with Creative Dance Performance. PLoS Genetics, 2005.
34. Granot R, Frankel Y, Gritsenko V, Lerer E, Gritsenko I, et al. Provisional evidence that the arginine vasopressin 1a receptor gene is associated with musical memory. Evolution and Human Behavior, 2007. № 28. P. 313–318.
35. Bondy B, Buettner A, Zill P Genetics of suicide. Mol Psychiatry, 2006. № 11(4). P. 336–51.
36. Reuter M, Roth S, Holve K, Hennig J Identification of first candidate genes for creativity: A pilot study. Brain Res, 2006. № 1069. C. 190–197.
37. Weinshilboum R, Raymond F Variations in catechol-O-methyltransferase activity in inbred strains of rats. Neuropharmacology, 1977. № 16. P. 703–706.
38. Chen J, Lipska BK, Halim N, Ma QD, Matsumoto M, et al. Functional Analysis of Genetic Variation in Catechol-O-Methyltransferase (COMT): Effects on mRNA, Protein, and Enzyme Activity in Postmortem Human Brain. American Journal of Human Genetics, 2004. № 75. P. 807–821.
39. Reuter M, Peters K, Schroeter K, Koebeke W, Leonardon D, et al. The influence of the dopaminergic system on cognitive functioning: A molecular genetic approach. Behav Brain Res, 2005. № 164. P. 93–99.
40. Lang UE, Bajbouj M, Sander T, Gallinat J Gender-dependent association of the functional catechol-O-methyltransferase Val158Met genotype with sensation seeking personality trait. Neuropharmacology, 2007. № 32. P. 1950–1955.
41. Barnett JH, Heron J, Ring SM, Golding J, Goldman D, et al. Gender-specific effects of the catechol-O-methyltransferase Val108/158Met polymorphism on cognitive function in children. Am J Psychiatry, 2007. № 164. P. 142–149.
42. Aguilera M, Barrantes-Vidal N, Arias B, Moya J, Villa H, et al. Putative role of the COMT gene polymorphism (Val158Met) on verbal working memory functioning in a healthy population. Am J Med Genet B Neuropsychiatr Genet, 2008. № 147B. P. 898–902.

43. Gosso MF, de Geus EJ, Polderman TJ, Boomsma DI, Heutink P, Posthuma. D Catechol O-methyl transferase and dopamine D2 receptor gene polymorphisms: evidence of positive heterosis and gene–gene interaction on working memory functioning. *Eur J Hum Genet*, 2008. № 16. P. 1075–1082.
44. Shaw P Intelligence and the developing human brain. *Bioessays*, 2007. № 29(10). P. 962–73.
45. Aleman A, Swart M, van Rijn S. Brain imaging, genetics and emotion. *Biol Psychol*, 2008. № 79(1). P. 58–69.
46. Weinshilboum R, Raymond F. Variations in catechol-O-methyltransferase activity in inbred strains of rats. *Neuropharmacology*, 1977. №16. P. 703–706.
47. Shaw P. Intelligence and the developing human brain. *Bioessays*, 2007. № 29(10). P. 962–967.
48. Grandy DK, Zhang Y, Civelli O. PCR detection of the TaqA RFLP at the DRD2 locus. *Hum Mol Genet*, 1993. №2(12). P. 2197.
49. Kirsch P, Reuter M, Mier D, Lonsdorf T, Stark R, et al. Imaging gene-substance interactions: the effect of the DRD2 TaqIA polymorphism and the dopamine agonist bromocriptine on the brain activation during the anticipation of reward. *Neurosci Lett*, 2006. № 405(3). P. 196–201.
50. Klein TA, Neumann J, Reuter M, Hennig J, von Cramon DY, et al. Genetically Determined Differences in Learning from Errors. *Science*, 2007. № 318(5856). P. 1642–1657.
51. Weinshilboum R, Raymond F. Variations in catechol-O-methyltransferase activity in inbred strains of rats. *Neuropharmacology*, 1977. № 16. P. 703–776.
52. AVPR1a and SLC6A4 Gene Polymorphisms Are Associated with Creative Dance Performance. Rachel Bachner-Melman, Christian Dina, Ada H. Zohar, Naama Constantini⁴, Elad Lerer, Sarah Hoch, Sarah Sella, Lubov Nemanov, Inga Gritsenko, Pesach Lichtenberg, Roni Granot, Richard P. Ebstein. *PLoS Genetics* September, 2005.
53. U. S. Department of Labor Bureau of Labor Statistics. Dancers and choreographers. Washington (D. C.): U. S. Department of Labor Bureau of Labor Statistics. Available: September, 2005.

СОВРЕМЕННАЯ РОССИЯ: ФОРМЫ КРЕАТИВНОГО ОПЫТА

Вагина Мария

Государственный Университет — Высшая Школа
Экономики, факультет философии, отделение
культурологии, кафедра наук о культуре, 4 курс,
культурология

ТЕЛЕВИЗИОННАЯ МОДА: КОНСТРУИРОВАНИЕ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ

Анализ передач, ориентированных на трансформацию имиджа женщины, является чрезвычайно значимой темой для исследования феминности в современной культуре. Используя сопоставительный анализ передач, нацеленных на смену образа, можно выявить, с одной стороны, женские цели и идеалы, предлагаемые телевизионной культурой, а с другой — проблемы и конфликты, в рамках которых описывается «обыкновенная» женщина. Существует несколько российских передач с такой тематикой: «Модный приговор», «Женская форма», «Снимите это немедленно», «Страшно красивые», «Клуб бывших жен». Такие телепрограммы конструируют социальную стратификацию, они указывают женщине на её позицию в обществе.

В этих телепередачах вопросы моды захватывают различные аспекты существования женщины: её личную жизнь, отношения в семье, карьерный рост и т. п. Феномен передачи, по сути, является разыгрываемым спектаклем. Ги Дебор рассматривает спектакль как утверждение господства товара в общественной жизни: «видимый нами мир — это его мир»¹. Тематика телепередач — это господство моды, хотя сама по себе

¹ Дебор Г. Общество спектакля. Пер. с фр. / Перевод С. Офертаса и М. Якубович. М.: Издательство «Логос» 1999. С. 224, http://www.avtonom.org/old/lib/theory/debord/society_of_spectacle.html?q=lib/theory/debord/society_of_spectacle.html. Глава 2, 42.

Современная Россия: формы креативного опыта

Вагина Мария | Телевизионная мода: конструирование женских образов

она и является лишь инструментом для продажи средств конструирования своей внешности. Реальный потребитель моды — это потребитель иллюзий, поскольку мода может проявляться только через спектакль, целостное представление.

Черты модной одежды образуют код, который действует «на словах». Ролан Барт, анализируя систему моды, выделяет две стороны предмета — «реальность» и язык. Он задает вопрос: «может ли она (одежда — М. В.) стать значимой без слов?»² и отвечает на него отрицательно. Слова о моде для Барта становятся «сетью смыслов», помещаемых между вещью и её пользователем. В случае телепередач работает система двойного перевода: первоначальной одежды в язык, а затем обратно — советы и указания трансформируются в новый образ.

Т а б л и ц а 1. Сравнительное описание передач, ориентированных на преобразование женщины

Характеристика	Модный приговор	Женская форма	Снимите это немедленно	Страшно красивые	Клуб бывших жен
Характер проблемы	Конфликт с близким человеком	Самооценка	Самооценка	Самооценка	Конфликт с близким человеком, самооценка
Результат	«Воссоединение» близких людей	Подбор «подходящих» продуктов рынка одежды и косметики	Подбор «подходящих» продуктов рынка одежды и косметики	Исполнение желаний героя	Повышение самооценки, предоставление возможности разрешить конфликт

² Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. С. 33

Современная Россия: формы креативного опыта

Вагина Мария | Телевизионная мода: конструирование женских образов

Образ героя в первичном состоянии	Пытающийся доказать собственную точку зрения герой (больше уверенный, чем нет). Не всегда неправ.	Не следящая за собой женщина, испытывает недостаток внимания к себе	Зазор между самовосприятием и отражением в зеркале — расщепление идентичности	Необходимость преобразования «материала» — тела, для отражения идентичности	Неуверенная, «разбитая» разрывом женщина
Образ героя, сконструированный передачей	Счастливым герой, обретший адекватную самопрезентацию и восстановивший добрые отношения с близкими людьми	Герой, находящийся в образцовом для себя будущем состоянии, повышена эффективность	Герой, сориентировавшийся на рынке модной одежды, и способный выбирать подходящий себе вариант	Эта передача оперирует категорией сбывшейся мечты, герой имеет новый облик, к которому стремился всю жизнь	Образ уверенной в себе женщины, имеющей право на выбор
Преобразование как путь к «счастью» героя. «Счастье» — это...	«Счастье» скрывается в гармонии идентичности и социальной роли, хороших взаимоотношениях между людьми	«Счастье» — это возможность сделать из себя как материала эффективный товар	«Счастье» — это нахождение возможности раскрыть своё мироощущение через продукты современного рынка	«Счастье» — возможность изменить свой облик до неузнаваемости, в соответствии с идеальными представлениями	«Счастье» в этой передаче раскрывается как уверенность в себе, готовность к преодолению препятствий и принятию решений, определяющих дальнейшие взаимоотношения

Современная Россия: формы креативного опыта

Вагина Мария | Телевизионная мода: конструирование женских образов

Понятие модной одежды	Одежда как гармоническое взаимодействие — дополняет и изменяет формы и движения тела	Одежда как основной инструмент самопрезентации	Одежда раскрывается в двух ипостасях: как большой ассортимент товаров на рынке (1), в котором можно найти подходящий для себя комплект (2).	Модная одежда призвана быть помощником в представлении естественных особенностей, а также искусственно измененных фактур	Одежда играет малую роль в образе этой женщины, она — дополняющий элемент репрезентации, но не основной
-----------------------	--	--	---	--	---

Ориентируясь на метод анализа заголовков новостей Теуна Ван Дейка, можно отметить агрессию, звучащую в названиях программ. В «Модном приговоре», хотя он и направлен на добровольное перевоплощение героинь, явно чувствуется снижение самооценки женщины: фактически, её жизненный путь описывается как ошибочный, а неправильный образ является причиной нереализации множества возможностей в жизни. Ведущие программ «Снимите это немедленно» и «Женская форма» относятся к героям ещё более жестко: они подробно обсуждают все физические недостатки героини, рассматривая её тело, раздетое до нижнего белья. В программе «Клуб бывших жен» также есть явная агрессия по отношению к героиням, которые проходят серию испытаний (экстремальное вождение машины, исследование подземелий, игры с огнем и т. п.), в рамках одного из которых стилисты также меняют облик героини. Ни одна из передач не оперирует категориями слабости, жалости, заботы. Каждая телепередача предстает как стрессовая ситуация, которая способна помочь женщине выйти из кризисного состояния. Так, представляемая женщина — это не «обыкновенная» героиня, а человек в крайнем состоянии конфликта.

Мода, с одной стороны, выступает инструментом для улучшения взаимоотношений с другими людьми и разрешения конфликтов, с другой — её продажа становится единственной целью телепередач, и сама мода диктует специфику передач.

Телевизионная мода способствует развитию представления о том, что место женщины в общем устройстве общества не является исключитель-

ным, а мускулиность представляется положительной культурной нормой: героиню стремятся сделать более привлекательной, чтобы удовлетворить запросы близкого мужчины. Телевизионная культура моды определенно указывает на зависимость женского гендера. По сути, телевизионная мода — это ответ на феминистские движения, пропагандирующие самостоятельность и независимость женщин, поскольку телепередачи указывают на взаимовлияние и взаимозависимость обоих полов.

Герасименко Юлия

Омский Государственный университет имени Ф.
М. Достоевского, исторический факультет, кафедра
этнографии и музееведения, 4 курс, историк

ВЗАИМООТНОШЕНИЯ МУЗЕЯ И ОБЩЕСТВА (НА ПРИМЕРЕ ТЮМЕНСКОГО ОБЛАСТНОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ ИМЕНИ И. Я. СЛОВЦОВА)

Тюменский областной краеведческий музей имени И. Я. Слоцова (ТОКМ) является одним из самых старейших музеев Западной Сибири. Музей основан в 1879 г. И. Я. Слоцовым. Изначально «главной педагогической задачей музея, помимо обучающей функции, была задача воспитания у посетителей уважения к истории, любви к родному краю, умения ценить предметы музейного значения», — отмечает Н. В. Шестакова.¹ В Сибирском торгово-промышленном ежегоднике имеются сведения о том, что когда «появился в лице Ивана Яковлевича энергичный собиратель..., обыватели расшевелились и с увлечением... взялись за поставку «в музей» различных раритетов...». ² Это свидетельствует о том, что в обществе сформировался социальный заказ на появление института, который смог бы объединить вокруг себя определённую группу единомышленников и ценителей историко-культурного наследия. Таким институтом и стал музей.

Цель данной работы: рассмотреть формы взаимоотношений между музеем и обществом и выявить их роль в приобщении населения региона к историко-культурному наследию.

В разные годы музей привлекал своих посетителей лекциями, публичными чтениями и экскурсиями. Миссией музея является знакомство насе-

¹ Шестакова Н. В. Просветительская деятельность сибирских музеев на рубеже XIX XX веков // Ежегодник Тюменского областного краеведческого музея имени И. Я. Слоцова: Земля Тюменская, 2003. С. 94.

² 4 Сибирский торгово-промышленный ежегодник 1914 1915гг. Пг: Издание Д. Р. Юнгъ, 1915. С. 537.

ления с историей, природой и культурой Тюменской области и её многочисленных народностей. На ее территории проживают татары, ханты, манси, ненцы и другие этносы. «По инициативе музея была создана секция национальных меньшинств общества изучения местного края», — сообщает Н. А. Томилов³. Следовательно, музей играет немаловажную роль в развитии толерантности и межкультурном взаимодействии населения региона.

С появлением в России музейной педагогики в ТОКМ стали внедряться новые формы и методы в работе с посетителем: игры, викторины, праздники, круглые столы, лектории и другие мероприятия. Немаловажное значение имеет ежегодный выездной музейный фестиваль «Сибирская глубинка». С 2003г. при ТОКМ успешно действует экскурсионно-туристическое бюро, которое регулярно проводит экскурсии по городу и в исторические места Тюменской области.

С начала 1990-ых гг., на наш взгляд, музей вступил в новую фазу своего развития. Это связано с новой социокультурной, экономической и политической ситуацией в России. «Музей, как социальный институт, выполняющий конкретные социальные функции, меняется вместе с обществом», — отмечает Е. М. Акулич⁴. Если до этого времени все музеи России развивались примерно в одном русле, то теперь, в новых условиях рыночной экономики, каждый музей ищет свою достойную нишу в новом научно-культурном пространстве.

Одной из новых форм взаимоотношений музея и посетителя сегодня является музейный маркетинг. «Маркетинг в музее — это особая рыночная философия и идеология, предметные действия по обеспечению потребления услуг..., умение хозяйствовать... в условиях рынка», — считает Н. В. Кокорина.⁵ С помощью маркетинга музей постоянно находится «на связи» с потенциальным посетителем. Сегодня, для построения индивидуальной концепции развития музея, необходимо знать, что хочет видеть посетитель, что его интересует, каким вообще он представляет современный музей. В ТОКМ действует рекламно-издательский отдел, занимающийся продвижением «музейного продукта» на «рынок». Специалисты ТОКМ

³ Томилов Н. А. Тюменский областной краеведческий музей (краткий исторический очерк) // Хозяйство русских в коллекциях Тюменского областного краеведческого музея. Тюмень: Вектор Бук Лтд, 1994. С. 7 -83.

⁴ Акулич Е. М. Музей как социальный институт. Тюмень, 2009. С. 164.

⁵ Кокорина Н. В. Музей в сфере туристической инфраструктуры города // Словцовские чтения. Тюмень, 1995. С. 19.

разрабатывают новые подходы по привлечению музейной аудитории, проводят социологические исследования по выявлению интересов и предпочтений посетителя. Маркетинг в музее призван увеличить музейную аудиторию, привлечь как можно большее число посетителей и сохранить их в своих рядах. Важно также отметить, что в связи с постоянной нехваткой финансирования музея, к одной из важнейших задач рекламы относится обеспечение самокупаемости.

Ещё одним важным моментом в современном музейном деле является умение отвечать на соответствующие социо-культурные потребности общества: «почувствовать», «услышать», «увидеть» появляющийся в обществе социальный заказ. ТОКМ успешно демонстрирует свои способности в данном аспекте. Это можно проследить на смене тематики его филиалов: еще в начале 1990-ых гг. музей Блюхера переквалифицировался в музей купцов Колокольниковых; появился «Музей геологии, нефти и газа», что также выражает социокультурную и экономическую специфику Тюменского региона; открылся музей «Церковь Петра и Павла», что свидетельствует о «возвращении» религиозной тематики в музей. В это же время открывается новый филиал «Дом Машарова», посвященный жизни и деятельности известного в Тюмени промышленника конца XIX — начала XX вв. Все это указывает на то, что музей меняется вместе с обществом.

Таким образом, налицо умение музея «идти в ногу со временем». Во-первых, в условиях новой ситуации в научно-культурном мире ТОКМ расширяет свои экспозиционные площади, посредством открытия новых филиалов, и привлекает как можно большее число населения к историко-культурному наследию. Во-вторых, смена тематики экспозиций и выставок, ориентация на буржуазную направленность очень точно выражают переход от советского общества к российскому, что вполне отражает общественно-политическую ситуацию в России сегодня. Музей становится все более интерактивным и современным. Появление маркетинговых технологий и рекламно-издательского отдела в ТОКМ свидетельствует о том, что музей развивается в рамках постиндустриального общества, где одной из важнейших ценностей является информация. С ее помощью музей изучает потребности населения региона, и привлекает различные социальные и возрастные слои общества. Таким образом, достигается коммуникация между музеем и посетителем, что особенно важно для современной молодежи, которая находится в стадии формирования своих личностных ценностей и идеалов.

Зеленчук Виктор

Южный Федеральный Университет, факультет
философии и культурологии, кафедра исторической
культурологии, магистр культурологии по
программе теория и практика межкультурных
отношений

О ВТОРЖЕНИИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В СФЕРУ РЕЛИГИОЗНЫХ КАНОНОВ

Все шесть миллиардов живущих на Земле людей верят. Одни верят в Бога, другие — в то, что его нет, третьи верят в прогресс, справедливость, разум. Вера является центральной мировоззренческой позицией и одновременно психологической установкой всех религий. Современное искусство все чаще и чаще эпатирует публику хлесткими пощечинами общественному вкусу. Происходит взлом вероисповедальных канонов с помощью творческих выплесков современных прозаиков, режиссеров, модельеров и проч.

Мюзикл «Иисус-суперстар», роман «Сатанинские стихи», фильм «Код да Винчи», «Страсти Христовы», выставки «Запретное Искусство» и «Осторожно, религия!», коллекции от кутюр с изображением святых на аксессуарах, обуви и одежде — все это оскорбляет чувства верующих.

Встреча тысячелетий, стык веков, духовный кризис эпохи — скажут многие, но можно ли вольное обращение с сакральным объяснить преодолением локального историзма, непатетическое отношение к мифу — игрой самоиронии, а заигрывание с верующей и интеллектуальной публикой — постмодерновым стилем. Пародирование сакрального, смеховое начало всегда были частью традиционной культуры, однако существовали табу, священное не ставилось под сомнение. Жонглирование священными смыслами, развенчивание сакрального, вызывает все большее недовольство публики.. Художники сражаются с табу, их оппоненты — защищают от поругания традиционные ценности.

Имеет ли художник право обращаться сакральное в орудие оправдания своих творческих порывов? Имеет ли художник право насиловать Евангелие, Коран, так произвольно, насколько ему это необходимо для выражения своего творческого «Я» в творчестве? Имеет ли художник право препарировать сакральное и извлекать из него то, что нужно нам, но то, что в нем не было заложено?

Вероятно, мне возразят сторонники свободы совести и слова: каждый человек имеет право на творчество, каждый имеет право рассказать свою историю, рассказать своими словами, теми средствами, которые ему доступны. Вспомнить хотя бы историю с книгой «Сатанинские стихи» Салмана Рушди, за которую вожди ислама заочно приговорили автора к смерти. Мол, какие бы мысли ни содержались в этой книге, согласитесь, что приговаривать к смерти ее автора за одни лишь мысли — это уже слишком.

Есть мнение исследователей, что постмодернизм оживил неомифологические традиции. Да, в XIX веке, когда слишком поспешно повернулись к «поэзии жизни действительной» и «натуральной школе», в двадцатом, когда целые жанровые системы оказались вне закона, надолго вытесненные соцреализмом, человек остался без Бога, а теперь возвращает его себе.

Не исключено, что кто-то разделяет мнение, что культура, обедненная смыслами, возвращается к своим истокам, только возвращение это происходит в извращенной форме. В продажу поступают шлепанцы с ликом святых на подошве, а в одном из датских комиксов к несущему свой крест на Голгофу Христу обращается дама-стилист с вопросом, что ему больше подойдет — терновый венец или тирольская шапочка. На костюмах дома «Дольче и Габбана» лик Богородицы встраивается в постмодернистский ряд принципиально новой семантики, создавая современные (часто авангардные) костюмные формы на основе христианской мифологии, кутюрье обыгрывают свои творения мальчишескими прическами моделей, зажженными сигаретами в их руках, символы антиженственности, противостоят «вечноженственной» Деве Марии.

Фильм «Код да Винчи» наделал много шума и подвергся сокрушительной критике со стороны религиозных организаций, так как, по их мнению, картина оскорбляет Священное Писание. Благодаря поднятой вокруг шумихе фильм установил рекорд по начальным кассовым сборам за пределами США.

В стороне от коммерческих проектов стоит проза Салмана Рушди. (британский писатель индийского происхождения, лауреат Букеровской

премии (1981)). Догматизм и законничество в религии изначально относятся враждебно к творчеству, потому как творчество подрывает их основу — догму и закон. Тем неожиданнее для читателя, особенно европейца, стало обращение Рушди к Корану. Распространенное мнение о том, что ислам совершенно не терпит новизны, что для восточного человека самовыражение и саморазвитие не столь насущные вопросы, как для западного человека — все западные представления и даже уверенность Рушди обрели в пыль.

Салман Рушди модернизировал миф, домыслил ситуацию, художественно изложил «шайтанский» эпизод, по-своему рассказал всем о сомневающемся Пророке, и теперь каждый, имеющий отношение к изданию, переводу и чтению книги подвергает себя опасности (иранский аятолла Хомейни публично проклял Рушди в своей фетве и приговорил его, а также всех лиц, причастных к изданию книги и знающих о её содержании, к смертной казни, призвав мусульман всего мира исполнить приговор).

Я думаю, что Рушди не мог недооценивать болезненность вопроса для «своих — с кем жил», и степень заблуждения в этом вопросе «своих — с кем живет сейчас». Мало того, не вводи он главы аналогичные Корану, роман ни сколько не потерял бы в хлесткости повествования и эпатажности сюжета. Но Рушди бросает вызов, вызывает на дискуссию.

Выбрав наиболее узнаваемую картинку, он вносит в нее изменения и начинает игру с читателем «Укажи, что художник изобразил не правильно». Чтобы играть в эту игру надо, как минимум, знать первоисточник, и читатели-интеллектуалы легко справляясь с этим заданием, оказывались на следующем, более сложном уровне, там они должны ответить на вопрос: «Зачем автор сделал это?»

Правильный ответ знает только автор, я же рискну предположить, что он ввел такое вольное обращение с первоисточником, чтобы показать, что это вообще возможно. Он развенчивает, таким образом миф о том, что исламскому миру чуждо творчество, что время застыло, а с ним перестало развиваться и исламское общество.

«Сатанинские стихи» Рушди скорее похожи на «Мастера и Маргариту» (извините, если оскорбила чьи-то светлые чувства к этой книге). Обе книги начинаются с появления тех, кого не может быть, в понимании западного рационалистического мышления. Оба сюжета показывают в хитросплетениях житейских судеб ту руку или тот закон, который всем управляет. Оба автора, предвидя незавидную участь своих литературных

детищ, идут на риск, и вводят в повествование сюжет, который еще долго будет резонировать в обществе.

Исходя из сказанного, роль Салмана Рушди можно определить как роль переговорщика, выражающего интересы «Других» на территории Запада. Он тот, кто может говорить, говорить без акцента на интеллектуальную тему. Он согласен говорить на языке доминанте, он согласен чувствовать себя иностранцем, но для него важно быть услышанным и он для этого научился говорить. Он представляет армию тех, кто хочет оставаться незамеченными, но не хотят быть неузнанными.

Жить по принципам — руководство для многих, жить, отстаивая свои ценности — удел единиц.

Рушди открывает нам удивительный и зачаровывающий мир Востока с его историей, традициями, культурой, обычаями. Вызов, который он бросает своему читателю, обоснован его равнодушием к нам и к себе. Писатель сопоставляет восточный и западный менталитет, пытается найти точки их пересечения, используя для этого все возможные литературные средства — от реализма до фантазмагии.

Вторжение в область сакрального в этом случае — добродетель дерзости, оправдание человеческого достоинства, акт несогласия, дискуссия, решимость пробудить недовольство и смелость попасть в положение опасное и рискованное.

Кириллова Анастасия

Уральский государственный университет им.
А. М. Горького, факультет искусствоведения и
культурологии, кафедра культурологии и СКД, 4
курс, культурология

ТРАДИЦИИ МЕЦЕНАТСТВА В ПРЕДПРИНИМАТЕЛЬСКОЙ СРЕДЕ ЕКАТЕРИНБУРГА¹

Меценатство, как покровительство искусствам (в широком смысле), присуще людям делового мира. Традиции меценатства и благотворительности закладывались в нашей стране с XIX в. Достаточно вспомнить С. И. Мамонтова, С. Т. Морозова, М. П. Третьякова, А. А. Бахрушина — видных деятелей столичного купечества.

В русской культуре отношение к богатству было традиционно негативным, ведь православная этика воспитывала бедность. Поэтому существенной чертой менталитета многих представителей купечества была идея служения своим богатством делу милосердия, просвещения. Лучшая часть предпринимателей жертвовала искусству, исходя из высоких побуждений — поднять уровень отечественной культуры.

С другой стороны, меценатство было проявлением стремлений к привилегиям и престижу. В образованных слоях российского общества XIX — начала XX вв. деловая активность не привлекала особого внимания и не пользовалась большим почетом, которого она вполне заслуживала благодаря вкладу предпринимателей в решение задач российской модернизации. Поэтому, вполне естественное для каждого человека стремление к общественному признанию предприниматель мог реализовать, чаще всего, только на ниве благотворительности. Особо отличившихся предприни-

¹ Статья подготовлена в рамках проекта реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы» (ГК № П433 от 12. 05. 2010 г.)

мателей российское правительство щедро награждало орденами, присваивало им дворянские титулы, оказывало другие знаки внимания².

Традиционно благотворительная деятельность в дореволюционной России ассоциируется с купечеством. Хотя на Урале крупными меценатами-благотворителями были также заводчики, горные чиновники, которые являлись здесь привилегированным классом. Купцы же не могли реализоваться в полной мере из-за сословных ограничений. Они оказывались не в почёте перед лицом государства и вследствие своих старообрядческих принципов (большинство купеческого сословия на Урале были староверами). Характерными примерами меценатов Екатеринбурга могут служить семьи купцов Казанцевых, Рязановых и др.

В XIX в. купечество стало играть все более заметную роль в жизни Екатеринбурга. Параллельно происходила и модернизация самого купечества, отказ от излишне консервативных взглядов и привычек в пользу более светских и прогрессивных. Среди купеческих вложений первой половины XIX века самым ярким было, пожалуй, строительство театрального здания. Екатеринбург на тот момент не имел такового. Приезжие труппы играли в неустроенных помещениях, и число желающих попасть на представления во много раз превосходило возможности зрительного зала. В 1845 г. на средства Я. и А. Рязановых (при участии Г. Ф. Казанцева и М. И. Коробкова) началось строительство каменного здания театра по проекту архитектора К. Г. Турского, которое и было завершено в 1847 г.³

В декабре 1879 г. в Екатеринбурге открылся первый любительский театр в усадьбе золотопромышленников Казанцевых. Гавриил Гаврилович со своим братом Владимиром Гавриловичем организовал домашний театр, предоставил ему помещение и декорации, сочинял для него пьесы⁴. Средства от спектаклей поступали на благотворительные нужды⁵. Театр Казанцевых являлся крупным культурным центром, объединявшим художественную интеллигенцию Екатеринбурга. Там не только устраивались

² Мотивы благотворительной деятельности дореволюционного поколения российских предпринимателей / Сущенко, В. А. // Милосердие и благотворительность в российской провинции: Тез. докл. Всерос. конф., Екатеринбург, 22–23 марта 2002 г. Екатеринбург, 2002 С. 97

³ Агеев С. С. Рязановы купцы екатеринбургские / С. С. Агеев, В. П. Микитюк. Екатеринбург, 1998. С. 96–97.

⁴ Екатеринбургская неделя. 1879. № 10. С. 113.

⁵ Екатеринбургская неделя. - 1880. № 2. С. 36. Екатеринбургская неделя. 1880. № 10. С. 159.

спектакли, но и читал публичные лекции с опытами сам Г. Г. Казанцев — ученик Менделеева, кандидат естественных наук, действительный член УОЛЕ⁶.

Таким образом, екатеринбургское купечество к началу XX в., являясь самым богатым сословием среди местной знати, стало задавать тон и в культурной жизни города. В советский период о меценатах говорить не приходится, поскольку это явление было чуждо той идеологии. Но сейчас оно возрождается. Современные благотворители, как век назад, руководствуются не только личными мотивами прославить свое имя, но и чувствуют ответственность за ситуацию в городе, в регионе, оказывая помощь в развитии искусства. Новшество, которое нам принес XX в. — это спонсорство, которое следует отличать от благотворительности как явление качественно иного порядка. Если филантропия — это во многом безвозмездная и бескорыстная помощь, то спонсор, финансируя какую-либо деятельность, ждет получения материальной выгоды для себя, либо делает это в обмен на рекламу. Существует мнение, что в начале XXI в. спонсорство целиком заменило бывшее меценатство и благотворительность. Однако и то, и другое, и третье в настоящее время имеют место быть, хотя и в видоизмененных формах.

Деятельность Евгения Ройзмана в Екатеринбурге — яркий тому пример. Музей «Невьянская икона» — первый и единственный в России частный музей, который он основал в 1999 г. В музее более 600 икон XVIII–XX вв., есть также коллекция русского лубка XIX в. и медной пластики XVIII–XX вв. При музее существует небольшая библиотека старопечатных и рукописных книг первой половины XVII–XIX вв. Е. В. Ройзман издал два альбома, которые разошлись по библиотекам Свердловской области и крупнейшим библиотекам мира. При музее создана реставрационная мастерская и открыто реставрационное отделение для обучения детей в художественном училище им. И. И. Шадра. Вход в музей бесплатный. Сам Ройзман подчеркивает: «Этот музей открытый: любой исследователь может получить доступ к коллекции»⁷.

Еще один «герой нового времени» — это Анатолий Павлов, президент «Финпромко», который оказывает постоянную поддержку екатеринбург-

⁶ УОЛЕ Уральское Общество Любителей Естествознания.

⁷ Музей Невьянской иконы открылся в Екатеринбурге / К. Дубичева // Российская газета. Урал и Западная Сибирь. URL: <http://www.rg.ru/2010/05/13/reg-ural/ikony-anons.html>.

ским театрам и цирку. Особенно тесно предприятие сотрудничает с театром музыкальной комедии, которому оказывает мощную финансовую помощь. Также Павлов входит в число учредителей областного театрального фестиваля «Браво!». В 2007 г. А. И. Павлов был отмечен премией им. Павла Роддэ «За бескорыстное служение театру». А в апреле 2010 г. он получил премию «Золотая маска» в номинации «За поддержку театрального искусства России»⁸. Данный пример доказывает избирательность политики корпораций в деле меценатства и спонсорства.

Несмотря на все недостатки, меценатство в Екатеринбурге активно развивается в наши дни. В прессе о нем принято либо отзываться хорошо (что, в общем-то, сродни рекламе), либо придерживаться строго противоположной позиции. Но современная благотворительность и не могла достигнуть того уровня зрелости, какой был присущ филантропам XIX — начала XX в. Ведь нынешняя бизнес-элита — это всего лишь второе поколение предпринимателей. Современным людям делового мира есть чему поучиться у предшественников, но судя по той деятельности, которая разворачивается ими в настоящее время, всё же можно говорить о продолжении традиций меценатства в предпринимательской среде Екатеринбурга.

⁸ Анатолий Павлов, <http://www.goldenmask.ru/pers.php?id=782>.

Комиссарова Анастасия

Тамбовский государственный университет им.
Г. Р. Державина, Академия культуры и искусства,
Лаборатория прикладной культурологии и
медиакультуры

ХРАМОВАЯ АРХИТЕКТУРА КАК КОНЦЕПТ ДУХОВНОЙ ЖИЗНИ МАЛОГО ГОРОДА

В последние два десятилетия возрастает интерес к храмовой архитектуре малых и средних городов. В нашей стране и далеко за ее пределами известны храмы Христа Спасителя, Василия Блаженного, Успения в Москве, Исаакиевский и Казанский соборы в Санкт-Петербурге, собор святой Софии и церковь Спаса на Нередицы в Новгороде, храм Покрова на Нерли во Владимире и др. Но, к сожалению, остаются неизведанными церкви нашей малой Родины, храмы и монастыри соседних областей. Одним из таких городов России, который свято хранит духовные традиции, является город Елец Липецкой области. Древний город был построен в 1146 г. и вписал немало страниц в историю Российской державы. Всю свою насыщенную событиями биографию Елец вел непрерывную борьбу: с кочевниками, с татарами, пожарами, распрями князей. Пережил внутренние междоусобицы, мятежи, смуты, потрясения, революции, войны.

Уникальность этого малого города определяется самобытностью этнографического облика, непрерываемыми духовными традициями, а также особой культурно-образовательной средой, в рамках которой последовательно формируется бережное, заинтересованное и подвижническое отношение к культуре и истории своего края, Отечества в целом. Елец — единственный город Липецкой области, включенный в список городов Российской Федерации, которые располагают ценными памятниками культуры, истории и архитектуры. При небольшой численности населения — 120 тысяч жителей — современный Елец включён в число 115 исторических городов — национальных памятников России и туристических маршрутов. Он знаменит не отдельными

сооружениями и ансамблями, а композицией города в целом, как памятник градостроительства XVI-XVII веков. Центральная историческая часть города, застроенная после опустошительного пожара 1769 года, до настоящего времени сохранила древнюю планировку. Город располагает значительным количеством памятников историко-культурного наследия. Гордостью провинциального города являются храмы и монастыри, с которыми на протяжении многих веков была связана не просто религиозная и гражданская жизнь города, но сама его душа, его духовное предназначение.

В малом городе сохранились 11 действующих церквей (до революции 1917 г. был построен 31 храм): Вознесенский собор, Архистратига Михаила, Введения, храм святых князей Михаила Тверского и Александра Невского, Елецкой иконы Божией Матери, Казанской иконы Божией Матери, Вознесения Господня в Ольшанце, Преображения Господня, Рождества Богородицы, Успения Пресвятой Богородицы, Рождества Христова. На территории города располагаются монастыри: женский Знаменский монастырь на Аргамачьей горе и мужской Троицкий монастырь. Местные жители особо почитают святой источник Миланьи-затворницы.

С Ельцом связаны имена святителей Алексия, митрополита Московского, и Тихона, епископа Воронежского и Елецкого, Задонского чудотворца, философов С. Н. Булгакова и В. В. Розанова, писателей И. А. Бунина и М. М. Пришвина, публициста Д. И. Писарева, художников В. Н. Мешкова, Н. И. Москалёва, Н. П. Ульянова, Н. Н. Жукова, композитора Т. Н. Хренникова.

С елецкими храмами на протяжении многих веков была связана не просто религиозная и гражданская жизнь Ельца, но сама душа, сама духовная суть города. Город всегда был местом святым, историческим. О елецких храмах и их прихожанах писали: «Храмы в Ельце весьма благоустроены с внутренней и внешней стороны. В праздничные дни очень усердно посещаются публикой; пожертвования сыпятся щедрой рукой, и церковные свечи раскупаются во множестве». «Прихожане очень усердны к церковному богослужению, говенью, исповеди и причастию Святых Таин, к слушанию бесед и поучений душеспасительных, а также поминают усопших и иногда служат молебн. Очень преданы церкви».¹

Революционные события в стране отрицательно отразились на церковной жизни Ельца. Составленные на основании соответствующих Декретов инвентарные описи имущества для богослужебных и обрядовых целей по-

¹ Государственный архив Липецкой области. Ф 18. Оп. 1. Д. 8. Л. 32.

служили для последующего ограбления церкви. Имели место открытые гонения на представителей духовенства и активных прихожан, случаи физической расправы над священнослужителями, самый известный из которых — убийство священника Владимирской церкви Михаила Тихомирова. Однако, несмотря на давление со стороны властей, материальное ограбление храмов и монастырей, травлю верующих в газетах и массовых мероприятиях, атмосферу безбожия в обществе, храмы продолжали посещать тысячи людей, находивших под церковными сводами утешение и поддержку братьев по вере.

Неоспорим тот факт, что в настоящее время в прогрессивный, суматошный век с его компьютерными технологиями, религия все же стала отодвигаться на второй план, особенно в России. Не последнюю роль в этом сыграло уничтожение прекрасных по своей архитектуре культовых сооружений и запрещение проведения церковных обрядов. В XX в. советская власть попыталась заменить церковную религию коммунистической. Но, все же необходимо отметить, что в последние годы именно церковь стала прибежищем для многих россиян. Церковные общины становятся центрами духовного возрождения нации. Недаром нашу эпоху современники называют «вторым крещением Руси», что очень легко можно объяснить усталостью людей от разобщенности, безверия и агрессивности, меркантильности и жестокости.

Сегодня православие поставило перед собой трудновыполнимую, но реальную задачу: научить человека жить в гармонии с природой, самим собой и другими людьми, не наносить обиду ближнему своему, помочь ему перенестись из мира жестокой реальности в мир добра и красоты религиозных обителей. Выход из мира порока в природное окружение, переход в ауру православной обители. И начало этому переходу может быть положено именно в рамках малых городов, с их особой культурной средой и созерцательной возможностью. В Ельце очень живописно сочетается природа и храмовая архитектура, что способствует воцарению атмосферы спокойствия и умиротворения. Город прекрасен даже в ветхости и развалинах зданий (например, храм Покрова Божией Матери). До сих пор сохранились старинные названия улиц, переулков и площадей. Лестничные каскады, камни, десятки других свидетельств прошлых лет выступают как кодовые программы, заново генерирующие историческое прошлое.

Храмовая архитектура Ельца олицетворяет собой душу города, его духовное предназначение. В памяти елецких жителей не стираются про-

Современная Россия: формы креативного опыта

Комиссарова Анастасия | Храмовая архитектура как концепт духовной жизни малого города

шлые великие деяния, духовные традиции передаются из поколения в поколение. Возрождаются и облагораживаются храмы, реконструкции некоторых из них проводятся на средства ельчан. Горожане и сами участвуют в строительных работах, пытаются воссоздать былое величие храмов и монастырей. Для жителей города церковь — это «училище благочестия». А храмы олицетворяют Божью благодать. Вера в культурные и религиозные традиции свято хранится в маленьком провинциальном городке. Елец остается форпостом православной веры и культуры на южных рубежах Руси.

Корчак Елена

Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена, факультет философии
человека, магистерская программа «Художественное
образование», 1 курс

РОМАН РЭЯ БРЭДБЕРИ «451 ГРАДУС ПО ФАРЕНГЕЙТУ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕАТРА «ЮВЕНТА». ПРОБЛЕМА ИНСЦЕНИЗАЦИИ ПРОЗЫ

В современном мире факт инсценировки того или иного прозаического, документального или поэтического текста не вызывает ни у кого удивления или возмущения. Перевод прозаического произведения в сценическое пространство, его драматизация являются привычным и часто практикуемым явлением. Но сам термин «инсценирование» нуждается в расшифровке, поскольку вбирает в себя несколько значений. И. Б. Малочевская дает следующее определение: «Инсценирование — это, во-первых, переработка литературной первоосновы (эпической или документальной прозы, поэзии и др.) на уровне текста, превращение в литературный сценарий; во-вторых, практическое воплощение этого сценария средствами театра, то есть формирование сценической драматургии»¹.

Драматизация прозы берет свое начало в XIX веке. Изначально это приводило к обеднению замыслов писателей и огрублению художественных образов, но одновременно с этим возникла возможность творческого подхода к инсценированию произведений. Такой подход расширяет границы театральности, привносит новые течения, влечет за собой сценическое обновление. Несмотря на то, что с каждым годом появляется все больше и больше новых пьес, режиссеры и сценаристы все чаще выбирают для своих будущих постановок художественную литературу: романы, повести, рассказы, эссе, документальную прозу, научную фантастику, а также

¹ Малочевская И. Б. Режиссёрская школа Товстоногова. С. 70.

письма, протоколы и т. д. Проза «бесконечно увеличивает философскую емкость сценического языка, стимулирует развитие современных средств театральной выразительности, <...> предсказывает новые драматические формы, экспериментальные пути режиссерских решений»². В. И. Плоткин в своей работе «Введение в теорию и практику инсценирования» выделяет некоторые причины обращения к прозе в современном театре: большое стилевое и жанровое разнообразие прозаической и поэтической литературы, глубокая психологическая разработанность сюжета, характеров и поступков персонажей, стремление к созданию собственного оригинального репертуара и т. д.

С инсценировками сопряжены также некоторые проблемы:

- уход от авторского текста, создание «нечто», слабо напоминающего исходного произведения;
- гипертрофированное желание следовать авторскому тексту, результатом чего является «тяжелый», сложный для восприятия спектакль.

При этом режиссерские правки текста неизбежны, они применяются для адаптации текста в соответствии с задачами и возможностями конкретного театра. Режиссер Камерного театра А. Я. Таиров писал: «Художнику невозможно поместить на картине все, что видит его глаз — он должен отобрать только необходимое, что создает для него картину. Поступить иначе, было бы равносильно попытке пианиста сразу положить руки на всю клавиатуру рояля. От этого не может родиться мелодия, мелодия рождается оттого, что из всей массы звуков берутся только те, которые создают гармонию»³.

В результате инсценировки часто безвозвратно теряются художественные особенности исходного прозаического текста, его индивидуальные черты, которые и создают лицо, характер и стиль того или иного произведения. Поэтому создатели повестей, рассказов и романов часто весьма неодобрительно относятся к попыткам переноса их творчества на сцену. «Произведение, которое автор создавал не для подмостков, на них не уместится, и сколько ты над ним не бейся, в нем все равно останется, что-то противящееся сцене» — предупреждал Гете будущих инсценировщиков⁴.

² Там же. С. 72

³ Таиров А. Я. Записки режиссёра. Статьи. Беседы. Речи. Письма. Москва, 1980.

⁴ Плоткин В. И. Введение в теорию и практику инсценирования.

Даже при очень большом желании быть бесконечно верным автору невозможно. Театральная постановка — всегда только версия, одна из возможных линий, точек зрения, а вовсе не все произведение в его многообразии мыслей и форм. Таким образом, очень точным становится высказывание В. Э. Мейерхольда о том, что «литература подсказывает театр», развивает и даже в какой-то степени формирует направление его развития. Эта мысль позволила В. И. Плоткину сформулировать главный принцип подхода театра к литературе: «В поисках приема инсценирования прозаического произведения научиться вглядываться не в свой будущий спектакль, а в автора, в самые важные, в самые существенные, хотя иногда и самые незаметные первому взору особенности его создания»⁵.

По мнению И. Б. Малочевской, инсценировка прозы — единый процесс, включающий в себя две составляющих: разгадать автора, увидеть, почувствовать близость его проблем с современностью и найти эквивалентное сценическое решение.⁶

Для исследования принципов инсценировки прозаического текста был проведен интермедиаальный анализ романа Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» и мюзикла «Симфония Огня» Санкт-Петербургского молодежного театра «Ювента».

Несмотря на то, что произведение Рэя Брэдбери изначально не предполагало сценического воплощения, существует ряд факторов, позволяющих осуществить перевод с литературного языка на язык театральный.

Роман «451 градус по Фаренгейту» наполнен звуками. Это шелест страниц, рев пламени, грохот проносающихся над городом истребителей. Но в основном — кричащие телевизионные стены и оглушающие музыкальные ритмы. Так, например, музыка заглушает слова Милдред, когда к ним в дом приходит брандмейстер Битти. А «Ракушки», которые постоянно вставлены в уши Милдред, отгораживают ее от внешнего мира, вымывают мысли, наполняя голову шумом радиоволн.

В романе велико значение визуальности. Весь мир людей, представленный Рэем Брэдбери — это цветные картинки. Дома их постоянно окружают телевизионные стены, на которых одно изображение тут же сменяется другим. На улице со всех сторон кричат о себе огромные яркие рекламные плакаты. Времени на обдумывание, осмысление увиденного нет — всё ме-

⁵ Там же.

⁶ Малочевская И. Б. Режиссёрская школа Товстоногова. С. 75

няется слишком быстро. Но визуальность — характеристика не только искусственного мира Милдред и ее подруг. Весь текст романа обращается к этому типу восприятия. Описание сгорающих книг, когда «черные бабочки» превратившихся в пепел страниц кружатся в воздухе, а огонь «окрашивает вечернее небо в багрово-желто-черные тона», или описание природы, например, вечера с «залитым лунным светом тротуаром» и сухой листвой очень явственно передаются читателю, как будто он не читает текст, а смотрит фильм или рассматривает картины.

«Симфония огня» — мюзикл. Соответственно, музыкальная составляющая спектакля имеет очень большое значение, тем более что она непосредственно связана с текстом романа. Если, зная тексты песен, начать перечитывать литературную основу, то глаз будет постоянно находить в тексте слова, словосочетания, идеи, которыми наполнены песни. Так, например, роман начинается словами: «Жечь было наслаждением. Какое-то особое наслаждение видеть, как огонь пожирает вещи, как они чернеют и меняются»⁷. И на эти слова песня откликается эхом: «Какое наслаждение видеть, как горит огонь...». Режиссер театра, поэт и композитор Виктор Николаев выбирает самые яркие, завораживающие, трогательные, пугающие и запоминающиеся образы, чтобы сделать их в своих песнях еще ярче, глубже и внушительнее.

Музыку в спектакле можно разделить на три основные линии. Первая линия — это мелодия «людей Денгэм» — послушной и бездумной массы гламурно-глянцевого мира. Незамысловатая, но очень въедливая мелодия, возникающая впервые как напев из очередного рекламного ролика, в конце спектакля перерастает в грозный гимн толпы, волной сметающей и раздавливающей любого, кто посмеет покуситься на их спокойствие и благополучие. Вторая линия — музыка огня. В спектакле она возникает как убедительный рассказ Монтэга о своей «неплохой работе». В итоге тема огня развивается в центральную композицию, которая носит название всего спектакля — «Симфония огня». И она действительно увлекает за собой, завораживает, убеждает в истинности и непреложности своей сути. Третья линия — это линия Монтэга и Клариссы. Мелодии Клариссы легкие, радостные, нежные, полные света и надежды. Ими начинается и ими же заканчивается весь спектакль. Лирическая тема Монтэга наполнена внутренней борьбой, душевными терзаниями. «А самое страшное, невы-

⁷ Брэдбери Р. О скитаньях вечных и о Земле. М.: Правда, 1987. С. 7.

носимое, — Это что никто не любит друг друга...»⁸ Тексты вторят текстам песен Клариссы, объединяя двух героев в едином желании жить и искренне любить. Музыкальный пласт делает драматическую постановку более объемной, глубокой, эмоционально «целяющей» зрителя.

Но музыка вторгается не только в «тело» спектакля. Само название «Симфония огня» намекает зрителю на некую музыкальность. Но на какую именно?

Смысл названия пытается выявить Павел Астахов: «Хотя название спектакля «Симфония огня» взято из авторского текста, но смысл событий прямо противоположен — огненное безумие, Апокалипсис — самоликвидация Цивилизации при полной деградации человечества». И чуть ниже: «В понимании «великого и могучего русского языка» понятие симфония имеет, всё-таки, намёк на совершенство, радость, удовольствие. Зритель-новичок, возможно, ждёт праздничного салюта-фейерверка. Каково ему, когда он видит какофонию огненной трагедии Человечества. Сумасшествие людей и бешенство огня. Страшный гул колоколов на людском пепелище»⁹. Действительно, работники Системы пытаются выдавать любые свои действия за благо, прикрываясь красивыми словами, дабы не смутить и не взволновать спящие души людей. Ведь быть «менестрелем огня» в общей Симфонии — это так красиво, так почетно. А тот, кто никогда не слышал настоящих Симфоний, с готовностью примет за нее дисгармоничное соединение бешеных ритмов, скрежета металла и треска ломающихся жизней.

Главная линия спектакля — взаимоотношения Монтэга и Клариссы. Антагонистами к ним выступают Милдред и брендмейстер Битти. Некоторые сюжетные линии романа вычеркнуты из спектакля. Например, Фабер вместе с отшельниками отсутствуют как таковые. Виктор Николаев объяснял «вычеркивание» линии Монтэг-Фабер следующим образом: это — слишком серьезная линия. Ее нельзя давать в спектакле пунктиром. А если все-таки брать эту линию социального противостояния, то ее раскрытие требует отдельного полуторачасового спектакля. Именно поэтому режиссер делает выбор в пользу любовной линии Монтэга и Клариссы, преобразовывая героя не через социальную борьбу, а через любовь и очищение души. Для того чтобы со сцены звучала стройная и чистая мелодия спекта-

⁸ Гиппиус З. Страшно, <http://slova.org.ru/gippius/strashnoe/>

⁹ Астахов П. Огненное безумие // «Минуты века». 19. 06. 2008. №19(153).

кля, необходимо выбрать из литературного первоисточника только те линии, по которым спектакль сможет идти легко и свободно, без смысловых провалов и перегруженности отдельными деталями.

Финал спектакля отличен от финала романа. В романе Монтэг уходит к отшельникам, чтобы затем строить вместе с ними новый мир, воссоздавать утраченные произведения, заново учить людей мыслить. Спектакль же завершается монологом-рассуждением Монтэга о Солнце, времени и людях. «Солнце сжигает время. А время сжигает людей... Кто-то должен остановится...». Пост-финалом спектакля звучит песня Клариссы, исполняемая всеми актерами. Все вместе это в итоге дарит зрителю надежду на то, что если остановиться сейчас, то еще будет шанс все исправить.

Об удаче той или иной постановки судят по реакции зрительного зала. Основываясь на многочисленных положительных зрительских отзывах и дипломах российских и международных фестивалей можно утверждать, что театру «Ювента» удалось интерпретировать и инсценировать роман Рэя Брэдбери в соответствии с реалиями и проблемами сегодняшнего дня. Но это лишь один пример из множества театральных постановок. Вопрос о выборе и постановке литературных произведений в современном театре остается открытым.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Астахов П. Огненное безумие // «Минуты века». 19. 06. 2008. №19(153).
2. Борисова И. Музыка и утопический/апокалиптический дискурс // Международные чтения по теории, истории и философии культуры. 2000. №9. С. 179-192.
3. Губарев П. Отзыв на спектакль «Симфония огня», <http://pavel-gubarev.livejournal.com/63801.html> Опубликовано 26. 04. 2008.
4. Интермедиальность в русской культуре XVIII-XX веков: Материалы Международной научно-практической конференции. Под ред. И. П. Смирнова, О. М. Гончаровой. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2008. 168 с.
5. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятия текста // Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. 248 с. С. 129-132.
6. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: «Искусство СПб», 1998. С. 14 285.
7. Малочевская И. Б. «Режиссёрская школа Товстоногова», СПб ГАТИ, 2003 г.
8. Мюзикл «Симфония огня». Театр Ювента. Официальный сайт, <http://www.teatr-juventa.spb.ru/simfonia.html> Опубликовано (прочитано) 28. 03. 2009

9. Плоткин В. И. Введение в теорию и практику инсценирования. СПб Госуниверситет культуры и искусств, Учебное пособие (изд. 3), 2003 г.
10. Скороход Н. С. Проблемы театрального прочтения прозы. М.: ГИТИС, http://www.gitis.org/rus/dissertations/notices/skorokhod_auto.shtml Опубликовано 02. 10. 2008.
11. Скурлатов В. О творчестве Рэй Брэдбери. Послесловие // Рэй Брэдбери. О скитаньях вечных и о Земле. М.: Правда, 1987. 656 с. С. 643-653.
12. Таиров А. Я. Записки режиссёра. Статьи. Беседы. Речи. Письма. Москва, 1980 г.
13. Тишунина Н. В. Западно-европейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. СПб., 1998
14. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Выпуск №12. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. 328 с.
15. Черняк М. А. «Симфония огня» как ключ к успеху // «Зрительный ряд». 2009. №4 (68) 1-15 марта.
16. Шлионская И. Главы из диссертации «Романы „451 градус по Фаренгейту« и «„И духов зла явилась мать«». Части 1-4. Рэй Брэдбери. RU, http://raybradbury.ru/articles/shlionskaya_disser/part1/. Опубликовано (прочитано) 20. 05. 2009.

Кузнецова Кира

Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена, факультет философии
человека, специальность «история мировой
художественной культуры», 5 курс

МЕСТО РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ В СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ РЕАЛИЯХ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

Русская интеллигенция — понятие амбивалентное, весьма неоднозначна и ее роль в истории и культуре. Данное понятие можно рассматривать в рамках различных дискурсов: исторического, социального, политического, культурологического. Однако вопрос о существовании и роли русской интеллигенции в современном обществе остается весьма дискуссионным.

Для начала необходимо рассмотреть содержание понятия «русская интеллигенция». Обобщив мнения различных ученых и определения, встречающиеся в словарях, следует отметить, что оно включает в себя две категории: нравственную и профессиональную.

Нравственная категория подразумевает способность к саморефлексии, по выражению Ю. М. Лотмана, «способность слышать голос совести», а также критически осмысливать действительность. В этом смысле интеллигенция синонимична понятию интеллигентность и характеризует личность по ее внутренним качествам, способности к нравственному совершенствованию.

Профессиональная категория характеризует интеллигенцию как людей умственного, интеллектуального труда. К данной категории в разные времена относились деятели культуры и искусства, педагоги, врачи.

Иными словами, русская интеллигенция — это некоторая общность, когорта, объединяющая людей с единством высоких нравственных и профессиональных качеств. Неотъемлемой ее чертой всегда была активная внешняя и внутренняя позиция в осмыслении и воспроизводстве своей

культуры и истории. Неоценим ее вклад в русскую культуру, формирование русского самосознания. Это были мыслящие, думающие люди, которые создавали и выражали смыслы, идея, образы и понятия своего времени. Интеллигенция, таким образом, была неким культуuroобразующим феноменом, выполняла функцию аккумулятора культурных ценностей. Независимо от того, как складывались ее отношения с властью: оппозиционна ли была интеллигенция власти или находилась под ее покровительством, ясно одно, что это была своего рода общественная сила, способная повлиять на те или иные социокультурные процессы.

Однако более полувека назад канула в лету эпоха модерна с ее образом гения, ведущего за собой толпу, советская эпоха с ее стремлением к омаковлению, когда интеллигентом считался каждый, кто имел диплом о высшем образовании. Что же происходит с русской интеллигенцией сегодня, в эпоху крайнего индивидуализма и плюрализма?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо выявить особенности современной культуры, так как интеллигенция и культура находятся в определенном взаимовлиянии.

Хотя культура всегда имеет материальное выражение, по сути своей она духовна. Современная культура характеризуется кризисом своих духовных основ. Наиболее емким понятием и механизмом его действия является подмена всего и вся: начиная с человеческого общения и кончая подменой основных жизненных ориентиров, понятий добра и зла. На первый план выходит материальный компонент культуры: производится и потребляется в культуре то, что приносит коммерческий успех, как в экономике, пользуется законом спроса-предложения. Крайняя степень индивидуализма в социуме приводит к обратному процессу деиндивидуализации, унификации, формированию массового зрителя, способного без разбора потреблять все продукты культуры. Такая культура является скорее псевдокультурой, нежели культурой в подлинном смысле. Под ее влиянием оказалась и русская интеллигенция.

Под действием данных процессов она утратила свою основную функцию транслирования ценностей, потеряла свою значимость, оказалась невостребованной для общества в целом. Поэтому интеллигенция сегодня распалась как некая общность, общественная прослойка, способная повлиять на культурную ситуацию. Она плюралистична внутри себя: в осмыслении своего места и роли в социуме. Очевидно, что понятие «русская интеллигенция» трансформировалось в современных социокультурных

реалиях, утратив двуединство категорий, его составляющих. Сегодня оно в большей степени рассматривается с точки зрения нравственной категории. К интеллигенции принято относить образованных, высокодуховных людей. Образование в данном случае определяется не количеством дипломов или карьерным ростом, а скорее способностью к самопознанию — человек образован настолько, насколько он самообразован. Интеллигентность человека измеряется культурой воспитания, нежели его профессиональной деятельностью.

В заключении хочется отметить, что история показывала не раз: общество деградирует и вырождается, если теряет способность к культурному творчеству. Такая судьба может постичь и современное российское общество. Кто сегодня способен занять место русской интеллигенции? На этот вопрос культуре еще предстоит дать ответ.

Ляликов Илья

Омский государственный технический университет,
факультет гуманитарного образования, кафедра
«Дизайн и технология медиаиндустрии», 6 курс,
«Дизайн»

РОЛЬ НАРУЖНОЙ РЕКЛАМЫ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ. ПРИМЕР ГОРОДА ОМСКА

Реклама представляет собой структурный компонент информационно-коммуникативного пространства современных социумов и важный элемент массовой коммуникации. Это особая форма коммуникации, которая реализует наиболее общие задачи, такие например, как информировать о событиях и фактах общественной жизни, развивать контакты между людьми, управлять процессом общения. Помимо этого, реклама решает и свои частные задачи: создает заданные образы, убеждает потребителя в необходимости и возможности приобрести тот или иной товар, формирует у него желание купить рекламируемый товар, ненавязчиво и эффективно. Наружная реклама, являясь одним из важнейших средств массовой коммуникации, давно стала неотъемлемой частью городской среды.

Понятие «городской среды» можно рассматривать как символ «городского» образа жизни в условиях глобального процесса урбанизации; совокупность открытых и закрытых пространств города; различного рода фрагменты открытых пространств города с их характерным предметным наполнением и эмоциональной окраской («городские интерьеры»). Пространственное строение городской среды составляется из множества средовых объектов и систем и практически повторяет сформированную по законам архитектуры и градостроительства структуру открытых пространств города («каркас», образованный уличной сетью, ландшафтной опорой, расположением общественных центров, и «ткань» — застройка, здания и сооружения, заполняющие ячейки «каркаса»).

Функционально-художественные разновидности фрагментов города гораздо богаче их «архитектурной» номенклатуры, т. к. бесчисленность видов контекста градостроительных ситуаций порождает нестандартность, множественность форм предметного наполнения этих пространственных ячеек и приводит к появлению совершенно несхожих архитектурно-дизайнерских композиций. В результате образ городской среды — непрерывно меняющаяся картина, вобравшая в себя архитектурные и природные приметы города, стиль и темп его жизни, меру и завершенность убранства, благоустроенности его улиц и площадей.

В городской среде различают три «носителя» чувства масштабности, образующих «масштабную шкалу» и маркирующих образ города. Первый — пути, линейные пространства, когда-то рассчитанные на прохожих и редкие экипажи, а ныне — вынужденно огромные, поскольку их модуль — движущийся автомобиль. Они составляют «каркас» Городской среды. Второй — застройка, структура предельно разнообразная (соответственно плюрализму функций и обстоятельствам истории) и в целом ячеистая (сотовая), поскольку обеспечивает пространством и набором орудий интересы отдельных групп населения. Это — своеобразная «ткань» города. Третий носитель — оснастка первых двух: реклама, скамейки, часы, цветы и т. д. Без нее нормальная жизнь города вообще невозможна, а сегодня, с учетом тенденций роста дизайнерской составляющей городского образа жизни — тем более. Каждый из носителей тяготеет к своей пространственной зоне: первый — к уровню земли, второй тянется вверх, третий — привязан к первым двум. И все три участвуют в формировании масштабности города, которая указывает качество соразмерности среды человека.

Городская историческая застройка зачастую нивелируется современной высотной архитектурой, зато «каркас» — улицы и коммуникации, благодаря своей актуальности и выразительности, — выходит на первый план. И, похоже, еще многие годы определять масштабность городских ансамблей будут «дизайнерские» компоненты среды — реклама, фонари и дороги. Нынешними приоритетами дизайна городской среды являются:

- система транспортных магистралей (коммуникаций), взятых в комплексе и «крупно», включая ее инженерные компоненты;
- оснащение, оборудование и культура эксплуатации коммуникаций;
- визуальные коммуникации всех уровней;
- благоустройство средовых комплексов, образующих сначала «каркас», а затем и другие слагаемые города, прежде всего за счет оборудования

и предметного наполнения (куда войдут и элементы природы — зелень, водоемы и пр.).

Анализ одной из существенных характеристик городской среды, масштабности, приводит к пониманию такой ее особенности, как динамичность, которая осуществляется в среде на разных уровнях. Во-первых, на повседневном — ночной город резко отличается от дневного и вечернего активностью жизненных процессов и их оснащением. Во-вторых, на уровне сезонном, полностью меняющим параметры «зимнего» городского оборудования по сравнению с летним. И, в-третьих, из-за долгосрочных перемен. Городская среда постоянно обновляется не столько за счет строительства новых зданий и сооружений, сколько за счет своего дизайна, основу которого составляют городская мебель и наружная реклама. Оборудование и предметный комплекс среды практически полностью меняются каждые 20-30 лет — появляются новые бытовые процессы, новые приемы ландшафтной организации и «малые» формы, подземные и надземные переходы и т. д. И этот «дизайнерский» напор современных визуальных компонентов среды становится все мощнее, что делает облик оборудования, даже в исторических районах, сопоставимым по степени воздействия с традиционными формами архитектурных и монументально-декоративных решений.

Например, уличная реклама фактически ликвидировала главенство архитектуры фасадов, а приемы искусственного вечернего освещения изменили условия восприятия городских ансамблей: подсветка снизу, противореча привычным законам дневного освещения архитектурных масс, лишает достоверности их формы, фиксирующих в художественных образах законы гравитации, и превращает памятники архитектуры в светящиеся невесомые суперскульптуры.

Изменения касаются не только среды открытых пространств. Развитие внеуличного транспорта создает новые типы комплексных надземно-подземных сооружений — станций и узлов пересадки, базирующихся на дизайне вертикальных транспортных устройств; информационные системы разного типа — от указателей движения до рекламных установок фирм городского значения, вроде «Макдональдса» или «Аэрофлота», делают среду города своего рода единым многоярусным информационным полем и т. д. Так динамичность городской среды становится не просто признаком ее существования, но и фактором, и следствием непрерывной трансформации образа жизни населения городов.

Современные изменения в устройстве жизни существенно модернизируют облик городской среды. Наиболее значительны три тенденции: обогащение и трансформация функционального назначения сложившейся городской среды за счет создания дополнительных условий для отдыха, развлечений, смены обстановки, разнообразия и создавая комплексность комбинаций ее ведущих функций, внесения новых оттенков в ее использование, вплоть до театрализации отдельных общественных пространств; использование новых приемов пространственной организации городских интерьеров (появление построек в виде амфитеатров, линейных специализированных общественных пространств, частичное их большепролетное покрытие, активное распространение «мини-парков» и других мест специфической кратковременной деятельности около напряженных площадей и магистралей и т. д.); стремление к яркости, необычности облика элементов городского дизайна, соединение в них самых разнородных, часто «развлекательных» функций.

Однако есть и обратная сторона качественного изменения силуэтов крупных городов. Наружная реклама, часто принимающая довольно агрессивные формы, захватывает все свободные пространства фасадов и многие здания просто «тонут», «растворяются» в многообразии цветов, слоганов, изображений. Силуэт мегаполиса становится похож на огромную коробку со множеством наклеенных на нее фантиков, что вполне соответствует тенденции превращения города в «большой магазин». Жители зачастую испытывают дискомфорт, поскольку вынуждены наблюдать подобную картину каждый день. Речь также идет о снижении эффективности рекламных вывесок, поскольку человеческий глаз, столкнувшись с хаосом цветов, объемов и звуков не в состоянии сосредоточиться на чем-то одном. Как следствие — зритель впадает в апатию и перестает воспринимать какую-либо информацию вообще. Другим аспектом данной проблемы является тот факт, что простой человек из субъекта городской среды превращается в объект, на который и направлена «деятельность» статичных, светящихся, «бегущих» вывесок, призванных продать зачастую ненужный зрителю товар. Отсюда — вполне закономерное чувство раздражения и желание убежать, скрыться от назойливых попыток вторжения в личное пространство.

Далее рассмотрим «изнутри» новые тенденции развития индустрии рекламы, чтобы понять, чтобы дать оценку ее влияния на человека. За последние два десятилетия в западных странах расходы корпораций на ре-

кламу и PR резко увеличились и достигли около трети бюджета. Возникло множество технологий, которые учатся управлять нашими желаниями и поступками. Реклама начала принимать все новые формы в зависимости от изменения общества и технического прогресса, что не в последнюю очередь отражается и на внешнем облике крупных городов. Реклама будущего сможет подстраиваться под настроение потребителя, учитывать особенности его характера и биографию, следить за его передвижениями. Причем технологии, используемые рекламщиками, все чаще заимствуются у военных или специалистов по борьбе с терроризмом. Для правильного размещения уличных билбордов и афиш компании все чаще задаются вопросом: сколько человек из потока обратило внимание на рекламу, а не просто прошло мимо. Эксперты разработали новое поколение цифровых носителей, которые способны отслеживать направление взгляда людей и сами выбирать транслируемый контент в зависимости от пола и возраста проходящего мимо человека. Цифровые сити-форматы работают следующим образом: они обрабатывают всю поступающую из внешнего мира информацию и классифицируют ее. При этом прохожие даже не подозревают об этом. К примеру, если рядом с носителем окажется девушка, на экране появится реклама шампуня, пожилой человек увидит ролик, призывающий купить лекарственный препарат, а молодой человек увидит рекламу автомобиля. Перед входами в магазины будут устанавливаться устройства с камерами, чтобы точно измерять поток покупателей. В результате пользователь услуги может оценить эффективность маркетинговой акции, рекламного ролика, или выкладки товара. Другими словами понять, не зря ли были потрачены усилия по продвижению товара.

Программное обеспечение новых устройств позволяет создать детализированный отчет о целевой аудитории и менять транслируемые ролики в зависимости от того, кто находится перед экраном. Данные разработки уже привлекли внимание правозащитников, которые выражают обеспокоенность проникновением торговых компаний в частную жизнь граждан. Несмотря на это, сторонники технологий измерения целевой аудитории считают, что этот бурно развивающийся бизнес необходимо поддерживать.

По словам участников рынка, инновационные виды рекламы становятся все популярнее на Западе. «Если говорить о западных странах, то здесь наблюдается рост на двух рекламных площадках. Это интернет и «наружка», — отметил вице-президент компании Global Research Clear Channel Outdoor Тони Джарвис. — Последняя позволяет донести ценности бренда

до потребителя на шоссе, остановке, в автобусе или в аэропорте». Человек, по словам Джарвиса, не может спрятаться от наружной рекламы. Поэтому рекламщики увеличивали инвестиции в эту площадку. Эксперты понимают, насколько огромные возможности донести идеи торговой марки до покупателя предоставляют билборды-афиши и прочие наружные объекты. Некоторые фирмы заходят еще дальше и стремятся собрать как можно больше информации о потребителях. Изучаются не только демографические данные, но также и информация о привычках, покупках и хобби каждого покупателя.

Как видно, работающие с наружной рекламы специалисты делают все большую ставку на технологии и инновации. Эта часть рынка уже сегодня является одной из определяющих развития рекламной индустрии. Рассмотрим ее основные тенденции.

Главные тенденции развития наружной рекламы:

- Неожиданные носители. Размещение рекламы в тех местах, которые ранее для этого не использовались (к примеру, домашние животные, дно бассейна).
- Неизбежность просмотра. Размещение рекламных (визуальных и звуковых) носителей всюду в местах массового скопления людей, для которых избежать контакта становится невозможным.
- Персонализация. Подбор сообщения для каждого конкретного потребителя с учетом его пола, возраста, национальности, сексуальных пристрастий и т. д.
- Учет эмоций. Технологии, определяющие, какие чувства испытывает потребитель (расстроен, задумчив, веселится и пр.), и подстраивающие рекламу под них.
- Провокации. Рекламные акции, закамуфлированные под спонтанные действия людей.
- Подсознательное воздействие. Использование механизмов скрытого воздействия на психику человека.

Отсюда можно сделать вывод, что развитие технологий наружной рекламы в будущем затронет каждого человека, причем речь идет о проникновении в подсознание каждого члена общества. Подобные действия могут крайне негативно сказаться на развитии сознания людей, поскольку затрагивают такие понятия, как личное пространство и свобода. Поэтому необходимость подобного совершенствования рекламных технологий крайне сомнительна.

Российские специалисты по рекламе недостаточно продвинулись в деле изучения природы человека, поэтому развитие наружной рекламы пока отстает от ведущих западных образцов. Не последнюю роль играет и уровень подготовки кадров, работающих в данной сфере. Основной проблемой российских городов является бесконтрольность и безвкусице наружной рекламы, которая погребает под собой многие архитектурные памятники. Количество вывесок на фасадах часто превышает все допустимые нормы, а разнообразие ярких цветов и кричащих слоганов сводит на нет эффективность рекламы и запоминаемость брендов. В разных городах не раз обсуждались проблема превращения улиц в «восточные базары», а также необходимость жесткой регламентации размещения вывесок. К сожалению, единых правил размещения наружной рекламы пока не существует. Как недостаток можно воспринимать и слишком частое использование неэтичной рекламы, что говорит о негативном отношении ее авторов к целевой аудитории. К положительным сторонам развития данной сферы в России можно отнести использование нестандартных идей, а также обращение к историческим стилям прошлого, в частности, к стилю модерн. Напоследок рассмотрим развитие наружной рекламы на примере города Омска.

Ситуация на рынке омской щитовой наружной рекламы всегда была неоднозначной. Главным образом это касалось отношений операторов рынка с властями: действия одних часто не находили понимания у других. Тем не менее, неоднократно проводились мероприятия по улучшению состояния городской среды. В настоящее время экстенсивный рост фактически закончился — новые места в центральной части города властями выделяются только под транспаранты-перетяжки или под крупногабаритные конструкции на зданиях (брендмауэры и крышные установки), щиты 6х3м если и ставятся, то только далеко от центра, в так называемой третьей зоне. Зато набирает обороты интенсивный рост — существующие носители заменяются на конструкции того же формата лучшего качества и большей эффективности.

В последнее время выявилась еще одна тенденция — замена билбордов на более масштабные конструкции — супер-борды и суперсайты. Активно развивается уличная мебель, осваиваются места под рекламу на остановочных павильонах. Еще одна значимая тенденция рынка наружной рекламы — расцвет неоновой технологии. Как ни странно, еще 5 лет назад в Омске было очень мало неоновых вывесок. Выдающейся стала крышная

установка «Сибирской Короны» длиной в 36 м — самая большая в городе. Естественно, развитие этого направления подхлестнул бурный рост игрового бизнеса и салонов сотовой связи, но все же неоновой рекламе еще есть, куда расти. Зато в Омске на высоком уровне предлагается визуализация проектов с помощью 3D-графики. Так, в 2004 году на Третьем национальном конкурсе наружной рекламы «Знак» в номинации «Анимационный проект наружной рекламы» в число призеров наряду с московскими предприятиями вошла омская компания «Люмэкс» с проектом «Комплексное оформление спортивно-развлекательного центра «Эгоист».

Появление кованых вывесок, а также использование исторических стилей в рекламе также говорит о наличии нестандартных подходов и креативных решений. Проблемы омской наружной рекламы — общие для всех российских городов: отсутствие элементарных правил ее размещения и наличие большого количества вывесок крайне низкого качества (как по содержанию, так и по исполнению).

В заключение хочется отметить, что в современном мире роль рекламы очень высока и нельзя недооценивать ее влияние на человека. Наружная реклама стала предметом повседневности, она прочно вошла не только в сферу торговли, но и стала важным фактором социализации членов общества. Городская среда сегодня немыслима без наружной рекламы, которая уже приняла на себя функцию формирования городского ландшафта. Современный человек не в состоянии избежать контакта с рекламой. Но останется ли она просто коммерческим искусством, или станет мощным средством контроля — решать нам с вами.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лаппо, Г. М. Города на пути в будущее / Г. М. Лаппо. М., 1987.
2. Обзор рынка наружной рекламы в Омске, http://www.afr.ru/omsk_2.html
3. Дридзе, Т. М. Коммуникативные механизмы культуры и прогнозно проектный подход к выработке стратегии развития городской среды / Т. М. Дридзе. // Город как социокультурное явление исторического процесса / Отв. ред. Э. В. Сайко. М.: Институт социологии РАН, 1995.

Малякутова Ляззат
Омский государственный университет
им. Ф. М. Достоевского, исторический факультет,
кафедра этнографии и музееведения, 1 курс
магистратуры по направлению «история культуры»

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ВЫСТАВКИ КАК ИСТОРИКО- КУЛЬТУРНЫЕ РЕСУРСЫ МУЗЕЕВ (НА ПРИМЕРЕ ТЮМЕНСКОГО ОБЛАСТНОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ ИМЕНИ И. Я. СЛОВЦОВА

Выставки в музее — это часть его экспозиционной деятельности. Важно изучить, насколько выставки отражают потребности населения в научно-пропагандистской и культурно-массовой сферах. Задачей данного сообщения как раз и является — дать обзор выставок Тюменского областного краеведческого музея имени И. Я. Словцова (ТОКМ) по этнографии народов России, прежде всего народов и национальных групп Тюменской области в 1990-е-2006 гг. и выявить значение этой выставочной деятельности ТОКМ в научно-пропагандистской и воспитательной работе с населением.

Единственной обобщающей работой об этнографических выставках Тюменского областного краеведческого музея, с момента его образования 1879 года и до начала 1990-х годов, является очерк по истории этого музея Н. А. Томилова. Что касается публикаций об этнографических выставках Тюменского музея, в выбранный нами хронологический отрезок времени, то это отдельные публикации Н. А. Балюк ««Славянский мир». Концептуальное обоснование выставки (к проблеме интерпретации музейных коллекций)», М. Г. Вольхиной «Выставка «Сибирский татарский дом» (из фондов ТОКМ)» и «Выставка «Строки арабской вязи» (коллекция редких книг на арабской графике из фондов ТОКМ)», В. И. Карпухина «Выставка «Дальневосточная коллекция» (из фондов ТОКМ)», Т. А. Курбатова «Из

опыта работы над выставкой «Окно в Сибирь»» и др. Но эти публикации, как правило, посвящены отдельным выставкам, которые не дают полного представления о количестве и составе этих выставок по годам.

Источниками для написания данного сообщения послужили документальные материалы — прежде всего, это ежегодные отчеты о деятельности музея, а также опубликованные статьи в научных изданиях и в газетах.

Всего в 1991–2006 гг. сотрудниками ТОКМ было создано 48 этнографических выставок, в среднем это по 3 выставки в год.

Год	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998
Количество этнографических выставок	2	4	2	3	3	1	2	3
1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	
3	5	6	5	3	2	2	2	

Начиная с 2000-х гг. количество этнографических выставок в музее увеличивается почти вдвое, что конечно, было очень полезно в работе с посетителями.

Безусловно, можно сказать, что деятельность Тюменского областного краеведческого музея по работе этнографических выставок была плодотворной и творчески насыщенной. Об этом можно судить по проектам, представленным в экспозиционных залах. К примеру, относительно выставки «Сквозь пеструю вязь поколений», которая рассказывала посетителям об истории и культуре татар, живущих в Западной Сибири, необходимо выделить, что подобная выставка в Тюмени экспонировалась впервые. Интерес к ней объясняется отсутствием постоянной экспозиции, посвященной этнографии татарского населения. В залах представлены этническая история, ремесла и промыслы, убранство жилища духовная культура коренного населения юга Тюменской области — сибирских татар, а также татар-бухарцев, переселившихся сюда в XVII веке, и поволжских татар, начавших массовое переселение в Сибирь в конце XIX века.

Уникальной была выставка, открывшаяся в декабре 2005 года, в филиале ТОКМ «Дом Машарова», «Триумфальное шествие моды», которая включила 135 моделей кукол, демонстрировавших национальные костюмы в разные периоды истории народов. Как отметила директор музея Т. М. Исламова, назвавшая эту выставку особенной, ... ни в одном музее страны она не видела подобных работ, представленных в таком количестве и сде-

ланных с основательной научной, художественной проработкой...» (Бучинская, Смилян, 2005, 14 декабря).

Таким образом, можно констатировать, что выставочная этнографическая работа в ТОКМ в 1991–2006 гг. была постоянной и занимала важное место во всей выставочной деятельности музея. Например, в 2000 году, всего было создано 30 выставок, из них 5 этнографических, это не считая этнографические экспозиции, а в 2001 году — 37, из них 6 этнографических.

Эти выставки охватили историю и культуру многих народов России, прежде всего народов и национальных групп Тюменской области — русских, сибирских татар, хантов, манси, ненцев, казахов, коми-зырян, чувашей и др. Также выставки, конечно, сыграла значительную роль в научно-просветительской и воспитательной работе среди населения, изменению его менталитета, а этнографические материалы, поспособствовали достижению взаимопонимания между людьми разных национальностей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Балюк Н. А. «Славянский мир». Концептуальное обоснование выставки (к проблеме интерпретации музейных коллекций) // Ежегодник Тюменского областного краеведческого музея: 2001. Тюмень, 2002. С. 34–44.
2. Бучинская А., Смилян Б. От куклы Барби к всемирной истории // Тюменские известия. 2005, 14 декабря.
3. Вольхина М. Г. Выставка «Сибирский татарский дом» (из фондов ТОКМ) // Ежегодник Тюменского областного краеведческого музея: 1993. Тюмень, 1997. С. 268–280.
4. Вольхина М. Г. Выставка «Строки арабский вязь» (коллекция редких книг на арабской графике из фондов ТОКМ) // Ежегодник Тюменского областного краеведческого музея: 1993. Тюмень, 1997. С. 201–203.
5. Карпухин В. И. Выставка «Дальневосточная коллекция» (из фондов ТОКМ) // Ежегодник Тюменского областного краеведческого музея: 1993. Тюмень, 1997. С. 281–290.
6. Курбатова Т. А. Из опыта работы над выставкой «Окно в Сибирь» // Ежегодник Тюменского областного краеведческого музея: 1994. Тюмень, 1997. С. 211–218.
7. Томилов Н. А. Тюменский областной краеведческий музей (краткий исторический очерк) // Хозяйство русских в коллекциях Тюменского областного краеведческого музея. Тюмень: Вектор Бук Лтд, 1994. С. 7–83.

Попытаев Дмитрий
Омский государственный университет
им. Ф. М. Достоевского, исторический факультет,
кафедра этнографии и музееведения, 1 курс
магистратуры по направлению «этнология»

ОБРАЗЫ «КРАСНОЙ РОССИИ» В ПРОЕКТАХ ГОСУДАРСТВЕННОЙ СИМВОЛИКИ РФ

Одним из наиболее известных политических проектов современности является строительство «российской нации». Примерно на протяжении двадцати лет научная и политическая элита России занимается поиском оснований для формирования сообщества граждан в новой России. Идеей строительства нации (в форме сообщества граждан) в нашей стране всерьез озаботились не только представители официальной государственной власти, но и многие ученые и общественные активисты. В контексте данной проблемы еще с конца 80-х годов XX века развернулись ожесточенные споры вокруг принятия новой символики российского государства. Для участников данных споров было очевидно то, что для формирования сообщества граждан необходимо появление национальной идентичности.

Важной характеристикой национальной идентичности является представление об общей истории. Как отмечает в своих работах Валерий Тишков, «каждая страна при разнообразии научных и бытовых представлений о прошлом стремится к общеразделяемой исторической версии собственного народа-страны»¹. Подобное стремление обусловлено тем, что только разделяемая всеми членами сообщества версия «национальной истории» может стать основой для формирования национальной идентичности. По мнению Валерия Тишкова, такая «историческая версия обеспечивает веру

¹ История, историки и власть / В. А. Тишков. Выступл. Международ. кругл. стол, Москва, 2 февраля 2010 г. (Личный сайт Валерия Тишкова), http://www.valerytishkov.ru/cntnt/novye_publicacii/prezident_.html (дата обращения: 16. 04. 2010).

в преємственность общности и государства, стимулирует гражданскую солидарность и патриотизм, укрепляет легитимность самого государства, помогает обосновывать его достоинства и отличительную привлекательность для внешнего мира»².

Одной из характерных черт «национальной истории» является ее избирательность. Такие версии истории делают акцент только на тех событиях, которые могут стать скрепляющими сообщество символами. Этими событиями могут быть как достижения и победы, так и исторические драмы. Именно в контексте конструирования новой «национальной истории» в современной России, следует рассматривать ее государственную символику. Очевидно, что для того, чтобы государственная символика стала не только символом государства, но и символом сообщества граждан (то есть стала бы восприниматься гражданами государства в качестве национальной символики), государственные символы необходимо встроить в контекст общеразделяемой версии прошлого данного сообщества. В этой связи особый интерес представляют дискуссии, которые разворачивались вокруг принятия и утверждения новой государственной символики нашей страны. В этих дискуссиях отразились разные версии того, какие события должны лечь в основу конструируемого общеразделяемого представления о прошлом. В этом докладе мы рассмотрим проект государственного флага, который предлагался фракцией КПРФ в Госдуме в качестве государственной символики России на протяжении 1990-х гг.

Одним из главных доказательств необходимости принятия своего законопроекта по государственной символике для фракции КПРФ, являлись глубокие исторические корни «своего» варианта символики. Именно «древность» символики здесь выступает в качестве доказательства того, что она является национальной. Чем глубже удавалось участникам дискуссии «удревнить» свой вариант символики, тем более соответствующим «духу» нации представляется он в рамках рассматриваемых дискуссий.

Если рассмотреть законопроекты по государственной символике, выносимые фракцией КПРФ на рассмотрение в Думе в 1994, 1997 и 1998 гг., то здесь мы видим явное стремление «удревнить» красную символику. В частности, говорилось о том, что красные знамена известны еще в древнерусский период с 9 века. Депутат О. А. Шенкарев указывал на то, что под

² Там же

красным знаменем «Святослав старался объединить южных и восточных славян и даже поставить столицу на Дунае». Так же говорится здесь о том, что о красных стягах упоминается в «Слове о полку Игоревом», изображение их есть в лицевых сводах XIV–XV вв., указывается на то, что у Дмитрия Донского на Куликовом поле знамя тоже было красным, а у Ивана Грозного и Дмитрия Пожарского знамя было малиновым³.

Особое место в исторических описаниях сторонников принятия «красной» символики, занимает героика революционного времени. Здесь подчеркивается, что красные знамена со второй половины 19 в. стали использоваться в России в качестве символа антимонархического демократического движения. Обоснованием этой трактовки красной символики здесь служит то, что в антимонархическом движении в России конца 19 — начала 20 вв. красные флаги использовались и на демонстрациях рабочих, и в крестьянских выступлениях, и даже в армии. Причем особый акцент делался на том, что демонстрации эти проводились под «самыми демократическими лозунгами: «Свобода!», «Долой самодержавие!»»⁴.

Еще одним сюжетом, который затрагивают в своих описаниях сторонники принятия красного флага являются события Великой отечественной войны. В частности, внимание здесь заостряется на том, что именно под красными флагами «была одержана величайшая в XX веке победа над вторгшимся на территорию России фашистским агрессором»⁵.

На основе рассуждений описываемых выше делается вывод о том, что «это не партийный символ, как многие считают, — это символ буржуазно-демократической революции и республиканский символ в нашей стране»⁶. Логическим итогом всех рассуждений о национальных корнях красного цвета в России стал вывод о том, что «это наш национальный, русский исторический цвет»⁷.

³ СТЕНОГРАММА ПО ВОПРОСУ. ГД РФ, 07 декабря 1994 г. (Официальный сайт Государственной Думы), <http://www.cir.ru/docs/duma/302/371928?QueryID=3012316&HighlightQuery=3012316> (дата обращения: 11. 02. 2010)

⁴ СТЕНОГРАММА ПО ВОПРОСУ. ГД РФ, 02 апреля 1997 г. (Официальный сайт Государственной Думы), <http://www.cir.ru/docs/duma/302/371928?QueryID=3012316&HighlightQuery=3012316> (дата обращения: 11. 02. 2010)

⁵ СТЕНОГРАММА ПО ВОПРОСУ. ГД РФ, 07 декабря 1994 г. (Официальный сайт Государственной Думы), <http://www.cir.ru/docs/duma/302/371928?QueryID=3012316&HighlightQuery=3012316> (дата обращения: 11. 02. 2010)

⁶ Там же

⁷ Там же

Таким образом, на лицо с одной стороны, стремление «удревнить» красную символику и, тем самым, обосновать ее «исконность» для России. А с другой стороны, заметно стремление связать красную символику с такими событиями в истории России, которые интерпретируются как наиболее выдающиеся и великие.

В условиях, сложившихся в России к первой половине 1990-х гг., принятие рассматриваемого выше проекта государственной символики было невозможно. В немалой степени это было связано с тем, что представители разных групп политической элиты России, по разному видят, что собой представляет Россия к настоящему моменту и куда она должна двигаться в будущем. Только к концу 90-х гг. появились условия для принятия компромиссного решения по вопросу государственной символики. По нашему мнению, главное последствие достигнутого компромисса проявилось в сфере символического восприятия прошлого нашей страны. В частности, исчезло противопоставление «имперского» и «советского» в результате чего стало возможным увязать воедино 2 варианта «национальной истории».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Стенограмма по вопросу. ГД РФ, 07 декабря 1994 г. (Официальный сайт Государственной Думы), <http://www.cir.ru/docs/duma/302/309941?QueryID=3012316&HighlightQuery=3012316> (дата обращения: 11. 02. 2010)
2. Стенограмма по вопросу. ГД РФ, 02 апреля 1997 г. (Официальный сайт Государственной Думы), у=3012316 (дата обращения: 11. 02. 2010)
3. История, историки и власть / В. А. Тишков. Выступл. Международ. кругл. стол, Москва, 2 февраля 2010 г. (Личный сайт Валерия Тишкова), http://www.valerytishkov.ru/cntnt/novy_e_publicacii/prezident.html (дата обращения: 16. 04. 2010)

Руханова Елена

Уральский государственный университет имени
А. М. Горького, факультет искусствоведения и
культурологии, кафедра культурологии и СКД, 5
курс, специальность — культурология

КОНСТРУИРОВАНИЕ ГОРОДСКОГО КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА СРЕДСТВАМИ ЭКСКУРСИИ: НА ПРИМЕРЕ РАЗВИТИЯ ЭКСКУРСИОННОГО ДЕЛА В ЕКАТЕРИНБУРГЕ 1990-2000 ГГ.

Произнося слово «город», мы чаще всего имеем ввиду некое физическое пространство: улицы, здания, площади, архитектурные ансамбли. Но город — это также и совокупность нематериальных, духовных феноменов. Городскую среду создают мифы и легенды, связанные с городом, городской фольклор, образы города в произведениях местных художников и писателей. То есть, город как культурный феномен существует как минимум на двух уровнях: физическом и духовно-символическом. Социолог С. В. Пирогов определяет городское пространство как «континуум жизнедеятельности человека, обладающий особым устройством (обустройством жизни), состоящим из объективных (материальных, организационных, информационных, социально — групповых и др.) и субъективных (личностных значений и смыслов, установок, мотивов и интенций и др.) элементов».¹

Духовно-символическое (или «субъективное», в терминологии Пирогова) пространство создается через ряд практик. Французский социолог Мишель де Серто в своей книге «Практики повседневности», впервые опубликованной в 1974 году, рассматривал ряд «банальных», с точки зрения тогдашней социологической науки, видов деятельности, таких как про-

¹ Пирогов С. В. Социология города: Учебное пособие/ С. В. Пирогов. М.: Издательский дом «Новый учебник», 2004. С. 45

гулки по городу, разглядывание витрин, чтение бульварной литературы, поездки в пригородном транспорте. Он показал, что в ходе этих практик горожане создают свои версии городского пространства, изменяя город в соответствии со своими потребностями и предпочтениями. Люди прокладывают тропинки поперек проложенных строителями пешеходных дорожек, создают короткие, «срезающие» маршруты через дворы, используют крытые галереи торговых центров для быстрого перемещения внутри городских кварталов. Кроме того, люди наделяют отдельные места смыслами (например, «это самый красивый парк в городе»), в результате чего в сознании каждого человека создается свой вариант города, некая индивидуализированная «ментальная карта». Де Серто уподобляет движение горожан, изменяющих городское пространство в соответствии со своими потребностями, лингвистической деятельности, и для него фигуры движения становятся эквивалентом «фигур речи». Он сравнивает повороты и обходы пешехода с «удачными фразовыми оборотами» и стилистическими фигурами писателя, говоря о риторике прогулки».

Зачастую в воображаемой карте горожанина зафиксированы места, которых физически уже нет. Часто мы вспоминаем: «здесь была булочная», «здесь была моя школа...». По словам де Серто, индивидуальное городское пространство каждого горожанина наполнено «присутствием отсутствий». Мы видим то, чего уж нет, и поэтому наш город заполнен бесчисленными призраками, «затаившиеся в молчании, чтобы быть или не быть «вызванными»».

В своей бакалаврской работе я рассматриваю ряд индивидуальных и коллективных культурных практик, которые создают (можно даже сказать — конструируют) духовно-символическое пространство города. К ним относятся как элитарные специализированные практики (искусство, литература), так и массовые, «банальные» практики, такие как праздники, фестивали, шоппинг. Главный акцент я делаю на экскурсии как особом типе культурной практике, находящейся посередине между специализированными и массовыми видами деятельности.

Городская экскурсия — одна из тех культурных практик, которые создают у участников целостный образ города, актуализируя в сознании экскурсантов отдельные детали городского ландшафта и «затушевывая» остальные. У туриста, отправляющегося, к примеру, на двухчасовую автобусную экскурсию по городу, отдельные места и памятники, на которые обратил внимание экскурсовод, соединятся в его сознании в некий целостный образ под названием

«Екатеринбург». Экскурсия, таким образом, не только воспроизводит какие-то фрагменты городского пространства, но и конструирует это пространство как духовную, культурную сферу в сознании ее участников.

В своей работе я рассматриваю изменения в тематике и формате экскурсий, которые произошли в Екатеринбурге с начала 1990х по конец 2010 годов, с целью проследить и изменения в духовно-символическом ландшафте Екатеринбурга. Мне кажется, что изменение популярных туристических маршрутов должно говорить не просто об изменении интересов горожан и туристов, но и о том, что сам город начинает восприниматься в массовом сознании не так, как он воспринимался в советское время, ассоциироваться с какими-то иными смыслами и образами. Так как в своей курсовой работе на третьем курсе я рассматривала историю экскурсионного дела на Урале в XX веке, у меня есть возможность сравнить предлагаемые сегодня экскурсии с тем, какие темы были популярны в 1960-е — 1970-е годы.

Проанализировав предложения и разработки туристических фирм в сфере городских экскурсий за два десятилетия, я пришла к следующим выводам:

1. Тематика экскурсий в целом стала более разнообразной по сравнению с началом 1990х годов. Если в 90-е турфирмы в основном предлагали обзорные экскурсии по городу, которые включали «всего понемногу» (архитектурные памятники, знакомство с одним из заводов, например с Уралмашем), то сегодня большинство фирм видят свою целевую аудиторию дифференцированно и предлагают специализированные экскурсии для школьников и абитуриентов (по вузам города), для верующих, для любителей старины, для тех, кто интересуется индустриальным прошлым города, VIP-экскурсии (экскурсия на самолете или вертолете).
2. Из разнообразной, почти трехсотлетней истории города в массовое сознание вошли буквально 1–2 эпизода как наиболее значимые. Один из них — это расстрел Николая II и его семьи в 1918 году. Сегодня практически каждая туристическая фирма предлагает такие экскурсии как «Последние дни Романовых», «Екатеринбург — царская голгофа», «Последние дни последнего русского царя». Романовская тема прочитывается в основном в религиозном ключе, и поэтому одними из самых популярных являются экскурсии, связанные с религиозными объектами: Храмом-на-крови и комплексом на Ганиной Яме, экскурсии под названием «Православные храмы Екатеринбурга».

3. В самой тематике экскурсий активно (даже агрессивно) формируется имидж города в категориях «столичности». Ряд туристических агентств предлагает сегодня экскурсии под названием «От города — крепости к третьей столице» (агентство Travel Club), тем самым легитимизируя статус Екатеринбурга как «третьей столицы» России. 4. Наконец, в последние годы многие туристические агентства предлагают экскурсии по торговым центрам Екатеринбурга, такие как «Модный Екатеринбург», «Торговые центры Екатеринбурга», с заездом в аквапарк или боулинг.

Таким образом, развитие Екатеринбурга на рубеже XX и XXI веков характеризуется не только активным изменением физического пространства, т. е. появлением новых зданий, изменением привычных городских ансамблей, но и появлением и закреплением в общественном сознании новых образов, с которыми город начинает ассоциироваться. На место доминирующему в советское время образу города-завода и «опорного края державы» приходят образы «города-храма», «торгового центра», «третьей столицы», «Уральской голгофы». Тот факт, что эти образы из СМИ и речей политиков переместились в область экскурсионных маршрутов, говорит об их достаточной укорененности в массовом сознании и о том, что именно они преобладают в духовно-символическом ландшафте Екатеринбурга.

Шарикова Елена

Уральский Государственный Университет
им. А. М. Горького, факультет искусствоведения
и культурологии, кафедра культурологии и
социально-культурной деятельности, 5 курс,
специальность «культурология»

КУЛЬТ ТЕЛА В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ — ВРЕМЕННЫЙ ОТХОД ОТ ТРАДИЦИИ ИЛИ СМЕНА ПАРАДИГМ¹

Становление культа тела стало одной из характерных черт современного российского общества: наблюдается постоянная демонстрация тела, репрезентация тела в СМИ и рекламе, рост популярности пластических операций, фитнеса, пирсинга, тату, соляриев, диет и т. п. Как понимать эту установку в контексте русской культуры, является ли она разрывом с традицией — вопрос, который провоцирует поиск ответов.

В отечественной науке, долгое время ориентированной на более «высокие» темы, исследований, посвященных проблеме телесности, не много. Как отмечают авторы сборника «Тело в русской культуре», «если о русской душе известно всё или почти всё, русское тело представляет собой в научном плане *terra incognita*»². В то же время на Западе в этой области сделано гораздо больше и тело не раз становилось предметом отдельных исследований. Этот факт говорит не об отсталости отечественной науки, а о том, что потребность в теоретическом осмыслении тела, как такового, в России возникла сравнительно недавно.

¹ Статья подготовлена в рамках проекта реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы» (ГК № П433 от 12.05.2010 г.)

² Кабакова Г. И. Тело в русской культуре: сб. ст. / сост. Г. И. Кабакова, Ф. Конт. М.: Новое лит. обозрение, 2005. 399 с.

Для прояснения вопроса важно рассмотреть, как традиционно воспринималось тело в православии, долгие века бывшем мощнейшим фактором формирования русской культуры. В православной традиции не сложилось резкого противопоставления тела и души, как это было на Западе. Телу надлежало «подняться» до уровня души, его нельзя было осквернять или оставлять в небрежении. Тело должно было содержаться в чистоте и «скромности». В древнерусских источниках крайне мало говорится о теле, гораздо больший пласт литературы посвящен душе. Тем не менее, исходя из редких упоминаний, можно заключить, что тело, как и душа, считалось даром Бога. В православии не получила развития традиция отождествления телесного с греховным. В описании внешности святых подчеркивается единство их внутренней и внешней красоты и благообразности (см. о Борисе Владимировиче, князе ростовском³; о Сергии Радонежском: «чистоту душевную и телесную без осквернения соблюдал»⁴). Ни земная жизнь, ни тело не клеймятся в православии как однозначно греховные и нечистые. Поэтому христианство не стало препятствием для развития гигиенических традиций на Руси — регулярное посещение бань, распространенных еще в языческий период, сохранилось. Но практику мытья в бане нельзя отнести к составляющим культа тела — это не почитание тела, а форма ритуального очищения: мытье в бане стало необходимым актом перед церковными праздниками.

В изобразительном искусстве репрезентация тела во многом была условной. Как пишет И. С. Кон, это было связано с византийской культурной традицией: «византийское искусство отказывается от античного прославления телесности, противопоставляя ей взезмное духовное начало. Тело становится всё более бесплотным, плоскостным, вытянутым и невесомым»⁵. Тела святых представлены в русской живописи чаще закрытыми одеждой, нет того акцента на физическом страдании, которое характерно для западноевропейской живописи. Вслед за религиозным искусством, светская русская живопись, за исключением прямых заимствований и подражаний, очень осторожно изображает тело и редко по-

³ Сказание о Борисе и Глебе — антология древнерусской литературы. <http://old-rus.narod.ru>.

⁴ Епифаний Премудрый. Житие Сергия Радонежского. антология древнерусской литературы. <http://old-rus.narod.ru>.

⁵ Кон И. С. Нагое тело в русском искусстве <http://www.exposter.ru/nu.html>

казывает его обнаженным вплоть до периода андеграунда. В начале XX в. обнаженное тело «врывается» в искусство, но ненадолго — с приходом к власти большевиков и становлением новой идеологии любое обнаженное тело начинает считаться вызывающе сексуальным и исключается⁶. Таким образом, и в русском искусстве тело, телесность долгое время не наделялись высокой эстетической значимостью; то, как его изображали, демонстрирует отношение к телу как к чему-то второстепенному.

Конечно, возникает вопрос о культе тела в советскую эпоху. Здесь на место «духовности» встает «государственность», в том плане, что тело теперь имеет смысл как военный и политический ресурс для власти. В связи с этим возникает особая политика, направленная на подготовку здоровых спортивных людей, готовых «к труду и обороне». Возникает целый ряд мер, направленных на заботу о теле: бесплатная медицина, широкая пропаганда правил гигиены посредством плакатов, газет и журналов, радио, кинематографа и театра, проведения просветительских бесед, организации домов санпросвета, установок «индивидуальных ванно-душевых комплексов»⁷ в новых домах. Этим же целям служила пропаганда физкультуры и спорта, носившая массовый характер. Причиной этой широкой кампании была необходимость воспитания здоровых, работоспособных советских людей: «человек «нового типа», соблюдая правила личной гигиены или заботясь о здоровье, должен был думать не столько о собственном благополучии, сколько о советском государстве, заинтересованном в здоровых рабочих и колхозниках»⁸. В советскую эпоху, таким образом, опять же говорить о почитании тела не приходится.

Таким образом, можно считать, что русская культура долгое время не признавала культу тела. В рамках религиозной культуры тело понималось как носитель духовности, оно «освящалось» ею и имело смысл благодаря ей. По мере секуляризации культуры тело переходит под контроль государства и служит идеологической сверхзадаче.

В постсоветскую эпоху жесткий контроль государства над человеческой телесностью ослабевает. Забота о теле переходит в сферу индивидуальной

⁶ См.. Кон И. С. Указ. соч.

⁷ Социалистический город. 1936. № 1. 36 с. Цит. по: Волков, В. В. Концепция культурности 1935-38 (Советская цивилизация и повседневность сталинского времени) // Социологический журнал. 1996. № 1/2.. 216 с.

⁸ Воронина Т. Санитарное просвещение в СОКК и КП и борьба за «новый быт» в 1930-е годы история повседневности. <http://el-history.ru/node/328>

гигиенической культуры. Современное отношение к телу становится всё ближе к «почитанию» тела. Что же порождает культ тела? Отвечая на этот вопрос, немецкий исследователь Томас Алкемейер ключевым фактором, формирующим культ тела, называет рынок. Он пишет: «Переопределение роли государства должно было свести на нет вмешательство государства в телесные процессы. Такие общественные риски, как болезнь, безработица и нищета, трансформировались в проблемы самообеспечения ... субъекта, а значит, эти вопросы ... решаются как вопросы здорового образа жизни и ухода за телом»⁹, индивиды в связи с произошедшими изменениями и возрастанием влияния рынка, теперь поголовно вынуждены заниматься «телесным менеджментом»¹⁰. Тело становится товаром, и оно должно быть максимально привлекательным, чтобы быть успешно «проданным». Спортивное, совершенное, сексуальное тело свидетельствует о профпригодности индивида, повышает его конкурентоспособность в современном мире; «психофизический самодизайн»¹¹ становится новой практикой повседневной жизни. Очевидно, что на Западе эта тенденция реализовалась в полной мере. В России же она лишь набирает обороты, и дальнейшее усиление этой тенденции зависит от политического и экономического развития общества. Социологические опросы подтверждают, что культ тела в России пока не повсеместное явление¹². Однако логика рынка, как известно, такова, что происходит постоянное формирование все новых и новых искусственных потребностей, связанных с уходом за телом, его совершенствованием. Это потребление идет все более и более интенсивно. Индустрия тела в условиях рынка приобретает все более разнообразный характер. Куда ведет этот путь и есть ли альтернатива? Эти вопросы еще предстоит исследовать в рамках современной культурологии.

⁹ Алкемейер Т. Стройные и упругие: политическая история физической культуры // Логос: Философско-литературный журнал. 2009. №6. С. 194-212

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Культура тела: физическая форма, спорт, красота. Опрос населения: отчет 17.05.2007 база данных ФОМ. <http://bd.fom.ru/report/map/d072026#Abs5>

Шутемова Светлана

Уральский государственный университет им.
А. М. Горького, факультет искусствоведения и
культурологии, кафедра культурологии и социально-
культурной деятельности, 5 курс, культурология

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ЯВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЯ СВЕРДЛОВСКОГО ТЕАТРА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»)¹.

Интерпретация — распространенное и вместе с тем неоднозначное явление массовой культуры, имеющее как сторонников, так и противников. Возникают вопросы: 1) Возможна ли интерпретация в принципе? Если возможна, то в какой мере и насколько она соответствует заложенному автором смыслу. А также может ли непосредственно интерпретация помочь произведению и заложенным в него идеям обрести актуальность? 2) Рождается ли при каждой последующей интерпретации новое, уже самостоятельное произведение. 3) Существует ли у каждого вида искусства свой своеобразный язык выразительности?

Очень ярко подобную форму взаимодействия массовой и элитарной культур мы можем наблюдать в мюзикле. В начале XXI века этот жанр стал, пожалуй, самым популярным и востребованным в музыкальном театре, он вызывает наибольший интерес и наибольшие споры. Именно мюзикл в большинстве случаев обращается к сюжетам классической литературы, к высокому материалу, интерпретируя его и делая массовым.

При этом возможны два основных пути взаимодействия музыкального жанра и литературного источника. Первый вариант представляет собой

¹ Статья подготовлена в рамках проекта реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009 2013 годы» (ГК № П433 от 12. 05. 2010 г.)

инсценировку авторского текста, его театральную иллюстрацию. В этом случае, постановщики спектакля стараются не отходить от текста, пытаются как можно точнее передать писательский материал. Второй вариант предполагает более свободную трактовку литературы, допускает вплетение собственных сюжетных линий, большее количество домысливаний. Здесь же возможно и переплетение различных исторических эпох, внедрение современных мотивов, характерных примет времени. «Сам принцип модернизации классического сюжета, его отстранение и обновление при помощи средств современной массовой эстрадной музыки — всё это уже давно стало достоянием мюзикла и даже, в известной степени, его жанровой особенностью»².

Необходимо отметить то, что характерно для современных интерпретаций. Визуальная культура сегодня становится доминирующей культурной формой и охватывает столь различные по средствам выражения и по своей «идеологии» культурные феномены, как кино, дизайн, телевидение, фотография, концептуальное искусство, «public art», реклама и т. д. Именно поэтому чаще всего происходит перевод произведений на язык визуальных образов и синтетического искусства (кино, театр, клип и пр.).

Таким образом, под интерпретацией мы подразумеваем перевод художественного материала с одного языка искусства на другой. «Искусство может быть описано как некоторый вторичный язык, а произведение искусства — как текст на этом языке»³. Также нужно отметить, что «любой отдельный язык оказывается погруженным в некое семиотическое пространство, и только в силу взаимодействия с этим пространством он способен функционировать»⁴. Отсюда следует вывод, что при интерпретации произведения, когда происходит его перевод на другой художественный язык, изначальные смыслы, расставленные автором акценты априори не могут быть переданы без каких-либо изменений.

Следует отметить, что именно при попытке перевода произведения с одного языка искусства на другой, т. е. в той ситуации, когда возникает столкновение и одновременно взаимодействие различных семиотик, «когда тексты одного жанра вторгаются в пространство другого»⁵, происходят оригинальные находки, рождаются новые приемы и жанры. «Но-

² Кампус Э. О мюзикле. Л.: Музыка, 1983. С. 51

³ Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 22

⁴ Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2004. С. 251

⁵ Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2004. С. 263

ваторство в том и состоит, что принципы одного жанра перестраиваются по законам другого, причем этот «другой» жанр органически вписывается в новую структуру и одновременно сохраняет память об иной системе кодирования»⁶.

Спектакль Свердловского Государственного Академического театра Музыкальной Комедии «Мертвые души» (2009 год, режиссер К. Стрежнев, композитор А. Пантыкин, либретто К. Рубинский) являет собой такой вариант интерпретации, когда литературный источник оказывается лишь основой, фундаментом, на котором строится новое, оригинальное и вполне самостоятельное произведение искусства. В этом спектакле неожиданно и вполне органично переплетаются сюжеты, мотивы, реплики чуть ли не из всего творческого наследия Н. В. Гоголя.

Театр как синтетическое искусство позволяет сделать метафоры текста более многогранными, очень ассоциативными. Среди множества других, особо можно выделить, образы дороги и шашечной игры. Сценическое пространство организовано в виде широкого проема, обрамленного ветхими деревянными останками дверей и балкончиков, сужающегося в глубину и уходящего к арьерсцене. Такая сценография вызывает в воображении зрителя множество ассоциаций — это и бесконечная дорога, убегающая в неизвестность, и воронка, в которой летит круговертью жизнь, и круги ада Данте и т. д. Игра в шашки в тексте Гоголя может подразумевать такие характеристики героев, как желание перехитрить, обыграть всех. В театральной постановке она становится лейтмотивом спектакля. Весь он построен как шашечный турнир, который герои ведут между собой: кто кого переиграет, кто выйдет в дамки, а кто останется не у дел. Гигантская шашечная доска стала красноречивой частью декорации — она служит героям и полом, на котором они расшаркиваются друг перед другом, и полем для азартной игры, она нависает над ними, будто грозное низкое небо, напоминая о неизбежном воздаянии за грехи.

Отсутствие четких и ясных черт внешности и характера Чичикова в литературном тексте предоставили простор для выбора облика главного героя в мюзикле. Но одновременно с этим, в силу того, что театр — искусство визуальное, образ Чичикова стал видимым и вполне определенным. Павел Иванович в трактовке создателей спектакля очень молод, сметлив, полон амбициозных планов. Он идет по следам Хлестакова — приехал в

⁶ Там же. С. 263

город N, чтобы повернуть аферу с липовым именем. За счет языка танца, пластики, жестов выстраивается во многом неожиданный для зрителя образ. Молодость сценического Чичикова авторы объясняют важностью развития привнесенной любовной линии. Благодаря ей, а также изменению образа некоторых героев (Хлестаков), интерпретация приближает литературное произведение к тенденциям сегодняшней массовой культуры. Кроме того, это ставка театра на молодого зрителя, которому приятно видеть героя-ровесника, к тому же подвижного, спортивного.

Между тем, несмотря на круговерть стольких произведений в одном спектакле, сохранился, на наш взгляд, дух гоголевских текстов, мир писателя. Очевидно, в конкретном случае, постмодернистские тенденции современной массовой культуры с их цитированием, игрой со смыслами, размыванием всех границ сработали на создание оригинального самостоятельного произведения искусства.