

ПЕРМСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ

МИР НАУКИ И ИСКУССТВА

**Сборник статей по материалам
Региональной научно-практической
конференции студентов, аспирантов,
учащихся и молодых ученых**



Пермь 2020

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

МИР НАУКИ И ИСКУССТВА

Сборник статей по материалам
Региональной научно-практической конференции
студентов, аспирантов, учащихся и молодых ученых



Пермь 2020

THE MINISTRY OF EDUCATION
AND SCIENCE OF THE RUSSIAN FEDERATION

PERM STATE UNIVERSITY

THE WORLD OF SCIENCE AND ART

Proceedings of the Regional scientific and practical conference
of students, post-graduates and young scientists



Пермь 2020

УДК 001:7
ББК 72+85
М63

Мир науки и искусства [Электронный ресурс]: сборник статей
М63 по материалам Региональной научно-практической конференции студентов, аспирантов, учащихся и молодых ученых / Пермский государственный национальный исследовательский университет. – Электронные данные – Пермь, 2020. – 4,33 М; 368 с. – Режим доступа: <http://www.psu.ru/files/docs/science/books/sborniki/mir-nauki-i-iskusstva.pdf>. – Заглавие с экрана.

ISBN 978-5-7944-3426-2

Сборник статей содержит материалы, представленные на Региональной научно-практической конференции студентов, аспирантов, учащихся и молодых ученых в 2019 и 2020 гг.

Конференция проводится ежегодно, начиная с 2014 года, на философско-социологическом факультете Пермского государственного национального исследовательского университета. На конференции традиционно обсуждаются такие направления, как искусство в современном гуманитарном знании и образовании, история мировой и отечественной культуры, современные креативные индустрии, современная художественная культура (музыка, изобразительное искусство, архитектура, театр, кино) и др.

Сборник материалов предназначен для учащихся средних общеобразовательных и высших учебных заведений, преподавателей дисциплин гуманитарного цикла.

УДК 001:7
ББК 72+85

*Издается по решению кафедры культурологии
и социально-гуманитарных технологий
Пермского государственного национального исследовательского университета*

*Редакционная коллегия:
Е. М. Березина, Ю. В. Ветошкина, Е. С. Горбушина*

ISBN 978-5-7944-3426-2

© ПГНИУ, 2020

Вступительное слово

Ежегодно, начиная с 2013 года, по инициативе кафедры истории философии, впоследствии переименованной в кафедру культурологии и социально-гуманитарных технологий в Пермском государственном национальном исследовательском университете проходит региональная научно-практическая конференция студентов и учащихся «Мир науки и искусства». По итогам трех конференций были изданы два сборника статей – за 2016-2017 гг. и 2018 г. С материалами обоих сборников можно ознакомиться на сайте научной электронной библиотеки elibrary.ru.

Кафедра культурологии и СГТ является выпускающей по образовательным направлениям бакалавриата «*Организация работы с молодежью*», магистратуры «*Организация работы с молодежью*» (направленность «Социально-гуманитарные технологии лидерства в молодежной среде», «*Искусства и гуманитарные науки*» (направленность «Дизайн») и «*Культурология*» (направленность «Художественная культура»). Магистерские программы: «Искусства и гуманитарные науки» (направленность «Эстетика и арт-бизнес»), «Искусства и гуманитарные науки» (направленность «Кураторские исследования»), «Культурология» (направленность «Философия культуры»), «Культурология» (направленность «Цифровые технологии в социокультурных и арт-практиках»).

В научно-практической конференции принимают участие школьники, магистры, бакалавры и аспиранты образовательных учреждений города Перми и Пермского края. Тематика конференции связана с разнообразными подходами к пониманию и изучению культуры. На конференции традиционно обсуждаются различные аспекты знания о культуре, а именно такие направления как: искусство в современном гуманитарном знании и образовании; история мировой и отечественной культуры (актуальные прочтения отдельных этапов и феноменов мирового искусства); современные креативные индустрии; современная художественная культура (музыка, изобразительное искусство, архитектура, театр, кино): феномены и этапы развития, тенденции развития; культурные традиции родного края и др.

По результатам проведенной конференции в 2019 году (02 марта) и предстоящей конференции 2020 года (29 февраля) подготовлен данный сборник материалов. В него вошли статьи молодых ученых, учащихся средних и высших учебных заведений, прошедшие экспертизу редколлегии.

Благодарим всех, кто принял участие в конференции «Мир науки и искусства», и приглашаем к участию в нашем ежегодном мероприятии новых участников!

С уважением оргкомитет конференции

ЧАСТЬ I

КОНФЕРЕНЦИЯ

«МИР НАУКИ И ИСКУССТВА - 2019»

ИГРОТЕХНИКА В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОРГАНИЗАТОРА РАБОТЫ С МОЛОДЁЖЬЮ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

М. А. Абрамова

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

В данной статье автор рассматривает игру в качестве актуального метода работы с молодёжью. В работе представлен обзор основных работ, освещающих проблематику игры, перечислены особенности игровых форм. Автор подчёркивает значимость социально-гуманитарных технологий в подготовке организаторов работы с молодёжью и на основе полученных данных, рассматривает игротехнику, как актуальную технологию в деятельности специалиста по организации работы с молодёжью.

Ключевые слова: организатор работы с молодёжью; социально-гуманитарные технологии; компетенции; игра, игротехника.

Организация работы с молодёжью – эта та профессия, которая обязывает своего обладателя постоянно отслеживать последние тренды, быть мобильным, беспрестанно овладевать новыми технологиями и методами, способным применять свои знания на практике, быть универсальным в различных видах своей профессиональной деятельности.

Спектр профессиональных интересов организатора работы с молодёжью достаточно велик. В своем исследовании авторы Е.А. Гладкова и Е.В. Малкова приходят к такому выводу, что поле профессиональной деятельности организатора работы с молодёжью включает в себя различные

направления во всех сферах жизни общества. Следовательно, специалист данного направления может заниматься разработкой законов, программ и проектов, или быть задействованным в таких сферах, как предпринимательство, менеджмент, спорт, творчество и другое [1].

Многообразие вариантов профессионального будущего обуславливается большим количеством компетенций, усвоение которых учтены учебными стандартами. Изучая федеральный государственный образовательный стандарт (ФГОС) и самостоятельно устанавливаемый образовательный стандарт (СУОС), на основе которых строится подготовка бакалавров и магистрантов направления подготовки «Организация работы с молодёжью», можно подчеркнуть высокую вариативность дальнейшего трудоустройства, а также особую значимость для данных специалистов в сфере освоения социально-гуманитарных технологий.

Одним из объектов профессиональной деятельности специалиста по организации работы с молодёжью в СУОСе данного направления подготовки выделяются именно технологии «воздействия» на молодёжь. Рост значимости технологического подхода можно объяснить изменениями в системе образования. На сегодняшний день учебные учреждения ставят перед собой основную цель – подготовку мобильных специалистов, способных интегрировать и постоянно обновлять полученные знания и навыки. Поэтому важную роль играют получаемые студентом или выпускником транспрофессиональные компетенции. В связи с этим, профессионально развиваться студенту направления «Организация работы с молодёжью» сегодня помогает широкий спектр технологий [2, с. 56].

В своей работе мы решили рассмотреть более подробно актуальную сегодня технологию - игротехнику. Прежде всего нужно раскрыть и рассмотреть понятие «игра».

Начнем с того, что проблематика игры в зарубежной и отечественной литературе разработана в различных аспектах на достаточно высоком

уровне. Первое изучение игры происходит в XVIII веке и связано оно с именем немецкого поэта и писателя Ф. Шиллера. В дальнейшем развитием проблематики игры занимались Г. Спенсер, Х. Штейнталь, В.М. Вундт, Г. В. Плеханов. Позднее появляются авторы, для которых, игра представляла интерес в психобиологических исследованиях (З. Фрейд, П. Жане, Ж. Пиаже, Л.В. Выготский, Э. Берн). В философском ключе игру изучали Й. Хёйзинга и Г.Г. Гадамер. Исследователи – М.М. Бахтин, Р. Барт, М. Маклюэн, Ю.М. Лотман, Пьер Бурдьё изучали игру в социокультурном контексте [3].

Игра появляется у человека в период детства и сопровождает его на всех дальнейших жизненных этапах. Как писал советский педагог и писатель А.С. Макаренко: «Воспитание будущего деятеля происходит, прежде всего, в игре». Несмотря на то, как быстро трансформируется мир: появляются все больше методов и технологий, слова Макаренко и на сегодняшний день не потеряли своей актуальности. Именно игра является основным видом деятельности для детей. В процессе игры у детей дошкольного возраста происходят наиболее важные из достижений этого периода – появление новых мотивов поведения, формирование иерархии мотивов. В игре ребенок неосознанно развивает духовные и физические силы: память, внимание, дисциплинированность, воображение, ловкость. Более того, игра – это своеобразный, свойственный дошкольному возрасту способ усвоения общественного опыта [4]. Эмоциональный фон игр и активное участие обучающихся в игровой деятельности способствуют достижению высокого уровня усвоения (запоминания) информации. В игре формируются все стороны личности ребенка, происходят значительные изменения в его психике, которые подготавливают к следующей, более высокой стадии развития. Этим объясняются огромные воспитательные возможности игры, которую психологи считают ведущей деятельностью дошкольника. С помощью игровых методик с удовольствием обучаются как дети, так и взрослые,

игра является важным элементом развития в жизни каждой личности. Поэтому игра может применяться как актуальный метод и с взрослыми людьми.

Как следствие, можно предположить, что использование в своей деятельности учебных игр с целью решения определенных задач, будет обладать особыми характеристиками и показателями. К особенностям дидактических возможностей учебных игр можно отнести:

- повышение у обучающихся интереса к проблемам, моделируемым в игровой ситуации;

- рост познавательной активности обучающихся, что позволяет им получать и усваивать большое количество информации, основанной на примерах конкретной действительности, воспроизведенной в игре;

- овладение в ходе игры опытом деятельности, схожим с тем, который они получили бы в реальной жизни;

- возможность интеграции знаний и опыта деятельности из учебной ситуации в реальную.

Изучив преимущества игры, как вида деятельности, рассмотрим игротехнику в качестве технологии работы с молодёжью. Игротехника представляет собой технологию интерактивной игровой формы воздействия на человека или группу лиц, с целью решения определённой задачи. Данная технология сочетает в себе и игровую, и учебную деятельность. Она имеет педагогическую и игровую задачи, правила, действия, результат. Педагогическая задача определяет дидактическое содержание игры. Для обучающихся педагогическая задача не очевидна, она реализуется косвенным образом посредством выполнения определённых правил игры, решения игровых задач. Увлечение игрой способно мобилизовать интеллектуальные способности обучающегося [5].

Вне зависимости от того, какую педагогическую задачу будет преследовать определенная технология, подобная интерактивная деятельность будет содержать в себе 3 основных этапа: проблематизация, игра и рефлексия.

Проблематизация – это этап выявления проблемы, или, говоря другими словами, постановка педагогической задачи. На данном уровне реализуется обеспечение соответствия игрового модуля задаче, которую мы с помощью этого модуля пытаемся решить.

Этап непосредственно игры охарактеризован принятием участниками правил, включением игроков в интерактивную деятельность, созданием смыслов в проблемном поле, рождающее новое понимание.

Финальным этапом является рефлексия, которая образует мостик между пространством игры и реальной жизнью. На данном уровне участники делают выводы о прошедшей игре, делают предположения о применении полученного знания, навыка в своей жизни [6].

Нужно понимать, что игротехника может иметь различные формы её реализации. Эту технологию может применять как преподаватель учебного заведения, так и педагог дополнительного образования, специалист в сфере HR, event-менеджер и другие.

Одним из значимых показателей эффективности использования игротехники можно признать тот факт, что одной из профессий будущего называют профессию «игромастер» или «игротехник». В «Атласе новых профессий» игромастер трактуется как специалист по разработке и организации обучающих игр (деловых, исторических, фантастических и пр.), сопровождению игр с использованием симуляторов. Игромастер обладает такими надпрофессиональными навыками и умениями, как системное мышление, междотраслевая коммуникация, работа с людьми, мультиязычность и мультикультурность, навыки художественного творчества. Появление данной профессии в России предполагается на 2020 год [7].

Подводя итог вышесказанному, нужно отметить, что игротехника является актуальной, применимой в различных сферах, технологией, которую может использовать в своем профессиональном арсенале организатор работы с молодёжью. Таким образом, можно заявить о том, что специалист по организации работы с молодёжью является социально-гуманитарным

технологом, который отслеживает актуальные тенденции, тренды и практики ради своего перспективного профессионального будущего.

Библиографический список

1. Гладкова Е.А., Малкова Е.В. Профессиональное многообразие направления подготовки «Организация работы с молодежью» // «Социальные и гуманитарные науки: теория и практика». - 2018. - №1 (2). - С. 229-239.

2. Береснева Н.И., Познянская М.В. Инновационные образовательные технологии в системе подготовки студентов направления «Организация работы с молодежью» // Матрица научного познания. - 2017. - №1-2. - С. 55-62.

3. Фокина Н.Н. Долговременная игра в образовательном учреждении. М.: 2012. - 135 с.

4. Давыдов В.В., Кудрявцев В.Т. Развивающее образование: теоретические основания преемственности дошкольной и начальной школьной ступени // Вопросы психологии. - 1997. - № 1. - С. 3-18.

5. Лопатинская В.А. Психолого-педагогическая структура игротехнической деятельности преподавателя вуза как основа модели преподавателя-игротехника // «Учёные записки Российского государственного социального университета». - 2012. - №4. - С. 60-67.

6. Живые игры // [Электронный ресурс] URL: <http://lrpg.ru/lrpg/> (Дата обращения: 07.02.2019).

7. Атлас новых профессий // [Электронный ресурс] URL: <http://atlas100.ru/catalog/obrazovanie/igromaster/> (Дата обращения: 07.02.2019).

PLAYING TECHNIQUE IN THE WORK OF THE ORGANIZER OF WORK WITH YOUNG PEOPLE: THEORETICAL ASPECTS

M. A. Abramova

Perm State University

In this article, the author considers the game as a current aspect of working with young people. The article provides an overview of the main works about gaming technique problems. The author emphasizes the importance of social and humanitarian technologies in the preparation of organizers of work with young people and based on the data obtained, considers the game technology as relevant for a specialist in the organization of work with young people technology.

Keywords: youth work organizer; social and humanitarian technologies; competencies; game, gaming technique.

УДК 7:316.346.2-053.6

АРТ-ТЕРАПИЯ В РАБОТЕ С МОЛОДЁЖЬЮ

Е. С. Будрина

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

В данной статье автор рассматривает арт-терапию, как инструмент, с помощью которого формируется здоровое сознание молодёжи. В работе представлен обзор и анализ научных трудов, освещающих проблематику арт-терапии, перечислены основные виды и особенности терапии искусством. Автор подчёркивает актуальность применения всех видов арт-терапии в работе с молодёжью. На основе полученных данных, рассматривает

арт-терапию, как основной инструмент специалиста по организации работы с молодёжью для успешной психосоциальной адаптации, самоопределения в жизни молодого поколения.

Ключевые слова: арт-терапия, молодёжь, сознание молодёжи, психосоциальная адаптация, самоопределение, искусство.

В настоящее время в образовательных учреждениях разных стран мира всё более активно применяется такой инновационный здоровьесберегающий подход, как психотерапия посредством искусства. Арт-терапия выступает в качестве инструмента для решения задач внутреннего развития молодёжи: понимания себя, своих потребностей, уникальности, направления дальнейших жизненных устремлений, определения нравственных и духовных ориентиров, смысла своей жизни. В связи с этим, именно в период молодости применение арт-терапевтических приемов и техник в условиях деятельности различных молодёжных объединений и общественных организаций обеспечивает успешную жизненную самореализацию личности [1, с. 9].

Арт-терапия является одним из инновационных направлений психотерапии. Арт-терапия дает возможность раннего выявления у несовершеннолетней группы риска развития эмоциональных и поведенческих нарушений и применения в отношении них программ раннего вмешательства, а также повышения эффективности лечебно-реабилитационных мероприятий. Кроме того, арт-терапия – один из инструментов, с помощью которого раскрываются возможности искусства для достижения положительных изменений в интеллектуальном, эмоциональном и личностном развитии молодого человека. Каждый способен выразить себя, свои чувства и своё состояние мелодией, звуком, движением, рисованием.

Арт-терапия – самостоятельная область теоретического знания и практической работы. Современная арт-терапия применяется не только в лечебных целях (в медицине), но и в образовании, и в профориентационной работе.

Терапия искусством по-прежнему является широко изучаемой и обсуждаемой областью научной и практической деятельности, в которой открываются всё новые и новые горизонты.

Развитие отечественной арт-терапии связано, прежде всего, с изучением, переоценкой и адаптацией зарубежного опыта.

Чтобы понять природу данного понятия необходимо обратиться к терминологии и истории возникновения терапии искусством.

Термин «арт-терапия» (art (англ.) – искусство, therapeia (греч.) – забота, лечение) особенно распространён в странах с англоязычным населением и означает чаще всего лечение пластическим изобразительным творчеством с целью выражения своего психоэмоционального состояния. Впервые этот термин был употреблен художником Адрианом Хиллом в 1938 году.

«Арт-терапия связана с созданием визуальных образов, и этот процесс предполагает взаимодействие между автором художественной работы (пациентом), самой художественной работой и психотерапевтом. Арт-терапия, так же, как и любой иной вид психотерапии, направлена на осознание неосознаваемого психического материала – этому способствует богатство художественных символов и метафор. Арт-терапевты глубоко понимают особенности процесса изобразительного творчества, обладают профессиональными навыками невербальной, символической коммуникации и стремятся создавать для пациента такую рабочую среду, в которой он мог бы чувствовать себя достаточно защищённым для того, чтобы выражать сильные переживания» [2, с. 10].

Терапия искусством позволяет молодёжи ощутить и раскрыть внутренние ресурсы, справиться со своими возрастными изменениями, «нелёгким» характером.

Чтобы понять, насколько арт-терапия эффективна и актуальна в современном мире, необходимо обратиться к психолого-педагогической характеристике такой возрастной группы, как молодёжь. Потому что именно мо-

лодёжь является мобильной, интеллектуальной и активной группой населения, и в тоже время часто попадающей в зону риска, чаще всего это связано с социализацией и интеграцией в единое экономическое, политическое и социокультурное пространство.

Возрастные рамки, позволяющие относить людей к молодёжи, различаются в зависимости от конкретной страны. Нижняя возрастная граница молодёжи устанавливается между 14 и 16, верхняя – между 25 и 30 годами и обладает следующими социально-психологическими характеристиками: неустойчивость психики, внутренняя противоречивость, низкий уровень толерантности, стремление выделиться среди «толпы», существование и создание специфической молодёжной субкультуры.

Чтобы обезопасить эту группу населения и сократить риски её поражения следует учитывать их острое эмоциональное восприятие действительности.

Для этого специалисты по организации работы с молодёжью используют терапию искусством, потому что именно эта форма позволяет воздействовать на эмоции и дальнейшие действия молодёжи.

В ходе занятий арт-терапией молодое поколение получает возможность абстрагироваться от свойственных им переживаний за счёт объективации и удержания в визуальных, пластических образах. Молодёжь может «взглянуть» на свои чувства со стороны, отражённые в рисунках или глине, либо в любом другом виде декоративно-прикладного творчества. Рассказать, переработать и переосмыслить свой опыт. Благодаря сочетанию вербальной и невербальной экспрессии укрепляется своё «я» и эффективность психотерапии повышается.

Всегда стоит помнить, что арт-терапия это, прежде всего забота о психологическом здоровье и эмоциональном самочувствии человека посредством творчества.

В каждом человеке заложена способность выражать себя творчески, но, взрослея, человек очень часто утрачивает эту способность, запрещая

себе танцевать, рисовать, боится измазать руки глиной, показаться глупым, тем самым закрывая свой творческий потенциал и ограничивая свою жизнь, блокируя эмоциональные проявления. Молодёжь не боится пробовать и экспериментировать. Подчеркнём следующее, стоит брать с них пример, и не оглядываясь выбирать то направление искусства, с помощью которого сможет раскрыться и самореализоваться любой человек, в любом возрасте.

Арт-терапия имеет свое отражение через разные виды искусства и подразделяется на следующие основные виды [3, с. 93]:

- Библиотерапия
- Музыкалотерапия
- Танцевальная терапия
- Куклотерапия
- Маскотерапия
- Сказкотерапия
- Работа с глиной (лепка)
- Песочная терапия
- Цветотерапия
- Фототерапия
- Видеотерапия
- Оригами
- Игротерапия
- Изотерапия

В работе «Практика арт-терапии: подходы, диагностика, система занятий» Лебедева Л. Д. отмечает, что «...помочь людям стать личностями – это значительно более важно, чем помочь им стать математиками или знатоками французского языка...» [3, с. 9].

Кратко охарактеризуем основные виды терапии искусством. Изотерапия, терапия с помощью рисунка. В основе изобразительной арт-терапии лежит особая «сигнальная цветовая система», согласно которой посред-

ством цвета участник технологии сигнализирует о своем психоэмоциональном состоянии. Существует множество техник рисования: «пальчиками» с помощью гуаши, акриловыми красками, «каракулями», отпечатками и многие другие. Этот вид арт-терапии подходит людям, которым на данный период жизни трудно выразить словами то, что они испытывают во время страха или другого эмоционально нагруженного состояния. Иногда это легче сделать с помощью рисунка.

Музыкотерапия основана на процессе слушания музыки и музицирования. Данный вид терапии основан на способности музыки регулировать и развивать психоэмоциональную сферу личности. С помощью музыки рождаются образы, которые рассказывают о состоянии человека, настраивают его или выводит на нужные эмоции, которые были скованны посредством страха, отторжения внешнего мира. Одной из составных частей музыкальной арт-терапии являются вокальные тренинги и тренинги, направленные на работу с дыханием. Основной целью вокального развития является повышение адаптационных и резервных возможностей человеческого организма.

Игротерапия является ведущим средством профилактики и реабилитации среди детей и подростков. Игра, как способ познания действительности, есть одно из главных условий развития детского воображения. Не воображение порождает игру, а деятельность ребенка, познающего мир, создаёт его фантазию, его воображение.

Сказкотерапия – это процесс образования связи между сказочными событиями и поведением в реальной жизни. Это процесс переноса сказочных смыслов в реальность. Этот метод позволяет актуализировать и осознать свои проблемы, а также увидеть пути их решения через сказочные сюжеты и образы персонажей сказок. Специалисты в области сказкотерапии отмечают, что сказка так же многогранна, как и жизнь. Именно это делает сказку эффективным реабилитационным, психотерапевтическим, воспитатель-

ным и развивающим средством, что дает возможность эффективно использовать этот метод в работе с молодёжью т.к. этот жанр понятен всем и каждому в любом возрасте.

Куклотерапия помогает человеку самостоятельно корректировать свои движения различных групп мышц и делать поведение куклы максимально выразительным, что развивает артикуляционный, двигательный и другие основные аппараты человеческого организма, снимает комплекс неполноценности самой личности.

Фототерапия используется в психологическом консультировании при лечении страхов, депрессии, при психосоматических заболеваниях, при работе с человеком оказавшемся в сложной жизненной ситуации, в семейном консультировании. Основная задача фототерапии – посмотреть на ситуацию под другим углом зрения. Стать наблюдателем, а не участником той или иной ситуации, продемонстрировать человеку, что любой выбор в жизни делался в соответствии с знаниями и возможностями именно на тот период жизни. Каждый раз новый опыт и другие возможности, позволяют человеку принимать новые решения, способствующие улучшению новой жизненной ситуации.

Лепка позволяет создавать метафорические образы своей проблемы, своих эмоций и чувств, своё настроение, свою болезнь, образ себя, своего обидчика и т.д. В ходе терапии чаще всего из глины лепят в символической форме такие чувства как обида, гнев, ярость, страх и тревожность и т.д. С помощью визуального образа легче побороть и справиться с этой проблемой т.к. на твоих глазах она может превратиться в положительный образ, за которым последует эмоция, а эмоция порождает действие.

Сочетание разных видов терапии искусством позволяет максимально мобилизовать и интегрировать творческий потенциал такой возрастной группы, как молодёжь. Вследствие, молодёжь находит такие способы самовыражения, которые специалист по организации работы с молодёжью сможет применить на разные возрастные группы. Включение разнообразных

материалов и форм творческой работы в арт-терапевтическую практику обогащает её возможности: с одной стороны, способствует достижению равенства вербальной и невербальной экспрессии, с другой стороны, развивает способность к восприятию и проживанию многомерности опыта, позволяет посмотреть на одну и ту же ситуацию с разных сторон.

К формам арт-терапии относят традиционные для психологической практики индивидуальную и групповую работу.

Индивидуальная форма арт-терапии рекомендована при работе с людьми с невротами или личностными расстройствами, одним из симптомов которых являются проблемы вербализации своих чувств и мыслей как в силу наличия речевых или коммуникативных нарушений, так и в силу сложности переживаний и наличия внутренних барьеров для их выражения.

Групповая арт-терапия является более востребованной, потому что этой форме не свойственен глубокий анализ и акцентирование внимания на конкретном человеке. Данная форма позволяет себя вести открыто и свободно. Эта форма очень актуальна и свойственна для молодёжи.

Основные цели арт-терапии – самовыражение, расширение личного опыта, самопознание себя и окружающего мира. В арт-терапии спонтанное рисование и лепка являются разновидностью деятельности воображения, а не проявлением художественного таланта, в ней нет соревновательного момента, оттачивания мастерства. Она является «мостиком» между миром фантазии и реальности. Искусство включает в себя элементы того и другого, позволяя создать некий синтез, который ни ребёнок, ни взрослый не смогут создать без помощи художественных средств.

Многие авторы обращаются к изучению и составлению новых методик арт-терапии, в нашем исследовании обратимся к работе специалистов психотерапевтического направления Копытина Л.И. и Свистовской Е.Е. «Арт-терапия детей и подростков». В данной книге авторами сделана попытка обобщения основных принципов и рабочих приемов использования арт-те-

рапии в работе с детьми и подростками. Данные специалисты приводят обзор имеющихся на сегодняшний день отечественных и зарубежных публикаций, а также делятся собственным опытом, представляя некоторые подходы к диагностике и коррекции эмоциональных расстройств у детей и подростков. Также предлагается ряд вариантов использования методов арт-терапии в качестве средства развития определенных личностных качеств и умений, в том числе творческих способностей и коммуникативных навыков.

Одной из разработок Копытина Л.И. и Свистовской Е.Е. стали образцы матриц-фракталов для раскрашивания [2, с. 192]. Если вернуться к современной реальности и перейти на понятный язык молодёжи, это своего рода мандалы, анти-стресс раскраски, которые с помощью формы, цвета, линий воздействует на человека. Этот вид арт-терапии набирает все большую популярность, и современные производители, и маркетологи, подхватывая эту идею, создают блокноты, раскраски, которые легко и просто брать с собой.

В настоящее время арт-терапия приобретает всё большую популярность. Меняется общество, меняются и подходы, появляются новые виды арт-терапии. Специально организованная арт-терапевтическая деятельность молодых людей в рамках молодёжной общественной организации является условием их успешной личностной самореализации. Создаваемые молодыми людьми продукты, объективируя их аффективное отношение к миру, облегчают процесс коммуникации и установления отношений с родственниками, детьми, родителями, сверстниками т.д.

Арт-терапия неразрывно связано с искусством. Возникает исследовательский вопрос: Любое ли искусство сможет стать арт-терапией? Проанализировав все виды арт-терапии, литературу по данной проблематике, можно сделать вывод, что искусство призвано будоражить эмоции, мысли, вызывать у людей стремление к полезным делам, возбуждать в них желание делать жизнь лучше. Арт-терапия с помощью вызванных эмоций, посредством визуальных и метафорических средств искусства преобразует, пере-

рождает мировоззрение, социокультурную направленность человека. Следовательно, действия молодёжи обретают смысл благодаря эмоциям, которыми могут и должны управлять организаторы работы с молодёжью. В заключении отметим, что, по нашему мнению, любой вид искусства сможет найти своё отражение, пусть не в полной мере, в таком направлении, как арт-терапия.

Библиографический список

1. Проект федерального закона № 428343-4 «О государственной молодежной политике в Российской Федерации».
2. Копытин Л.И., Свистовская Е.Е. Арт-терапия детей и подростков / Л.И. Копытин, Е.Е. Свистовская. 2-е стереотип. изд. – М.: «Когито-Центр», 2014. – 197 с.
3. Лебедева Л.Д. Практика арт-терапии: подходы, диагностика, система занятий. Серия – психологический практикум / Л.Д. Лебедева. – СПб.: Речь, 2003. – 256 с.
4. Богданович В. Новейшая арт-терапия. О чем молчат искусствоведы / В. Богданович. – М.: Золотое сечение, 2008. – 224 с.
5. Диагностика в арт-терапии. Метод «Мандала» / под ред. А.И. Копытина. – СПб.: Психотерапия, 2011. – 144 с.
6. Копытин А.И. Руководство по групповой арт-терапии / А.И. Копытин. – СПб.: Речь, 2003. – 320 с.
7. Копытин А.И. Практическая арт-терапия: лечение, реабилитация, тренинг / А. И. Копытин. – М.: Когито-центр, 2008. – 288 с.
8. Копытин А.И. Арт-терапия – новые горизонты / А.И. Копытин. М.: Когито-Центр, 2006. – 336 с.

ART THERAPY IN WORK WITH YOUNG PEOPLE

E. S. Budrina

Perm State University

In this article, the author considers art therapy as a tool by which the healthy consciousness of young people is formed. The paper presents a review and analysis of scientific papers covering the problems of art therapy, lists the main types and features of art therapy. The author emphasizes the relevance of the use of all types of art therapy in working with young people. Based on the data obtained, the author considers art therapy as the main tool of a specialist in organizing work with young people for successful psychosocial adaptation, self-determination in the life of the young generation.

Keywords: art therapy, youth, youth consciousness, psychosocial adaptation, self-determination, art.

УДК 327.8-053.6:008

МОЛОДЕЖНАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ ДИПЛОМАТИЯ КАК ФЕНОМЕН ГЛОБАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

А. В. Глебова

А. Ю. Внутских

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

Исследуется феномен общественной дипломатии как существенный и пока недостаточно используемый в России ресурс внешней политики, важное средство формирования положительного имиджа страны. Показано, что в современных условиях глобального цифрового мира именно форматы культурной и молодежной общественной дипломатии могут быть достаточно эффективными. Однако для реализации их потенциала необходимо выделение молодежной дипломатии в качестве одного из приоритетов международной деятельности России.

Ключевые слова: общественная дипломатия, молодежная общественная дипломатия, культурная дипломатия, Россия, глобализация

Целью данной статьи является выявление основных теоретических подходов к пониманию феномена общественной (публичной) дипломатии в целом и молодежной общественной дипломатии, понимаемой в контексте развития глобальной культуры начала XXI в. Представляется, что эта проблематика является достаточно актуальной в условиях очевидного тупика, в котором находится официальная дипломатия (показательны в этом отношении отношения России и США, находящиеся на недопустимо низком для ведущих ядерных держав уровне) и активного формирования за рубежом негативного образа России. В исследовательском сообществе есть понимание того, что классической дипломатии сегодня недостаточно, чтобы противостоять новым вызовам и угрозам мировому сообществу [1]. И неслучайно в утвержденной в 2016 году Концепция внешней политики Российской Федерации указывает «развивать, в том числе с использованием ресурса общественной дипломатии, международное культурное и гуманитарное сотрудничество как средство налаживания межкультурного диалога, достижения согласия и обеспечения взаимопонимания между народами [2].

Восполнить ее недостатки отчасти может дипломатия общественная (публичная). Преимущества общественной дипломатии заключаются в том, что она более свободна в своих действиях, менее зависима от официальных решений, более рациональна с точки зрения житейского подхода к сложным проблемам межгосударственных отношений. На своем уровне она способна выявить латентные стадии назревающих конфликтов и осуществлять в их отношении малозаметные, но высокоэффективные превентивные меры. Кроме того, общественная дипломатия несопоставимо менее затратна, чем официальная («классическая»). Она способна действовать с более глубоким пониманием и уважением социокультурных различий народов [1, с. 305].

Распространение в последние года технологий массовой коммуникации обеспечивает упрощение общения людей из разных стран в режиме «реального времени», причем в существенной мере минуя уровень официальной пропаганды – и это важнейшее условие эффективности общественной дипломатии. Причем в современном обществе *едва ли кто-то лучше, чем молодые люди* способен использовать эти новые форматы. Зададимся же вопросом: может ли общественная дипломатия, осуществляемая силами молодых людей, использующих многообразные и самые современные каналы взаимодействия, которые определились в эпоху глобальной цифровой культуры, способствовать решению дипломатических проблем?

Касаясь степени разработанности проблемы, отметим, что наибольшим опытом в изучении публичной дипломатии обладают американские исследователи – во многом, благодаря успехам американского варианта публичной дипломатии, по окончании второй мировой и «холодной» войн сумевшей реализовать «план Маршалла для умов» в отношении многих стран по всему миру. Однако, по мере становления информационного общества, интерес к изучению феномена общественной дипломатии проявился как в ведущих европейских странах (Франция, Германия, Велико-

британия), так и в странах индо-тихоокеанского региона (в Австралии, Южной Корее, Японии, Индии, Китае). Не только в США, но и в этих странах все шире реализуются и исследуются такие форматы публичной дипломатии, как образовательно-обменные и культурные программы, научно-техническая сфера и спорт.

Сравнительно недавно к исследованиям публичной дипломатии присоединились и ученые из России – но пока работ по этой проблематике не много, а по проблематике молодежной общественной дипломатии их еще меньше. В этом отношении можно выделить исследования И.Л. Шершнева, Цветкова и Б.Р. Асадова, которые одними из первых в России начали анализировать актуальное состояние и потенциал общественной дипломатии в целом и МОД в частности; Г.Ф. Бедулиной, посвященные молодежным проектам ЮНЕСКО, в частности реализации проекта Модель ООН; Л.А. Можяевой и А.А. Хазинуровой, посвященные такому формату МОД как международные фестивали и форумы, Н.И. Агамирова и В.А. Мижерикова, посвященные феномену детской дипломатии и другие [1, 3, 4, 5, 6, 7, 8]. Представляется, что и в практическом отношении Россия пока недостаточно использует огромный потенциал отечественной культуры для формирования привлекательного образа страны. Мы стоим перед задачей найти новые и/или переосмыслить традиционные культурные образы и символы для создания достойного имиджа России в XXI веке. Это тем более важно для нашей страны, что, по мнению экспертов, ресурс публичной дипломатии обладает повышенной ценностью именно для государств, не способных пока быть самостоятельными центрами силы в условиях до сих пор существенно моноцентричной системы международных отношений, однако претендующих на статус региональных центров силы в условиях многополярного мироустройства [3, с. 116].

Что же такое общественная (публичная) дипломатия? Ее классическое определение предложил американский исследователь Э. Гуллион в 1965

году, охарактеризовав ее как измерение международных отношений, выходящее за рамки традиционной дипломатии, возможное благодаря транснациональному потоку информации и идей, а также как средство, с помощью которого правительства и частные группы влияют на мнения и отношения других правительств и народов с целью воздействия на принимаемые ими решения в сфере внешней политики [10].

В качестве акторов общественной дипломатии могут выступать неправительственные организации; общественные, национальные, парламентские, религиозные объединения; политические партии, местные органы самоуправления, а также другие юридические и физические лица. В роли субъекта общественной дипломатии может вступать и государство – в случаях, когда оно выступает во взаимодействие с общественными организациями в реализации тех или иных задач внутри страны и за рубежом [1, с. 306].

Определим далее ключевые теоретические подходы к пониманию общественной дипломатии. Эксперты полагают, что к их числу относятся: *неолиберальная концепция «мягкой силы»*; *конструктивистский подход*; *концепция политической коммуникации и национального бренда теоретиков маркетинга* [11, с. 135 - 136].

Так, с позиций *концепции «мягкой силы»* публичная демократия понимается как коммуникационный механизм, направленный на повышение привлекательности и усиление авторитета. Важно подчеркнуть, что в первую очередь публичная дипломатия как инструмент «мягкой силы» должна опираясь на *привлекательность культуры* данной страны, а также на политические ценности соответствующего государства и его внешнюю политику, которые она призвана транслировать в другие страны. Важность культурной привлекательности для успеха публичной дипломатии отмечают многие исследователи.

Показательно, что в качестве важнейшего измерения инструментов «мягкой силы» зарубежные ученые нередко говорят именно о «культурной» дипломатии, понимая ее как вид публичной дипломатии, включающей в себя «обмен идеями, информацией, произведениями искусства и другими компонентами культуры между государствами и населяющими их народами с целью укрепления взаимопонимания» [12]. Поскольку же российская культура в высшей степени самобытна и в то же время является неотъемлемой частью глобального культурно-исторического наследия человечества, фактически реализованным «мостом» между Западом и Востоком, то значение культурной дипломатии именно для случая России трудно переоценить. Показательно, что взлеты и падения в налаживании добрососедских отношений между Россией и зарубежными странами хорошо коррелируют с уровнем межкультурного диалога между ними [13].

Конструктивистский подход стремится учитывать факторы идентичности, культуры и ценностей другого государства в контексте интерсубъективности. Соответственно, публичная дипломатия рассматривается конструктивистами как средство понимания многообразия «иных» культур и традиций [11, с. 135 - 136].

Специалисты в области *маркетинга* объясняют природу современной публичной дипломатии концепцией *национального бренда*. По их мнению, имидж государства и его политику следует рассматривать как продукт, который нужно продавать иностранной аудитории. Важнейшим каналом продвижения указанного бренда и является публичная дипломатия путем информирования, понимания и влияния. В свою очередь, сторонники концепции *политической коммуникации* акцентируют внимание на том, что публичная дипломатия – это прямой диалог между правительством одной страны и лидерами зарубежного общества. В таком случае публичная дипломатия сводится к механизму улучшения политического имиджа адресанта путем информирования, понимания и влияния [11, с. 136].

Теперь можно непосредственно перейти к рассмотрению феномена *молодежной общественной дипломатии* (МОД) исследуя ее потенциал в современных социокультурных условиях. Молодежь выступает источником и проводником социальных изменений, инноваций – как раз того, в чем так нуждаются современные международные отношения – причем ее роль в трансформирующемся обществе быстро растет. Потому растет и потенциал МОД.

Некоторые стороны международной деятельности российской молодежи позволяют отметить, что сегодня наблюдается рост международных молодежных контактов, следовательно, она в последние годы российская молодежь становится более подвижной и инициативной на международной арене, чем в прежние годы.

Очевидно, что во многом этому благоприятствует активизация роли России на международной арене, способствующая привлечению молодежи и негосударственных институтов. Подтверждением этому служит создание Фонда поддержки публичной дипломатии им. А.М. Горчакова, Российского Совета по международным делам (РСМД). В развитии молодежной дипломатии также стали активно участвовать Россотрудничество, Росмолодежь, Российская ассоциация международного сотрудничества (РАМС), Общественная палата РФ и другие. Международной деятельности молодежи и ее влиянию на формирование имиджа страны внимание уделяется и в рамках деятельности такой организации, как Фонд содействия развитию международного сотрудничества. О заметной деятельности Фонда содействия развитию международного сотрудничества в сфере общественной дипломатии с участием молодежи свидетельствуют и проведенные проекты. Один из таких проектов «Общественный Дипломатический Корпус» (ОДК) направлен на преодоление предрассудков и стереотипов о России и на развитие дружественных и партнерских отношений с другими странами и международными институтами через общественную дипломатию [4, с. 105].

Отметим и некоторые проекты нашего университета и философско-социологического факультета, у которых есть определенный потенциал с точки зрения общественной дипломатии, в том числе и молодежной: в частности, это обменные программы с Оксфордским университетом, начатые по инициативе К. Хьюитт; сотрудничество кафедры культурологии и социально-гуманитарных технологий с Бард колледжем по линии развития и использования в обучении методик письма и мышления; организация при участии профессора Линдонского государственного колледжа, а затем Университета Северного Вермонта А.А. Строканова телемостов, социологических опросов, публикаций студентов в формате ежегодной Международной конференции «Человек в мире. Мир и в человеке». Отметим, что мы планируем сделать результаты обработки данных такого опроса основой эмпирического компонента нашего дальнейшего исследования. Все это помогает нашим студентам и молодым преподавателям лучше понять культуру и мировоззрение представителей других стран и презентовать свои в различных форматах научно-исследовательской, учебно-методической, повседневной бытовой деятельности.

Говоря о проблемах развития МОД в России, согласимся с Б.Р. Асадовым в том, что, во-первых, количество международных проектов пока очень ограничено, а те, что реализуются до сих пор не охватывают широкую зарубежную молодежную аудиторию. Во-вторых, в условиях «экономики внимания» нужны действительно интересные информационные поводы и новые площадки, на которых эффективно применяются современные гуманитарные технологии. В целом, требуется выделение молодежной дипломатии в качестве одного из приоритетов международной деятельности профильных организаций и структур, реализация которой должна содействовать формированию имиджа страны в молодежной среде [4, с. 106]. Главным содержанием этой деятельности молодежи, дающей определен-

ные практические результаты, является, прежде всего, разработка федеральной программы развития международного молодежного сотрудничества, включая молодежную дипломатию.

Библиографический список

1. Шершнев И.Л. Общественная дипломатия России в формировании справедливого миропорядка: гуманитарное измерение // Знание. Понимание. Умение. - 2011. - Вып. 2. - С. 300-308.

2. Концепция внешней политики Российской Федерации (утверждена Президентом Российской Федерации В.В. Путиным 30 ноября 2016 г.) // http://www.mid.ru/foreign_policy/news/-/asset_publisher/cKNonkJE02Bw/content/id/2542248; (дата обращения 29.01.2019).

3. Цветков А.Ю. Публичная дипломатия как ресурс внешней политики: проблема эффективности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Философия. Культурология. Политология. Право. Международные отношения. - 2010. - № 3. - С. 110-116.

4. Асадов Б.Р. Международная молодежная дипломатия как инструмент формирования имиджа России // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 4: История. Регионоведение. Международные отношения. 2014. № 1 (25). С. 79-88.

5. Бедулина Г.Ф. Клубы ЮНЕСКО и молодежная публичная дипломатия в XXI веке // Дискурс-Пи. - 2016. - № 1 (22). - С. 98-101.

6. Можяева Л.А. Всемирные фестивали молодежи и студентов: из опыта общественной дипломатии // Новый исторический вестник. - 2016. - № 2 (48). - С. 132-146.

7. Хазинурова А.А. Народная дипломатия как способ развития международных молодежных отношений (на примере Евразийского экономического форума молодежи) // В сборнике: Социальное образование XXI века: проблемы и перспективы сборник научных трудов по материалам

Всероссийских социально-педагогических чтений им. Б.И. Лившица. 2011. С. 289-293.

8. Агамиров Н.И. Дети – граждане мира // Научно-аналитический журнал Обозреватель - Observer. - 2009. - № 11 (238). - С. 94-100.

9. Мижериков В.А. «Детская дипломатия»: истоки и перспективы развития // Конференциум АСОУ: сборник научных трудов и материалов научно-практических конференций. - 2015. - № 1. - С. 104-110.

10. The Edward R. Murrow Center for Public Diplomacy. URL: http://publicdiplomacy.wikia.com/wiki/The_Edward_R._Murrow_Center_of_Public_Diplomacy(дата обращения 29.01.2019).

11. Бахриев Б.Х. Публичная дипломатия в современном исследовательском дискурсе // Вестник Таджикского государственного университета права, бизнеса и политики. Серия общественных наук. 2017. № 1 (70). С. 131-147.

12. Clarke D. Theorising the role of cultural products in cultural diplomacy from a Cultural Studies perspective // International Journal of Cultural Policy, 2016. Volume 22. Issue 2. P. 147–163.

13. Цвык Г.И. Культурная дипломатия в современных международных отношениях (на примере России и Китая) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Всеобщая история. 2018. Т. 10. № 2. С. 135-144.

YOUTH PUBLIC DIPLOMACY AS A PHENOMENON OF GLOBAL CULTURE

A. Glebova

A. Vnutskikh

Perm State University

The phenomenon of public diplomacy is researched in the article as a significant and underutilized foreign policy resource in Russia. The public diplomacy

is important way of a positive image of the country's building. The formats of cultural and youth public diplomacy are quite effective in contemporary circumstances of global digital world. However, it is necessary to highlight youth diplomacy as one of the priorities of international activity of Russia.

Keywords: public diplomacy, youth public diplomacy, cultural diplomacy, Russia, globalization

УДК 7:165

ПРОБЛЕМА ПОНИМАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА: ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

О. Э. Григорьева

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

В статье рассматриваются возможности и особенности применения герменевтической методологии в искусстве. Проводится характеристика герменевтических концепций Ф. Шлейермахера, В. Дильтея и Х. – Г. Гадамера. По отношению к некоторым ключевым положениям предшествующих теорий раскрывается понимание произведения искусства, в том числе на примере иконографии и иконологии.

Ключевые слова: герменевтика, понимание, произведение искусства, метод, иконология, иконография.

С древнейших времен вопросы, связанные с пониманием и интерпретацией своего собственного «я», личности другого человека, определенных

исторических эпох или социокультурных феноменов занимали особое место в умах исследователей. Необходимость поиска смысла явлений, пронизывающих общественные отношения, определения конструкторов репрезентации этого смысла между индивидами и целыми культурами, обоснования методов понимания и интерпретации – все это выступало проблемным полем герменевтики. Она развивалась в тесной связи с гуманитарным знанием, её проблематика составляла важную часть «наук о духе» и их методологии. Пройдя долгий путь от теории анализа текста, а также методологии понимания человека с его индивидуальностью, герменевтика стала распространяться на право, религию, искусство, образование и многие другие сферы, что только подчеркивает ее актуальность.

Особенный интерес представляет собой рассмотрение герменевтического подхода в искусстве, большую часть которого составляют невербальные тексты, несущие в себе свою историю и требующие смыслового раскрытия. Без этого требования произведение искусства лишается возможности быть понятым, оно закрывается в себе, утаивая полноту своего дискурса. Как приблизиться к пониманию произведения искусства? Стоит ли искать в нем некие смыслы и как это сделать? Как выявить внутреннюю структуру первоначально непонятного или неоднозначного произведения? Возможно ли построить диалог с автором? Поиск ответов на эти вопросы подчеркивает важность включенности герменевтических исследований в пространство искусства.

Под герменевтикой чаще всего понимают искусство толкования текстов и учение о принципах интерпретации для достижения правильного понимания. Первые упоминания о «герменевтике» встречаются еще в эпоху эллинизма – в трудах Платона и Аристотеля. Следует отметить, что у Аристотеля интерпретация выступает, как постижение логических связей знаков в предложении, а не как поэтическое искусство у Платона.

С распространением христианства и становлением его одной из ведущих мировых религий возникла необходимость строгого толкования библейских текстов, что и стало новым полем деятельности герменевтики, существующей под именем экзегезы. Одним из самых известных средневековых экзегетов был Аврелий Августин. В интерпретации философ уделял большое внимание контексту, применяя принцип контекстуального подхода, который используется до сих пор.

В эпоху Ренессанса герменевтика обрела новый виток в своем развитии, появилось множество трудов, связанных с истолкованием текста. Их можно разделить на два течения – первое, «*ars critica*», занималось классическими текстами, толкуя их с точки зрения филологии, второе же обращалось исключительно к библейским текстам. Подобное деление сохранялось вплоть до Реформации, которая ознаменовалась столкновением католического и протестантского метода толкования священных текстов. Именно с появлением протестантизма, как считал В. Дильтей, герменевтика берет свое начало как наука.

В XVIII – XIX в. искусство и теория истолкования текста переживает свой «расцвет». Во многом он обусловлен деятельностью представителей немецкого Романтизма, которые прибегали к герменевтике в связи с исследованиями в области филологии (Ф.А. Вольф, Ф. Аст, А. Бёк), истории (И.Г. Дройзен, Б. Нибур), литературоведения (Ф.В. Шлегель, А.В. Шлегель), философии и теологии (Ф. Шлейермахер) [1, с. 29]. Фактически, это время было началом превращения герменевтики в методологическую концепцию, охватывающую многие области гуманитаристики.

Ф. Шлейермахер подчеркивал необходимость создания универсальной герменевтики. Понимание является ключом к объединению, оно имеет универсальный характер в культурной жизни человека и, распространяясь на все герменевтическое учение, наделяет его подобной универсальностью [2, с. 9]. Ее требованием выступает ясность и неоднозначность интерпретации.

Целью философа является создание общей герменевтики как «искусства понимания, а не истолкования понимаемого» [3, с. 42].

Для успешного осуществления понимания необходимо «постигать речь сначала наравне с автором, а потом и превзойти его» [4, с. 64] – это отличительная черта романтической герменевтики, проявление в ней психологизма. Нужно объективно и субъективно уподобиться автору, изучив его родной язык, историю жизни и творчества. Словарь автора и эпоха, в которую он жил и творил представляют собой целое, отдельные произведения понимаются как части этого целого. Часть должна пониматься вне отрыва от целого и наоборот – это называется кругом понимания или герменевтическим кругом. Этот круг можно назвать «мнимым», ибо понимание складывается через прочтение частей текста по отношению к его целостности. Движение вперед и возвращение к началу, диалектика понимания части в зависимости от целого, а понимания целого в зависимости от части, постоянное уточнение интерпретируемого материала, знание внешних и внутренних условий жизни автора, стилистики произведения, языка на котором оно было выполнено, учет «соразмерности творческих потенциалов автора и истолкователя» [3, с. 45] – все это необходимо для полного понимания текста.

Благодаря использованию грамматического («факт языка», объективная сторона понимания) и психологического («факт духа», субъективная сторона понимания) методов толкования текста, применяя принцип герменевтического круга и «вживания» в «я» автора можно было говорить о правильности толкования.

Вдохновляясь работами своего предшественника, В. Дильтей дал свое понимание герменевтики, она выступала уже не как метод истолкования текста, а как методология наук о духе. Философ считал, что герменевтика должна перейти от нормативной дисциплины, имеющей определенные каноны интерпретации, к эмпирической, изучающей различные процессы понимания и истолкования, и в этом изучении герменевтика нуждается в объединении с психологией, историей, логикой и языкознанием.

Дильтей утверждал, что для лучшего понимания духовного явления необходимо включить его в исторический контекст. «Жизнь в ее высшей собранности, когда она умеет достичь полноты целого, становится своим собственным прояснением» [5, с. 512]. В этом мнении Дильтей схож со Шлейермахером, который также считал необходимым для понимания обращение к истории, эпохе жизни автора произведения, но далее Фридрих эту тему не развивал. Следует отметить психологизм, присущий, как Шлейермахеру, так и Дильтею.

Дильтей, обращаясь к логике, выделяет несколько проявлений жизни, которые позволяют нам познать духовное. К первому типу этих проявлений он относит понятия, суждения и некоторые сложные образования мысли. Они высвобождены от переживания (*Erlebnis*), из которого возникли, и «характер их общности заключается в тождестве форм мысли независимо от того места в мыслительной связи, в котором они появляются» [6, с. 141]. Ко второму типу относятся поступки, источником которых является намерение сообщить какую-то информацию. Поступок, к сожалению, не может отразить все наше существо, он уничтожает его возможности. Третьим типом проявлений жизни является выражение переживания. В ее власти находится то, что вытекает из повседневной жизни. Выражение переживания очень индивидуально, оно господствует в литературе, музыке, живописи и некоторых других видах искусства. Оно стоит на границе между знанием и действием, именно там находятся глубины жизни, неподвластные наблюдению.

У Дильтея под переживанием понимается вовлеченность жизни в саму себя. «*Erlebnis* - это всегда переживание как превосходение жизни ею же самой» [6, с. 514]. Только в акте переживания мы познаем этот мир. Данный акт отличается субъективностью, в нем представлена вся духовная деятельность индивида. Эта деятельность непременно требует выражения, поэтому оно неразрывно связано с переживанием. Средствами выражения выступают жесты, мимика, язык, искусство. Для возникновения переживания

необходимо перенесение-себя-на-место-другого, благодаря ему через переживание можно перейти к пониманию, которое выступает непосредственной сопричастностью жизни. Перенесение-себя-на-место-другого рождает подражание или сопереживание. «Сопереживание – это творчество, осуществляющееся по ходу событий» [7, с. 146]. Оно проявляется у читателя по отношению к произведениям поэтов, историков, романистов или же обретает жизнь в душе человека, когда он замечает изменение чувств близких ему людей.

Дильтей продолжает начатую Шлейермахером тему выделения бессознательного в творчестве автора. Выражению «постигать речь сначала наравне с автором, а потом и превзойти его» у Дильтея соответствует прием перенесения-себя-на-место-другого. В процессе интерпретации необходимо заметить то, что на первый взгляд скрыто от читателя и даже от самого автора. Это может быть индивидуальность создателя, его темперамент, настроение, политические взгляды и многое другое, что может повлиять на характер произведения. Все эти черты могут затруднять понимание и процесс «вживания» помогает открывать эти стороны бессознательного.

Далее герменевтическое учение XX в. продолжает видоизменяться под влиянием Ханса – Георга Гадамера. Для него герменевтика была философией понимания, которое приобрело модус бытия. Гадамер в «Истине и методе» критикует взгляды Шлейермахера, говоря, что следование герменевтике в духе романтизма является «реставрацией старых традиций и следованию предрассудкам» [8, с. 334]. Гадамер утверждает, что момент «вживания» в автора или эпоху, в которую жил творец произведения, является непродуктивным из-за его недостижимости, ибо интерпретатор никогда не сможет избавиться от своей субъективности, да и во «вживании» совершенно нет необходимости, так как это может только усложнить процесс понимания. Такое предприятие, воссоздающее условия, в которых произведение искусства создавалось и выполняло свое истинное предназначение, Гадамер называет «бессильным начинанием».

Философ предпринимает «онтологический поворот» герменевтики, связывая ее с языком. На это еще обратил свое внимание Хайдеггер и некоторые его философские категории Гадамер переносит в свою концепцию. Этими категориями выступают предпонимание, рассудок, традиция и горизонт понимания. «Одним из условий понимания должно выступать предпонимание, так как оно является «определяющей традицией, предпосылкой понимания» [9, с. 63]. Традиция оказывается одной из форм авторитета, благодаря которой связывается история и современность. Совокупность предрассудков и «предсуждений», обусловленных традицией, составляет горизонт понимания. Предрассудок не несет как таковой негативной окраски, ведь он может быть истолкован как позитивно, так и негативно. Он является неотъемлемой частью истолкования, его невозможно «вывести за скобки». Шлейермахер и Дильтей стояли на позиции устранения предрассудков, ведь они мешают адекватному пониманию. Гадамер пишет, что такая позиция ошибочна, ведь «предрассудки отдельного человека в гораздо большей степени, чем его суждения, составляют историческую действительность его бытия» [8, с. 328]. Таким образом, понимание составляет диалектическое взаимодействие традиции и истолкования. Понимание рефлексивно, опирается на традицию и исторический опыт. Последний включает в себя тексты и личность интерпретатора, в них происходит слияние двух «жизненных горизонтов» (этот момент оказался незамеченным классической герменевтической традицией XIX в.).

Следует отметить, что вышеизложенные методы в той или иной мере оказываются применимы не только к текстовым источникам, но и к произведениям искусства, а объединяющим элементом выступает пространство языка, которое и настраивает коммуникацию автора и интерпретатора, совершающуюся при посредстве некоего произведения. Нельзя не согласиться с тем фактом, что произведение искусства сообщает нам нечто, о чем-то нам говорит. Тем самым намечается задача понять смысл сообщаемого и сделать его доступным для понимания других людей. «Герменевтика

строит мост через пропасть между духом и духом и приоткрывает нам чуждость чужого духа» [10, с. 262]. Данное открытие чужого выступает не только реконструкцией того мира, в котором произведение искусства было создано и выражало свою первоначальную значимость, оно предполагает факт того, что мы должны услышать его сообщение. «Нельзя понять без желания понять, то есть без готовности к тому, чтобы нам что-то сказали» [10, с. 262]. Картина будет висеть на стене, но она будет нема для нас до тех пор, пока мы не будем готовы воспринять ее как творение, в котором выразилась «дельность изделия», проявленная в его несокрытости [11, с. 141]. Произведение искусства отличает от утилитарного предмета как раз-таки заложенное в него автором сообщение (одно или несколько), которое считывается путем эстетического созерцания художественной формы, вписанной в некий контекст, в некую традицию. Вне этого контекста произведение просто не сможет раскрыться интерпретатору. Истории известно много печальных примеров искусства, которое оказалось непонятым, из-за этого признавалось безобразным и бесполезным, а далее было подвергнуто осуждению и уничтожению.

Одними из способов понимания и интерпретации произведения искусства, который непосредственно был связан с герменевтической традицией прошлого, оказались методы иконологии и иконографии. Э. Панофский провел разграничение этих методов [12, с. 45]: первый относится к описанию, сюжету произведения искусства, а второй к истолкованию, интерпретации этого сюжета. Он также выделил три уровня содержания объекта интерпретации. Первичный (естественный) сюжет подразделяется на два подуровня – начальный (фактический), где сюжет постигается путем естественной идентификации форм, и выразительный, где сюжет постигается также естественно и идентифицируются отношения (события) в восприятии их выразительных качеств. Примером фактического подуровня могут служить определенные соотношения линий и цветов, которые образуют собой некоторый изображаемый объект. Примером выразительного подуровня могут

выступать позы или жесты, мирная атмосфера домашнего очага и т.д. Вторичный (условный) сюжет требует таланта интерпретатора, некоторых особых знаний и умений, которые он может применить. На этом уровне художественные композиции раскрываются в понятиях и темах. Задачей иконографии также выступает идентификация аллегорий (сочетаний образов, носящих в себе некие смыслы). К примеру, интерпретатор должен знать, что данная мужская фигура с ножом в руке представляет собой Св. Варфоломея, а женщина с персиком в руке символизирует правду и т.д.

Переходя в область иконологии, интерпретатор сталкивается с более сложными структурами – с внутренним, «скрытым» смыслом и содержанием. Чтобы его постигнуть, необходимо «выяснить и уточнить все те подсудные принципы, в которых проявляется общая точка зрения нации, эпохи, класса, религиозные и философские убеждения, выраженные одной личностью и сконцентрированные ею в одном произведении» [12, с. 47]. Метод, который предлагает Панофский, хорошо вписывается в интерпретацию классического искусства, но не всегда работает в области современного. Это означает, что поле смыслов современного искусства требует для себя методологического дополнения, которое может быть выделено из опыта прошлых герменевтических систем и адаптировано к условиям современности.

Библиографический список

1. Горский В.С. Историко-философское истолкование текста. Киев: Наукова Думка, 1981. – 205 с.
2. Богданов Е.В. Философская герменевтика: история и современность. Текст лекции. СПб.: СПбГУАП, 2002. – 25 с.
3. Кузнецов В. Г. Герменевтика и гуманитарное познание. М.: Изд-во МГУ, 1991. – 191 с.
4. Шлейермахер Ф. Герменевтика. СПб.: Европейский Дом, 2004. – 242 с.

5. Дильтей В. Введение в науки о духе. Собрание сочинений в 6тт. Т.1. М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. – 760 с.
6. Дильтей В. Герменевтика и теория литературы. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 4. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. – 530 с.
7. Дильтей В. наброски к критике исторического разума // Вопросы философии. М. 1988. №4. С. 135 – 152.
8. Гадамер Х. – Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. - М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
9. Кузнецов В.Г. Герменевтика и ее путь от конкретной методики до философского направления // Логос. - 1999. - №10. - С. 43-88.
10. Гадамер Х. – Г. Актуальность прекрасного. Эстетика и герменевтика. М.: Искусство, 1991. – 368 с.
11. Хайдеггер М. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет. М.: Академический Проект, 2008. – 528 с.
12. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб.: Академический проект, 1999. – 455 с.

THE PROBLEM OF UNDERSTANDING THE ARTWORK: HERMENEUTIC APPROACH

O. E. Grigorieva
Perm State University

The article discusses the possibilities and features of hermeneutic methodology application in the art. The author describes the hermeneutic concepts of F. Schleiermacher, V. Dilthey and H. - G. Gadamer. In relation to some key provisions of the previous theories, the understanding of artwork is revealed, including the example of iconography and iconology.

Keywords: hermeneutics, understanding, artwork, method, iconology, iconography.

КОНВЕНЦИИ И РАЗРЫВЫ В СТРАТЕГИЯХ И ТАКТИКАХ ПЕРМСКИХ ХУДОЖНИКОВ В ПЕРИОД «ЗАСТОЯ»

М. О. Иванова

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

В статье анализируются взаимоотношения власти и художников, в позднюю советскую эпоху - 1974 – 1982 года, на примере Пермской организации Союза художников, через призму стратегий и тактик, описанных Мишелем Де Серто. В данный период нарастал конфликт между руководством Союза и художниками. Причиной этому стало полное несоответствие теоретического дискурса и реальных потребностей творческого сообщества. На этом фоне происходит разрыв конвенций, установленных руководством, где художники либо выбирают тактики «подстраивания», либо полностью отстраняются от работы в Союзе художников. Основной вывод работы заключается в том, что вновь созданный советским государством теоретический дискурс спровоцировал конфликт власти и художников, а в дальнейшем и нестабильность культурного поля периода «застоя».

Ключевые слова: период «застоя», СССР, дискурс, власть, искусство, художники.

Пермская организация Союза художников - профессиональное объединение живописцев, скульпторов, графиков, художников декоративно-прикладного искусства. По данным протоколов в период 1977 года в Союзе со-

стояло порядка 33 человек и 12 кандидатов, руководство состояло из 9 человек. В состав правления входили заслуженные художники А. П. Зырянов, А. Н. Тумбасов, художники Ю. Ф. Екубенко, Р. Б. Исмагилов, В. П. Кадочников, С. Р. Ковалев, И. В. Лаврова, К. М. Собакин. Также частью Пермской организации было молодежное объединение, в которое входили художники, имеющих специальное художественное образование и не являющихся членами Союза художников [1, с. 4].

Пермская организация Союза Художников РСФСР вела активную творческую деятельность, была участником областных, зональных и республиканских выставок: «Урал социалистический», «Советская Россия», «Мы строим коммунизм», «По родной стране», «Сельское Прикамье».

Период «застоя» совпал в советском искусстве с определенным переломом в художественном сознании. Сложные процессы общественного развития, научно-техническая революция открыли перед искусством новые грани человеческой личности. Немаловажной частью деятельности организации была пропаганда творчества художников, а также трансляция через их произведения государственной идеологии [2].

Но несмотря на новый этап в развитии советского общества многие сферы деятельности оставались под строгим контролем партийного руководства. На всесоюзном уровне это отражается не только в официальных постановлениях. Консервативный язык, который за несколько десятилетий системы превратился в шаблон - использовался в массовой периодике, например, в журналах, посвященных творчеству: «Искусство» и «Художник». В статьях изданий можно наблюдать одинаковые или схожие сюжеты. Среди основных можно обозначить следующие: создание единой, монолитной советской культуры; представление художника, как транслятора советской идеологии; неразрывность произведений искусства с политическими событиями; формирование личности советского человека через произведение искусства, а также воспитание патриотизма. Данные сюжеты через всесоюзную периодику проникали в региональные отделения Союза

художников, в том числе и пермское. После проникновения они становятся обязательными рамками, в которых художникам нужно творить, чтобы оставаться в рамках заданного дискурса и иметь возможность выставляться и получать заказы. [3, с. 56-65].

В архивных документах Пермской организации присутствует большое количество протоколов заседаний, выступлений, приказов, постановлений и писем. Подобные документы отражают жизнь регионального союза того времени, акцентируют внимание на требованиях вышестоящих органов. В них прописываются темы выставок, причины исключения художников, а также планы на ближайшее будущее. Несмотря на формальность таких документов, в них можно обнаружить такие же повторяющиеся сюжеты, как и в периодических изданиях.

Для руководства художник был не просто творческим человеком, но и активным пропагандистом идеологии. Таким образом на него накладывался не просто новый функционал, но и новая ответственность, которая вынуждала художника творить не просто в потоке собственных идей и предпочтений, а в установленных рамках. Например, в «Решении о мерах по дальнейшему развитию искусства в области в свете решений XXV съезда КПСС» от 1977 года можно увидеть неоднократно встречающиеся пункты об усилении идеологической работы, привлечению молодежи: *«Пропаганде изобразительного искусства, эстетическому воспитанию населения не хватает систематичности и эффективности...»* [4, с. 3]. Подобные документы должны были становиться руководством к действию для художников. В частности, они понимали, чтобы выставляться и быть признанными – правила игры нужно принимать. Просто художником быть уже недостаточно, помимо того, что творцу нужно создавать в своих работах сюжеты, которые понравятся руководству, ему также нужно заниматься и агитационной работой.

В этом же документе можно увидеть и другой сюжет. Идея о том, что художник должен отражать жизнь советского человека не только в своих

произведениях, но и на лекциях, уроках вместе с молодыми приемниками: *«Считать главным направлением работы художников и искусствоведов области дальнейшее усиление связи искусства с жизнью, укрепление контактов с трудовыми коллективами, повышение художественного мастерства и эстетического совершенства произведений изобразительного искусства»* [4, с. 5].

Среди планов выставок и пожеланий руководства всегда отмечались те работы, которые описывают жизнь рабочих и будни советских людей. С одной стороны, такие сюжеты легко читаются и несут в себе единичный смысл, с другой – полностью соответствуют требованиям постановлений Союза художников: *«Считать целесообразным распространение опыта творческих контактов художников и труженников сельского хозяйства. Всячески поддерживать новую современную форму союза труда и искусства, и содействовать организации новых творческих бригад художников»* [4, с. 13]. Подобная тематика считалась практически самой главной. Например, большое внимание в 1974 году было уделено зональной выставке «Урал социалистический». Для пермской бригады художников была выбрана тема «Трудовая Кама».

За всей кажущейся последовательностью и стабильностью работы художников в Союзе, которая отмечается в квартальных и годовых отчетах, выступлениях представителей организации, ситуация складывалась иным образом. Об этом свидетельствуют различные заседания, на которых обсуждались как административные и дисциплинарные вопросы, так и творческие.

Именно в этой полемике между художником и руководством можно увидеть столкновение интересов, появление конфликтов, а также проследить варианты компромиссов, стратегии и тактики обеих сторон. Каждое такое заседание представляло собой игру «один против всех», когда художнику необходимо было всячески объяснить свое не примерное поведение, или плохие работы, или очередную драку.

После всех переговоров «обвиняемому» выносили наказание, самое страшное из которых - исключение из Союза, а самое мягкое - устный выговор.

Стратегии руководства и тактики художников, которые выбирают участники Союза можно рассмотреть с точки зрения концепции, описанной Де Серто в «Истории повседневности». Данная концепция уже применялась к полю искусства. В работе Анны Суворовой «Тактики «маргиналов»: к проблеме методологии аутсайдерского искусства (постсоветский кейс)» автор, опираясь на материалы интервью, анализирует произведения художников через применение тактик в искусстве аутсайдеров [5].

Де Серто отличает тактики от стратегий типами операций, осуществляемые в тех пространствах, которые стратегии способны производить, размечать и навязывать, в то время как тактики могут только использовать их, манипулировать ими и перестраивать их [6].

Столкновение и формирование конфликтов в такой системе неизбежно, но именно благодаря этому появляются элементы манипуляции и сопротивления. В ситуации с пермскими художниками можно увидеть несколько вариантов стратегий и тактик. Стратегия идет от руководства, которое воспринимает сложившуюся ситуацию как вызов и как возможность проявить себя, принять репрессивные меры и возможно повиситься в глазах вышестоящих людей. Тактики по Де Серто способны выискивать «слабые места» в стратегиях и использовать их для собственного блага.

Не редким явлением в Союзе были творческие конфликты, когда критика в отношении произведения воспринималась крайне негативно. Например, в 1977 году на одном из заседаний союза повесткой дня стало устное заявление художника А.И. Репина о критике, выраженное в недопустимой форме, со стороны члена областного выставкома Т.Е. Коваленко

Художника возмутил тот факт, что Коваленко причислил его произведения к кругу работ, которые несут в себе антисоветские настроения: «На

просмотре работ в мастерской Коваленко Т.Е. сказал, что мои произведения работают против нашего строя. Я требую объяснений». [7, с. 12].

В ответ Репин не услышал ни от одного представителя комиссии внятное объяснение почему некоторые его работы недостойны быть представлены публике. Среди аргументов художнику высказали лишь то, что его работы пустые и ничего собой не несут.

Руководство предпочитало давить лишь на то, что Александр Иванович Репин изначально был настроен отрицательно к самой комиссии и обидеть таким образом его никто не хотел: *«Александр Иванович, Вы резко встретили нас с самого начала, были настроены к нам не очень благожелательно. Я лично не считаю, что Вас чем-то обидели. Те 10 работ нежелательны для Вашей персональной выставки» [7, с. 13].*

Вариант стратегии руководства подводит к тому, что очень важно показывать на выставке только те работы, которые однозначно несут в себе советскую идеологию. Работы, которые были представлены Репиным такое условие не выполняли и поэтому, чтобы не навлечь на себя проверки вышестоящих инстанции было решено картины Репина убрать. Но здесь можно увидеть и второй подтекст. Из переписки художников Доминьяка и Репина, известно, что Александра Ивановича не очень чествовали в Союзе и пытались всячески отстранить от работы: *«Я уже ко всему готов. На последнем совете Широков, как бы невзначай, в присутствии работника горкома, бросил мне реплику, что я разлагающе действую на художников. Состояние пермского искусства в будущем печалит, Обыкновенный консерватизм и кич будут выдаваться ща достигнутые в поте лица успеха и собственнно вознаграждаться» [8, с. 110].*

Тема морального климата неоднократно всплывала на заседаниях правлениях. Например, в 1980 году в одной из стенограмм собрания членов СХ, была зафиксирована проблема того, что художники начинают подстраиваться под условия и создают работы «средней руки»: *«Преклоняясь перед творческим подвигом многих наших мастеров, хочется отметить одну,*

быть может не очень глубокую, но заметную тенденцию - душевную сытость, меркантилизм некоторой части художников, увлекшихся прибыльными заказами» [9, с. 57].

По мнению руководства, причиной невысокой культуры творчества стало «подстраивание» под общие, и в тоже время средние, требования, которые предъявляет Союз. Представителем администрации в своем докладе задается много вопросов об индивидуальности работ, а точнее об ее отсутствии. Не обходит стороной и зависть тех, кто видит работы, которые хоть как-то пытаются выделиться: *«Есть те, кто думает, что известное имя или старые заслуги обладают магией вечного успеха, их устраивает только захваливание. К тому же еще замечаешь ревнивое отношение к каждому, кто начинается выделяться из общей шеренги.» [9, с. 58].*

Здесь можно наблюдать конфликт, в котором приходилось существовать художникам. С одной стороны, как уже было выделено в предыдущих сюжетах, любое отклонение от нормы, приводило к не утверждению работ, например, у А.И.Репина. С другой стороны, правление крайне не устраивало и то, что художники создают «сырые работы», прикрываясь актуальными темами.

Еще одним доказательством такого конфликта стало создание молодежной секции, которая должна была добавить свежих идеи и показать преемственность с предыдущим поколением. Союз художников регулярно организует городские и областные выставки. В работах молодых художников отмечаются множество интересных идей и смешение техник. Однако наряду со множеством экспериментов, художникам намекали на то, что творчество должно оставаться в рамках советских представлений об искусстве. Одним из ярких представителей молодежной секции художников были Виктор Хан (1952 г.р.) и Вячеслав Смирнов (1948 г.р.). К 1982 году у них уже было несколько групповых выставок, организованных секцией, о них писали в газетах. Поэтому крупные проекты не заставили себя ждать

и в 1982 году, Хану и Смирнову было поручено выполнить заказ для интерьера одного из Пермских ресторанов. Для его реализации необходима была мастерская и выбор пал на кунгурское художественное училище. Прибыв на место, помимо большого объема работ, Виктор и Вячеслав много общались с местными студентами, проводили беседы, устраивали небольшие выставки в общежитии. Одна из таких встреч не понравилась руководству училища. Хан и Смирнов показали студентам слайды, привезенные из Риги. На них учащиеся могли увидеть работы латышских художников, работы Михаила Брусиловского, Эрнста Неизвестно и Сальвадора Дали. Под конец просмотра, Виктор выразил сожаление о том, что многое остается недоступным студентам для изучения и то, что система образования пока оставляет желать лучшего, а художникам жизненно важно расширять свой кругозор. В тот же вечер, кто-то из студентов училища решил рассказать руководству о проведенных встречах. На следующий день пермские молодые художники собирали вещи, так как были обвинены в антисоветской пропаганде [10]. Информация сразу же дошла до регионального отделения Союза и на ближайшем заседании практически единогласно Смирнова и Хана исключили из секции. В протоколе заседания можно обнаружить, что действия в Кунгуре были расценены как идеологическая диверсия: *«Они взрослые люди и все понимают и за все отвечают. Они распространяют вредную идеологию и должны понести наказание»* [6]. Среди тех, кто защищал Хана и Смирнова на заседании был художник Константин Собакин: *«В училище ничего страшного не произошло. Не согласен с ребятами в том, что сравнивать и хулить коллегу по его работе не этично»*. Стоит отметить, что Собакин был единственным кто выступил против членов правления региональной Молодежной организации Союза Художников. Также на заседании прозвучала версия и самого Виктора Хана, что причиной такого резко отношения относительно него - это личные счеты с первым завучем училища Юрием Нелюбиным. Однако спустя время Собакин делал выставку в том самом Кунгурском училище, а после устраивал

со студентами встречу. Нелюбин рецензировал вопросы, поступающие от студентов. Один из них был связан именно с Виктором Ханом. Несмотря на сложную ситуацию, этот вопрос первый завуч все-таки передал Константину Собакину, который выразил свое уважение к творчеству Виктора: *«Он - хороший художник. Много работает. Много и успешно выставляется. В том числе и за рубежом, во Франции, в Италии»*. После встречи Собакин в преподавательской потратил не мало времени, чтобы объяснить руководству училища, что Хан никакой не враг народа и не сеятель зла [10].

История с исключением Виктора Хана и Вячеслава Смирнова из молодежной секции союза художников наглядно показывает, что новое поколение прогрессивных художников не вписывалось в рамки, установленные Союзом. Удержать новый поток информации, идей и направлений в искусстве государство уже никак не могло. В протоколе заседания отмечается, что Виктор уже неоднократно выставлялся на западе, что в данной ситуации играло против него. Художники имели возможность выезжать за рубеж, делиться практиками и перенимать новый опыт. Но вместе с этим, внутри советской системы мысль о том, что формирование художников может происходить не только на территории Советского союза, воспринималась консервативным руководством негативно.

Так, первый вариант тактик проявляется в поведении Юрия Нелюбина, которому приходится, в зависимости от ситуации, принимать то или иное решение. Он, возможно, и имел конфликты с Виктором Ханом, поэтому, когда ему принесли компромат на художника, он незамедлительно принял решение отстранить его от работы и сообщить об этом в Союз. Однако на самом заседании правления он не присутствовал, а на выставке Собакина по непонятным причинам пропустил вопрос про Хана. Второй вариант тактик - действия людей рангом ниже, то есть самих художников и их ближайшего окружения. Известно, что Виктора и Вячеслава после истории с лекциями пускали в училище и разрешали продолжить работу. Этому поспособствовал один из педагогов. Также позиция Собакина, идущего против

общественного мнения и пытающегося доказать невиновность Виктора и Вячеслава. Ни одна из сторон не нарушает принятого дискурса власти, но ведут и реагируют себя по-разному. Таким образом, в первом варианте видно состояние «переломного момента», тактика «подстраивания», когда Нелюбин с одной стороны находится на стороне вышестоящего руководства, но с другой уже вынужден считаться с такими представителями творческого мира как Смирнов и Хан. Плюсом к этому завуч училища, находясь непосредственно рядом со студентами, не мог не замечать новые настроения и идеи среди молодежи. Во втором - также видно тактику следования системе, но вместе с этим использование элементов манипуляции, сопротивление стратегии руководства и принятие новой действительности, где живут художники другого поколения, которым нужно расти и развиваться.

Примечательность тактик по Де Серто в том, что они моментально реагируют на настоящее. Своими стилями операций они вторгаются в поле, которое осуществляет их регулирование на первом уровне (например, заводская система), однако они вводят в это поле способ извлекать из него выгоду, подчиняющийся другим правилам и образующий как бы второй уровень, который вплетается в первый (например, «работа на себя»).

После исключения из союза Виктор Хан перебрался в Москву и устроился работать в Воронцовском комбинате монументально-декоративного искусства. Вячеслав Смирнов остался в Перми, долгое время его произведения не выставляли. Спустя время он стал независимым художником, участвовал в многочисленных экспериментальных выставках. Вырвавшись из-под руководство регионального союза, они смогли продолжить работать и творить на своем собственном языке искусства, который не выходил за рамки заданного дискурса.

Как отмечается Де Серто, с течением времени собственный язык растёт, становясь разрушительной силой устоявшейся системы. Слабый имеет возможность победить сильного, задействовав смекалку - свое главное оружие, включающую непредсказуемые ловкие проделки, искусство делать

ходы, хитрости охотников и т. п. паразитарные практики, использование подручного, локального, рекомбинации и импровизации с уже имеющимся арсеналом сильных. Это позволяет увидеть, что послушные потребители, - являясь «слабыми», то есть не имеющими ресурсов производить и прямо сопротивляться власти «сильных», - отнюдь не пассивно следуют правилам, заданным производителями, а способны к творческим активным действиям, процедурам и уловкам, благодаря которым они способны извлекать выгоду и побеждать «сильного» производителя, образуя сеть «анти-подчинения» [6].

Негибкая система поздней брежневской эпохи была неспособна на другие методы осознания и анализа надвигающегося кризиса кроме как поиска его причин исключительно в «идеологической диверсии» и «политической дестабилизации». Попытка государства создать новый теоретический дискурс, который мог бы удовлетворить запросы художников, консервативных союзов и самого руководства страны не увенчалась успехом. В конечном итоге это привело к усугублению конфликтов, а в последствии и к кризису самой системы.

Библиографический список

1. ГАПК. Ф. р1130., О. 1., Д. 228.
2. Зыкова А.В. Власть и местные отделения Союза художников рсфср в 1950-1970-е гг. (на материалах Южного Урала) // Известия АлтГУ. 2009. №4-4.
3. Мир науки и искусства. Сборник статей по материалам региональной научно-практической конференции студентов, аспирантов, учащихся и молодых ученых. - Пермь, 2018.
4. ГАПК. Ф. р1131., О. 1., Д. 337.
5. Суворова А. А. 2018. Тактики «маргиналов»: к проблеме методологии аутсайдерского искусства (постсоветский кейс) // The Journal of Social Policy Studies, 2018, 16(2), 237–250.

6. Де Серто М. Изобретение повседневности. - СПб., Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. - 332 с.
7. ГАПК. Ф. р1131., О. 1., Д. 340.
8. Доминьяк. А. «Переписка с художником А.И. Репиным», Пермь, 2015.
9. ГАПК. Ф. р1131., О. 1., Д. 378.
10. Интервью Мустаев В.Г., 1963 г.р. // Личный архив Ивановой М.О.; зап. 13.03.2018.

CONVENTIONS AND GAPS IN STRATEGIES AND TACTICS OF PERM ARTISTS IN THE PERIOD OF «STAGNATION»

M. O. Ivanova

Perm State University

The article analyzes the relationship between the authorities and artists, in the late Soviet period - 1974 - 1982, on the example of the Perm organization of the Union of Artists, through the prism of strategies and tactics described by Michel De Certo. During this period, the conflict between the leadership of the Union and the artists grew. The reason for this was the complete discrepancy between the theoretical discourse and the real needs of the creative community. Against this background, there is a break in the conventions established by the leadership, where the artists either choose the «adaptations» tactics or are completely excluded from work in the Union of Artists. The main conclusion of the work is that the theoretical discourse newly created by the Soviet state provoked a conflict of power and artists, and later on the instability of the cultural field of the «stagnation» period.

Keywords: period of «stagnation», USSR, discourse, power, art, artists.

ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ В СВЕТЕ КОНЦЕПЦИИ ВСЕОБЩЕГО ТРУДА

Д. Н. Коньшин

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

Автор рассматривает одну из возможных траекторий развития искусственного интеллекта (ИИ) в контексте концепций всеобщего труда и искусственного интеллекта, предложенных К. Марксом. Предполагается, что будущее общего ИИ может быть связано с развитием нерыночных форм кооперации индивидов, занятых всеобщим трудом. Становление коллективной формы ИИ определяется переходом от иерархических форм организации к сетевым. Значимую роль в этом процесс играет расширение сферы применения технологии блокчейн.

Ключевые слова: искусственный интеллект, всеобщий труд, всеобщий интеллект, блокчейн.

Технологии искусственного интеллекта (ИИ) с каждым днем становятся все более значимым аспектом жизнедеятельности современного человека. Современные искусственные нейросети, по большей части представляют собой так называемый ограниченный ИИ, или слабый ИИ [1]. Зачастую они способны справиться со многими узкоспециализированными задачами с не меньшей эффективностью, чем сам человек (распознавание речи, образов, языковой перевод, выявление закономерностей и т.д.). Однако все современные искусственные нейросети имеют ограниченную

сферу своего применения, в отличие от интеллекта человека, которому присуща универсальность в решении задач.

Многие исследователи связывают будущее ИИ с общим ИИ - сильным ИИ - тем, который в плане универсальности своего применения мог бы быть сопоставим с человеческим мышлением. Данный проект технически реализован еще не был. Все больше современных исследователей полагают, что искусственный интеллект человеческого уровня может быть создан уже в ближайшие десятилетия. Среди них, например, Чалмерс Д, Моравек Х., Курцвейл Р., Рассел С. и др.

Тем не менее, как нам кажется, можно пролить свет на один из возможных вариантов будущего общего (сильного) ИИ, если рассмотреть этот феномен через призму марксистской трудовой теории в контексте современных тенденций развития труда и производственных отношений, в особенности всеобщего труда и всеобщего интеллекта.

Сегодня одной из перспективных тенденций развития искусственного интеллекта, наряду с эволюционным подходом, эмуляцией головного мозга и разработкой нейрокомпьютерного интерфейса, считается совершенствование сетей и организаций, связывающих отдельные человеческие интеллекты в целостное сложное образование, обладающее новым качеством [2], [3].

Некоторые исследователи связывают одно из траекторий развития ИИ с развитием средств, при помощи которых отдельные индивиды объединяются в сложные организационные сети и которые рано или поздно приобретут некоторую наиндивидуальную автономию, превратившись в, обладающие сверхинтеллектуальным уровнем, сложные сети коллективного сверхразума. Среди узловых моментов в развитии средств коммуникации зачастую выделяют возникновение языка, письменности, книгопечатания, рынка, научных институтов, интернета и т.д. [4].

Итак, один из значимых трендов развития ИИ связан с развитием отношений между индивидами и способом их организации. Было бы перспективным осмыслить данный феномен в контексте концептов всеобщего

труда и всеобщего интеллекта, поскольку в них сделан фокус на исторических изменениях в развитии труда в условиях позднего капитализма и соответствующих ему производственных отношений. Надо полагать, что современное состояние труда играет ключевую роль в отношениях между индивидами, способом их организации, а также возможности возникновения автономных форм коллективного интеллекта.

Концепты всеобщего труда и всеобщего интеллекта были предложены Марксом в «Экономических рукописях 1857-1859 годов» [5], [6]. Немецкий мыслитель обращается к понятиям всеобщего труда и всеобщего интеллекта в контексте анализа развития средств производства. Наиболее адекватной их формой при капитализме является автоматическая система машин, представляющая собой овеществленный основной капитал. Маркс пишет: «Будучи включено в процесс производства капитала, средство труда проходит через различные метаморфозы, из которых последним является *машина* или, вернее, *автоматическая система машин...* приводимая в движение автоматом, такой движущей силой, которая сама себя приводит в движение». Здесь мы наблюдаем мотив развития средств производства по пути передаче машине все больших человеческих функций [6, с. 203].

Следуя данным соображениям, Маркс представляет дальнейшую тенденцию развития капитала, направленную к тому, что живой труд все более овеществляется в системе машин, к тому что «деятельность рабочего, сводящаяся к простой абстракции деятельности, всесторонне определяется и регулируется движением машин, а не наоборот. Наука, заставляющая неодушевленные члены системы машин посредством ее конструкции действовать целесообразно как автомат, не существует в сознании рабочего, а посредством машины воздействует на него как чуждая ему сила, как сила самой машины» [6, с. 204-205].

По Марксу, автоматическая система машин – это труд, овеществленный посредством науки, труд, который сам стал «сознательным органом»

производства, противостоящим сознательности живого труда. Капитал, воплощенный в системе машин, осуществляя «накопление всеобщих производительных сил общественного мозга», подчиняет себе живой труд посредством его примитивизации. «Знание выступает в системе машин как нечто чуждое рабочему, вне его находящееся». Так осуществляется господство овеществленного труда над живым трудом, который превращается во «второстепенный момент по отношению к всеобщему научному труду, по отношению к технологическому применению естествознания» [6, с. 206].

По Марксу, система машин как адекватная капиталу форма средств труда представляет собой «материал, превращенный в органы человеческой воли, властвующей над природой, или человеческой деятельности в природе», «овеществленную силу знания», «средство труда, развившегося в автоматический процесс», силы природы, подчиненные «общественному разуму». Всеобщим трудом, по замечанию Маркса, является «всякое научное открытие, всякое изобретение» [7, с. 116]. При этом всеобщий труд трактуется Марксом как зарождающийся новый исторический тип труда, который «выступает уже не столько как включенный в процесс производства, сколько как такой труд, при котором человек, наоборот, относится к самому процессу производства как его контролер и регулировщик» [6; с. 213].

Маркс употребляет термин «всеобщий труд», под которым, судя по контексту, следует понимать труд, направленный на преобразование «всеобщих производительных сил общественного мозга», или «всеобщего интеллекта» - универсальных знаний, овеществляемых в системе машин. [6, с. 214-215]. Следуя трактовке данного отрывка П. Мейсоном, было бы справедливо согласиться, что в идеях Маркса «информация накапливалась и распределялась в чем-то под названием «всеобщий интеллект», который представлял собой разум всех людей на Земле, связанных между собой благодаря социальному знанию, каждое улучшение которого приносит выгоду всем» [7, с. 193-200]. Здесь для нас важно то, что всеобщность, о которой

идет речь у Маркса, теснейшим образом связана со особым типом отношений между индивидами, который предполагает взаимодействие с «кооперацией современников» и «трудом предшественников», другими словами, во всеобщем интеллекте в виде информации накапливаются производственные функции, которые некогда были присущи человеку.

В «Рукописях» Маркса можно также обнаружить идею, связанную с обретением средствами производства определенной степени автономности, что осуществляется через передачу определенных функций индивида средствам труда. «Деятельность рабочего, - пишет Маркс, - сводящаяся к простой абстракции деятельности, всесторонне определяется и регулируется движением машин, а не наоборот. Наука, заставляющая неодушевленные члены системы машин посредством ее конструкции действовать целесообразно как автомат, не существует в сознании рабочего, а посредством машины воздействует на него как чуждая ему сила, как сила самой машины» [6, с. 204].

Итак, Марксом была сделана попытка выявить вектор развития средств производства, машин как «овеществленной силы знания». В ходе овеществления труда каждая отдельная механическая задача рабочего постепенно переходит к машинному исполнению, в результате чего положение овеществленного труда получает автономность и господство над трудом живым. Производительность труда определяется теперь не столько временем, затраченным на производство, сколько применением информации, а с ней и эффективностью кооперации индивидов.

Британский экономист П. Мейсон видит в «Отрывке о машинах» Маркса идею возможного преодоления рыночных отношений условий капитализма при помощи развития информационных технологий. Всеобщий интеллект понимается как то, чем распределяется и накапливается информация. Развивая идеи Маркса, Мейсон полагает, что в условиях становления посткапитализма прежний способ производства, основанный на прин-

ципе иерархии, сменяется новым, основанным на сетевом принципе. Коллективный нерыночный способ разработки таких проектов, как Википедия или Linux, представляет собой проявление нового посткапиталистического способа производства. «Сегодня главное противоречие современного капитализма, - пишет Мейсон, - лежит между возможностью массового бесплатного социального производства товаров и системой монополий, банков и правительств, борющихся за удержание контроля над властью и информацией. Иными словами, все пронизано борьбой между сетями и иерархией» [8, с. 207].

Основываясь на идеях Маркса о всеобщем труде и всеобщем интеллекте, Мейсон делает вывод, что «информационные технологии подрывают нормальное функционирование ценового механизма», поскольку любой информационный продукт представляет собой «вечную машину», которая не подчиняется законам формирования стоимости [8, с. 176]. Важнейшая характеристика информационных технологий связана с тем, что они открывают возможности для горизонтальных нерыночных форм кооперации. «Умная машина – это не компьютер, а сеть» [8, с. 182]. Новые формы кооперации приводят «к складыванию нерыночных механизмов: децентрализованной деятельности индивидов, которые работают, опираясь на кооперативные, добровольные формы организации» [8, с. 186].

Как мы видим, информационные технологии открывают все больше возможностей для все более сложных форм кооперации между индивидами. Всеобщий интеллект, кроме того, что размывает механизмы формирования стоимости, еще и становится платформой для объединения интеллектов отдельных индивидов в некоторый коллективный интеллект. По-видимому, у данного процесса есть далекоидущие последствия. Шведский философ Н. Бостром полагает, что «интернет будет шаг за шагом совершенствоваться, аккумулируя в себе все самое передовое, благодаря усилиям множества людей на протяжении долгих лет - усилиям, направленным

на улучшение алгоритмов поиска, отбора и анализа информации, на создание более мощных форматов представления данных, более качественных автономных ПО и более эффективных протоколов, управляющих взаимодействием этих ботов. В конечном счете мириады небольших сдвигов создадут основу для некоей единой формы сетевого интеллекта» [2, с. 93].

Подобной точки зрения придерживается американский мыслитель К. Келли [3], [9]. Осмысляя информационные технологии, он видит их ключевую характеристику не в вычислительных аспектах, а в возможности объединяться в сложные сети взаимодействия индивидов. «Великая ирония нашего времени в том, что эпоха компьютеров закончилась. Все основные последствия обособленных компьютеров уже дали о себе знать <...> все самые многообещающие технологии, которые сейчас только появляются, рождаются из соединения компьютеров друг с другом, т. е. скорее благодаря подключению, чем благодаря вычислениям». Автор отмечает, что современные самообучающиеся искусственные нейросети, функционирующие в каждом цифровом гаджете миллиардов пользователей, подключены к единому интернет-потoku. Такие нейросети существуют не на отдельных устройствах, а на распределенной сети облачных технологий, в виде единого потока искусственного интеллекта, включающего весь прошлый и нынешний опыт человечества. Облачные технологии искусственного интеллекта подчиняются закону «сетевого эффекта»: чем больше у него пользователей, тем он умнее. Такие нейросети способны к более эффективному самообучению, по сравнению с нейросетями, существующими на базе суперкомпьютеров [9, с. 41-75].

Надо полагать, что распределенный облачный искусственный интеллект несет в себе потенциал дальнейших трансформаций способов кооперации индивидов, перехода от иерархий к сетям. Хотя современное состояние сети Интернет позволяет развиваться новым нерыночным формам производства и обмена, тем не менее некоторые исследователи рассматри-

вают его как закрытую централизованную, иерархическую систему с изолированными массивами информации, принадлежащую крупным рыночным монополистам. Такой позиции придерживается, например, британский специалист по новым технологиям М. Свон, Технология Блокчейн не просто открывает возможность денежных операций без посредничества властных структур, но представляет собой «новую организационную парадигму для координации любого вида человеческой деятельности» [10]. Технология Блокчейн объединяет в себе вычисления, сети коммуникаций, криптографию и искусственный интеллект. «Блокчейн как информационная технология, - пишет Свон, - может облегчить будущий переход в мир с множеством разных машин, людей и гибридного интеллекта. Эти разновидности интеллекта, скорее всего, будут не изолированы, а подключены к коммуникационной сети» [10, с. 187-188].

Итак, можно сделать вывод, что развитие ИИ идет рука об руку с развитием производственных отношений между индивидами, занятым всеобщим трудом и объединенных в децентрализованные сети. Вполне вероятно, что один из видов будущего общего ИИ будет основан на более сложной нерыночной форме кооперации, подобной той, которую Маркс называл всеобщим интеллектом.

Библиографический список

1. Чалмерс Д. Сознательный ум: в поисках фундаментальной теории. - М: УРСС: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. - 512 с.
2. Бостром Н. Искусственный интеллект. Этапы. Угрозы. Стратегии. - М.: Манн, Иванов и Фербер, 2016. - 496 с.
3. Kelly K. The Technium and the 7Th Kingdom of Life URL: https://www.edge.org/conversation/kevin_kelly-the-technium-and-the-7th-kingdom-of-life (дата обращения: 01.02.2019).
4. Ракитов А.И. Философия компьютерной революции / А. И. Ракитов. - Москва: Директ-Медиа, 2013. – 291 с.

5. Маркс К. Экономические рукописи 1857-1859 годов // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 46. Ч. I. - М.: Политиздат. 1968. - 559 с.
6. Маркс К. Экономические рукописи 1857-1859 годов // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 46. Ч. II. - М.: Политиздат. 1969. - 618 с.
7. Маркс К. Капитал. Критика политической экономии. Т. 3 // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 25. Ч. I. - М.: Политиздат. 1961. - 545 с.
8. Мейсон П. Посткапитализм. Путеводитель по нашему будущему. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. - 416 с.
9. Келли К. Неизбежно. 12 технологических трендов, которые определяют наше будущее - М.: Манн, Иванов и Фербер, 2017. - 347 с.
10. Свон М. Блокчейн: Схема новой экономики - Москва: Издательство «Олимп–Бизнес», 2017. - 240 с.

ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE LIGHT OF THE CONCEPT OF UNIVERSAL LABOR

D. Konshin

Perm State University

The author considers one of the possible trajectories of the development of artificial intelligence (AI) in the context of the concepts of universal labor and artificial intelligence proposed by K. Marx. It is assumed that the future of general AI may be associated with the development of non-market forms of cooperation between individuals engaged in the universal labor. The formation of a collective form of AI is determined by the transition from hierarchical forms of organization to network ones. Expanding the scope of blockchain technology plays a significant role in this process.

Keywords: artificial intelligence, universal labour, general intelligence, blockchain.

МОЛОДЕЖНАЯ КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА КАК ОДНО ИЗ ВАЖНЕЙШИХ НАПРАВЛЕНИЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПОЛИТИКИ В СОВРЕМЕННУЮ ЭПОХУ

Д. С. Кропачева

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

Статья посвящена анализу государственной политики в сфере культуры, которая направлена на молодежь. Молодежная культурная политика развивается в каждой стране, но везде по-разному. Чтобы понять, насколько она эффективна в России – нужно изучить, как успешно она реализуется, есть ли ее слабые стороны. Молодежь, как одна из важнейших социальных групп, находится под особым вниманием государства, так как от того, насколько качественно будет проводиться политика, зависит будущее не только отдельных регионов России, но и страны в целом.

Ключевые слова: молодежь, культурная политика, молодежная политика, государственная политика, задачи государства, Россия.

Молодежь XXI века ищет свое место в мире. Она воспринимает культуру как сферу для самореализации, но уже видит в ней не духовное обогащение, а развлекательное содержание, отсюда разнообразие азартных игр, которыми увлекается молодежь, зрелищные игры, привлекающие внимание, и разного рода психологические стимуляторы активности.

Молодежную политику в стране необходимо проводить качественно и тщательно, потому что таким образом молодежь начнет вступать в более

плотную коммуникацию с другими социальными группами общества, а в ответ – остальные социальные группы будут по-другому воспринимать молодежь.

Не стоит забывать и том, что благодаря качественно – проводимой политике, государство может воздействовать на молодежь, а именно на ее социализацию и таким образом – на будущее общества и страны в целом.

Молодое поколение нуждается в ярких ориентирах, которые отвечают целям и задачам государственной политики. Молодежь – самая подвижная и мобильная социальная группа общества, поэтому, если ей интересны определенные программы, реализуемые государством и другими социальными институтами, она становится их носителем и проводником, соответственно.

Сейчас государство старается тщательно проводит молодежную культурную политику, приобщая молодежь к решению важных политических, экономических и культурных задач. Примерами могут послужить: российские форумы, съезды, а также общероссийские программы, например, школа парламентаризма, школа предпринимательства, которые имеют большой масштаб, а также разнообразные общественные движения: «Культурная Россия», «Молодая гвардия Единой России» и ряд других.

Сфера культуры остается одной из приоритетных областей. Молодых людей приобщают к общей культуре, развивают чувство патриотизма, любви и гордости за великую страну Россию. Но, несмотря на то, что СМИ, следуют Закону РФ от 27.12.1991 № 2124-1 (ред. от 18.04.2018) «О средствах массовой информации», так или иначе, пропагандируют насилие и жестокость в транслируемых фильмах, показывают пошлости, лишая молодежь элементарной культуры. Не надеясь на светлое будущее, молодые люди не верят в идеал настоящего человека.

Поэтому государству необходимо принимать серьезные меры по культурному воспитанию молодежи в нашей стране. В последние годы была отмечено то, что такие мощные каналы передачи культурной информации,

как театр, консерватория, выставки, музеи, большей частью современной молодежи не востребованы. Интерес к ним проявляют в основном специалисты - настоящие или будущие студенты вузов культуры и искусства, представители педагогической и прочих гуманитарных специальностей.

Молодежь является по большей мере аудиторией интернет – пространства. По данным источника Омнибус GfK 2016, вся Россия 16+, молодые люди в возрасте от 15 до 29 лет являются основными потребителями интернета.

Исходя из того, что молодежь больше проводит время в интернете, государству стоит делать акцент на это. Первые шаги уже предпринимаются, к примеру, на сайте «Культура. РФ» доступна функция виртуального посещения музеев (можно совершить виртуальный тур по музеям России), выставок, просмотра спектаклей, записей музыкальных концертов, не выходя из дома, но приобщаясь к культурной жизни страны.

Рассмотрим, какие меры принимаются в разных субъектах нашей необъятной страны. К примеру, с 2013 года в Перми реализуется очень важная и интересная акция: каждую среду месяца вход во все музей Перми осуществляется бесплатно. На мой взгляд, это очень важная акция и она как раз является одним из значительных ходов по культурному просвещению молодежи нашей страны.

Похожая акция проводится и в Москве. Называется она «В музеи Москвы - бесплатно». Каждое третье воскресенье месяца любой посетитель сможет пройти в музеи бесплатно [1]. В день акции работники музеев отмечают всплеск активности посетителей, которые выстраиваются в очереди у касс в тех музеях, которые пользуются особой популярностью у москвичей и гостей столицы.

Уже давно стали проводиться культурные форумы, некоторые из них: «Молодежный форум культуры, посвященный 85-летию Московского государственного института культуры». На данном форуме директор Всерос-

сийского молодежного образовательного форума «Таврида» Сергей Першин поблагодарил Московский государственный институт культуры за данное мероприятие и отметил: «Нам нужны люди, которые способны формировать культуру сильной России. Многие факторы влияют на становление государственной мощи, но, на наш взгляд, её базисом является общий культурный код, который невозможно сформировать без вас» [2]. Тем самым он, как и многие исследователи, отметил важность проводимых культурных мероприятий, направленных на молодежь.

16 сентября 2016 года в городе Курск открылся Форум культурных инициатив. Организаторами данного форума выступали КРОО «Культурно-просветительское общество «Возрождение» вместе с ОБУ «Областной Дворец молодежи» и Комитетом по делам молодежи и туризму Курской области. На площадках данного форума участники могли послушать лекции, поучаствовать в тренингах. Спикерами были известные деятели культуры. Директор ОБУ «Областной Дворец молодежи» Сергей Брежнев на приветственной речи отметил: «Этот форум создан не только благодаря его организаторам, но и всем вам - ответственным молодым людям, которые готовы развиваться» [2].

Также очень интересным был форум «Молодежь, культура, спорт», проводимый с 6 июля 2017 по 9 июля 2017 года. Одна из главных его целей - установление и укрепление профессиональных, культурных и творческих связей между молодежью муниципальных образований, а также поиск молодых людей, готовых совмещать свои интересы с культурным развитием общества.

Каждый год в городе Пермь проводится молодежный форум «Пермский период» и там работает дискуссионная площадка «Культура». В 2018 году спикерами на данной площадке выступали: Диана Гурцкая, заслуженная артистка России, а также Ирина Карих, руководитель программы поддержки и развития студенческого творчества «Российская студенческая

весна», Айрат Кашаев, главный режиссер симфонического оркестра Всероссийского образовательного форума «Таврида» и многие другие известные деятели сферы культуры разного уровня. Молодежи было интересно пообщаться с такими известными представителями сферы культуры, и молодые люди с удовольствием регистрировались на данную площадку.

Несложно заметить, что все данные форумы имеют в качестве своей целевой аудитории - молодежь. Ведь именно она должна понимать и развивать культуру нашей страны.

Важным показателем развития культуры в стране и регионах является количество учреждений культуры, которые доступны для посещения молодым людям. Это библиотеки, культурно – досуговые учреждения, театры, музеи. Всего на территории субъектов России имеется 82.592 учреждения культуры. Согласно информации, предоставляемой ГИВЦ Минкультуры России, самое большое количество учреждений культуры в Приволжском федеральном округе (23293 ед. на 2016г.), а наименьшее - в Ненецком автономном округе (56 ед. на 2016 г.) [3].

Но, несмотря на малое количество учреждений культуры, в Ненецком автономном округе далеко не самая низкая эффективность деятельность этих учреждений, здесь данный показатель равен 178,9 ед. К сравнению, самой большой эффективностью обладают учреждения культуры Свердловская область.

Культурное воспитание детей и молодежи начинается еще раньше, в детском саду и школе, поэтому, чтобы культурная политика государства давала свои плоды, необходимо действовать, начиная с фундамента проблемы. То есть нужно прививать любовь к культуре взрослым, а они, в свою очередь, своим детям. Высок спрос на детские школы искусств. Их в нашей стране насчитывается 5007 единиц.

По-прежнему, высоким остается спрос на культурное профессиональное образование. По данным ГИВЦ Минкультуры России, на 2016 год 276 образовательных учреждения на территории России реализуют программы

среднего профессионального образования. И в 2016 году число студентов, по сравнению с 2015 годом, выросло. Был зафиксирован годовой прирост в 1070 единиц.

Развитие и поддержка деятельности учреждений культуры – очень важный аспект в культурном развитии молодежи.

Президент РФ Владимир Путин на заседании Совета по культуре и искусству отметил: «Мы должны создать такие условия, при которых всесторонняя образованность, способность свободно ориентироваться в классической и современной живописи, музыке, литературе станет для подрастающего поколения нормой, образом жизни, насущной потребностью. И здесь нужно серьезно заняться продвижением и поддержкой фундаментального искусства» [4].

Государство и члены российского общества должны понимать, что именно на молодежи лежит огромная ответственность за сохранение и последующее развитие национальных культурных традиций и ценностей нашей страны. Культурный и духовный потенциал молодого поколения России – драгоценный ресурс нации. Именно на этот потенциал необходимо ориентироваться политическому руководству страны.

Библиографический список

1. Бесплатные музеи Москвы. URL: <http://mos-holidays.ru/besplatnye-muzei-moskvy/> (дата обращения 23.01.2019).
2. Форум культурных инициатив. URL: <https://fadm.gov.ru/news/37530> (дата обращения 23.01.2019).
3. Статистика культуры. Ежегодное справочное издание о состоянии культуры Российской Федерации. 2016 URL: <https://stat.mkrf.ru/upload/statdoc/20180116.pdf> (дата обращения: 23.09.2019).

4. Путин В.В. и его намерение приобщить молодежь и детей к культуре: URL: <http://www.iskusstvo.tv/News/2013/10/03/putin-nameren-priobschit-detei-i-molodezh-k-kulture> (дата обращения 23.01.2019).

5. Петрова А.Д. Молодежная политика как приоритет культурной политики в эпоху глобализации // Модернизационные процессы в современной России. Сборник статей II Международной научно-практической конференции, Пенза, 26-27 февраля. 2018 г. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=35431949> (дата обращения 12.01.2019).

6. Петрова А.Д. Государственная молодежная политика: региональный аспект // Модернизационные процессы в современной России. Сборник статей II Международной научно-практической конференции, Пенза, 26-27 февраля. 2018 г. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=35431243> (дата обращения 12.01.2019).

YOUTH CULTURAL POLICY AS ONE OF THE MOST IMPORTANT DIRECTIONS OF STATE POLICY IN THE MODERN ERA

D. Kropacheva

Perm State University

The article is devoted to the analysis of state policy in the field of culture, which is aimed at young people. Youth cultural policy develops in each country, but everywhere differently. To understand how effective it is in Russia, it is necessary to study how it is being successfully implemented, whether there are any of its weaknesses. The youth, as one of the most important social groups, is under special attention of the state, since the future of not only individual regions of Russia, but also of the country as a whole, depends on how well the policy is carried out.

Keywords: youth, cultural policy, youth policy, state policy, state objectives.

**ГРАММАТИЧЕСКИЙ МЕТОД, ПРИМЕНЯЕМЫЙ
В ФИЛОСОФИИ СУБЪЕКТА ВИНСЕНТА ДЕКОМБА:
ЕГО ОСОБЕННОСТИ И КРИТИКА**

С. К. Кудрин

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

В статье анализируется грамматический метод, применяемый в философии субъекта Винсента Декомба. Дается описание подхода французского философа к проблеме субъекта, разбираются особенности этого метода, воспринятого французским мыслителем у Людвига Витгенштейна и названного так при помощи известного французского лингвиста Люсьен Теньер. Показываются сильные и слабые места его, приводится критика этого подхода к проблеме субъекта. Делается вывод о дальнейшей перспективе использования данного подхода к рассматриваемой проблеме.

Ключевые слова: современная западная философия, философия субъекта, Винсент Декомб, грамматический метод, «Дополнение к субъекту: исследование феномена действия от собственного лица», лингвистическая «прививка» к субъекту, Людвиг Витгенштейн, язык, аналитическая философия.

В 2004 году во Франции вышел трактат Винсента Декомба «Дополнение к субъекту: исследование феномена действия от собственного лица» (на русский язык он был переведен в 2011 году издательством «Новое литера-

турное обозрение») [1]. Это произведение, во многом, перевернуло понимание в западной мысли рассматриваемую в нем проблему – проблему субъекта (историю создания этого философского сочинения, см. [2]). Особенность труда В. Декомба «Дополнение к субъекту: исследование феномена действия от собственного лица» состоит в том, что французский мыслитель подошел в нем к настоящей проблеме по-иному, чем прежние мыслители до него, особенно философы континентальной традиции (например, Э. Гуссерль [3], М. Хайдеггер [4], П. Рикер [5] и другие) - аналитически. Это проявилось в методологии, которую он использовал для ее решения. Метод, который он применил к проблеме субъекта, он назвал грамматическим, используя терминологию Люсьена Терньера, известного французского лингвиста [6] (не зря иногда этот метод именуют «лингвистической прививкой» к субъекту). Он воспринял его у известного мыслителя, считающегося одним из основоположников аналитической традиции в философии, Людвиг Витгенштейна (а именно, вычленил из его философии психологии, см. [7]). Сам же Декомб описывает этот подход следующим образом: «Отсылка к Витгенштейну и к его грамматическим рассуждениям - это и есть тот угол, под которым мы будем смотреть на исследуемые вопросы. Мы будем рассматривать их не в теоретической плоскости, в которой им в первую очередь нужны теоретические же ответы..., а будем анализировать философские затруднения в тех случаях, когда из них можно извлечь предмет для практической философии, причем самого радикального свойства...» [1, с. 9-10]. Французский философ полагает, что главное в методе не результат, к которому он приводит, а способ принять этот результат за верный, ибо «ответ тривиален, но путь к нему - отнюдь нет» [1, с. 10]. Кроме этого, Винсент Декомб пишет об этом подходе следующее: «Нам пришлось согласиться использовать грамматический метод (употребляя такие словечки, как: позже, сейчас, еще не, затем и пр.). Этот способ называется грамматическим - без намеков на то, что ответ уже имеется в учебниках по лингвистике, но, чтобы напомнить, что слова употребляются в контексте и

их смысл объясняется через замену этих слов на другие. Сначала замена происходит в контексте фразы, предложения, затем в контекстах, где заменяется фраза, а затем меняется и сам контекст, чтобы понять суть языкового значения» [1, с. 10-11]. Современный российский философ Дуденкова И.В. поясняет этот метод таким образом: размышления Винсента Декомба представляют «...последовательную работу по прояснению языка и, главным образом, значения психологических глаголов. Слова исследуются в контексте, их смысл проясняется при первом же погружении в конструкцию фразы. Затем контекст расширяется и принимается во внимание языковая игра, конкретные социальные практики, поддерживающие словоупотребление, далее, по мере дальнейшего расширения контекста, объектом анализа становится форма жизни по поводу практики игры языка» [8].

За счет использования грамматического метода В. Декомб устраняет недостатки других подходов по отношению к анализируемой проблеме, однако, при этом, не избегает собственных методологических недочетов.

Достоинства грамматического метода заключаются в том, что он позволяет по-новому взглянуть на проблему субъекта, заняв в Схватке о нем, место наблюдателя, а не участника, не выступая ни «за», ни «против», но находясь вне их (позиции «за» и «против» слабы, по мнению Декомба, так как «страдают от концептуальной путаницы», которая не позволяет им увидеть подлинные проблемные места в анализируемой области). Также сила этого метода в том, что благодаря нему явно видны недостатки других методов, что позволяет как учесть их в собственном подходе, так и улучшить их в рамках них же самих, если это возможно и/или это необходимо.

Среди слабостей грамматического метода Декомба стоит отметить, вслед за Шарлем Лармором [8], что он не принимает во внимание изначальную теоретическую нагруженность языка - что язык социально и культурно обусловлен. Помимо этого, Лармор делает замечание Декомбу в том, что его подход метафизичен. Декомб редуцирует все к языку, не видя зависимость языка, в конечном счете, его подчиненность реальности. Кроме того,

нужно зафиксировать, что грамматический метод хочет быть универсальным, хотя в действительности таковым не является (у Декомба он применяется только по отношению к психологическим глаголам). Также надо указать на то, что французский философ только использует данный метод, никак не развивая его (он лишь вводит его по отношению к концептуальному языку в отношении конкретных теоретических проблем).

Несмотря на указанные выше недостатки грамматического метода, при помощи него Винсент Декомб все же открыл новый угол зрения на анализируемую проблему, позволив продвинуть ее решение вперед, хоть в этом плане он не являлся единственным и неповторимым (помимо него этот подход использовали уже упомянутый Шарль Лармор, Христиан Шовире, Стефан Шовье, Сандра Логье [8]). Но Декомб был одним из первых, однако, получив иные, чем остальные философы, результаты – в чем и проявилось его основное отличие от них.

Что касается перспектив использования и развития данного подхода, то надо уточнить, что они возможны. Использование текущего метода перспективно при учете его дальнейшего развития. Развитие же данного подхода состоит в устранении, имеющихся на данный момент, у него недостатков. Нужно учесть зависимость языка от реальности, его социальную и культурную обусловленность, расширить и детализировать поле применения его.

В качестве заключения, можно резюмировать, что подход Декомба к проблеме субъекта применим, перспективен и может быть воспринят иными философами при условии того, что будут учтены все существующие на настоящий момент недостатки его, и он будет полностью доработан в отмеченном выше ключе.

Библиографический список

1. Декомб В. Дополнение к субъекту: исследование феномена действия от собственного лица. - М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 576 с.

2. Fouré, Lionel «Entretien avec Vincent Descombes», *Le philosophe*, 2005/2 n° 25, p. 7-20.
3. Гуссерль Э. Картезианские медитации - М.: Академический проект, 2010. – 340 с.
4. Хайдеггер М. Бытие и время - М.: Академический проект, 2015. – 452 с.
5. Рикер П. Я сам как другой – М., «Издательство гуманитарной литературы», 2008. – 416 с.
6. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса. / Пер. с франц. Вступ. ст. и общ. ред. В. Г. Гака. - М., Прогресс, 1988. - 656 с.
7. Витгенштейн Л. Заметки по философии психологии. Том 1. - Перевод с нем. С. Д. Латушкина под редакцией В.В. Анашвили. - М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. - 192 с.
8. Дуденкова И.В. Грамматика субъективности и отсутствие субъекта
URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/du32.html> (дата обращения: 13.09.2018).

**GRAMMATIC METHOD, APPLIED IN THE PHILOSOPHY
OF THE VINCENT DECOMBES'S SUBJECT:
ITS PECULIARITIES AND CRITICISM**

S. Kudrin

Perm State University

The article analyzes the grammatical method used in the philosophy of the subject Vincent Descombes. A description of the approach of the French philosopher to the problem of the subject is given, the features of this method, perceived by the French thinker from Ludwig Wittgenstein and so named with the help of the famous French linguist Lucien Tenier, are examined. It shows the strengths

and weaknesses of his, is a criticism of this approach to the problem of the subject. The conclusion is made about the future perspectives of using this approach to the problem under consideration.

Keywords: modern western philosophy, philosophy of subject, Vincent Descombes, grammatic method, «Addition to the subject: a study of the phenomenon of action from his own face», linguistic «vaccination» on subject, Ludwig Wittgenstein, language, analytic philosophy.

УДК 18

АНТИЧНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ТРАГИЧЕСКОМ ГЕРОЕ И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В НОВОЕВРОПЕЙСКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

К. Ю. Мищенко

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

В статье рассмотрена интерпретация античного представления о трагическом герое в работах Пьера Корнеля, Готхольда Лессинга, Фридриха Шиллера, Фридриха Шеллинга и Георга Гегеля. Продемонстрирован ряд особенностей в понимании трагического героя в Новое Время.

Ключевые слова: трагический герой, теория трагедии, эстетика Нового Времени

На протяжении всей истории классической эстетической мысли проблема трагического занимала мыслителей не меньше чем проблема прекрасного. В трагическом переживании человек встречается с угнетающими

и вызывающими страдание людей явлениями, сливающимися с эстетическим наслаждением, посредством которого трагедия выступает как возвышенное. Существенным здесь оказывается то, каким образом будут изображены герои трагедии - будут ли они сомасштабными тем бедствиям, что им встретятся, благородными и достойными сострадания. При этом представление о трагическом герое, как и представление о самой трагедии, изменялось.

Осмысление трагедии и трагического героя в Античности представлено в «Поэтике» Аристотеля - она посвящена рассмотрению сущности поэзии, её видов и значения. Здесь Аристотель определяет трагедию как «подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной: посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных страстей» [1, с. 30]. В качестве основной функции трагедии выступает катарсис - очищение страстей зрителя путем страха и сострадания.

Только трагедия с правильно составленной фабулой может увлечь зрителя и вызвать его сострадание. Именно поэтому Аристотель задает определенные правила для составления фабулы и для изображения трагического героя. Для того чтобы зритель ощутил сострадание и страх, фабула должна содержать в себе переход от событий положительных к событиям отрицательным, но переход этот должен совершаться в силу ошибки героя: «Необходимо, <...>, чтобы судьба изменялась в ней ни из несчастья в счастье, а наоборот - из счастья в несчастье, не вследствие порочности, но вследствие большой ошибки лица, только что описанного, или скорее лучшего, чем худшего» [2, с. 40-41].

Как следует из «Поэтики», самого героя следует изображать ни как достойного человека, впадающего в несчастье - это не вызовет сострадания и страха, ни как злодея - его переход от счастья к несчастью возбуждал бы человеколюбие [1, с. 40-42]. Герой обрушивает на себя беды не из-за соб-

ственных заслуг или пороков - совершенная им трагическая ошибка приводит к трагедии. Согласно Аристотелю, сострадание может возникнуть только к безвинно несчастному. При этом трагический герой сначала совершает поступок, который ведет к трагической развязке, а затем узнает о неизгладимости преступления.

В Новоевропейской эстетике теория драмы занимает существенное место. Один из первых ее представителей, «отец французской трагедии», Пьер Корнель. Он создает собственную теорию драмы, при этом оригинально подходит к «Поэтике» Аристотеля. Он отказывается слепо следовать ее правилам, преобразует их: Корнель утверждает, что «Поэтика» Аристотеля не прояснена достаточно и может быть дополнена. Он выводит свою формулу трагического: достаточно одного чувства, сострадания или страха, чтобы вызвать обуздание страстей в зрителе. Поэтому, согласно Корнелю, «<...> сострадание относится к лицу, которое мы видим в несчастье; следующий же за состраданием страх относится к нам» [3, с. 378]. Сострадание к несчастью, в котором мы видим себе подобных, приводит нас к страху за себя самих, страх - к желанию избежать этого несчастья, а желание — к обузданию страстей.

Следуя за Аристотелем, Корнель предлагает избрать в качестве главного героя трагедии человека «срединного», ни совершенно дурного, ни совершенно добродетельного. Но при этом Корнель исходит из того, что герой впадает в несчастье по собственной слабости или заблуждению, а не благодаря трагической ошибке; к тому же, герой впадает в несчастье, которого не заслуживает [3, с. 379-380]. Корнель оспаривает Аристотелевский пример Эдипа в качестве «идеального героя трагедии»: гамартия, трагическая ошибка понимается Корнелем как простая ошибка, происходящая от неведения и ведущая к заблуждению главного героя, но никак не роковая ошибка, приводящая его к нравственным страданиям: «На Эдипе, по моему мнению, не лежит вина в отцеубийстве, потому что он не знает своего отца, он только с горячностью оспаривает путь у незнакомца, готового одолеть

его. Но хотя греческое слово *hamartema* может означать простую ошибку, происходящую от неведения, какова и была ошибка Эдипа, допустим, что Эдип был виновен; и в этом случае я все-таки не вижу, какую страсть

являет он нам для очищения и как мы можем исправиться благодаря этому примеру» [3, с. 381]. Корнель берет за правило положение «Поэтики» о том, что совершенство трагедии состоит в возбуждении сострадания и страха при посредстве главного действующего лица трагедии [9, 384]. Но далее, в противовес Аристотелю, он признает, что в несчастье может впасть как абсолютно благодетельный человек, так и злодей, если это способствует «очищению страстей» зрителя, т. е. исправлению какого-либо недостатка его нравственности. А если вызвать сострадание зрителя получается только посредством нескольких героев, то и от главенства одного действующего лица в трагедии можно отказаться [9, с. 384].

Немецкий теоретик искусства Готхольд Лессинг выступает с критикой Пьера Корнеля. По Лессингу, у трагедии есть моральная цель: очищать посредством сострадания и страха, изображенных в трагедии, - сострадание и страх зрителя. Очищение трагедией для Лессинга - превращение страстей в добродетельные наклонности. Именно поэтому сюжет трагедии должен быть актуален настоящему времени. Чем современнее герой трагедии, чем больше он схож со зрителем, тем с большей вероятностью несчастье, в которое он впадает, вызовет сострадание и страх у зрителя: «В силу этого сходства возникает страх, что наша судьба столь же легко может оказаться похожей на его судьбу, как мы похожи на него, и этот страх порождает в нас сострадание» [4, с. 276]. Для того чтобы эта схема работала трагический герой должен обладать нравственной безукоризненностью, ради сохранения которой он готов пожертвовать всем, в том числе и собственной жизнью.

Следующий шаг в развитии драматургии и теории драмы в Германии делает Фридрих Шиллер. Согласно Шиллеру, трагедия есть поэтическое воспроизведение ряда взаимосвязанных событий (законченного действия), изображающего пред нами людей в состоянии страдания и имеющее целью

возбудить в нас сострадание [7, с. 58]. В трагедии искусственно и в виде опыта нарушается душевная свобода зрителя (с помощью возбуждения сострадания), а ее восстановление - служит доказательством поэтической силы поэта. Трагедия должна эстетическими средствами помочь восстановлению душевной свободы человека, насильственно нарушенной аффектом. Форма трагедии, по Шиллеру, наиболее благоприятна для возбуждения чувства сострадания, её цель - растрогать. Быть растроганным, по Шиллеру, значит испытывать смешанное ощущение страдания и наслаждения, вызванного этим страданием. Трогательное возбуждает удовольствие при посредстве неудовольствия, дает ощущение целесообразности, предполагающее нецелесообразность [6, с. 31].

Шиллер ставит моральную целесообразность выше других целесообразностей. Трагический герой свободен в действии, он может быть и благороден, и порочен, но он всегда приносит жертву во имя моральной целесообразности, высшего нравственного закона. Моральная целесообразность лежит в основе трагического удовольствия, поэтому трагический герой всегда должен жертвовать чем-либо во имя моральной целесообразности, высшего нравственного закона. Для Шиллера люди, приближенные к идеалу чистой нравственности, как и люди слишком чувственно слабые - одинаково не годятся для изображения в трагедии. Идеал трагического героя всегда должен находиться в одинаковом отдалении как от субъекта исключительно чувственного, чуждого всякой нравственности, так и от субъекта, воплощающего идеал чистой нравственности: первый подвержен страданиям в ужасающей степени, но лишен поддержки нравственности, а значит не вызовет сострадания. Второй не может испытывать страданий, т. к. нравственный идеал быстро ограждает его от страданий чувственной природы. В творчестве классиков немецкой философии - Шеллинга и Гегеля - развивается концепция трагической вины: трагическая ошибка героя, гамартия трактуется здесь как моральная вина героя. Их представления о трагическом герое являются наиболее спекулятивными.

Фридрих Шеллинг выделяет три вида поэзии: лирику, эпос и драму. Лирика является царством субъективной свободы, эпос - царством объективной необходимости. Драма совмещает в себе борьбу свободу и необходимости, а потому является более высоким видом поэзии. Трагедия, как один из видов драмы, является повествованием, заключающим в себе борьбу свободы в субъекте и необходимости в объекте: эта борьба завершается не тем, что та или другая сторона оказывается побежденной, но тем, что обе одновременно представляются и победившими, и побежденными - в совершенной неразличимости. Необходимость в трагедии предопределяет несчастье: это проявляется в том, что трагический герой у Шеллинга необходимо оказывается виновным в каком-либо преступлении: «нужно, чтобы вина сама в свою очередь была необходимостью и совершалась не в результате ошибки, как говорил Аристотель, но по воле судьбы, неизбежности рока или мести богов» [5, с. 402].

Действительная борьба между свободой и необходимостью осуществляется в трагедии только тогда, когда виновный становится преступником благодаря судьбе. Наказание всегда необходимо - чтобы продемонстрировать триумф свободы: «герой должен был биться против рока, иначе вообще не было бы борьбы, не было бы обнаружения свободы; герой должен был оказаться побежденным в том, что подчинено необходимости; но, не желая допустить, чтобы необходимость оказалась победительницей, не будучи вместе с тем побежденной, герой должен был добровольно искупить и эту предопределенную судьбой вину» [5, с. 388].

Трагический герой, согласно Шеллингу, одинаково отрешен как от счастья, так и от несчастья: в момент своего высшего страдания он переходит к высшему освобождению, высшей бесстрастности. Когда безвинно-виновный принимает на себя наказание, тогда свобода преобразуется в высшее торжество с необходимостью, - так проявляется возвышенное в трагедии.

Для Фридриха Гегеля, как и для Фридриха Шеллинга драма является высшей ступенью поэзии: она достигает в своем развитии наиболее совершенной целостности. Согласно Гегелю, потребность драмы вообще заключается в наглядном изображении перед представляющим сознанием человеческих поступков и отношений, сопровождающемся словесным высказыванием лиц, выражающих действие. Однако в отличие от Шеллинга, Гегель кладет в основу выделения драматических жанров отношение индивида к своей цели и её содержанию: индивид не остается в собственной замкнутости, он избирает свой характер и цель (в качестве содержания своей воли); благодаря природе этой индивидуальной цели он оказывается в конфликте и в борьбе с другими индивидами.

По Гегелю, драма должна показать, как ситуации определяются индивидуальным характером, который решился на особенные цели и обращает их в практическое содержание своего волящего «я»: именно поэтому определенный склад души в драме становится влечением, действием, посредством которого внутренний мир индивида превращается во что-то внешнее, объективируется и превращается в эпическую реальность, соединенную в драматическом действии с внутренним, лирическим началом индивида. При этом, как заявляет Гегель: «драматический индивид сам пожинает плоды своих собственных деяний», т. е. он сам несет ответственность за то, что переходит из него во внешнее бытие.

По Гегелю, каждый индивид в драматическом действии направляет собственной целью - побудительным пафосом, выражающемся в духовных, нравственных и божественных силах, справедливости, любви к отечеству и т. д. В своем обособлении в драматическом действии такие цели должны выступать как противоборствующие: «истинным содержанием, действенным на протяжении всей драмы, являются вечные силы, нравственное в себе и для себя, боги живой действительности, вообще божественное и истинное, - но не в спокойствии своего могущества, когда недвижные боги, вместо того чтобы действовать, пребывают в блаженной погруженности

в себя, как немые скульптурные изваяния, а такое божественное, которое было приведено в движение и призвано к действию в его общине, в качестве содержания и цели человеческой индивидуальности, вступив в существование в качестве конкретного внешнего бытия» [2, с. 540].

В качестве пафоса индивидов в драме духовные силы противостоят друг другу, в драме разрешается односторонность этих сил, в трагедии это происходит в виде их вражды. Трагический герой у Гегеля виновен по определению - достижение индивидом своей цели, ведет к разрушению сил других индивидов: «пафос этих образов, чреватый коллизиями, ведет их к деяниям, наносящим ущерб другим и заключающим в себе вину» [2, с. 594]. Все реально содеянное трагическим героем составляет его славу, для великих характеров быть виновными - честь.

Таким образом, сформулированное в Античности представление о трагическом герое постепенно эволюционировало: от представления о том, что изображение трагического героя напрямую связано с воздействием на нравственность (у Корнеля и Лессинга), до спекулятивных рассуждений Шеллинга и Гегеля о том, что в трагическом конфликте есть возможность восстановления тождества свободы и необходимости, субъективного и объективного через посредство трагического героя.

Библиографический список

1. Аристотель. Поэтика. СПб: Азбука, 2000. - 81 с.
2. Гегель. Г. В. Ф. Эстетика // Собрание сочинений в 4 т. М: Искусство, 1971 - 623 с.
3. Корнель П. Рассуждения о трагедии и способах трактовки ее согласно законам правдоподобия или необходимости // Литературные манифесты западноевропейских классицистов (под ред. Н. П. Козловой). М.: Издательство Московского Университета, 1980. - 385 с.
4. Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия. М: АCADEMIA, 1936. - 519 с.

5. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М: Мысль, 1966. - 487 с.
6. Шиллер Ф. О причине наслаждения, доставляемого трагическими предметами // Собрание сочинений в 7 т. М: Государственное Издательство художественной литературы, 1957. - 794 с.
7. Шиллер Ф. О трагическом искусстве // Собрание сочинений в 7 т. М: Государственное Издательство художественной литературы, 1957. - 794 с.
8. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Собрание сочинений в 7 т. М: Государственное Издательство художественной литературы, 1957. - 794 с.

THE ANTIQUE CONCEPT OF A TRAGIC HERO AND ITS INTERPRETATIONS IN AESTHETIC TRADITION OF THE MODERN PERIOD

K. Mishchenko

Perm State University

The article considers the interpretation of the antique concept of a tragic hero in the works of Pierre Corneille, Gotthold Lessing, Friedrich Schiller, Friedrich Schelling and George Hegel. Some particular qualities of features in the understanding of a tragic hero in the Modern Period were demonstrated.

Keywords: tragic hero, theory of tragedy, the Modern Period

РОЛЬ КУЛЬТУРНЫХ ПОТРЕБНОСТЕЙ В САМОРЕАЛИЗАЦИИ МОЛОДЕЖИ

В. Г. Залещук

М. В. Надеева

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

В статье анализируется роль и виды культурных потребностей в контексте самореализации молодежи. Самореализация личности определяется как фундаментальная тенденция развития человека через различные виды активности, в том числе в сфере культуры. Культурные потребности молодежи рассматриваются с точки зрения формы их удовлетворения: формы потребления и формы созидания. Анализ тенденций культурного потребления молодежи констатирует большой интерес к массовой культуре относительно элитарной. Процесс творчества рассматривается как высшая форма самореализации, способствующий расширению мировоззрения личности, и является фактором развития общества.

Ключевые слова: молодежь, самореализация, культура, потребности, творчество, мировоззрение, ценности, массовая культура, элитарная культура.

Молодежь – необходимый элемент развития общества и государства. Являясь стратегическим ресурсом страны, молодежь играет важную роль в

экономических, социальных, политических и культурных процессах. От активности и устремлений современной молодежи сегодня зависит темп и развитие общества и государства в будущем. На сегодняшний день можно констатировать, что создание условий для развития и самореализации молодых граждан приобретает все большую значимость. Молодежь, являясь особой демографической группой, в силу своей социальной уязвимости, нуждается в благоприятных условиях для успешной интеграции в общество, для раскрытия своего потенциала и, наконец, для максимальной самореализации во всех значимых жизненных сферах.

Процесс самореализации молодежи предполагает общегражданское, профессиональное, творческое, семейное и в итоге социально-статусное самоопределение. Через самореализацию происходит раскрытие личностного потенциала человека. Это неотъемлемый этап становления зрелой личности. Период молодости актуализирует такие вопросы как «Кто я? Что я могу? Каковы мои способности? Где и как я могу проявить себя?» Молодые люди проходят сложный путь самоидентификации, изучения своих способностей, раскрытия потенциала, приобретения навыков, благодаря чему появляется острая потребность самореализовать себя как личность и как профессионал. Именно на период молодости накладываются сложные задачи в выборе образовательной траектории и карьерной стратегии, формируется мировоззрение и ценностные установки. Как правило, в этот период появляются основные хобби и увлечения, проявляются способности и таланты, которые определяют дальнейший жизненный путь. Можно сказать, что главная задача, диктуемая периодом молодости – это удовлетворение потребности в самореализации. Молодые люди отличаются более высокой динамичностью, открытостью инновациям, меньшей привязанностью к традициям. [1] Молодежь активно пробует себя в разных сферах деятельности, не концентрируясь на неудачах, обучение в молодом возрасте дается легче, и возможностей для саморазвития больше. Таким образом, очень

важно пройти данный возрастной этап, удовлетворяя потребность в осмыслении себя и своих способностей.

Самореализация – это сложный процесс, включающий в себя широкий спектр видов деятельности. Важная часть самореализации молодежи – это деятельность в сфере духовной культуры. Культурные потребности выражаются в стремлении к образованию, освоению художественных ценностей, к духовному развитию. Внешнее выражение духовной культуры, продукт духовного производства есть проявление степени развития самого человека, т.к. в том числе через духовную деятельность реализуются существенные силы человека. Особенность духовной деятельности в том, что она требует свободы для самовыражения индивида. Одновременно исторически конкретная культура выступает механизмом адаптации человека к социуму, предъявляющему ему свою систему ценностей, ограничений и норм. Поэтому доступ к духовным ценностям, нормальное функционирование учреждений культуры является условием для социализации молодежи и развития общества.

Удовлетворение культурных потребностей в контексте самореализации может происходить как в форме потребления, так и в форме созидания. Форма потребления предполагает процесс духовного познания и проявляется в стремлении к созерцанию прекрасного «из вне». Такая форма носит целенаправленный, систематический характер, предполагая овладение миром культурных ценностей и расширение границ духовного мира молодой личности. Форма созидания заключается непосредственно в вовлечении индивида «во внутрь» процесса креативного создания, или так называемого творчества. Потребность в творчестве глубоко свойственна каждому человеку, и тем более молодому. Творчество приносит высшее удовлетворение и одновременно является средством духовного совершенствования.

Удовлетворение культурных потребностей через созерцание как правило несет в себе познавательные, эмоциональные и гедонистические цели, что в свою очередь, безусловно, сказывается и на процессе самореализации.

Можно сказать, что удовлетворяя культурные потребности через восприятие прекрасного, у индивида формируется «почва» для последующего развития своего «Я». Способность анализировать так называемые продукты культуры, «читать» их замыслы, давать оценку через призму собственного видения помогает расширять границы мировоззрения личности. Однако тенденции культурного потребления современной молодежи констатируют спад интереса к классическим формам культурного времяпровождения, при этом популярность современных массовых форм культуры возрастает.

Элитарная и массовая культура определяют собой два типа культуры, связанные с особенностями своего существования, восприятия и распространения в обществе. Элитарная культура характеризуется ценностно-смысловой обособленностью и для ее правильного восприятия индивиду требуется определенная подготовка. К элитарной культуре можно отнести изящное искусство, литературу, авангардные и классические направления в музыке и кинематографе. Массовая культура представляет собой продукты духовного производства, создаваемые большими тиражами в расчете на широкую публику. Главное для нее – развлечение самых широких масс населения. Она понятна и доступна всем возрастам, всем слоям населения независимо от уровня образования. Основной ее чертой является простота идей и образов и нацеленность на эмоциональную сферу человека. Яркие примеры массовой культуры – это продукты телевидения и радио, эстрадная музыка, комиксы, комедии и журналы.

На основании исследования «Саморегуляция жизнедеятельности в культурном пространстве молодёжи» проведенного Центром социологии молодёжи ИСПИ РАН в 2017 г. был сделан следующий вывод: молодежь в большинстве равнодушна к культуре элитарного типа [2]. Свое свободное время молодые люди склонны проводить в интернете и за просмотром телевизора. Отношение к кино и музыке у молодежи гораздо более позитивно, в сравнении с чтением, театром и выставками. При этом исследова-

ние потребностей молодежи 1967 г. дает совершенно иную картину: на вопрос «Если бы сейчас был сокращён рабочий день и твоё свободное время увеличилось, как бы ты предпочёл его использовать?» молодые люди в большинстве ставили на приоритетные позиции посещение музеев, выставок, театров и чтение художественной литературы.

Исходя из современного исследования складывается общая картина приоритетов и предпочтений молодежи, которая формируется ее культурными потребностями. Молодежь отдает свое предпочтение продуктам массовой культуры, что в свою очередь негативно воздействует на процесс их самореализации. Массовая культура позиционирует понятные и стереотипные представления о человеческих отношениях, не требующих усилий индивида для преодоления самого себя, дает молодежи представления о необходимом стиле поведения, образе жизни, карьере, отношениях между людьми, путях реализации своих стремлений. Это приводит к высокой степени отчуждения индивида, потере им своей индивидуальности, к формированию завышенных ожиданий. [3] Предлагая молодому человеку набор стандартных ситуаций, имиджа в определенной сфере жизни, моду на тот или иной стереотип, массовая культура тем самым освобождает человека от личной ответственности, от самостоятельного жизненного выбора.

Изменение структуры потребления, личных вкусов и интересов молодежи, ее досуга говорит о все большей индивидуализации и дифференцированности стиля жизни. Среди факторов, которые обуславливают эти процессы, можно выделить низкую доступность к культурным ценностям и культурному наследию, диспропорцию в распределении и потреблении всех видов культурных ресурсов и социальное неравенство. Анализируя сложившуюся культурную среду г. Перми был составлен перечень цен наиболее популярных мест культурного досуга (табл. 1). Исходя из таблицы расценок, можно сделать вывод о том, что досуг в сфере классического зрелищного искусства несколько менее доступен для молодежи отно-

сительно современных форм (театр – 800 руб., кинотеатр 200 руб. соответственно). При этом максимальная ценовая доступность у учреждений, специализирующихся на изобразительном искусстве, как классических, так и современных форматах (Пермская государственная художественная галерея 80 руб., музей современного искусства «PERMM» – 100 руб. соответственно). Таким образом, доступность инфраструктуры в культурной сфере далеко не главная и не единственная причина низкой заинтересованности молодежи элитарными формами культуры. Современная реальность характеризуется доступностью получения огромного потока информации через электронные средства массовой коммуникации, а сфера услуг перенасыщена индустрией развлекательного досуга. В связи с проникновением массовой культуры во все жизненные сферы произошли фундаментальные изменения в культурно-ценностной ориентации молодых людей, в формировании у них новых потребностей, новых форм жизни, новых культурных стереотипов.

Таблица 1

Расценки культурного досуга в г. Перми

Культурный досуг (по категориям)	Средняя стоимость билета
Балет	1000 руб.
Театр	600 руб.
Опера	600 руб.
Филармония	500 руб.
Кинотеатр	200 руб.
Музей современного искусства	100 руб.
Галерея	80 руб.
Музей	70 руб.
Фестиваль	Средняя стоимость билета
Международный Дягилевский фестиваль	3000 руб.
Международный фестиваль Мартина МакДонаха	2000 руб.
Международный фестиваль документального кино «Флаэртиана»	100 руб.

Высшей формой самореализации молодежи по средствам удовлетворения культурных потребностей является созидательная форма или говоря другими словами – творчество. Творчество – деятельность, сущность и отличительная черта которой состоит в создании нового, не имеющего аналогов в природе и в культурной деятельности человека, социума. Творчество есть высший уровень самовыражения человека, в рамках которого формируются новые формы осознания себя и взаимосвязей с другими людьми. По мнению американского психолога А. Маслоу, «творчество – универсальная функция человека, которая ведёт ко всем формам самовыражения» [4].

Творческая самореализация личности заключается в применении творческого потенциала личности в качестве субъекта и предполагает формирование рефлексивного восприятия своего «Я». Каждый отдельно взятый вид творчества – это своего рода процесс формирования личностного мировоззрения. По средствам творческой деятельности индивид самостоятельно приобретает новые знания и умения. Благодаря полученному опыту по средствам творчества, индивид приобретает эмоционально-ценностное отношение к собственной личности и к окружающей действительности. Индивид способен достичь определенную степень творческой самореализации, применяя творческий потенциал и выражая свою творческую суть [5].

Потребность в творчестве не существует автономно, а является частью системы социальных потребностей личности в самореализации. Как правило, составные части процесса самореализации оказывают взаимное влияние друг на друга и могут меняться местами в приоритетном соотношении. Данное явление наиболее ярко отражается в процессе самореализации молодежи. Большинство молодежи, вовлеченной в образовательную среду высшей ступени, уделяет значительное внимание внеучебной творческой деятельности, иногда смещая учебу на второй план. Это довольно парадоксально, ведь изначально главной причиной и мотивацией поступления в ВУЗ является освоение профессии с целью формирования карьерной стратегии. Согласно статистике, ежегодно в рамках мероприятий Российской

студенческой весны принимают участие более 1 500 000 студентов, что в свою очередь составляет около 20% процентов от общего числа [6].

Нередки и те случаи, когда молодой человек, будучи студентом ВУЗа, обучающегося на направлении, которое не связано с культурой и творчеством, в корне меняет видение своего будущего. В данном случае удовлетворение культурных потребностей в контексте самореализации начинают превалировать над потребностями в образовании и освоении профессии.

Яркими примерами являются выпускники Пермского государственного национально-исследовательского университета. Евгения Пашиева, будучи студенткой механико-математического факультета, принимала активное участие в жизни Студенческого дворца культуры и в результате своей социально-культурной творческой деятельности стала основательницей и художественным руководителем Театра-лаборатории «ПТАХ», который успешно существует уже около 10 лет. Широко известный уличный художник Александр Жунев закончил геологический факультет по специальности «Динамическая геология и гидрогеология». Как можно заметить из биографии художника, он не стал связывать жизнь с освоенной профессией и успешно самореализовался в творчестве. Александр является автором таких нашумевших работ как «Портрет С. Есенина» и «Распятие Гагарина», за данный стрит-арт художник получил 2-ое место Альтернативной премии современного активистского искусства.

Как отдельную социально-демографическую, профессиональную группу можно выделить творческую молодежь. Основная отличительная черта творческой молодежи – это профессиональная деятельность в сфере культуры и искусства либо обучение по специальностям ориентированных на данные сферы. Такая молодежная группа отличается высоким уровнем мотивации к духовному творчеству и потребностью реализации своего потенциала в искусстве. Подготовку кадров в сфере искусства и культуры в России ведут более 100 высших учебных заведений (10 % от общего числа),

что говорит о востребованности творческих специальностей среди молодежи [7].

Таким образом, через удовлетворение культурных потребностей у молодежи формируется мировоззрение и сопутствующие ему ценности, вырабатывается критическое и креативное мышление, проявляется инновационный потенциал. Сфера духовной культуры дает широкие возможности для самовыражения, познавательной деятельности, проявления своих способностей и талантов. Через удовлетворение культурных нужд молодежь во многом удовлетворяет и другие социальные потребности, такие как потребность в общественном признании и социальной принадлежности.

В ходе исследования нами были выделены две основные формы удовлетворения культурных потребностей: потребительская и созидательная. Стоит констатировать то, что с течением времени культурные потребности молодежи трансформируются и приобретают формы массовой современной культуры, что в свою очередь следует учитывать при формировании молодежной и культурной политики. Через эффективные механизмы реализации молодежной и культурной политики нужно формировать у молодежи здоровое представление об окружающей действительности и укрепить зрелое и критичное отношение к негативному воздействию массовой культуры.

В нашем понимании творческая форма удовлетворения культурных потребностей выступает как высшая форма реализации потенциала молодежи. Творческая деятельность способствует расширению пределов человеческих возможностей и является общественно значимой деятельностью, обуславливающей обогащение культуры человеческой цивилизации и историческое развитие. Реализуя свои собственные творческие устремления в контексте самореализации, молодежь объективно становится главным фактором развития страны и воспроизводства ее культурного и исторического наследия.

Библиографический список

1. Стрункина Т.С. К проблеме социокультурных потребностей молодежи: философско-исторический анализ // История и философия образования, 2015, №6. – с. 214-219.
2. Зубок Ю. А., Чупров В. И. Культура в жизни молодёжи: потребность, интерес, ценность // Вестник института социологии. – 2018. – №4. – с. 170 - 191.
3. Турсунбаева Н. Д. Формирование мировоззрения молодёжи в условиях глобализации массовой культуры // Молодой ученый. – 2016. – №9. –с. 1198-1200. URL: <https://moluch.ru/archive/113/28847/> (дата обращения: 09.02.2019).
4. Маслоу А. Мотивация и личность. 3-е изд. СПб.: Питер, 2011. – 352 с.
5. Ромах О.В., Слепцова А.О. Творчество как условие формирования и самореализации талантливой личности // Аналитика культурологии. – 2011. – №1. – URL: <http://analiculturolog.ru/journal/archive/item/661-creativity-as-a-condition-for-the-formation-and-self-talented-individuals.html> (дата обращения 08.02.2019).
6. Официальный сайт Российской студенческой Электронный ресурс: URL <https://studvesna.info/> (дата обращения 07.02.2019).
7. Бородай А. Д. Творческая молодежь как профессиональный сегмент социальной группы // Знание. Понимание. Умение. – 2012. - №1. – с. 106-110.

THE ROLE OF CULTURAL NEEDS IN YOUTH'S SELF-REALIZATION

V. Zaleschuk, M. Nadeeva

Perm State University

The role and types of cultural needs in the context of youth's self-realization are analyzed in this article. One's self-realization is defined as a fundamental tendency of human's development through various types of activities, including

activities in the cultural sphere. Cultural needs are considered from the point of view of forms of their satisfaction: forms of consumption and forms of creation. The analysis of tendencies of youth's cultural consumption states a larger interest to mass culture comparing to the elitist culture. The process of creation is viewed as the highest form of self-realization, causing the expansion of the worldview and becoming a factor of the development of society.

Keywords: youth, self-realization, culture, needs, art, worldview, values, mass culture, elite culture.

УДК 394.26-053.6 (470.53)

ОСНОВНЫЕ ТРЕНДЫ ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОГО ДОСУГА МОЛОДЫХ ПЕРМЯКОВ

А. Ю. Внутских, А. А. Зуев

Е. В. Коробейников, А. А. Пушвинцев, А. Н. Хозяшева

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

В условиях информационного общества и «экономики впечатлений» значимость досуга многократно возрастает. Авторы характеризуют подходы к пониманию досуга, известные в научной литературе. Кроме того, приводятся первые результаты исследования культурных предпочтений молодых пермяков, проведенного в 2017 году. Авторы полагают, что на

© Внутских А. Ю., 2020

© Зуев А. А., 2020

© Коробейников Е. В., 2020

© Пушвинцев А. А., 2020

© Хозяшева А. Н., 2020

формирование этих культурных предпочтений оказывает влияние комплекс объективных и субъективных факторов.

Ключевые слова: досуг в современном обществе, закономерности формирования культурного досуга молодежи, Пермь.

Актуальность данного исследования обусловлена тенденциями развития постиндустриального (информационного) общества, экономическую сферу жизни которого нередко называют «экономикой впечатлений» [1]. С развитием современного общества происходит изменение системы ценностей. Понятие досуга также претерпевает глубокие изменения. Можно сказать, что в известном смысле сферы сервиса и досуга в этом обществе вообще выходят на первый план. В первую очередь это связано с тем, что объем досуга в обществе «Третьей волны» значительно возрастает [2]. Меняется структура видов деятельности, которыми люди занимаются в свободное время. Кроме того, все более значительное влияние на сферу досуга оказывают информационные технологии. Данная проблема актуальна, в первую очередь, для молодежи поколения «Миллениум» в связи с ее высокой включенностью в современные информационные и коммуникационные технологии. Отметим, что в том числе и в связи с развитием ИК технологий выделяется тенденция к «размыванию» границы между рабочим временем и свободным временем, между досугом и трудом в современном обществе.

Определим предмет и объект нашего исследования. *Предметом* является досуг в современном обществе. *Объект исследования* - основные тенденции формирования культурного досуга молодежи Перми.

Начнем с характеристики подходов к определению понятия «досуг». Исследователи указывают на его комплексный характер и существенное изменение понимания досуга с ходом времени. В словарях досуг определяется как свободное от работы время, бездействие, свободное время, время-провождение [3]. Однако ни одно из указанных определений досуга нельзя

признать универсальным. Даже само количественное определение объема досуга встречается с затруднениями. Конечно его можно формально определить, как время, проведенное человеком не на работе; но сомнительно, можно ли время, потраченное на поездку на работу (в случае занятости) или в поисках работы (в случае безработицы), считать досугом. Кроме того, как отмечалось выше, в современном обществе границы трудовой деятельности и досуга в существенной мере размыты.

Обращаясь к теоретико-методологическим подходам исследования досуга, в своей работе А.С. Пугачев говорит о том, что понятие «досуг» включает в себя такие виды деятельности, как продолжение образования, общественная работа на добровольных началах. Он формулирует четыре подхода или концепции досуга. Первая связана с высоким уровнем культуры и интеллекта, в этой концепции досуг обычно рассматривается с точки зрения эффективности, когда человек занят и делает что-либо. Вторая характеризуется как деятельность, не связанная с работой, это определение досуга включает ценности самореализации. Третья, или «время выбора», может быть использовано для деятельности, связанной с работой или не связанно с ней, но это время, когда «человек занимается тем, что не является его обязанностью». Четвертый подход интегрирует три предыдущих концепции, стирает грань между «работой» и «не работой» и оценивает досуг в терминах, описывающих человеческое поведение [4].

Говоря о свойствах и функциях досуга, А.А.Пурдыч в своей работе отмечает, что досугу как сфере жизнедеятельности в наибольшей степени свойственна свобода личности, которая проявляется в выборе форм, места, времени проведения досуга. Автор статьи говорит, что такой подход демонстрирует огромное воздействие досуга на все сферы жизнедеятельности человека, предопределяя его значительный воспитательный потенциал. Воспитательную функцию досуга автор напрямую связывает, прежде всего, с характером государственно-политической системы, идеологией и ориента-

цией на интересы общества. Характер государственно-политической системы определяет степень гармонизации отношений между государством, обществом и человеком. Степень этой гармонизации определяется тем, насколько потребности отдельно взятой личности адаптируются к потребностям общественным [5].

В.О. Сычева в своей статье рассматривает сферу досуга с двух сторон: с одной стороны, данная сфера не нуждается в государственной поддержке; с другой – требует поддержки государства (музеи, театры, художественная самодеятельность и пр). В первом случае продукты этой сферы относят к «массовой» культуре и, соответственно, они ориентированы на широкий круг потребителей. Во втором - культура именуется «высокой», поскольку направлена на культурно-развитую личность, имеющую определённую базу знаний в этой сфере. В.О. Сычева выделяет две основные формы молодёжного досуга: организованный и неорганизованный. Особую роль в досуговой деятельности как самостоятельному неорганизованному виду досуговых предпочтений молодёжи социолог отводит Интернету. В 21 веке интернет служит одним из основных источников приобщения молодежи к нравственным и культурным ценностям, интеграции их в мир культуры и искусства, а также служит способом развития различных жизненных навыков и возможностей для творческой самореализации. Основными функциями досуга в данной статье были выделены группы рекреационных и развивающих функций [6].

В свою очередь В.И. Лыков отмечает, что досуг представляет интерес для социологии молодежи, прежде всего тем, что выявляет основы социального разделения. Автор статьи говорит, что в постиндустриальном обществе, несмотря на экономический рост в виде более высоких доходов, наблюдается тенденция к росту расходов на досуг. Также одну из главных причин, по которым государственная молодежная политика не достигает

своей цели в области организации досуга, Лыков видит в отсутствии объективной информации о существующих потребностях и запросах молодежи [7].

Можно ли сказать что-либо определенное и эмпирически обоснованное относительно актуальных основных предпочтений молодых пермяков как особой социальной группы в отношении их культурного досуга? Отметим, что в последние годы научных публикаций на эту тему было немного. Однако крупные «игроки» на поле организации досуга пермяков при любой ситуации заинтересованы в получении объективной информации о своих потенциальных клиентах. Так, по заказу ПАО «Пермская научно-производственная приборостроительная компания» летом 2017 года было проведено инициированное руководством культурно-делового центра кластера «Фотоника» исследование, направленное на достижение понимания *интересов и намерений* пермяков в отношении досуга. Для проведения исследования был реализован метод онлайн-опроса и заполнение бумажных версий анкеты. Анкета распространялась среди работников ПНППК, предприятий кластера «Фотоника», в средних специальных и высших учебных заведениях, а также на открытых Интернет-ресурсах, где большинство посетителей являются жителями Перми и Пермского края.

Исследование выполненное по заказу ПНППК охватывало достаточно широкую и разнородную аудиторию – всего было опрошено 1404 жителя Перми в возрасте от 13 лет и младше до 60 лет и старше. Однако для нашего исследования из этой выборки была выделена молодежь, как отдельная социально-демографическая группа населения со своими специфическими культурными предпочтениями. Численность этой части выборки составила 744 человека. Данные обрабатывались с помощью программы SPSS Statistics 22.

На данном этапе исследования мы можем сообщить лишь некоторые предварительные его результаты — полноценная обработка материала еще

вперед. Однако некоторые интересные тенденции, выражающие досуговые предпочтения молодых пермяков, можно назвать уже сейчас.

Начнем с ряда достаточно неожиданных результатов.

Так, согласно данным опроса, молодые люди, проводя свой досуг, практически не посещают ночные клубы. Также, по их оценке, крайне редко они посещают концерты инструментальной музыки (что отчасти ожидаемо) и концерты популярных исполнителей (что несколько удивляет). Культурный досуг в виде занятий искусством, хореографией, игры на музыкальных инструментах среди молодых жителей Перми, как один из способов провести свободное время, также, как оказывается, мало популярен.

Менее неожиданными представляются данные о других «аутсайдерах», испытывающих дефицит внимания со стороны пермской молодежи. Так, музеи большинство молодых пермяков посещает не чаще чем раз в полгода. Театры посещаются 42 % опрошенных крайне редко, и еще 30 % — редко.

В заключение скажем о лидерах. «Важнейшим из искусств» для пермской молодежи является кино: организуя свой досуг, молодые пермяки чаще всего выбирает посещение кинотеатра, делая это в среднем раз в месяц.

С чем связаны эти тенденции? У соавторов есть следующая рабочая гипотеза: на предпочтения в отношении разных форм досуга у молодежи г. Перми оказывают влияние, во-первых, собственно предпочтения молодых людей (например, возможно, что кино – это формат удобный именно для спонтанно действующей и любящей новизну молодежи); во-вторых, возможно, мы сталкиваемся с элементами демонстрационного, социально-желательного поведения (ранее они были выявлены для большой выборки); в-третьих, на эти предпочтения могут влиять и объективные экономические обстоятельства: возможно, слишком высокая для многих молодых людей стоимость некоторых культурных мероприятий. Эту гипотезу предстоит проверить в ходе дальнейших исследований с привлечением данных по состоянию рынка культурного досуга в Перми, а также с привлечением дан-

ных других исследователей, чтобы можно было более обоснованно говорить о динамике и тенденциях. Также авторы полагают, что изучение тенденций формирования досуга молодежи может дать важную информацию о досуге как о важном и, возможно недооцененном ресурсе государственной молодежной политики.

Библиографический список

1. Пайн Д. Гилмор Д. Экономика впечатлений. Работа – это театр, а каждый бизнес – сцена». - М.: «Вильямс»; М., 2005. – 304 с.
2. Тоффлер Э. Третья волна. - Москва: АСТ, 2004. – 781 с.
3. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. - М.: АСТ, 2016. - 736 с.
4. Пугачев А.С. Социализация учащихся в сфере досуга // Молодой ученый, 2013. - № 1. - С. 365-368.
5. Пурдыч А.А. Досуг как сфера воспитания молодежи: постановка проблемы в современных российских исследованиях // Наука, образование и культура, 2017. - № 8 (23). - С. 72-75.
6. Сычева В.О. К вопросу о понятии и функциях досуга // Педагогический потенциал современных технологий социально-культурной деятельности Материалы Всероссийской электронной научно-практической конференции. Научные редакторы Д.В. Шамсутдинова, Р.И. Турханова, Л.Ф. Мустафина. 2017. С. 257-261.
7. Лыков В.И. Изменения жизненных стратегий и досуга молодежи в исторической ретроспективе последнего времени // Эффективность реализации государственной молодёжной политики: опыт регионов и перспективы развития VI Международная научно-практическая конференция. 2018. С. 21-28.

MAIN PATTERNS OF CULTURAL LEASURE OF PERM CITY YOUTH

*A. Vnitskikh, A. Zuev, A. Khozyasheva,
E. Korobeynikov, A. Pushvintcev
Perm State University*

The role of leisure increases extremely in circumstances of information society and the «economy of impressions». The co-authors describe the scientific approaches to the understanding of leisure. The first results of the study of cultural preferences of young in Perm city, conducted in 2017, are presented. The author believes that the formation of these cultural preferences is influenced by a complex of objective and subjective factors.

Keywords: leisure in contemporary society, patterns of youth's cultural leisure, Perm city.

УДК 165.5+330

ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ И СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИХ ВОЗЗРЕНИЙ ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМИНА

К. Л. Рожкова

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

Данная работа посвящена проблеме соотношения эстетических и социально-экономических взглядов Вальтера Беньямина. Исследование построено на анализе ключевых идей Беньямина и предложенных им понятий.

Речь идет о таких важных для творчества немецкого философа категориях как «аура», «подлинность», «техническая воспроизводимость произведения искусства», «фигура фланера», «автор как производитель». Эти понятия, на наш взгляд, представляют собой сложный синтез эстетического и экономического содержания, столь свойственный бенъяминоскому стилю мышления.

Ключевые слова: Бенъямин, аура, концепция подлинности, фигура фланера, эстетическое и экономическое.

Творчество Бенъямина отличается удивительной противоречивостью и с трудом его фигуру можно определить, как философа или переводчика, или эстетика. По воспоминаниям Ханна Арент, в те редкие минуты, когда Бенъямин пытался определить род своей деятельности, он «думал о себе как о литературном критике» [1, с. 125]. Спектр тем, волновавших Бенъямина предельно широк – от особенностей старинной русской игрушки до определения исторического процесса и увлечения учением о «надстройке, лишь вкратце намеченное Марксом» [1, с. 134].

Для Бенъямина связь между базисом и надстройкой, то есть между экономикой и эстетикой, становилась, по мнению Арент, «в точном смысле слова метафорической». В этом состоит проблема соотношения эстетического и экономического в учении Бенъямина и строгого определения характера бенъяминовской мысли. Базис и надстройка, их отношение, принимают совершенно другой характер у Бенъямина, нежели чем в классическом марксизме, так как у Бенъямина они почти неразличимы, с трудом поддаются различению, отделению друг от друга. Так, пример, понятие ауры, введенное для объяснения утраты произведением искусства в эпоху позднего капитализма его ценности, уникальности. Понятие ауры и ее утраты у Бенъямина тесно сливается в себе эстетическое и социально-экономическое.

Противоречивость и сложность Бенямина и исследуемых им проблем отражается и в том, какой категориальный и терминологический аппарат он использует для решения поставленных им задач и вообще для постановки этих самых задач: «В поисках адекватного терминологического аппарата, который позволил бы описать состояние современной культуры, Бенямин предложил и разработал ряд важных и сложных понятий, таких как «подлинность», «аутентичность», «аура», «экспозиционная ценность», содержание которых раскрывается лишь в их динамичном соотношении, а уровни понимания углубляются в ответ на новые вызовы в развитии художественной культуры рубежа XX– XXI в. Вопрос о репродуцировании как о механизме репрезентации ценностей культуры, сформулированный в работах Бенямина, обрел тотальное значение в эпоху трансмодерности, как и рефлексия о статусе подлинности в современной культуре» [2, с. 4].

Также важна и другая особенность беняминовского категориального аппарата, сам Бенямин пишет в предисловии к «Произведению искусства...»: «вводимые далее в теорию искусства новые понятия отличаются от более привычных тем, что использовать их для фашистских целей совершенно невозможно. Однако они пригодны для формулирования революционных требований в культурной политике» [5, с. 58]. Что это может значить? То, что беняминовский категориальный аппарат принципиально связан с социально-экономической и политической сферами, то, что его эстетика пропитана этим духом и повязана на осмыслении реальных социально-экономических процессов. В принципе, что совсем неудивительно для исследователя марксистского толка. Для Бенямина становится принципиально важно, чтобы его понятия не были использованы фашизмом, чтобы он, как исследователь, не пользовался языком фашизма.

Концепция ауры у Бенямина требует тщательного рассмотрения, так как она является итогом долгих беняминовских поисков *что* все-таки теряет произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости.

Поэтому рассмотрим наиболее глубоко концепцию подлинности или понятие ауры, введенное Бенямином, для обозначения странного сплетения места и времени: уникального ощущения «дали, как бы близок при это рассматриваемый предмет ни был» [3, с. 154]. Владимир Левашов утверждает, что ответить на вопрос: «Что же такое беньяминовская аура?» определено невозможно, но все-таки «принято считать, что аура у Бенямина присуща рукотворным, уникальным произведениям искусства, а с появлением фотографии-репродукции стремительно разрушается» [4, с. 101], при этом аура присуща и природным объектам, и представителю «восходящего социального класса» [5, с. 155].

Для данного исследования особенно интересно то, что понятие ауры, которое Бенямин тесно связывает с понятием оригинала и подлинности, Бенямин пытается вывести из материалистических оснований или, зачастую, из технических особенностей. Так, например, описывая техническую основу, порождающую ауру на ранних фотографических снимках, Бенямин говорит о «непрерывности перехода от самого яркого света до самой темной тени» [3, с. 30], о «вызванной долгой выдержкой, обобщающей светоконпозиции» [3, с. 33]. Исчезновение ауры же он связывает с «вытеснением тени светосильными объективами» и с вырождением империалистической буржуазии. По сути, развитие капитализма и вытекающий отсюда бешеный темп развития техники, по Бенямину, представляют собой процесс удаления от сакрального и подлинного состояния подлинности искусства, в котором, в отличие от репродукции, заключен «один момент: здесь и сейчас произведения искусства – его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится» [5, с. 156].

С понятием дистанции, дали и ауры оказывается связана уникальность созерцаемого образа, явления или объекта. Концепция отдаленности сакрального связывается со стремлением масс максимально приблизить к себе объект искусства, обладать им прямо здесь и сейчас, что тесно связано

с постоянной репродуцируемостью произведения искусства, поставленностью его на конвейер, бесконечное тиражирование. «Одной из базовых потребностей современного общества Беньямин считал стремление приблизить вещи к себе. Способом реализации этой потребности он и называл репродуцирование: желание владеть предметом в репродукции, у которой нет своего собственного времени» [2] Таким образом, концепция подлинности, для которой Беньямин вводит понятие ауры, непосредственно связана с социально-экономическим контекстом, она настолько тесно слита с ним, что становится непонятно, что опосредует другое: репродуцируемость предмета обусловлена отсутствием у него ауры или наоборот. Так, Беньямин пишет об этом феномене: «Стремление приблизить вещи к себе, точнее – к массам, - это такое же страстное желание современных людей, как и преодоление уникального в любой ситуации через его репродуцирование... все неодолимо проявляется потребность владеть предметом в непосредственной близости... в репродукции» [3, с. 38].

Рассмотрим ключевую для творчества Беньямина фигуру фланера, чтобы постараться и в ней увидеть неотвратимую связь эстетического и экономического, слитых органично в едином целом. Беньямин обнаружил фигуру фланера в текстах Бодлера. Для Беньямина фланер становится призмой для изучения капиталистического уклада жизни внутри городского пространства, возникшего в Париже в середине XIX века. Беньямин приходит к описанию праздного горожанина, который не спешит по делам, в отличие от тех, с кем его сталкивает улица. «Фланер - воплощение нового типа субъекта, балансирующего между героическим утверждением собственной независимости и соблазном раствориться в толпе» [8, с. 93].

Фигура фланера, так интересовавшая Беньямина, обнаруживает в себе нечто общее с развитой им же концепцией подлинности. Фланер всегда окружен толпой, коллективом, массой, поэтому Беньямин начинает пристально изучать предмет толпы как новое явление, рожденное в городской

среде второй половины XIX столетия: толпа незнакомцев, движимых частными интересами, толпа, которая поглощала индивидуума, - «бескрайняя людская масса, в которой никто не может рассмотреть другого со всей ясностью, но и никто не остается совсем скрытым от других» [9, с. 101]. Фланер протестует против целенаправленного движения и его ускоренного ритма. Ускоренный ритм, свойственный толпе, мы наблюдаем и при упоминании утраты ауры, которая возникает вследствие постоянной репродуцируемости предмета техникой, постоянным воспроизведением, копированием.

А. Погребняк, анализируя связь экономики и эстетики при сравнении творчества Бодрийяра и Беньямина, намечает объяснение того, в чем все-таки состоит связь экономики и эстетики в рамках культурной логики позднего капитализма. По мнению, А. Погребняка, связь состоит в теме «производства-произведения, *продукции*- и, соответственно, воспроизводства-воспроизведения, *репродукции*» [6, с. 79].

Погребняк утверждает, что Бодрийяр именно в этом ключе прочитывает идеи Беньямина, поэтому обратимся непосредственно к Бодрийяру: «Беньямин показывает, что репродукцией поглощается весь процесс производства, меняются его целевые установки, делается иным статус продукта и производителя... Как нам известно, сегодня именно в плане воспроизводства - моды, масс-медиа, рекламы, информационно-коммуникативных сетей, - в сфере того, что Маркс пренебрежительно именовал непроизводительными издержками капитала (какова ирония истории!), то есть в сфере симулякров и кода, обретают свое единство общие процессы капитала. Беньямин первым (а вслед за ним Маклюэн) стал понимать технику не как «производительную силу» (на чем заикнулся марксистский анализ), а как медиум, то есть форму и порождающий принцип всего нового поколения смыслов» [7].

Продолжая мысль о связи эстетического и социально-экономического, иначе – надстройки и базиса, объясним «слитость» этих двух начал в творчестве Беньямина тем, что у Бодрийяра характеризуется как «эстетическая

стадия политической экономии». Погребняк, вслед за Беньямином и Бодрийяром, характеризует специфику, анализируемого ими позднего капитализма через «предельное обобщение самого понятия капитала» [6, с. 80] или иначе: «капитал становится принципом реальности всего, что только ни есть», становясь «единым корнем» как для логики современной жизни, так и для ее эстетики.

Библиографический список

1. Арендт Х. Люди в темные времена: [Очерки] / Пер. с англ. и нем. Г. Дашевского, Б. Дубина. - М.: Московская школа политических исследований, 2003.

2. Балаш А. Н. Концепция подлинности произведения искусства В. Беньямина в эпоху цифровой культуры // Вестник СПбГУК. 2017. - №3 (32). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-podlinnosti-proizvedeniya-iskusstva-v-benyamina-v-epohu-tsifrovoy-kultury> (дата обращения: 03.02.2019).

3. Беньямин В. Краткая история фотографии. - Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 168 с.

4. Левашов В. Читать и разгадывать: Вальтер Беньямин о фотографии. Краткая история фотографии. - Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 168 с.

5. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Краткая история фотографии. - Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 168 с.

6. Погребняк А. А. Экономика и эстетика воспроизведения: от Вальтера Беньямина до Жана Бодрийяра // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. 2013. - №2 (14). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekonomika-i-estetika-vosproizvedeniya-ot-valtera-benyamina-do-zhana-bodriyuara> (дата обращения: 11.02.2019).

7. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М.: Добросвет, 2000.

8. Трубина Е. Город в теории. - М.: НЛО, 2011. - 520 с.

9. Беньямин В. Бодлер. - Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. - 224 с.

PROBLEM OF CORELLATION WALTER BENJAMIN'S AESTHETIC AND SOCIO-ECONOMIC VIEWS

C. Rozhkova

Perm State University

The paper is devoted to the problem of corellation of Walter Benjamin's aesthetic and socio-economic views. Research is based on analysis of Benjamin's crucial ideas and categories which are proposed by him. These concepts are «aura», «authenticity», «mechanical reproduction of the work of art», «flâneur's figure», «author as producer». According to author's view, these categories present complex synthesis of aesthetic and economic content which is peculiar to Benjamin's mindset.

Keywords: Benjamin, aura, concept of authenticity, flâneur's figure, aesthetic and economic.

**ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНЫЙ ПРИНЦИП
СПОСОБНОСТИ СУЖДЕНИЯ КАНТА:
ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТЬ ПРИРОДЫ И ИСКУССТВА**

С. В. Комаров

В. А. Соснин

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

В статье исследуется проблема целесообразности, которая играет в кантовской философии роль связующего звена («Medium») между царствами искусства и природы. «Целесообразность» утверждается в качестве безусловного основания рефлексии над феноменами «природы» и «свободы». И. Кант, исследуя способность суждения, признает за принципом целесообразности его трансцендентальный характер, но только в том смысле, что он задан нами, и понимаемый как основа для исследования и для эстетического восприятия. Понятия «цель» и «целесообразность» связаны с одной стороны с наукой как правилами системности и прогнозирования, с другой стороны - с искусством как самоанализом человека, его творчества и мотивов.

Ключевые слова: способность суждения, трансцендентализм, а priori, чувства, законы, принципы, цель, целесообразность, природа, искусство.

Согласно теоретической философии Канта, трансцендентальное противостоит как формальному и логическому, поскольку оно содержательно,

и как материальному и эмпирическому, поскольку оно - «чистое». Иначе говоря, трансцендентальным следует назвать то, что является условием предметного познания. «Трансцендентальный принцип - это принцип, посредством которого априорно представляется общее условие, единственно допускающее, чтобы вещи могли вообще стать объектами нашего познания» [1, с. 21].

В основе деления способности суждения лежит дихотомия цели и красоты: для вынесения суждений о формальной целесообразности необходим вкус, посредством чувства удовольствия, для суждений о реальной целесообразности – рассудок и разум, на основе понятий. «Таким образом, мы можем рассматривать *красоту природы* как *изображение* понятия формальной (только субъективной) целесообразности, а *цели природы* - как изображение понятия реальной (объективной) целесообразности» [1, 34]. Иначе говоря, наше представление об объективной целесообразности вещи возможно, если существует *условие*, которое заключается в понятии вещи, «*какой должна быть вещь*» [1, с. 64], а «субъективная целесообразность в представлении о предмете или одна лишь форма целесообразности составляет определяющее основание, суждения вкуса» [2, с. 34]. Целесообразность вообще «становится ключевым для всей третьей «Критики», обнаруживая свою плодотворность в гносеологии, эстетике, философии математики, - короче, представляет собой целый «блок» различных видов целесообразности» [3, с. 63].

Кант определяет *цель* как понятие объекта, которое «содержит одновременно и основание действительности этого объекта» [1, с. 20], или как «предмет понятия, поскольку понятие рассматривается как причина предмета (как реальное основание его возможности)» [1, с. 57]. Отметим, что цель понимается отнюдь не как онтологическая характеристика «вещи вообще», или абстракция основополагающих свойств предмета, но именно как способ рассмотрения, благодаря которому мы получаем возможность

«постигнуть и объяснить» нечто данное (объект, поступок, душевное состояние). Таким образом, трансцендентальный принцип целесообразности «лишь представляет собой единственный способ, который мы должны применять в рефлексии о предметах природы, чтобы обрести полностью связанный опыт» [1, с. 24].

В том, что понятие целесообразности относится к трансцендентальным принципам, можно убедиться, по словам Канта, в максимах способности суждения, то есть в правилах или принципах, которые мы предпосылаем всякому научному исследованию. Данные правила задаются нами *до* самого процесса познания природы (или *a priori*); целью их является синтез многообразия эмпирических законов, но при этом они не являются суждениями знания, конструируемые посредством понятий. Кант различает собственно трансцендентальный принцип от принципа метафизического. Метафизический принцип «априорно представляет условие, при котором только объекты, понятие которых должно быть дано эмпирически, могут быть далее определены априорно» [1, с. 21]. Любой предмет мы можем познавать, согласно критической философии, или как субстанцию или как тело. В первом случае действует трансцендентальный принцип познания тел как субстанций посредством соответствующей категории (чистых понятий рассудка), а также как изменяющихся субстанций под воздействием какой-либо причины. Во втором случае принцип будет метафизическим, если в основу исследования природы было положено эмпирическое понятие *тела* (движущейся в пространстве вещи), кроме того, имеем полное право заключить («совершенно априорно усмотреть»), что изменение движения данного тела (скажем, бильярдного шара) было вызвано *внешней* причиной (другой шар или кий игрока).

В качестве примера применения трансцендентально принципа целесообразности Кант называет «метафизические сентенции» лейбнице-вольфовской философии. Например, «природа избирает кратчайший путь (lex

parsimoniae); она не делает скачков ни в последовательности своих изменений, ни в сопоставлении различных по своей специфике форм (lex continui in natura); ее великое многообразие в эмпирических законах есть, однако, единство, подчиненное немногим принципам (principia praeter necessitatem non sunt multiplicanda)» [1, с. 22].

Для исследования основоположений («первопринципов» разума), посредством которых осуществляется познание, могут быть названы два пути - психологический и трансцендентальный. Для первого (для позиции английского эмпиризма) характерна направленность на исследование функционирования познавательных способностей и изменений ментальных состояний, когда вопрошают «что происходит?», «как судят?» (то есть, как применяются данные способности). Для трансцендентальной дедукции, по мысли Канта, важно не то, что есть, но то, как должно быть, иначе говоря, условие «следует искать в априорных источниках познания» [1, с. 23]. Как не трудно заметить, даже в исследовании способности суждения немецкий философ ищет то, что предполагает логическую объективную необходимость, которая заключается в самих основоположениях.

Каково назначение способности суждения в познании природы? Известно изречение Канта, которое гласит, что законодателем природы является человеческий разум. Так, исследуя основания всякого возможного опыта, мы находим нечто необходимое, это есть общие законы, без которых невозможно было познавать природу (как предмет чувств), основанные «на категориях, применяемых к формальным условиям всякого возможного для нас созерцания, поскольку оно также дано априорно» [1, с. 23]. К основному закону природы, согласно Канту, относится следующее положение: «каждое изменение имеет свою причину». Значит, «задача трансцендентальной способности суждения только в том, чтобы указать условие подведения под данное априорное понятие рассудка; а оно состоит в последовательности определений одной и той же вещи» [1, с. 23]. Поэтому способность суждения как определяющая способность подводит частные случаи

под общие законы. Нам известен общий закон, но вопрос будет заключаться в том, что предметы опыта могут определяться не только формальными условиями времени и пространства, но и многими другими. Например, вещь *A* может быть одновременно условием не только *B*, но и *C*, *D* и далее, а также быть членом множества причинных рядов. Каждое рассмотрение *A*, согласно категории причины, должно подчиняться соответствующему правилу, то есть обладать необходимостью, даже если многое из-за устройства и свойств нашего познавательного аппарата мы не можем постигнуть. «Следовательно, мы должны мыслить в природе возможность бесконечно многообразных эмпирических законов, которые для нашего понимания случайны (не могут быть априорно познаны), исходя из чего, мы судим о единстве природы по эмпирическим законам, а о возможности единства опыта (как системы по эмпирическим законам) как о чем-то случайном» [1, с. 23].

Исследуя природу, мы постигаем ее не только как математическое единство или «простую» совокупность, но также как *систему*, где одно соотносится с другим. Как связан один эмпирический закон с другим? Следует согласиться с тем, что «физики не избавлены от указанной проблемы, потому что действительно не в состоянии доказательно объяснить соотношение друг с другом всех основополагающих сил Вселенной» [4, с. 12]. Пол Гайер поясняет мысль Канта таким образом, что систематичность эмпирических законов «заключается не в том, что объекты в природе сами по себе достаточно систематичны для эмпирических законов или классификаций для их обнаружения, а скорее, что эти законы или классификации иерархически организованы» [5, Р. 60].

Итак, трансцендентальное понятие целесообразности не относится ни к царству свободы, ни к царству природы, ибо оно ничего не прибавляет к познанию природы, но в то же время является способом (максимой) способности суждения, суть которого заключается в рефлексии над объектами природы, дабы получить целокупность опыта. Поэтому, как указывает философ, получая такое систематическое единство, «мы испытываем радость

(собственно от того, что освобождаемся от некоей потребности), видя в этом счастливую случайность, благоприятствующую нашему намерению, хотя мы должны с необходимостью признать, что подобное единство существует, несмотря на то, что мы не можем ни усмотреть, ни доказать его» [1, с. 24].

Рассудок владеет априорно законами природы, однако, он нуждается в порядке в самой природе (предметов чувств), ибо эмпирические законы носят в отличие от «чистых» основоположений случайный характер. Рассудок, получив такие «рефлексивные» правила, определяет их в качестве необходимых законов, без которых не было бы движения от всякого возможного опыта к более частному, а в итоге - не было бы самого познаваемого порядка природы. «Этот принцип выражают следующие положения: что в природе существует постижимая для нас иерархия родов и видов; что они приближаются друг к другу по общему принципу, дабы был возможен переход от одного к другому, а тем самым и к более высокому роду» [1, с. 25]. Как замечает сам Кант, способность суждения обладает своим априорным принципом, но субъективно - в отношении самой себе (геавтономия) - она «конструирует» закон для рефлексии о природе - *закон спецификации природы*.

Следует отметить, что проблема «иерархия родов и видов», точнее развития Вселенной, планеты, жизни волновала Канта как в «докритическом», так и в «критическом» этапах своей мировоззренческой эволюции. Иными словами, великий философ ставил на первый план и методологическую, и эпистемологическую задачи: как возможно объяснить многообразие (например, живого). Следует согласиться с мнением Д. Н. Разеева, что Кант создает «эвристический принцип», который состоит в том, что мы только *предполагаем* целесообразность в природе, поскольку иначе мы просто не можем судить о ней» [6, с. 19]. Его приёмы заключаются в объяснении и понимании одного для объяснения и понимания другого, «и создать из

столь запутанного для нас (собственно говоря, лишь бесконечно многообразного, несоразмерного нашей способности постижения) материала связанный опыт» [1, с. 26].

Снова Кант обозначает существующую дилемму только в понимании «прекрасного» и принципа вкуса между *эмпиризмом* и *рационализмом*. Первый говорит о том, что эстетического суждение об объекте основывается лишь на чувстве удовольствия, в конечном счете, на определенных чувственных восприятиях, определяя прекрасное как *приятное*. Рационализм, как известно, основывается на приоритете рассудочной деятельности (и априорных принципов) над чувственностью. Кант предлагает найти «срединный» путь, который соединит априорные основания удовольствия «с принципом рационализма, хотя их нельзя выразить в определенных понятиях» [1, с. 368].

Рационализм принципа вкуса, говорит философ, может выступать как *реализм* целесообразности, или как *идеализм* ее. Следует отметить, что под реализмом целесообразности понимаются философские системы, утверждавшие, что существование чувственно воспринимаемых вещей (явлений) возможно только благодаря *причине* (идея, эйдос) находящееся вне их. Данный взгляд характерен для учения о «предустановленной гармонии» в мире, скажем, природа сотворена, чтобы человек мог использовать ее для своих практических нужд или получения удовольствия (именно такая форма соцветия цветка, именно такое количество лепестков), то есть прекрасное отождествляется с *добром*. Но Кант решительно не согласен с данной точкой зрения, и отмечает, что для исследования природы, как и для ее самой, которая «везде обнаруживает заметную механическую склонность производить формы, как будто сделанные для эстетического применения нашей способности суждения» [1, с. 369], свойственен принцип *простоты*. В конечном счете, основой для научного понимания Кант считает механику («чистое естествознание»). Как не трудно заметить, называя целесообразность принципом *идеализма* способности суждения, Кант имеет в виду его

формальный характер, как субъективное условие, иначе говоря, данный принцип обладает аналогичным характером как пространство и время в сфере чувственности или как чистые рассудочные категории.

Какова же роль целесообразности как трансцендентального принципа в сфере искусства? Изящное искусство, говорит Кант, не является результатом научной и рассудочной деятельности, но есть искусство *гения*. Другими словами, художник сам как бы «создает» *правила*, благодаря которым создается произведение искусства. Произведение представляет собой «целесообразность без цели», которая заключается не только в его неутилитарном характере, «что удовольствие через эстетические идеи не должно зависеть от достижения определенных целей (как в механически преднамеренном искусстве)» [1, с. 372], но и в том, что искусство в некотором смысле «повторяет» природу каждый элемент связан с другими, само произведение представляет некую целостность, выражающая определенный смысл. Поэтому философ дает следующее определение: «*Красота* - это форма *целесообразности* предмета, поскольку она воспринимается в нем *без представления о цели*» [1, с. 240].

По словам А. Л. Доброхотова, «открытие Кантом априорной основы телеологии сообщило искусству и его созданиям, т.е. символам умопостигаемого, онтологический характер» [7, с. 314]. Поясним на характеристике категорий - прекрасного и возвышенного. Отметим, что более «фундаментальный» характер данные категории приобретают в отношении именно в сфере *природы*, но не искусства. Как замечал сам философ, возвышенное не следует искать в области произведений искусства, где форма и величина, скажем, храма или колонны, задаются человеком, то есть архитектор проектирует здание согласно определенной цели (как должно оно выглядеть), и не в самих природных вещах, например, красота лошади - результат выведения человеком животного с определенными признаками для выполнения конкретных функций. «Местонахождение» возвышенного дикая при-

рода, «поскольку она сама по себе не привлекает или не волнует действительной опасностью» [1, с. 91]. Красота дикой природы «заключает в своей форме целесообразность, благодаря чему предмет как бы заранее предназначается для нашей способности суждения и таким образом сам по себе служит предметом благоволения» [1, с. 83]. Таким образом, вещь (природа) нравится нам поскольку, постольку оно нравится без цели или как таковая. Для того чтобы говорить о прекрасном произведении искусства, нам необходимо понятие о том, каким должно быть произведение искусства, обладает ли оно совершенством, согласно каким правилам и канонам оно было сотворено, и т.д.

Итак, способность суждения играет важную роль в процессе познания природы, и как основа чувства удовольствия (вкуса) в искусстве. Однако «высшим» же проявлением целесообразности будет то, что заключает цель в себе и для себя. Нечто являющиеся не только целью среди множества других, но обладающий способностью ставить цели самостоятельно, то есть посредством свободы. Это - человек. «Его бытие имеет в себе самом высшую цель, которой, насколько это в его силах, он может подчинить всю природу, или по меньшей мере он не должен считать себя подчиненным какому бы то ни было влиянию природы, противодействующему этой цели» [8, с. 711]. Далее, Кант отмечает, что «обретение разумным существом способности ставить любые цели вообще (значит, в его свободе) - это *культура*» [8, с. 701]. Известно, что многое мешает или даже подвергает угрозе само существование человека - животный эгоизм, властолюбие, варварство войны... Поэтому посредством изящных искусств и науки, «которые через удовольствие, обладающее всеобщей сообщаемостью, и через отточенность и утонченность для общества если и не делают людей нравственно лучше, то делают их более цивилизованными» [8, с. 706]. Развитие духовных сил человека и всего того, что возвышает его посредством воспитания и просвещения, становится условием его свободы, подготавливают

его к *всемирно-гражданскому* состоянию, построенному на принципах разума. «Кант понимал, что развитие природных задатков, превращение их в культуру человека возможно лишь в «гражданском обществе» [9, с. 15].

Благодаря трансцендентальному положению о целесообразности природы и искусства человек получает возможность постигать их, а они - как бы обладают «человеческой размерностью».

Биографический список

1. Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Сочинения. В 8-ми томах т. Т.5.М.: Чоро, 1994. - 414с.
2. Сараф М.Я. Учение Канта о форме целесообразности и генезис эстетического // Эстетика Иммануила Канта и современность: Сборник статей по материалам V Кантовских чтений. Калининград - Светлогорск, 1990 год. - М.: Знание, 1991. - 64 с.
3. Корнилов С. В. Эпистемологический статус понятия целесообразности у Канта // Кантовский сборник. 1990. Вып. 15.
4. Разеев Д. Н. Телеологический принцип познания в контексте «Критики способности суждения» Канта // Кантовский сборник. 2010. Вып. 1 (31).
5. Guyer, Paul. Kant's System of Nature and Freedom: Selected Essays. - Clarendon Press, Oxford, 2005.
6. Разеев Д. Н. Телеология И. Канта. - СПб.: Наука, 2010. - 309 с.
7. Доброхотов А. Л. Телеология Канта как учение о культуре // Иммануил Кант: наследие и проект. / Под ред. В. С. Степина, Н. В. Мотрошиловой. - М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2007. - 624 с.
8. Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. Т. 4: Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения». - М: Наука, 2001. - 1120 с. (в пер.).
9. Афасижев М. Н. Эстетика Канта. - М.: Издательство «Наука», 1975. - 134 с.

TRANSCENDENTAL PRINCIPLE OF KANT'S THE POWER OF JUDGEMENT: EXPEDIENCY OF NATURE AND ART

S. Komarov, V. Sosnin

Perm State University

The article examines the problem of expediency, which in Kantian philosophy plays the role of a link («Medium») between the kingdoms of art and nature. «Expediency» is affirmed as the unconditional basis of reflection over the phenomena of «nature» and «freedom». I. Kant, exploring the ability of judgment, recognizes the principle of expediency of its transcendental nature, but only in the sense that it is given by us, and understood as the basis for research and for aesthetic perception. The concepts of «purpose» and «expediency» are associated, on the one hand, with science as the rules of systematization and forecasting, and, on the other hand, with art as a self-analysis of a person, his creativity and motives.

Keywords: judgment, transcendentalism, a priori, feelings, laws, principles, purpose, expediency, nature, art.

ОБРАЗОВАНИЕ ПО МОДЕЛИ LIBERAL ARTS: ПЛЮСЫ И МИНУСЫ

Н. И. Береснева

Ю. С. Лыскова

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

Поиск новых технологий обучения и модернизация уже имеющихся - это тренд современной организации процесса обучения. В статье рассматриваются основные характеристики образования по модели Liberal Arts («свободные искусства и науки»): индивидуальная образовательная траектория, интерактивные педагогические технологии, развитие необходимых компетенций и выбор профиля подготовки, междисциплинарный характер учебного плана и индивидуальные возможности его реализации. На их основе авторами выделяются сильные и слабые стороны данной модели.

Ключевые слова: образование по модели свободных искусств и наук, Liberal Arts, междисциплинарность, интерактивность, soft skills, hard skills.

Особенности развития современного социума приводят к тому, что одной профессии на всю жизнь больше не существует. И студента уже сейчас нужно готовить к тому, что через лет пять-шесть он поменяет свою профессиональную деятельность. Кроме главных профессиональных умений, например, писать или проектировать, сегодня надо учиться эффективному

общению и смелости выходить за рамки своей узкой специализации. Особенно это актуально для специалистов в области социальных и гуманитарных наук. «Настоящий гуманитарий» превращается в мультифункционала. А такого специалиста – на стыке нескольких научных дисциплин – готовить нужно по-другому. В связи с этим можно заметить, что постепенно происходит изменение старой парадигмы образования, вводятся новые принципы учебного процесса, новые образовательные технологии, которые позволяют студенту сформировать не только жесткие профессиональные навыки (*hard skills*), но и мягкие надпрофессиональные (*soft skills*), «личностные качества, не привязанные к определённой специальности, а востребованные в любой профессиональной деятельности» [1, с. 483]: мультиязычность, навыки межотраслевой коммуникации, умение вести переговоры, навык критического мышления и работы в команде, умение быстро принимать решения, реагировать на происходящие изменения, управлять собственным временем и понимать, как устроены сложные процессы [2].

Универсального определения термина *soft skills* не существует. Согласно Оксфордскому словарю, ««мягкие навыки» - это личные качества, которые позволяют эффективно и гармонично взаимодействовать с другими людьми» [3, с. 2]. Они важны как в работе, так и в жизни. Иными словами, мягкие навыки представляют собой набор таких личностных характеристик, которые способствовали бы эффективному взаимодействию и сотрудничеству между людьми.

Противоположную группу навыков представляют *hard skills* - технические навыки, «связанные с выполняемой деятельностью в области формализованных технологий: делопроизводство, логистика, метод слепой печати, управление автомобилем, программирование и т.п.», они «устойчивы, хорошо обозримы, измеримы и отождествляемы с конкретными конструкциями» [4, с. 3].

Долгое время считалось, что *hard skills* должны доминировать, под их формирование были составлены все образовательные программы мирового

высшего профессионального образования. Однако усилиями ученых Гарварда и Стэнфорда была открыта вся «жесткая правда о мягких навыках»: от 75 до 85% профессионального успеха зависит от soft skills и только 25–15% – от hard skills [5]. Это соотношение подтверждают последние исследования, которые показывают, что интерес работодателей к «мягким навыкам» усиливается. Н. Бондаренко и Т. Лысовой в 2015 г. на основе опроса 1019 руководителей российских компаний из шести отраслей (промышленности, связи, строительства, транспорта, торговли и сферы деловых услуг) был проведен анализ в рамках «Мониторинга экономики образования» НИУ ВШЭ совместно с Аналитическим центром Юрия Левады. В ходе исследования было выявлено, что при трудоустройстве выпускников вузов решающее значение имеют не цвет диплома и репутация учебного заведения, а личные качества и опыт молодого специалиста (у 59% опрошенных) [6].

Однако несмотря на важность и востребованность среди работодателей soft skills, стоит отметить, что более конкурентоспособным на рынке труда специалиста сделает правильное сочетание двух видов навыков. Вопрос о том, каково должно быть в образовательной среде соотношение hard и soft, какая группа должна преобладать - открыт. Вероятно, это соотношение должно быть различным в зависимости от конкретной программы и набора компетенций (либо это техническая, медицинская или военная специальность, где процент жестких навыков, очевидно, должен быть выше, либо социально-гуманитарная, где превалировать должна доля навыков мягких).

В ряде вузов в качестве ответа в том числе и на запрос времени по развитию гибких навыков внедряются современные образовательные технологии. Особый интерес представляет программа по «Liberal Arts», которая получила распространение во второй половине XX в. – сперва в США, а затем и в Европе.

Одной из самых важных черт модели свободных искусств и наук является право выбора студента. Изначально все студенты изучают один и тот же набор дисциплин, а уже после этого останавливаются на определенном

профиле, самостоятельно выбирая дисциплины для изучения из обширного списка. «Профили охватывают практически все основные сферы знания: от естественных и точных наук до практических искусств. Базовая учебная нагрузка в рамках каждого профиля относительно невелика (не более трети от общего объема), и окончательное решение о выборе студент принимает только после года или даже двух лет обучения» [7, с. 66].

Одинакового учебного плана и универсального пути к приобретению высшего образования не существует. Студенты самостоятельно формируют собственную программу обучения. Индивидуальный учебный план студента должен включать от 50 % до 90 % (в разных вузах пропорция различна) дисциплин, которые он выбрал сам. Но для того, чтобы такая свобода выбора не превратилась в безответственность и учебный план не получился хаотичным, у каждого студента с первых дней обучения есть кураторы (тьюторы), задача которых состоит в том, чтобы помочь студенту сформировать такую образовательную траекторию, которая сможет раскрыть его потенциал. При этом куратор не должен мешать обучающемуся в самостоятельном принятии решений [7].

У свободы выбора есть еще один очень значимый для Liberal Arts момент: по сути, молодой человек учится делать выбор не только в сфере высшего образования, но и в других серьезных жизненных ситуациях. Помимо этого, предоставляя студентам право выбора курсов, которые он хочет изучать и сферы научных интересов уже после поступления им в университет или колледж, сторонники модели свободных искусств и наук рассматривают поступивших уже как личности, которые способны к росту и переменам, к ответственности за свою судьбу.

Учебный процесс в этой системе представляет собой ограниченную неопределенность. Учебный план для каждой специализации создается таким образом, чтобы обеспечить как широту охваченных предметов, так и глубину их изучения. Разумное сочетание широты дисциплинарного диапа-

зона с глубиной изучения предметов должно присутствовать на протяжении всего обучения студента [8]. *Широта* достигается благодаря существующему определенному набору обязательных курсов (его часто называют «общеобразовательной программой» или «общими курсами»). Они разработаны так, чтобы все студенты смогли ознакомиться с классическими текстами и важными методами исследования, с различными подходами к знанию. *Глубина* изучения предметов программы специализаций достигается рекомендациями тьюторов к освоению ряда обязательных или смежных областей дисциплин с теми, что студент изначально выбрал.

Главной целью является то, чтобы выпускник приобрел минимально достаточную профессиональную квалификацию хотя бы в одной интеллектуально целостной сфере. Иногда допускается, что студенты концентрируются и в двух областях. Очень важно заметить, что набор специализаций по программе свободных искусств и наук не ограничен традиционными научными дисциплинами. Например, «в настоящее время Бард-колледж набирает студентов по таким сферам научных интересов, как анализ искусства; иностранные языки; литература и культура; история; гуманитарные науки; курс, включающий компонент лабораторной работы; литература на английском языке; математика и компьютерные науки; практические искусства, социальные науки» [9, с. 12]. Такой подход формирует системность в познавательной деятельности студента, а также выстраивает в его сознании взаимосвязь между научным знанием и искусством. Благодаря изучению искусств, студент обогащает ассоциативные связи и воображение, расширяет познавательные возможности мышления.

Учитывая быстрое обновление академических знаний, программа Liberal Arts акцентирует внимание на формировании познавательных компетенций. Таким образом, целью Liberal Arts становится научить студентов самостоятельному поиску, анализу и преобразованию информации. «Это означает, что на предметном материале любого курса необходимо выстро-

ить такие семинарские занятия, которые дают всем пришедшим в аудиторию возможность развить способности к поиску, восприятию, обобщению, анализу, передаче информации, к аргументированному письму и диалогу» [10, с. 168].

Важное место в программах Liberal Arts отведено использованию интерактивных методов в педагогике. Это означает, что аудитория превращается в место, где наблюдается взаимная передача информации между преподавателем и студентом. Общение между педагогом и обучающимся включает в себя не только чтение лекций. Студенты могут анализировать сложные тексты и давать им собственную интерпретацию, спорить, доказывая свою точку зрения, работать в группах - тем самым учиться не только у преподавателя, но и друг у друга, способствовать демократизации процесса обучения.

Такой процесс предполагает выполнение значительного объема работы за пределами аудитории (рекомендовано занимать учащихся в аудиториях не более четырех часов в день, чтобы остальную часть учебного времени они посвящали выполнению заданий в малых группах или самостоятельному освоению материала). Учащимся предоставляется программа курса со списком литературы. Используя данную литературу, студентам следует заранее подготовиться к работе на занятиях: ознакомиться как с первоисточниками по темам, которые будут разбираться в аудитории, так и с аналитическими текстами. Чтобы сохранить и углубить понимание, не теряя при этом связи с текстами-источниками, используются специальные методики (порядка 20), которые в Бард-колледже (США) получили название «Письмо и аналитическое чтение». Под письмом понимается изложение мыслей в письменной форме, а под аналитическим чтением – разнообразные способы работы с текстами, которые позволяют разобрать текст на части, выявить проблемы, поднимаемые автором, а также понять аргументацию ключевых тезисов. Поэтому студентам приходится выполнять достаточное количество письменных заданий. Например, «в первом семестре в

Бард-колледже студенты проходят курс, посвященный литературным шедеврам, и в течение одного семестра только по этому курсу они должны написать пять-семь докладов. Кроме того, они учатся перечитывать свои работы. Они овладевают навыками письма в ходе активного, а не пассивного процесса обучения, который состоит из прослушивания лекций и сдачи экзаменов» [9, с. 12].

Имеется ряд особенностей в системе оценивания работы студента. Оценивание учащегося должно осуществляться на протяжении всего курса. От оценок, полученных на промежуточных этапах, будет зависеть окончательный результат. Под промежуточными этапами понимаются эссе, устные доклады, участие в обсуждении тем, промежуточные экзамены, исследовательские работы и заключительный экзамен. В программе курса должны быть четко прописаны цели и задачи, поставленные перед студентом, а также то, как выполнение этих задач влияет на окончательный балл [8].

Безусловно, педагогический подход напрямую зависит от личности преподавателя и самого предмета обучения. Система образования по модели Liberal Arts предоставляет педагогам свободу в выборе стиля преподавания. Причем далеко не каждый преподаватель отдает предпочтение чисто сократическому методу.

Проанализировав особенности программы, мы выделили основные ее плюсы и минусы. Одним из плюсов образования по модели свободных искусств и наук можно считать предоставление студентам большой свободы выбора. Она проявляется в выборе специальности, предметов и преподавателей. Поэтому студент может сам подобрать себе программу, которая бы максимально соответствовала его текущему образовательному уровню и его академическим интересам. «В первые два года (иногда один год) учебы поступивших принято обучать ряду базовых дисциплин, обязательных для всех, а на двух последних студенты имеют возможность выбирать для себя интересующие их курсы из достаточно просторного перечня» [11]. Таким образом, студент продолжает выбирать на протяжении всего обучения. Это

развивает у него способность к принятию ответственных решений. Можно предположить, что человек, научившийся ответственно подходить к построению своей жизненной траектории в столь раннем возрасте, впоследствии будет в какой-то мере застрахован от серьезных ошибок в профессиональной жизни. С другой стороны, свобода в выборе не всегда хорошо сказывается на обучении студентов. Например, познакомившись в первые два года обучения с преподавателями, молодые люди, которые оказались в учебном заведении по воле родителей и не стремятся к получению знаний, могут обосновывать свой выбор предметов тем, что у некоторых преподавателей можно получить зачет без определенных усилий и проблем. Такие студенты не могут достаточно правильно сформировать свой учебный план, чтобы приобрести нужные знания и навыки. И даже кураторы не могут повлиять на их выбор - ведь они не вправе изменить окончательно принятое решение.

Еще одним плюсом данной программы является то, что студентам очень нравится разнообразие занятий, за которыми можно провести время в учебном заведении. Молодым людям предоставляется возможность реализовывать себя в совершенно разных областях помимо своей будущей профессии (музыка, организация мероприятий, издание газет, танцы, спорт и др.). Поэтому «для абитуриентов очень важно в анкетах, которые выдаются при поступлении в вуз, указывать свои увлечения и хобби. Для американских вузов это не пустая формальность, а существенная характеристика будущего студента» [12]. Однако не секрет, что излишняя увлеченность необразовательными процессами может в случае неумелого планирования или инфантилизма негативно сказываться на обучении.

Плюс программ Liberal Arts состоит и в том, что они учат студентов предлагать гипотезы и смотреть на предмет изучения с неожиданных сторон, критически мыслить, свободно и быстро излагать свои мысли на письме, учить учиться – читать материалы по самым разным предметам, находить и анализировать информацию, а также ясно и кратко говорить,

и доказывать свою точку зрения. Преподаватели вполне спокойно воспринимают тех, кто с ними спорит. Особенно это проявляется в преподавании гуманитарных предметов. Также данная программа ориентируется на широкие возможности для общения с преподавателями и использование интерактивных методов обучения, которые направлены на воспитание творческой, активной, коммуникабельной и волевой личности. Однако чрезмерное заострение внимания на ценности мнения каждого отдельного студента может приводить к нивелированию границ между профессиональным и профанным, авторитетным, экспертным и поверхностным.

Только что поступившего на программу Liberal Arts студента удивляет доброжелательность, открытость и неформальность общения с преподавателями. Со многими завязывается даже настоящая дружба. Они начинают приглашать друг друга в гости, чтобы в спокойной обстановке обсудить волнующие проблемы, дать совет или просто поддержать. «Особенно это относится к тем студентам, которые проживают в кампусе, а не в родной семье, из-за чего часто переживают тяжелый кризис. Компенсировать эти психологические затруднения помогают тесное общение с преподавателями и интенсивный тьюторинг. Однако из-за этого преподавателям приходится уделять много своего времени для решения личных проблем студентов, чем собственной научной работе» [13, с. 78]. Это не всегда хорошо, ведь образовательная деятельность немыслима без серьезной научной работы преподавателей. При защите кандидатских и докторских диссертаций, а также при проведении конкурсов на замещение вакантных должностей, пожалуй, самым важным требованием является активное участие в научной деятельности. Поэтому для преподавателей очень важна научная работа.

Что касается преподавателей отдельно, то между ними постоянно идет конкуренция за выбор именно его курсов. С одной стороны, это хорошо, потому что каждый из них старается «переманить» студентов к себе интерактивными методами работы, важностью и актуальностью передаваемых

знаний и навыков, своими личностными качествами и многим другим. Преподаватели, на курсы которых не запишется необходимое количество человек, останутся без работы, ведь их курсы будут не открыты. И таким образом, университет или колледж может потерять талантливого исследователя.

Несомненным достоинством модели образования является используемый в ней принцип междисциплинарности. Здесь учебные курсы включают в себя широкий спектр и естественнонаучных, и гуманитарных дисциплин. Междисциплинарность является сегодня необходимым условием развития науки и техники. Мы наблюдаем объединение не только дисциплин и отраслей науки, но и различных сфер жизни; экономисту необходимы знания из политологии и юриспруденции, художнику нужны знания из истории, философии – только при таких условиях они смогут реализовать весь свой потенциал [14].

Однако не многим выпадает возможность получить высшее образование в американских колледжах и вузах. Одним из явных недостатков считается то, что образование по программе свободных искусств и наук в современном мире очень дорогое. Оно может быть доступно только студентам из богатых семей, которые могут позволить себе не влезать в долги. Сегодня плата за обучение составляет в среднем почти \$15000 в год, что мешает многим поступить в высшие учебные заведения США. Вариант Liberal Arts в России стоит от 260 000 рублей в год, что еще раз подчеркивает дороговизну данной программы. Кроме финансовых затрат здесь необходимо большее количество преподавателей и помещений, чем в других системах высшего образования. Высокие требования предъявляются к библиотеке и компьютерной сети, где должно быть размешено внушительное количество материалов, служащих для подготовки к занятиям. Нужны и существенные административные ресурсы, чтобы управлять такой сложной структурой.

Учебный план программы свободных искусств и наук может существенно расходиться с государственными образовательными стандартами других стран, где присутствует жесткое государственное регулирование в сфере образования. Это может привести к большим трудностям при внедрении данной программы или к невозможности ее внедрения совсем.

Таким образом, можно сделать вывод, что, несмотря на имеющееся количество недостатков, образование по модели свободных искусств и наук предлагает интересный путь для развития творческих и новаторских способностей, а также для более конкурентоспособного профессионального обучения, ведь главной целью данной модели является становление и развитие личности, которая будет способна подстраиваться под переменчивую экономическую и социальную среду. Бывший студент программы Liberal Arts не потеряется, если ему в силу жизненных обстоятельств придется отказаться от прежней профессии или приобрести новую квалификацию.

Библиографический список

1. Орлова, В. В. Профессиональная социализация студентов специальности «Организация работы с молодежью» / В. В. Орлова, Ю. А. Луц, Я. В. Кусатова // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2016. – № 4. - С. 483.

2. Оганян, А. А. Теоретические аспекты взаимодействия высшего образования и рынка труда / А. А. Оганян // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2016. №3. - С. 112-115.

3. Чуланова, О.Л. Социально-психологические аспекты управления: эмоциональная компетентность руководителя в структуре soft skills (значение, подходы, методы диагностики и развития) / О. Л. Чуланова // Научное издание. – 2017. – № 1. – 15 с.

4. Ивонина, А. И. Современные направления теоретических и методических разработок в области управления: роль soft-skills и hard skills в профессиональном и карьерном развитии сотрудников / А. И. Ивонина, О. Л. Чуланова, Ю. М. Давлетшина // Наукoведение. – 2017. №1. – 18 с.

5. Чему не учат в университетах URL: <https://www.vedomosti.ru/> (Дата обращения: 31.01.2019).

6. Бондаренко, Н.В. Модели поиска, критерии найма, оценка профессиональных качеств и навыков выпускников профессиональных образовательных программ: мнение работодателей / Н. В. Бондаренко, Т. С. Лысова // Мониторинг экономики образования: информационно-аналитические материалы по результатам социологических обследований. – 2016. – № 1. – 7 с.

7. Кудрин, А. Л. Свободные искусства и науки в системе российского университетского образования / А. Л. Кудрин // Академический журнал «Вопросы образования». – 2015. – № 4. - С. 62-71.

8. Беккер Д. Что такое образование по модели свободных искусств и наук... и чем оно не является // Свободные искусства и науки на современном этапе: опыт США и Европы в контексте российского образования. СПб.: СПбГУ, 2014. С. 12-40.

9. Юбэнкс, И. Интервью с президентом Бард-колледжа Леоном Ботстайном / И. Юбэнкс // Академический журнал «Вопросы образования». – 2015. – № 4. - С. 11-20.

10. Воробьева, М. В. Зачем преподавателю философии методике из системы либерального образования / М. В. Воробьева, Е. С. Кочухова // Академический журнал «Вопросы образования». – 2017. – № 1. - С. 167-183.

11. Система образования Liberal Arts URL: <https://www.svoboda.org/a/26887314.html> (Дата обращения: 30.01.2019).

12. Образование Liberal Arts URL: <http://eclab.by/liberal-arts-education> (Дата обращения: 31.01.2019).

13. Иванова, Ю. В. Перспективы развития образования по модели свободных искусств и наук в России / Ю. В. Иванова, П. В. Соколов // Академический журнал «Вопросы образования». – 2015. – № 4. - С. 72-91.

14. Свободные искусства и науки на современном этапе: опыт США и Европы в контексте российского образования: Сборник статей. / Под ред. Дж. Беккера, Ф. В. Федчина. – СПб.: СПбГУ, 2014. – 124 с.

LIBERAL ARTS EDUCATION: PROS AND CONS

N. Beresneva, Yu. Lyskova

Perm State University

Search for new learning technologies and modernization of existing ones is a trend of modern organization of the learning process. The article discusses the main characteristics of the education on the model of the Liberal Arts ("liberal arts and science"): an individual educational trajectory, interactive teaching technologies, the development of the required competences and the choice of specialisation, the interdisciplinary nature of the curriculum and the individual capabilities of its implementation. On their basis, the authors highlight the strengths and weaknesses of this model.

Keywords: education on the model of liberal Arts and Sciences, Liberal Arts, interdisciplinarity, interactivity, soft skills, hard skills.

**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ
С ОДАРЕННОЙ МОЛОДЕЖЬЮ (В КОНТЕКСТЕ РАБОТЫ
ПЕДАГОГОВ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ)**

*О. П. Ильиных
А. В. Михайлова*

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

В статье представлены результаты авторского исследования работы молодых специалистов с одаренными детьми в учреждениях дополнительного образования Пермского края.

Ключевые слова: молодежь, молодые специалисты, одаренность, талант, система работы с одаренными детьми и молодежью.

«Личность педагога является важнейшим фактором в процессе развития одаренных детей» Е. Г. Смирнова

Поддержка талантливой молодежи – одно из актуальных направлений современной образовательной политики Российской Федерации. Основываясь на Концепции общенациональной системы выявления и развития молодых талантов, работа с одаренными детьми и молодежью приобретает в последние годы все более системный характер [1]. На федеральном, региональном и местных уровнях проводится большое количество различных

конкурсов, фестивалей, олимпиад; созданы специальные школы (в дополнение к системе музыкальных, художественных, школ искусств и т.п.) для выявления, развития и поддержки одаренности детей и молодежи.

Система по выявлению, развитию и поддержке одаренности детей и молодежи в Российской Федерации складывалась на протяжении многих лет и доказала свою эффективность. Отметим, что данная система создана и эффективно работает и в Пермском крае.

В Пермском крае к системе поддержки молодых талантов можно отнести работу музыкальных и художественных школ, учреждений дополнительного образования, а также высшего и среднего профессионального образования, ежегодное проведение для одаренных детей и одаренной молодежи различных олимпиад, конкурсов и фестивалей, мастер-классов [2]. Для одаренных детей в крае организуются зимние, летние, заочные и вечерние школы по различным направлениям одаренности: дети и молодые люди пишут исследовательские проекты и ездят в научные экспедиции. Из года в год проводится эффективная и масштабная работа с молодыми талантами, о чем свидетельствуют не только отчеты Министерства образования и науки края, но и многочисленные репортажи об успехах талантливых пермяков на российском и международном уровнях. Вместе с тем, работа с одаренными детьми и молодежью не сводится лишь к развитию подобного рода центров, проведению конкурсов и открытию новых школ для данной категории молодежи. Это также важная работа по поддержке молодых специалистов, которые работают с одаренными детьми и молодежью в вышеперечисленных учреждениях.

В Концепции общенациональной системы выявления и развития молодых талантов сказано, что «основное внимание должно быть уделено повышению профессионального мастерства учителей и наставников, обеспечению высококачественного содержания образовательных программ, внедрению современных средств обучения» [3]. Отметим, что в последние годы проводится немало научно-практических конференций как российского,

так и регионального уровней, по изучению проблем выявления, развития и поддержки молодых талантов. Внимание исследователей обращено на управленческие, организационные, педагогические модели работы с одаренными учащимися. Вместе с тем, именно вопросу подготовки молодых педагогических кадров, умеющих видеть юный талант и способных его развивать, уделено недостаточно внимания. Практически нет исследований в данном направлении. Тема мало изучена и в нашем крае. Тогда как государство делает ставку на молодых, так как развитие молодых специалистов – это непрерывный процесс, имеющий своей целью освоение молодыми социального опыта, накопленного предшествующими поколениями, а также его качественное обновление и передачу обновленного опыта последующим поколениям.

Безусловно, педагоги, работающие в учреждениях дополнительного образования, профессионалы своего дела, умеющие увидеть и развивать в детях и молодежи потенциальные таланты, благодаря которым многие учащиеся в раннем возрасте достигают заметных успехов. Однако, сегодня складывается ситуация, когда педагоги, имеющие большой стаж и значительный опыт в данной работе, уходят. К «штурвалу встают» молодые специалисты, которые еще много не знают и не имеют достаточного опыта. К тому же не во всех учреждениях ведется системная методическая работа с молодыми специалистами, зачастую нет и нет педагогического наставничества. Таким образом, мы считаем, что подготовка молодых специалистов, работающих с детьми и молодежью, в области выявления и развития одаренности, в настоящее время недостаточна.

Согласимся с мнением Смирновой Е. Г. о том, что сегодня требуется пересмотр взглядов на педагога и на процесс его профессиональной подготовки в стратегических направлениях модернизации образования. От современных преподавателей (мы имеем ввиду не только учителей общеобразовательных учебных заведений, но и педагогов дополнительного обра-

зования и преподавателей, специализированных спортивных, художественных и т.п. школ) требуются качественные действия в обеспечении развития способностей учащихся [4].

С целью изучения различных аспектов работы с одаренной молодежью в Пермском крае в 2018 году было проведено исследование среди молодых специалистов Пермского края в возрасте от 18 до 35 лет. В анкетах и интервью особое внимание было уделено профессиональной подготовке и специфике работы молодых педагогов с талантливой молодежью.

В опросе приняли участие 103 респондента (из них 78,6 % женщины, 21,4 % – мужчины). Наибольшее количество респондентов было в возрасте от 21 года до 25 лет, работающих в разных направлениях учреждений дополнительного образования (естественно-научном, социально-педагогическом, художественно-эстетическом, техническом, туристско-краеведческом, физкультурно-спортивном).

Одним из аспектов готовности специалистов работать с одаренными является профессиональная подготовка педагогов и руководителей различных коллективов. На вопрос об изучении специальных дисциплин или спецкурсов во время получения профессионального образования 55,3 % респондентов ответили, что изучали данную тему в вузе, 44,7 % опрошенных не изучали тему одаренности вообще. Из тех, кто изучал, 77,7 % отметили, что им не хватает полученных знаний, 18,4 % респондентов не знают, как применить полученные знания на практике. Очевидно, что даже при наличии специализированных дисциплин в образовательных программах учебных заведений, выпускникам недостаточно полученных знаний, зачастую не подкрепленных практическими компетенциями.

Соответственно, можно сделать вывод о том, что молодые специалисты получают недостаточную подготовку в области работы с одаренными детьми и молодежью. Разделяя тезис о том, что «с одаренным ребенком может работать только одаренный учитель, широко эрудированный и гибкий в поведении, увлеченный и умеющий увлекать, открытый в общении» [4],

мы считаем задачу подготовки учителя, педагога, тренера, специалиста, работающего с одаренными детьми и молодежью, одной из актуальных проблем профессионального образования.

Несформированность профессиональной компетенции по работе с одаренными детьми и молодежью приводит к тому, что данный вопрос не находится в фокусе внимания в работе молодых специалистов, что косвенно подтверждается результатом ответов на вопрос о государственной поддержке талантливых детей и молодежи. Хотя 63,1 % опрошенных считают, что государственная поддержка одаренных детей и молодежи и в России, и в нашем крае есть, 42,7 % из них говорит о том, что этой поддержки недостаточно, а 33 % считают себя не компетентными в данном вопросе и затрудняются на него ответить. 3,9 % молодежи утверждает, что государственной поддержки одаренных в Российской Федерации нет. Однако, основные нормативные документы, перечень российских или региональных мероприятий опрошенные назвать затруднились.

Обращаясь к аспекту профессиональной деятельности молодых специалистов с одаренными детьми, мы анализировали специфику их работы по выявлению и развитию талантливых воспитанников.

На вопрос «Как Вы считаете, нужно ли выделять как отдельную категорию одаренных детей и одаренную молодежь?» 65 (63 %) человек считают это обязательным; 19 (18 %) респондентов также признают это необходимым, но не знают, как это сделать; 11,6 % опрошенных считают, что одаренных необходимо выделять как отдельную категорию, но это невозможно сделать в рамках учебного процесса. Всего 7 ответивших не считают нужным выделять в отдельную категорию одаренных детей и одаренную молодежь. Наибольшее затруднение, на наш взгляд, представлял вопрос, в котором респондентам предлагалось назвать методики, программы, используемые ими в своей работе с одаренными: 80 (77,6 %) человек отметили, что они не работают с одаренными и не применяют никаких методик. Вместе с тем, все респонденты (за исключением 1 человека), считают, что

необходимо организовать специализированные курсы, мастер-классы и т.д. для обучения молодых специалистов, которые работают с одаренными детьми и молодежью. Большинство опрошенных (89,3 %) хотели бы посещать вышеназванные мероприятия.

Все интервьюируемые самостоятельно овладевают темой одаренности и им интересно работать с данной категорией детей и молодежи. Это подчеркивает наличие мотивационного критерия готовности педагогов к работе с одаренными детьми. Вместе с тем, необходимо развивать и другие профессиональные качества молодых педагогов, такие, к примеру, как когнитивные (теоретические и практикоориентированные знания об одаренности), коммуникативные (владение культурой межличностной коммуникации, включающей умения слушать и слышать одаренных детей), конструктивно-проектировочный (владение способами программирования, планирования, принятия решений в конкретных ситуациях взаимодействия с одаренными детьми) и другие. «Для формирования готовности педагогов к работе с одаренными детьми требуются работа с педагогами для формирования у них заинтересованности в выявлении и поддержке одаренных детей, ответственности профессиональных сообществ за результаты педагогической деятельности, обеспечение условий для повышения квалификации педагогических работников и стимулирование роста их профессионального мастерства» [5].

Проведенные в рамках исследования интервью с педагогами разных направлений учреждений дополнительного образования (социально-педагогическое, художественно-эстетическое, спортивное, туристско-краеведческое, музыкальное), подтвердили наши выводы по проблемам подготовки и деятельности молодых специалистов по работе с одаренной молодежью:

- в высших и средних учебных заведениях недостаточно, либо совсем не акцентируют внимание на теме одаренности, что существенно осложняет работу выпускников этих заведений по работе с одаренными детьми и одаренной молодежью;

- работа молодых специалистов с одаренными детьми и молодежью ведется преимущественно в рамках подготовки и участия в конкурсах, фестивалях и турнирах;

- все интервьюируемые самостоятельно овладевают темой одаренности и им интересно работать с данной категорией детей и молодежи. Практически у всех опрошенных есть запрос на специальные курсы и мастер-классы по методикам работы с одаренными детьми и молодежью

В ходе интервью всеми участниками было отмечено желание реализовывать в своих центрах проекты, связанные с развитием одаренных детей, работой педагогов и сотрудничеству с родителями.

Подводя итог, отметим наиболее актуальные, на наш взгляд задачи, на которые стоит обратить внимание в вопросах работы с одаренными детьми и молодежью. Прежде всего, это теоретическая и практикоориентированная подготовка специалистов. Необходима системная организация практикумов, мастер-классов по овладению навыками работы с одаренными детьми и освоению специфических образовательных технологий. По-прежнему актуальным остается знакомство с передовым опытом, в том числе путем создания информационного и методического обеспечения обмена данным опытом работы. Отдельным вопросом (в том числе и наших дальнейших исследований) может быть тема взаимодействия с родителями одаренных детей.

Время меняет приоритеты развития нашей страны, выдвигает новые вызовы. Одаренные и талантливые люди становятся одним из важных факторов развития страны и общества. Поэтому так важно обеспечить смену поколения профессионалов, работающих с одаренными детьми и молодежью, новыми творческими кадрами, которые внесут в существующую и

устоявшуюся систему выявления, развития и поддержки одаренных детей и молодежи новые приемы, положительно влияющие на развитие данного механизма. Молодые специалисты – это важное и значимое звено на пути ребенка или молодого человека в становлении его одаренности, его таланта.

Библиографический список

1. Концепция общенациональной системы выявления и развития молодых талантов // Утверждена Президентом Российской Федерации Д.А. Медведевым от 3 апреля 2012 г. URL: <http://legalacts.ru/doc/kontseptsija-obshchenatsionalnoi-sistemy-vyjavlenija-i-razvitija-molodykh/> (дата обращения: 05.02.2019).

2. Приказ Министерства образования и науки Пермского края от 23.10.2017 № СЭД-26-01-06-1018 «Об утверждении Перечня краевых мероприятий на 2017- 2018 учебный год, направленных на выявление, поддержку и развитие творческого потенциала детей и педагогов». URL: https://minobr.permkrai.ru/activity/gifted_chilren/ (дата обращения 05.02.2019).

3. Концепция общенациональной системы выявления и развития молодых талантов // Утверждена Президентом Российской Федерации Д.А. Медведевым от 3 апреля 2012 г. URL: <http://legalacts.ru/doc/kontseptsija-obshchenatsionalnoi-sistemy-vyjavlenija-i-razvitija-molodykh/> (дата обращения: 05.02.2019).

4. Смирнова Е. Г. Личность педагога и его роль в организации работы с одаренными детьми. URL: <https://nsportal.ru/vuz/pedagogicheskie-nauki/library/2018/05/06/lichnost-pedagoga-i-ego-rol-v-organizatsii> (дата обращения 06.02.2019).

5. Адольф В. А., Голубничая Е. В. Особенности профессиональной деятельности педагога с одаренными детьми в системе общего образования // Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева. 2016. - №1 (35). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-professionalnoy-deyatelnosti->

pedagoga-s-odarennymi-detmi-v-sisteme-obschego-obrazovaniya (дата обращения: 06.02.2019).

ASPECTS OF WORK WITH GIFTED YOUTH

O. Ilyinykh, A. Mikhaylova

Perm State University

The article presents the results of the author's study of the work of young professionals with gifted children in institutions of additional education of the Perm region.

Key words: youth, young specialists, talent, system of work with gifted children and youth.

УДК 159.928

ОБЗОР ОСНОВНЫХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ПОДХОДОВ К ТАЛАНТУ И ОДАРЕННОСТИ

М. К. Котельникова

Е. В. Малкова

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

В статье рассматриваются исторические предпосылки к современным определениям таланта и одаренности, также приведен обзор основных подходов к определению таланта в целом. Рассмотрены концепции к природе

одаренности и таланта в соответствии со следующим разделением: детерминация по форме проявления и степени сформированности таланта, детерминация по особенностям возрастного развития и детерминация подходов к одаренности по видам деятельности. Сделан вывод о необходимости изучения теоретических подходов при выстраивании работы с талантливыми и одаренными детьми и молодёжью.

Ключевые слова: талант, одаренность, молодёжь, теоретические подходы к таланту.

Изучение таланта и одаренности обширно рассматривается в работах исследователей разных сфер, особенно актуальной тема таланта стала в последнее время в сфере психологии, педагогики и менеджмента. Подходы к одаренности и теоретическое понимание таланта менялись и усложнялись с развитием науки, однако современные представления о таланте опираются на исследования прошлого. Обзор теоретических подходов к таланту и одаренности позволит проследить историческое развитие определения таланта. Изменения и углубление теоретических подходов демонстрируют актуальность проблемы выстраивания работы с талантливыми детьми и молодёжью, с ориентацией на новые, вновь выявившиеся аспекты. Развитие технологий, появление новых индустрий диктует новые «вызовы» к компетенциям профессионалов, а значит, и к содержанию программ дополнительного и основного общего и профессионального образования. Экономике нужны «таланты». Понятие «талант» прочно вошло в обиход системе управления персоналом, в менеджменте. Талант стал обозначением качества рабочей силы – профессионалов. Ввиду актуальности темы исследования талантливой молодёжи, молодых креаторов, лидеров творческих индустрий, данный обзор позволит сформировать единое понимание определения таланта и одаренности, а также может стать инструментом для выстраивания профессионального сопровождения талантливых молодых людей в

соответствии с определенными подходами и концепциями определения одаренности.

Учитывая разнообразие концепций, была выбрана следующая логика изложения: рассмотрение теоретических представлений о таланте и одаренности в соответствии с такими критериями, как:

1) детерминация по форме проявления и степени сформированности (явная/актуальная одаренность, скрытая/потенциальная одаренность) – в работах Т. Карлейля, А.Н. Леонтьева, Ф. Гальтона, Ц. Ламброзо;

2) детерминация по особенностям возрастного развития (ранняя и поздняя одаренности) – в исследованиях Д.Б. Эльконина и В.В. Давыдова;

3) детерминация подходов к одаренности по видам деятельности (познавательная и практическая деятельность, интеллектуальная одаренность различных видов¹) – в научных работах Б. Л. Астаурова и Н. В. Виденева, Б. М. Теплова, В. С. Мерлина, С. Л. Рубинштейна, Г. Гарднера, А. А. Мелик-Пашаева и З. Н. Новлянской, А. М. Матюшкина и Д. Уоткинса.

Определение таланта и одаренности в работах выше указанных авторов рассмотрено наиболее полно, и позволяет проиллюстрировать сложившиеся теоретические подходы яркими примерами в контексте работы с талантливými детьми и молодежью.

Рассмотрим некоторые теоретические подходы к таланту и одаренности, которые выделяют скрытую и явную одаренность, а также говорят об актуальной (т.е. одаренности, таланте, которые проявляются в момент изучения личности) и потенциальной одаренности (талант и способности являются задатками личности, но не раскрыты и не развиты в полной мере).

Теоретические представления о таланте на основе его формы проявления появляются в начале XIX в. В этот период происхождение таланта связывают с божественными проявлениями. Приверженцем данного подхода

¹ Художественно-эстетическая деятельность – хореографическая, сценическая, изобразительная, музыкальная, литературно-поэтическая. Практическая деятельность – одаренность в ремеслах, спортивная, организационная; коммуникативная деятельность – лидерство.

стал Томас Карлейль, трактовавший гениальность как проявление «всеобщей универсальной силы творца в индивидуальном сознании» [1]. Теологический подход к одаренности предполагает, что талант – это то, что дано свыше, следовательно, развитие одаренности и таланта невозможно, если изначально человек талантлив не был. Данный теоретический подход трактует одаренность как нечто скрытое в человеке, автор говорит о возможности проявления одаренности – т.е. о потенциальной и актуальной одаренности. В качестве примера яркого творческого деятеля эпохи Т. Карлейль приводил Данте Алигьери: «Данте выступает перед нами не как обширный всеобъемлющий ум, а скорее, как узкий, однонаправленный ум, что обуславливается отчасти современной ему эпохой и его положением, отчасти же его собственным характером. Вся мощь его духа сконцентрировалась в огненную напряженность и ушла вглубь. Он велик, как мир, не потому, что он обширен, как мир, а потому, что он проникает все предметы, так сказать, до самого их существа» [2].

Подход отечественного ученого А.Н Леонтьева также можно отнести к делению одаренности на явную и скрытую. А. Н. Леонтьев, психолог, разработчик методологии психологического исследования, определил одаренность как совокупность врожденных характеристик человека, а талант - как личностное воплощение природных задатков. Например, «человек может обладать способностями к музыке и творчеству, но в процессе самореализации он может стать как композитором, так дирижером или исполнителем», следовательно, талант определенно может быть охарактеризован как явный (состоявшийся композитор) и скрытый (способности к музыке).

Немаловажной в рамках такого теоретического подхода становится вопрос степени сформированности одаренности: талант можно условно разделить на актуальный и потенциальный. Если говорить о рассмотрении таланта как потенциально возможного проявления качеств личности, то следует обратиться к подходу Френсиса Гальтона, изучавшего наследственность таланта и способностей. В своих работах он приходит к выводу о

наследовании таланта: «Ровно половина из числа наиболее знаменитых людей имеет одного или нескольких выдающихся родственников» [3]. Наследственность и наследование природной одаренности считались единственным возможным вариантом для рождения талантливой личности, основой для этого подхода стало развитие биологии и генетики. Мировое сообщество начало опираться на научные обоснования одаренности, поскольку наука имеет более точные подкрепления.

В XIX в. наиболее близко подошел к раскрытию природы гения Цезарь Ламброзо. Ц. Ламброзо увидел общее между гениальностью и помешательством [4]. Так, теории Ц. Ламброзо и Ф. Гальтона: легли в основу ряда психологических исследований творческих процессов в целом, а также обозначили вопросы о едином происхождении гениальности и таланта, или о противопоставлении этих явлений.

В начале XX в. понятие «одаренность» появилось в психологии благодаря американскому исследователю Гаю Уипплу, который подразумевал под «одаренными» людей со «сверхнормальными» способностями [5]. Так, одаренными детьми Г. Уиппл называл учащихся школы, которые проявляли выдающиеся способности в рамках определенной дисциплины (например, учащиеся демонстрировали явный писательский талант при написании сочинений). Данный подход также следует рассматривать в логике определения одаренности как скрытой и явной.

Говоря о детерминации одаренности на основе возраста человека, нельзя обойти вниманием отечественных исследователей - Д.Б. Эльконина и В.В. Давыдова, предложивших систему развивающего обучения для учащихся младшей школы [6]. В её основу легли результаты исследований психологических особенностей детей младшего школьного и подросткового возраста Л.С. Выготского и его последователей. На сегодняшний день «система развивающего обучения Эльконина-Давыдова» не имеет аналогов по эффективности обучения и выявлению творческих способностей детей, положена идеологами и экспертами детско-взрослых проектов, кружкового

движения (при содействии Открытого университета Сколково¹) в основу методологии наставничества. Цель Кружкового движения - вырастить в России экосистему, которая объединит технологических энтузиастов, крупные компании, госкорпорации, проекты на стыке образования, науки и технологического бизнеса. Такая экосистема позволит создавать работающие форматы для взаимодействия между всеми участниками Кружкового движения [7].

Советские ученые Б.Л. Астауров и Н. В. Виденеев впервые говорят о социальном влиянии на природу таланта, выделяют не только генетический характер наследования одаренности, но и фактор влияния среды в разной степени. Таким образом, уже в трудах этих ученых можно говорить о детерминации таланта и одаренности по видам деятельности – среда, по мнению ученых, может сформировать интеллектуальную одаренность (в том числе подразумевая, художественную, литературную, музыкальную и пр. одаренности) [8], [9].

Б.М. Теплов подчеркивает, что бессмысленно говорить об «одаренности вообще» поскольку возможна лишь одаренность в чем-либо, т.е. в какой-либо деятельности. В соответствии с этим он выделил два вида одаренности:

1) специальную одаренность, создающую возможность успеха в определенной деятельности (к специальной одаренности можно отнести «так называемый абсолютный слух, выражающийся в том, что лицо, обладающее этой способностью, может узнавать высоту отдельных звуков, не прибегая к сравнению их с другими звуками, высота которых известна» [10]; так человек, обладающий этой способностью может стать как выдающимся певцом, композитором, исполнителем, аранжировщиком и пр.);

¹ Открытый университет Сколково (ОтУС) - программа Фонда «Сколково» по привлечению, вовлечению и интеграции студентов, аспирантов, молодых ученых с научно-технологическими и предпринимательскими компетенциями в инновационную экосистему России. URL: <http://sk.ru/opus/> (дата обращения 24.05.2018).

2) общую одаренность, которая, в отличие от специальной, обеспечивает успешность освоения широкого круга видов деятельности (примером здесь может стать общая музыкальность человека и эстетический музыкальный вкус – при обладании такими способностями человек может стать продюсером, организатором концертов и музыкальных программ, может заниматься проектной деятельностью в сфере музыкального искусства).

Описывая человеческие способности, Б.М. Теплов выделил три их главных признака:

1) под способностями понимаются индивидуально-психологические особенности, отличающие одного человека от другого;

2) способностями называют не всякие вообще индивидуальные особенности, а лишь те, что имеют отношение к успешности выполнения какой-либо деятельности (многих деятельностей);

3) само понятие «способность» не сводится только к тем знаниям, умениям, навыкам, которые уже наработаны у данного человека.

Продолжая и развивая идеи Б.М. Теплова, советский психолог, доктор педагогических наук В.С. Мерлин считает необходимым добавить ещё два признака одаренности:

1) продуктивные индивидуально-своеобразные приёмы и способы работы;

2) в качестве способностей могут выступать как свойства индивидуума, так и свойства личности. При этом последние определяют наиболее обобщённые отношения личности [11].

Все эти признаки необходимо учитывать при анализе социальной одарённости личности. Таким образом, данный подход демонстрирует нам, что одаренность и талант может рассматриваться как черта, являющаяся «маркером» для выделения человека, его личных качеств.

С. Л. Рубинштейн, также как Б.М. Теплов и В.С. Мерлин, подходит к рассмотрению понятия одаренности с точки зрения общих и специальных

способностей. Он отмечает, что «в ходе исторического развития у человечества вырабатываются различные специализированные способности. Все они представляются разнообразными проявлениями способности человека к самостоятельной трудовой деятельности и к освоению в процессе обучения того, что было создано человечеством в его историческом развитии. В результате дифференцируются специальные способности к различным видам деятельности и общая способность» [12].

В поддержку детерминации природы одаренности на основе разнообразия видов деятельности человека можно привести работы Говарда Гарднера. Г. Гарднер в 1980-х годах в книге «Frames of Mind» (в русском переводе «Структура разума: теория множественного интеллекта») подробно изучает интеллект. По мнению Говарда Гарднера, интеллект – это совокупность различных способностей и склонностей, отсюда автор выводит понятие «множественный интеллект» и 7 его типов: лингвистический, музыкальный, логико-математический, пространственный, телесно-кинестетический, внутриличностный и межличностный [13].

Автор подчеркивает автономность каждого типа интеллекта, говорит о том, что приведенный перечень граней интеллекта не полный, но отрицать их существование на текущем уровне исследований мозга и интеллекта человека невозможно. Выведенные Г. Гарднером типы интеллекта тесно перекликаются со способностями человека, исследователь приводит многочисленные исследования одаренности и таланта с точки зрения разных наук. Кроме того, Г. Гарднер указывает на социальный характер одаренности – талант не только связан с интеллектом, но и со средой, в которой растет и развивается личность. Исследование Г. Гарднера и выделение им музыкального и пространственного интеллекта можно напрямую связать с творческой, художественной, психомоторной одаренностью, которые, в свою очередь, имеют отношение к сфере вокала, танца, изобразительного искусства и т.п.

Таким образом, можно выделить еще один поход к одаренности и таланту – талант может быть приобретенным, развитым качеством, и его появление не обязательно должно быть обусловлено наследованием, значимую роль в формировании и развитии таланта играет среда.

Авторы А.А. Мелик-Пашаев и З.Н. Новлянская говорят о возникновении одаренности и таланта в рамках концепции эстетического отношения как основы художественных способностей и одаренности. По мнению А.А. Мелик-Пашаева, «единым», общим основанием является эстетическое отношение к действительности, присущее в той или иной степени всем людям, но особенно развитое у художественно одаренных людей. Психологическое содержание эстетического отношения к действительности раскрыть достаточно сложно из-за целостности, неделимости этого переживания. Основа художественного творчества не определяется набором способностей, а представляет собой особое состояние личности, это особый опыт, который захватывает всю личность, способ видения мира. В этом заключается мотивирующий аспект эстетического отношения – открывшееся художнику переживание иного облика предметов, иной жизни должно быть сохранено, что приводит к созданию художественного образа. В качестве примера можно привести современного креатора, российского художника-каллиграфа, основателя направления «каллиграфутизм» Покраса Лампаса (Арсений Сергеевич Пыженков), который обладает не только талантом художника, но и развит с точки зрения эстетического вкуса.

Еще одним исследованием природы одаренности и ее различия по видам деятельности можно назвать концепцию творческой одаренности А.М. Матюшкина. Автор рассматривает творчество как центральное звено психического развития человека, а одаренность – как творческий потенциал этого развития. В качестве системообразующих признаков феномена одаренности выступают следующие:

- 1) доминирование познавательной мотивации;
- 2) высокие уровни исследовательской активности;

- 3) способность к достижению оригинальных решений;
- 4) способность к прогнозированию;
- 5) способность к созданию идеальных эталонов [14].

В русле концепции А.М. Матюшкина была разработана новая модель развития общей одаренности детей на всех этапах школьного обучения – модель творческого междисциплинарного обучения. Согласно этой модели, внутренним психологическим условием творческого развития одаренного ребенка является его исследовательская (творческая) активность. На основе преобразования этой активности во все более высокие формы возникает исследовательская позиция личности - фактор, обеспечивающий дальнейшее развитие одаренности и достижение человеком наиболее высоких форм творческой активности. Поэтому создание психолого-педагогических условий для развития высокой исследовательской активности одаренного ребенка представляет собой центральную задачу обучения на всех возрастных этапах школы. Важнейшим таким условием является обогащенная, развивающая среда, отвечающая особым познавательным потребностям и возможностям одаренных детей и подростков, особенностям их личности. Структурно-динамическая модель позволяет объяснить феномен одаренных детей, неуспешных в школе. Использование психодиагностической системы помогает выявить учащихся со «скрытой» одаренностью и определить для них меры психолого-педагогической помощи. Кроме того, существуют и создаются так называемые «средовые площадки» для талантливых художников, музыкантов, архитекторов и пр. более старшего возраста. Например, в качестве средовой площадки выступает Всероссийский молодёжный образовательный форум «Таврида», где ежегодно создается возможность молодым талантливым людям обмениваться опытом и развивать свою одаренность.

Современные учёные спорят о вопросе детерминации таланта и одаренности, и сосредоточены не столько на природе происхождения таланта,

сколько на управлении талантливыми, одаренными людьми. Так формируется принципиально новый подход к одаренности – управленческий подход. Термин «управление талантами» был введен Дэвидом Уоткинсом, впервые автор использует его в статье, опубликованной в 1998 году, а позже изучает более подробно в книге «Системы управления талантами» в 2004 году [15], [16]. Управление талантами формирует творческие стимулы и развивает творческий потенциал сотрудников, влияет на вовлечение сотрудников в инновационный процесс. Таким образом, вектор рассмотрения одаренности сменяется, и талант становится инструментом в работе, а не сверх-способностью.

В силу наслаивания теоретических концепций и развития научного аппарата, подходы к одаренности усложнялись, и в данный момент работа с талантом – это наиболее полный и актуальный подход. В рамках управления талантом становится возможным не только выявлять природу одаренности, но и развивать талант личности.

Важно понимать, что талант не стоит рассматривать как нечто однородное, поскольку множество ученых и авторов теоретических концепций приводят разнообразные классификации, свойства одаренности человека. Именно в контексте этого понимания следует создавать программы поддержки, проекты для развития талантливой молодёжи, поскольку для одних молодых людей будет необходима лишь площадка для самореализации, тогда как другие будут нуждаться в наставническом подходе со стороны специалистов для выявления их одаренности. Так в сфере искусства и культуры особенно важно сопровождение таланта и одаренности, именно наставник сможет скорректировать, помочь выстроить индивидуальную траекторию развития таланта и быть «проводником» для молодого человека, показывая возможные «лифты» для развития способностей. Например, в формате наставничества работает Международный благотворительный фонд Владимира Спивакова [17], деятельность которого направлена на

профессиональную поддержку юных талантов в области искусства и создание благоприятных условий для их творческого роста. Аналогичной деятельностью занимается Фонд «Новые имена» [18] - межрегиональная благотворительная организация, занимающаяся поиском, отбором и поддержкой молодых музыкантов, художников и поэтов, представляющих разные страны, культуры, исполнительские школы.

В контексте организации работы с одаренной молодёжью, наиболее важным представляется понимание специалиста о необходимости создания определенных, отличных от обычных, условий для работы с талантливыми молодыми людьми. Специалист по работе с молодёжью должен осознавать специфику вопроса, пытаться определить склонности молодого человека, для того, чтобы вовремя и в нужном векторе обеспечить развитие таланта. Кроме того, специалисту по работе с молодёжью важно понимать, что талант может быть проявлением специальной или общей одаренности (основываясь на теоретическом подходе Б.М. Теплова). Таким образом, специалист должен внимательно относиться к любым проявлениям одаренности и обладать определенными диагностическими компетенциями (профориентация молодёжи). Также важно понимать, что талант и одаренность могут развиваться¹, следовательно, при работе с одаренными детьми и молодёжью необходимо создавать среду, достраивать и делать доступными условия, способствующие развитию таланта.

Для изучения особенностей проектного и программного подходов в организации работы с талантливой молодёжью следует обратить внимание на концепцию А.М. Матюшкина, поскольку автор говорит о междисциплинарном обучении и о поощрении исследовательского потенциала личности. На основе этих теоретических оснований создаются некоторые образовательные проекты (например, образовательный центр «Сириус» в г. Сочи,

¹ На это ссылаются А.М. Матюшкин, Г. Гарднер, Б.Л. Астауров, Н. В. Виденеев, А.Н. Леонтьев.

включение в образовательные программы школ научно-практических конференций как инструмента развития исследовательских компетенций школьников), некоторые из них подробнее приведены во втором параграфе второй главы. Авторы А.А. Мелик-Пашаев и З.Н. Новлянская говорят об одаренности в контексте эстетического отношения, это концептуальное положение также нашло отражение в программном подходе в организации работы с одаренной молодёжью.

Сложно говорить об актуальности и неоспоримом подтверждении подходов Т. Карлейля и Ц. Ламборозо, так как науки, в частности медицина, генетика получили новый виток развития после жизни вышеуказанных исследователей. На данный момент классификации и подходы этих ученых являются недостаточными ввиду усложнения научного аппарата в целом. Также оспоримым можно назвать подход Ф. Гальтона, разумеется, нельзя отрицать вклад ученого в развитие генетики, но вопрос наследственности таланта является спорным, и подобный подход был неоднократно опровергнут другими учеными позже. На наш взгляд, наиболее интересным и современным можно считать теоретический подход Г. Гарднера, в котором автор не только приводит собственные теоретические представления о таланте и одаренности, но и ссылается на труды ученых-психологов, которые послужили основой для формирования подхода.

Таким образом, говоря о работе с молодёжью в сфере творческих индустрий, арт-практик и художественного образования, можно сделать вывод о необходимости учета теоретических обоснований таланта и одаренности, поскольку это может стать эффективным инструментом для понимания природы таланта, и выстраивания индивидуальной траектории развития молодого человека.

Библиографический список

1. Карлейль Т. Теперь и прежде. – М.: изд-во Республика, 1994. – 415 с.
2. Карлейль Т. Герои, почитание героев и героическое в истории. (Антология мысли). – М.: Эксмо, 2008. – 864 с.
3. Galton F. Hereditary Talent and Character // Macmillan's Magazine.– 1865.–vol. 12.
4. Ламброзо Ц. Гениальность и помешательство. – СПб.: Ленинградское изд-во, 2009. – 364с.
5. Kilpatrick, William H. An Effort at Appraisal. In Adapting the Schools to Individual Differences, ed. Guy Montrose Whipple. Bloomington, IL: Public School Publishing, 1925.
6. Эльконин Б.Д. Введение в психологию развития (в традиции культурно-исторической теории Л.С. Выготского). – М.: Тривола, 1994. – 168 с.
7. Официальный сайт «Академия наставников» URL: <http://sk.ru/academy/b/news/archive/2019/01/31/utverzhdenny-daty-provedeniya-regionalnyh-shkol-nastavnikov-v-2019-god.aspx> (дата обращения 08.02.2019)
8. Астауров Б. Л. Проблемы общей биологии и генетики. – М.: Наука, 1979. – 294 с.
9. Видинеев Н. В. Природа интеллектуальных способностей человека. – М.: Мысль, 1989. – 173 с.
10. Теплов Б. М. Проблемы индивидуальных различий. – М, 1961. – 256 с.
11. Мерлин В. С. Об обучении и развитии // Уч. зап. Саратовск. гос. пед. ин-та, 1934.
12. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. – Издательство: Питер, 2002 г. – 720 стр.

13. Говард Г. Структура разума: теория множественного интеллекта Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligence. – М.: «Вильямс». – 2007. – 51 с.

14. Экземплярский В.М. Проблема одаренности. Измерение одаренности как теоретическая и практическая проблема // Что такое одаренность / Под ред. А.М. Матюшкина, А.А. Матюшкиной. – М.: ЧеРо, 2006.

15. Watkins, David. Lightyear – An Application Framework for Talent Management That Acts as a Central Feedback Center for all Organizational Functions (англ.). Softscape, Incorporated. – 1998.

16. Schweyer, Allan. Talent Management Systems: Best Practices in Technology Solutions for Recruitment, Retention and Workforce Planning. John Wiley & Sons. – 2004.

17. Международный Благотворительный Фонд Владимира Спивакова: [сайт]. URL: <http://spivakov.ru/> (дата обращения 08.02.2019).

18. Межрегиональный благотворительный фонд «Новые имена»: [сайт]. URL: <http://newnames.ru/> (дата обращения 08.02.2019).

OVERVIEW OF THE MAIN THEORETICAL APPROACHES TO TALENT AND ENDOWMENT

M. Kotelnikova, E. Malkova

Perm State University

The article includes the historical background to modern definitions of talent. There is an overview of the main approaches to the definition of talent in general. Concepts to the nature of talent are considered in accordance with the following division: determination according to the form of manifestation and degree of formation of talent, determination according to the peculiarities of age development and determination of approaches to endowments by activity. The

main conclusion is that it is necessary to study theoretical approaches in working with talented children and young people.

Keywords: talent, youth, theoretical approaches on talent.

УДК 316.334.52-053.6:78 (470.53)

ПОДДЕРЖКА МУЗЫКАЛЬНО ОДАРЕННОЙ МОЛОДЕЖИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ (НА ПРИМЕРЕ ПЕРМСКОГО КРАЯ)

Н. И. Береснева

Д. А. Салмина

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

Целью статьи является обобщение опыта г. Перми и Пермского края по поддержке музыкально одаренной молодежи. Поддерживается мысль о том, что музыкальное творчество является необходимым условием для развития культуры подростков и молодежи. Автор выявляет, какие возможности в качестве форм поддержки открываются для молодых профессиональных и непрофессиональных музыкантов. Что помогает молодым людям показать свои таланты, заявить о своих способностях. В заключение автор приходит к выводу, что для эффективной реализации форм поддержки требуется активное информационное сопровождение, а также повышение уровня их доступности для молодежи.

Ключевые слова: талантливая молодежь, музыкально одаренная молодежь, музыкальное творчество, молодые музыканты, молодежная политика.

В настоящее время умение мыслить креативно, нестандартно творить, создавать что-то новое приобретает немаловажное значение, так как от этого порой зависит не только положение в обществе конкретного человека, а его существование в целом. Эти уникальные качества тесно связаны с творчеством, которое предполагает новое видение, оригинальное решение, отказ от стандартных схем, стереотипов. Особое творческое напряжение в молодежной среде и в обществе в целом стимулирует творческую активность своего ближайшего окружения. Поиск талантов, создание условий для их развития и последующего применения, а также готовность общества принимать таланты и признавать инновационных лидеров – это не просто дело престижа страны, но неотъемлемая часть культурно-образовательной политики, без планомерного осуществления которой не решить проблему создания инновационной экономики.

Совершенствование системы поощрения и мотивации талантливой молодёжи, которая является стратегическим ресурсом развития страны, относится к числу приоритетных задач государственной молодежной политики на современном этапе. Мерами, призванными повлиять на совершенствование этой системы, являются Указ Президента Российской Федерации от 06 апреля 2006г. №325 «О мерах государственной поддержки талантливой молодёжи» [1], введение с 2015 г. для выпускников школ, продемонстрировавших наиболее высокий уровень подготовки, специальных академических стипендий на весь срок обучения в вузах [2], региональные конкурсы, направленные на выявление и поддержку талантливой молодёжи и различные конкурсы в системе профессионального образования.

Одним из ярких проявлений творчества является творчество музыкальное, которое в силу большой степени субъективности позволяет развивать фантазию, предлагает множество толкований одной и той же темы. Приобщение молодежи к высокому музыкальному искусству является важным фактором гуманизации, необходимым условием развития культуры подростков и молодежи.

Целью нашего исследования является попытка обобщить опыт г. Перми и Пермского края по поддержке музыкально одаренной молодежи. Мы выявляем, какие возможности в качестве форм поддержки открываются для молодых профессиональных и непрофессиональных музыкантов. Что помогает молодым людям показать свои таланты, заявить о своих способностях.

Город Пермь изначально планировался как город промышленный, заводской, но со временем приобрел статус культурного центра Пермского края. Театры, музеи, парки, арт-объекты, памятники – все это создает имидж города и края. Кроме того, в Пермском крае проходят различные фестивали, форумы, конкурсы, творческие встречи и многое другое, целевой группой которых является молодежь.

Одной из форм выявления и одновременно поддержки музыкально одаренной молодежи является популярный фестиваль самодеятельности среди молодежи – Студенческая весна, который проходит при поддержке Министерства культуры Пермского края [3]. Учредители Программы: Министерство образования и науки РФ, Министерство культуры РФ, Общероссийская общественная организация «Российский Союз Молодежи». На протяжении всего года студенты готовят номера в разных жанрах, чтобы реализовать свои творческие, организаторские, режиссерские способности. Молодые музыканты, принимающие участие в фестивале, выступают в разных стилях. Каждый имеет возможность заявиться с собственным номером как сольно, так и с командой и для этого не требуется никаких финансовых вложений, только талант и стремление. Лучшие исполнители получают шанс выступить на региональном и всероссийском уровне.

Набирает популярность Открытый межрегиональный фестиваль авторской песни и литературы малых форм «Равноденствие» [4]. Фестиваль проводится дважды в год при поддержке Пермского государственного национального исследовательского университета. «Равноденствие» ориентирован на молодых людей, пробующих себя в жанре авторской (бардовской) песни. Фестиваль является стартовой площадкой для молодых музыкантов-

композиторов, позволяет им заявить о себе, о своем творчестве и дает возможность выйти с собственным материалом на более высокий уровень.

С 2017 г. при поддержке Министерства образования и науки Пермского края, в рамках Программы поддержки и развития современного музыкального творчества в Пермском крае успешно действует проект «Лаборатория музыки» [5]. Проект включает в себя образовательную программу, цикл мастер-классов для музыкантов разных стилей и направлений, практикующих или начинающих свою деятельность. По словам кураторов проекта, С. Иванова и А. Айряпетян, идея заключается в том, чтобы показать творческим людям, что в Перми есть возможности для развития и продвижения музыкального продукта и совсем не нужно уезжать из города, чтобы стать виртуозным и знаменитым музыкантом [6]. Результатом является гала-концерт, где участники демонстрируют свои работы. В качестве организаторов выступают Творческая лаборатория «AiraMusicLab» и Пермская краевая общественная организация «Центр современного музыкального творчества». Важным моментом является бесплатное участие, что дает возможность большему количеству человек воспользоваться шансом.

С 1991 года в Пермском крае проходит конкурс «Пермская Романсиада». Ее традиционно проводит Пермское краевое музыкальное общество при поддержке Правительства Пермского края [7]. Это единственный проект Пермского края, направленный на укрепление позиции классических традиций вокальной музыки среди начинающих певцов. Участники сами выбирают произведения для участия в конкурсе и сами решают, как будут петь: сольно, дуэтом, хором, с аккомпанементом фортепиано, гитары, баяна и т.д. Затем их ждет отборочный конкурс на местах и открытые прослушивания. Победители получают «путевку» на гала-концерт. Кроме собственно конкурса и гала-концерта «Пермская Романсиада» предполагает проведение консультаций, практических занятий, репетиций, и других форм содействия развитию творческого потенциала музыкантов-любителей, желающих реализовать себя в сфере вокального искусства.

Как профессиональные, так и музыканты любители имеют шанс выступать на масштабных событиях города Перми. В 2017 г. появился большой фестиваль «Пермский период. Новое время» [8]. В рамках фестиваля практически каждый день проходят различные мероприятия, инициаторами которых являются и организаторы, и сами жители города. Организаторы поддерживают интересные и перспективные проекты, поэтому все, что нужно от молодежи – это желание принять участие в мероприятии.

Для профессиональных музыкантов возможностей показать себя гораздо больше, чем для любителей. Существуют городские, краевые конкурсы для инструменталистов, ансамблей, вокалистов разных жанров. Наиболее популярными и престижными являются Межрегиональный вокальный конкурс детей и юношества «CANTABILE» [9], Международный конкурс-фестиваль «Урал собирает друзей» [10], Фестиваль вокального искусства «От классики и до...» [11], Международный конкурс исполнителей на струнных инструментах «Волшебный смычок» [12], Международный конкурс вокалистов «ACADEMIA» [13] и другие. Межрегиональным благотворительным фондом «Новые имена» Дениса Мацуева и Пермской краевой филармонией проводится межрегиональный конкурс юных музыкантов Перми и Пермского края на соискание стипендии [14].

Поддержку молодых музыкантов осуществляет и Департамент культуры и молодежной политики администрации города Перми, а именно отдел по организации и планированию молодежной политики. Каждый может обратиться за помощью в реализации собственного проекта, с желанием выдвинуть инициативу или выступить на мероприятии различного уровня. С сотрудниками отдела можно проработать маршрут действий: куда обращаться, какие необходимы документы, как выдвинуть проект на грант и т.д. Подведомственным учреждением Департамента культуры МАУ «Дворец молодежи» г. Перми проводится конкурс молодежных инициатив «Вижу. Могу. Делаю». Он направлен на стимулирование и поддержку молодежных инициатив.

Таким образом, город Пермь и Пермский край открыт для талантливой молодежи и, в частности, для молодых музыкантов. Однако одним из существенных минусов некоторых вышеперечисленных событий является низкий уровень информационного сопровождения, что резко снижает их эффективность и доступность для целевой аудитории. Также можно отметить низкое количество проектов или организаций, осуществляющих безвозмездную помощь молодым талантливым музыкантам и стартовых открытых площадок для начала музыкальной карьеры.

Библиографический список

1. Указ Президента РФ от 6 апреля 2006 г. № 325 № «О мерах государственной поддержки талантливой молодежи». URL: <https://base.garant.ru/6198652/> (дата обращения: 03.01.2020).

2. Тезисы выступления Министра образования и науки Российской Федерации Д.В. Ливанова на коллегии Минобрнауки России «Об итогах деятельности Министерства образования и науки Российской Федерации в 2014 году и задачах на 2015 год». URL: <http://p.120-bal.ru/doc/27964/index.html> (дата обращения 12.02.2019).

3. Положение о проведении фестиваля «Студенческая концертно-театральная весна» высших учебных заведений Пермского края в 2018 г. URL: <https://pandia.ru/text/78/110/47184.php> (дата обращения: 03.01.2020).

4. Положение о XII межрегиональном фестивале авторской песни и литературы малых форм «Равноденствие». URL: <https://docplayer.ru/74296970-Polozhenie-o-xii-mezhregionalnom-festivale-avtorskoj-pesni-i-literatury-malyh-form-ravnodenstvie.html> (дата обращения: 03.01.2020).

5. MUSIC LAB|ЛАБОРАТОРИЯ МУЗЫКИ: [сайт]. URL: <https://vk.com/musiclabperm> (дата обращения 12.02.2019).

6. Суцек Г. Точка Творческой сборки. «Лаборатория музыки» открывает новый сезон // Пермский независимый интернет-журнал «Звезда»,

18.10.2017. URL: <http://zvzda.ru/articles/b41a8e217846> (дата обращения 12.02.2019)/

7. Положение о городском конкурсе вокалистов-любителей классической музыки «Пермская Романсиада – 2018». URL: <https://perm.bezformata.com/listnews/permskaya-romansiada-2018-i-ee-muzikalnoe/66607916/> (дата обращения 12.02.2019).

8. Фестиваль «Пермский период. Новое время». URL: <http://permfest.ru> (дата обращения 12.02.2019).

9. Положение о проведении II Межрегионального вокального конкурса детей и юношества «CANTABILE», посвященного музыке Италии.

10. Положение О Международном конкурсе-фестивале в рамках проекта «Урал собирает друзей», г. Пермь 01-04 ноября 2018 г. URL: <http://www.planetatalantov.ru/fests> (дата обращения 12.02.2019).

11. Положение о фестивале вокального искусства «От классики и до...» среди студентов ПГНИУ в рамках проекта «Парад университетов». URL: http://art.psu.ru/wp-content/uploads/Polozhenie_-_Ot_klassiki_i_do.pdf (дата обращения 12.02.2019).

12. Положение о проведении VII международного конкурса исполнителей на струнных инструментах «Волшебный смычок» 1 – 6 октября 2017 года, г. Пермь. URL: http://lyudmilaivonina.ru/smychok/Volshebnyi_Smychok_2017.pdf (дата обращения 12.02.2019).

13. Положение о проведении Международного конкурса вокалистов «Academia». URL: <http://psiac.ru/events/proj/1093> (дата обращения 12.02.2019).

14. Положение о конкурсе юных музыкантов города Перми и Пермского края на соискание стипендии Межрегионального благотворительного фонда «Новые имена». URL: <https://www.filarmonia.online/userfiles/ckfinder/1/files/Новые%20имена/Положение%20Новые%20Имена%202018.pdf> (дата обращения 12.02.2019).

SUPPORTING THE DEVELOPMENT OF MUSICALLY GIFTED YOUTH AT THE CURRENT STAGE (IN THE CASE OF PERM KRAI)

N. Beresneva, D. Salmina

Perm State University

The objective of this paper is to summarize the experience of Perm and Perm Krai about the support of musically talented young people. It is noted that music is essential for the development of culture of the youth. The author gives the description of types of support which are available for professional and non-professional musicians and tells what helps young people to show their talents and abilities. Finally the author states that effective implementation of support for young people require strong promotion and high level of accessibility.

Key words: talented youth, musically gifted youth, musical creativity, young musicians, youth policy.

К ВОПРОСУ О ГРАНИЦАХ И СОДЕРЖАНИИ ПОНЯТИЯ «АУТСАЙДЕР»

И. О. Гачегова

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

Развитие человеческого общества, культуры, экономики регулярно приводит к появлению кого-то «с краю» или же «за пределами», оказавшего вне общепринятого понятия социального успеха. В наше время этот феномен все чаще называют «аутсайдом», а «чужих», «иных», «посторонних» – «аутсайдерами». Аутсайдеры обнаруживают себя и в политике, и в экономике, и в социокультурной сфере, и в искусстве – составляя некоторую проблему для своей идентификации. В данной статье исследуется содержание термина «аутсайдер» с позиций философии, психотерапии и искусства в попытках определить смыслы, границы и место термина в социокультурном поле.

Ключевые слова: аутсайдер, аутсайдерское искусство, успешность, идентичность, выбор, смысл, экзистенциальный дизайн.

Развитие человеческих обществ, культуры, экономики регулярно приводит к появлению кого-то «на обочине»: опоздавшего, не попавшего, выпавшего, неуспешного, дистанцирующегося от «мейнстрима», противостоящего. В XXI веке оказавшихся с краю от доминирующих общественных тенденций все чаще стали называть «аутсайдерами». Феномен «аутсайдерства» обнаруживают себя и в политике, и в экономике, и в социокультурной

сфере, и в искусстве – составляя некоторую проблему для своей идентификации. Аутсайдеры, иные, особые, другие, чужие - это кто? Носители «новизны»? Сторонники «архаики»? Представители «наивного мироощущения»? Адепты «новой культуры»?

Многие ли люди сегодня собрались проиграть – в соревновании за успешность в своей судьбе? Многие ли собрались отправиться в стан аутсайдеров? Не станет ошибкой утверждать, что никто не собирается проигрывать. «Быть последним в очереди к успеху» - как квалифицировать такое состояние человека? Диагностировать ситуацию и особенности процесса – можно по каким-то объективным признакам, явлениям, симптомам. Чаще всего, наиболее ярко, выразительно о состояниях свидетельствует искусство. В данном топосе свидетельства приходят к нам волной искусства аутсайдеров. Какие послания несет нам эта волна?

Разбираясь в предлагаемых смыслах, в первую очередь важно заметить, что само слово «outside» англоязычное, и перевод может давать много версий для понимания. Обращаясь к словарю [1, с. 509-511], читаем: out - выход, отдаленность; outside - наружная часть, внешняя поверхность, предельно крайний, находящийся с краю; outsider - посторонний, не принадлежащий данному учреждению, кругу, партии; постороннее лицо; сторонний наблюдатель; неспециалист, любитель, профан; невоспитанный человек.

Исторически слово outside изначально употребляется как футбольный термин, в значении: игра по краю (поля), подразумевая, что игрок – член команды(нападающий), играет с краю (слева или справа) и его задача: максимально обострить игру. На этой позиции обычно играют очень быстрые футболисты, поскольку в их деле – скорость: важнейший фактор. В этом контексте, термин outsider применим к команде (не к отдельному игроку), занявшей последнее место в рейтинге. Затем, по мере развития капиталистических отношений, термин приобретает экономическую трактовку: аутсайдерами считаются предприятия, имеющие малый вес в промышленном

производстве, вынужденные подчиняться диктату монополий [2]. С появлением биржи аутсайдерами называют биржевых спекулянтов, непрофессионалов, появляющихся от случая к случаю. Говард Беккер в своей работе «Аутсайдеры» (1963) обращает наше внимание на тенденцию стигматизации посторонних, выделению группы людей, принадлежащей к власти или большинству, наделяющей себя правом наклеивания ярлыков [3]. То есть, говоря об аутсайдерах, мы имеем ввиду людей, объявленных легитимными группами посторонними (чужими, не своими, изгоями, маргиналами), потерявших связи со своей социокультурной средой, потерявших близость. Похоже, слово «близость» перспективно как важный признак диагностики. Попробуем удержать на периферии нашего внимания то, что близость – это, скорее всего термин, связанный с тем, что в классической философии называлось «диалектикой границы». Тот, кто «здесь» - «свой», близкий, доверенный. Тот, кто «там», «за границей» - чужой, хотя и поблизости, но – отделен, куда-то не допущен. Мы готовы предположить, что находиться в состоянии «быть близким себе самому» - это важное состояние всего человеческого существования во все времена. Об этом свидетельствуют заповеди – «возлюби ближнего как самого себя»! Об этом свидетельствуют и тенденции современного научного знания - социальная топология, возникшая в конце XX века на основе математических знаний, актуализирует понятия близости и взаимосвязей для изучения и описания окружающей нас реальности, а также внутреннего мира [4].

«Психологи отмечают, если коммуникации, прежде всего внутренние, налажены, то такой человек в принадлежности, в соприкосновении «с жизненно важным чувством существования «я», которое обычно упускается из виду» [5, с. 41]. Будучи связанным с жизнью, доверяя - он успешен. Не имея этой основной связи – «Я Есть», дальнейшая идентификация - «Я есть – Это», оказывается нарушенной, возникают проблемы в определении принадлежности, человек оказывается не попавшим, посторонним, аутсайдером. Феномен «аутсайдерства» также нашел свое отражение и в искусстве.

В область искусства термин Outsider art (Аутсайдерское искусство) ввел в 1972г. Роджер Кардинал, британский искусствовед, обратившись к творчеству непрофессионалов [6]. Ранее, художник и теоретик Жана Дюбюффе (1945г.) предложил термин ар брют для обозначения искусства, созданного за пределами официальной, легитимизированной культуры. Термин ар брют оказался историческим жестом для обозначения группы художественных феноменов, идентифицируемых как «аутсайдерское искусство» [7].

Наконец, опять же с «легкой руки» Роджера Кардинала (J.Maizels, 2001) появляется Marginal Art, уже в обновлённом и множественном статусе: Маргинальные искусства (Marginal Arts) «прикрывают» явления «свежести», «неиспорченности», «чистоты». Аутсайдерское искусство - это нечто фольклорное, наивное, чистое. Или варианты: медиумическое, детское, ярмарочное, любительское, знахарское, тюремное, тату, граффити, искусство инвалидов, душевнобольных, бродяг, а также доисторическое, этническое и тому подобное – ещё не «созревшие» до собственной автономии [8].

В России, формирование поля аутсайдерского искусства, как социокультурного феномена пришлось на 1990-е годы., и было во многом связана с творчеством самодеятельных авторов, не получивших профессионального образования и занимавшихся художественной деятельностью на досуге. За данной областью практики закрепился многозначный в своей трактовке термин «наивное искусство». С середины 1980-х гг. в Ярославле также накапливался и изучался материал коллекции «Иные», стартовавшим, спустя десятилетие, одноименным арт-проектом. Именно с этого периода в России прижились термины «ар брют» и «аутсайдер арт», а психопатологический акцент в подходе к феномену аутсайдерства сместился в сторону социокультурного и искусствоведческого [9, с. 9]. В своем исследовании искусствовед Анна Суворова отмечает: «Утрата личностью ощущения своей целостности, а также целостности восприятия собственной жизни и судьбы становится одним из характерных мотивов личных историй

художников –аутсайдеров» [10, с. 12].

Целостная личность имеет такое фундаментальное свойство как способность к взаимодействию: «Бытие личности - это всегда со-бытие, личность всегда находится в напряженном взаимодействии с миром других людей. Личность это не замкнутая, самодостаточная и изолированная «вещь в себе». Личность живет «изнутри», но ориентирована «вовне», открыта миру и прежде всего миру людей. Межличностное взаимодействие, общение имеет для личности витальный смысл: вне общения, вне напряженной «встречи» с другим личности не существует, она «коммунальна» и по генезису, и по способу существования» [11].

И так, представляется, что не только термин, но и само аутсайдерское искусство, в данном контексте, есть свидетельство нарушенной близости, как «образа жизни». Появляется дополнительное звучание в термине, слове, возможно – понятии. Довольно старая для европейской культуры тема – имя как свидетельство.

Общение, стремление к близости – это выражение одной из базовых потребностей человека, потребности в любви и принятии. Отвержение, разрыв устоявшихся связей – это всегда боль, в психотерапии квалифицируемая как «шок отверженности». Сила шокового воздействия определяет уровень расстройств: невротический или психотический. Стратегия отстранения - движение «от людей» описана Карен Хорни как один из видов базального конфликта. Наиболее очевидная особенность «отстраненного типа»: общее отчуждение от людей. Другой особенностью, которая часто описывается как специфическая черта отстраненного типа, является отчуждение от себя, то есть нечувствительность к эмоциональным переживаниям, неопределенность в том, кто он такой, что он любит или ненавидит, чего хочет и опасается, на что надеется и негодует, во что верит. По отношению к себе они занимают ту же самую позицию «зрителя», которую заняли по отношению к жизни в целом: они могут выполнять работу и вообще функционировать, подобно живым людям, но жизни в них нет. Он хочет не быть

ничем связанным, ни в чем не нуждаться, не позволять другим вмешиваться в его жизнь или оказывать на него влияние. Для его психического равновесия крайне важно, чтобы имелись области, открытые для спонтанного эмоционального переживания. Например, своего рода спасением могут быть творческие способности. Творческие периоды у художников отстраненного типа, по-видимому имеют место тогда, когда после нескольких, оказавшихся роковыми попыток установить близкие отношения они либо умышленно, либо произвольно приспособливают свою жизнь к отстраненности, то есть когда сознательно или бессознательно принимают решение держаться от других людей на расстоянии или примиряются с почти изолированным образом жизни. Теперь, находясь на безопасном расстоянии от других, они могут дать свободу выражения множеству чувств, не связанных напрямую с человеческими отношениями [12, с. 75-85]. Представляется, что в классический период развития европейской рациональности, науки и искусств тема отверженности не была так значима для европейцев, находилась на периферии общественного внимания. Внимание к индивидуальной жизни, уважение прав человека на любое существование и другие важные темы для создания новых границ новой рациональности – стали возможны только в послевоенный период развития Европы. Утратив довоенную (до второй мировой войны) рациональность, довоенную культуру, довоенную классическую эстетику и довоенное отношение к культуре – европейская антропология (гуманитаристика) оказалась в сложной ситуации выбора опор. «Лишенный своих бессмертных мертвых европеец одинок, подобно Петеру Шлемиллю он утратил тень, именно это случается в полдень» [13]. Новое одиночество, новая отверженность, новые вызовы, новая эстетика, новая рациональность – это темы поисков послевоенных гуманитариев. Часть из них – обратилась к периферии, к носителям других ценностей, принципов, устремлений, предпочтений – к новому одиночеству европейцев.

Возможно, в этом одиночестве аутсайдер является фигурой, которая

«удерживает и подвешивает смысл, устанавливает некую пустоту, в которой возникает еще не осуществившаяся возможность того, что там найдет себе место какой-то смысл, или же другой, или, наконец, третий – и так, возможно до бесконечности» [14, с. 171].

Разрыв устоявшихся связей, несомненно, болезненен, но он может иметь и положительное значение как «слом патологического состояния» [15, с. 180]. Таким «патологическим состоянием» может быть традиционный сценарий идеального Эго, который Джозеф Кемпбел называет «деревенской жизнью», в ней нет ничего плохого. Для некоторых людей это – их главный путь: «Вы рождаетесь в счастливой семье, слушаетесь своих родителей, хорошо учитесь в школе, институте, устраиваетесь на работу, женитесь и имеете детей, покупаете дом и зарабатываете много денег и умираете. Вам удалось соответствовать тому, что в традиционном укладе общества считается успехом [16, с. 24].

Этот путь может быть главным, но не единственным. Не все будут жить в «деревне». Описывая социальные топосы, Стивен Гиллиген, автор психотерапевтических практик трансформации, отмечает: «В ЭТОЙ жизни людям может быть отказано по причине «неправильного» цвета кожи, сексуальной ориентации, религии, пола или социально-экономического статуса, происхождения. Вы можете быть изгнаны травмой или болезнью, которая разрушает личность и стаскивает человека в преисподнюю. Или вы можете добровольно покинуть «деревню», не желая или не умея работать в рамках ее ортодоксальности или лицемерия» [16, с. 25].

В заключение хочется отметить - уклады общественных отношений стремительно меняются. Ныне социальная топология выводит на передний план уже не классы или социальные структуры, а производство, изменчивость и множественность социальных практик [17]. В современном мире, независимо какова социальная дифференциация, каждый человек способен быть «точкой роста» для создания своего уникального жизненного про-

странства, реализоваться как «экзистенциальный дизайнер». Экзистенциальный дизайн проистекает из того, как мы понимаем себя, насколько мы верны себе и готовы ли различные грани себя, своего опыта представить как преимущество, творческий (авторский) продукт. [18, с. 29] Признанные специалисты в области психоанализа - доктор Мюрриел Джеймс и доктор Дороти Джонгвард, утверждают: «Каждое человеческое существо появляется на свет как нечто новое..., еще никогда не существовавшее до сих пор. Каждый рождается способным выигрывать в жизни - проявлять доверие, заботу, ответственность и искренность, подлинно (аутентично) реагировать на всё как личность и член общества. Каждый может быть значительным, думающим и осознающим творческим человеком - продуктивной личностью. ВЫИГРЫВАЮЩИМ!» [19, с. 6].

Библиографический список

1. Мюллер В.К. Новый англо-русский словарь [Текст] / Мюллер В.К. – Москва: Русский язык, 2001. - 880 с.
2. Большой экономический словарь. Аутсайдеры URL: https://big_economic_dictionary.academic.ru/1618/АУТСАЙДЕРЫ. (дата обращения: 06.06.2019).
3. Howard S Becker OUTSIDERS [Текст] / Беккер Г. THE FREE PRESS, New York, 1963. URL: https://monoskop.org/images/2/2b/Becker_Howard_Outsiders_Studies_In_The_Sociogy_Of_Deviance_1963.pdf. (дата обращения: 06.06.2019).
4. Шматко Н.А. Плюрализация социального порядка и социальная топология. URL: <http://ecsocman.hse.ru/data/745/662/1216/003Shmatko.pdf>.
5. Гиллиген С. Терапевтический транс [Текст] / Гиллиген С. – Москва: Психотерапия, 2011. - 448 с.
6. Cardinal R. Outsider art. [Текст] / Кардинал Р. New York: Praeger Publishers, 1972// Гаврилов В.В. Аутсайдер арт и своеобразие визуальных документов «психиатрического опыта». URL:

http://www.medpsy.ru/mprj/archiv_global/2012_2_13/nomer/nomer20.php.
(дата обращения: 06.06.2019).

7. Суворова А.А. Тактики «маргиналов» [Текст] / Суворова А.А. URL: https://www.academia.edu/37029411/Суворова_AA_Тактики_маргиналов_.pdf (дата обращения: 06.06.2019).

8. Гаврилов В.В. Границы аутсайдер арт [Текст] / Гаврилов В.В. URL: <http://medpsy.ru/comments/comments034.php?fbclid=IwAR0SS3azAn7DbY89UoUmjcRUU2oY3zk0rRQV0rcM2-eitSqTAaXPldLNkcQ> (дата обращения: 06.06.2019).

9. Епишин А. Творчество аутсайдеров в пространстве художественной культуры новейшего времени Аутсайдер арт [Текст] / Епишин А. коллекция «Иные» - Москва, Городец, 2017 - 504 с.

10. Суворова А.А. В поисках сущности странного искусства Аутсайдер арт [Текст] / Суворова А.А. Коллекция «Иные» - Москва, Городец, 2017 - 504 с.

11. Романова Е.А. Целостность личности в современном обществе [Текст]: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук (09.00.11) / Романова Екатерина Александровна / ГОУ ВПО «Башкирский государственный университет» - Уфа, 2011. URL: <http://cheloveknauka.com/tselostnost-lichnosti-v-sovremennom-obschestve#ixzz5XtAYqPv9> (дата обращения: 06.06.2019).

12. Хорни Карен Наши внутренние конфликты [Текст] / Хорни К. – Москва, ЭКСМО-ПРЕСС, 2000 - 560 с.

13. Гассет-и-Ортега Хосе Дегуманизация искусства [Электронный ресурс] – режим доступа: <https://libking.ru/books/prose/41050-hose-ortega-i-gasset-degumanizatsiya-iskusstva.html> (дата обращения: 06.06.2019).

14. Юнг К., Фуко М. Матрица безумия изд. [Текст] / Юнг К., Фуко М. - Москва, 2018, АЛГОРИТМ - 304 с.

15. Бехтерева Н.П. Магия мозга и лабиринты жизни изд. [Текст] / Бехтерева Н.П. - Москва, АСТ 2018 - 383 с.

16. Гиллиген С. Генеративный транс: опыт творческого потока [Текст] / Гиллиген С. – Москва: Психотерапия, 2014. - 320 с.

17. Гуц А.К., Паутова Л.А. Социальная топология и топосы Гротендика. URL: <http://persons.univer.omsk.su/guts/pub/n330.pdf> (дата обращения: 06.06.2019).

18. Гачегова И.О. Вороно С. В. Экзистенциальный дизайн: ситуация и тенденции [Текст] / Гачегова И.О., Вороно С. В.// Вопросы. Гипотезы. Ответы: Наука XXI века. - Краснодар, 2017 - 208 с.

19. Мюрриел Дж., Джонгвард Д. Рожденные выигрывать [Текст] / Мюрриел Дж., Джонгвард Д. – Москва: Прогресс, 1993 - 150 с.

ON THE QUESTION OF THE BOUNDARIES AND CONTENT OF THE CONCEPT OF «OUTSIDER»

I. Gachegova

Perm State University

The development of human society, culture, economy regularly leads to the appearance of someone «on the edge» or «outside», which is outside the generally accepted concept of social success. In our time, this phenomenon is increasingly called «outsider», and «strangers», «other», «third-party» – «outsiders». Outsiders find themselves in politics, in the economy, in the socio-cultural sphere, and in the arts-making up some problem for their identification. This article examines the content of the term «outsider» from the standpoint of philosophy, psychotherapy and art in an attempt to determine the meanings, boundaries and place of the term in the socio-cultural field.

Keywords: outsider, outsider art, success, identity, choice, meaning, existential design.

МАРСЕЛЬ ДЮШАН – ХУДОЖНИК-МЫСЛИТЕЛЬ

С. К. Кудрин

Е. М. Чудинова

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

В текущей статье проанализирован известный франко-американский художник Марсель Дюшан в роли мыслителя. Дана дескрипция его мировоззрения. В нем проанализированы основные концепции, а также рассмотрено влияние их на искусство самого художника. Кроме того, показано его собственное понимание этого феномена. Описан метод анализа и оценки М. Дюшаном произведений искусства. Произведен критический анализ взглядов Дюшана. Подведены итоги деятельности франко-американского деятеля в качестве философствующей личности.

Ключевые слова: Марсель Дюшан, художник-мыслитель, искусство, произведение искусства, право на лень, отказ трудиться, праздная деятельность, не-художник, не-творчество, реди-мэйд.

Марсель Дюшан является одной из наиболее известных фигур в западном искусстве XX века. Он не только остался лишь на страницах изданий по истории искусства, но и сегодня серьезно влияет на современность. И это влияние франко-американского художника на него огромно. Это объясняется тем, что он перевернул понимание того, что такое искусство и его произведение.

В настоящее время выходит множество работ, посвященных его творчеству, как в западных странах, так и в Российской Федерации (например, см. [1], [2], [3]). Однако эти работы чаще всего посвящены художественному аспекту его деятельности, как мыслитель он редко где рассматривается. У Дюшана на его родном языке были выпуски полного собрания сочинений, всего же он издал порядка двух десятков теоретических работ. В свою очередь, на русский язык было переведено всего лишь две работы, которые показывали бы его в виде мыслителя, – это произведения Маурицио Лаццарато «Марсель Дюшан и отказ трудиться» [4] и Кэлвин Томкинс «Марсель Дюшан. Послеполуденные беседы» [5] (при этом стоит отметить, что Лаццарато сам проанализировал труд Томкинса и 15 раз ссылается в своей работе на него), издание же полного собрания сочинений франко-американского деятеля искусства на русском – удел будущих поколений.

Цель, которую должна достичь настоящая статья – более полно познать Марселя Дюшана в качестве художника посредством уразумения его как мыслителя. Для этого в ней осуществлен анализ двух выше приведенных книг - Маурицио Лаццарато «Марсель Дюшан и отказ трудиться» (2014 г., перевод на русский язык – 2017 г.) и Кэлвин Томкинс «Марсель Дюшан. Послеполуденные беседы» (2013 г., перевод на русский язык – 2014 г.). Переводчиком обеих работ был Сергей Дубин.

В первой из них - труде франко-итальянского мыслителя «Марсель Дюшан и отказ трудиться» описано мировоззрение Дюшана, как его понял Лаццарато. Основная идея, выделяемая франко-итальянским деятелем у Дюшана, это – право на лень, «право, не требующее оправдания, ничего взамен» [4, с. 18], следствием которого является отказ трудиться (здесь заметно влияние трактата Поля Лафарга «Право на лень» (1880 г.)). Франко-американский художник восхваляет лень в качестве антипода наёмного труда и/или творческого труда при капитализме, рассматривая её как причину праздной активности. Эта праздная активность состоит в выходе из ролей, навязанных капиталистическим обществом, которые открывают

другую субъективность при посредстве «новых способов существования и новых типов проживания времени», иными словами, она позволяет проявиться механизму дезидентификации. Она есть операция по деклассификации, по выходу из подчиненного положения, особенно из идентификации в профессии [4, с. 59]. Также она покушается на так называемую идентичность «производителей» и их гендерные атрибуции [4, с. 17]. Тем самым, лень – конкретная установка по отношению к условиям существования при капитализме, при которой происходит отказ «подчиниться обязанностям, ролям и нормам капиталистического общества» (согласно М. Лаццарато, «отказ трудиться подразумевает борьбу (политическую) против устремлений утвердить свое место и роль» [4, с. 16]). Лень подрывает все его основы – обмен, частную собственность и труд, которые собственно и воспроизводят существующий общественный строй, при этом, как указывает франко-итальянский мыслитель, Дюшан в таком подходе «отступает от марксистской традиции» [1, с. 19].

Праздная деятельность всегда сфокусирована на процессе, а не на результате. Она обращена к становлению субъективности и её способности к действию. Искусство есть лишь одна из возможных сфер для ее проявления, расширения и развития, один из многих видов деятельности. Лаццарато считает, что современный отказ от труда может опираться на праздность, как ее понимал Дюшан, для того, чтобы изменить существующую политическую действительность [4, с. 86].

Отказ трудиться и праздная активность составляют сердцевину самой жизни Марселя Дюшана. Он следовал этим идеалам до конца своих дней. Он даже предлагал открыть хоспис для лентяев, в котором были бы запрещены все виды работ, кроме работы над собой, так как лень - это иной способ освоения времени и мира. Однако он понимал утопичность этого замысла, ибо, с одной стороны немного людей смогут жить по-настоящему в лени, с другой стороны, невозможно жить полностью в ней без радикального общественного переустройства.

Исходя из отказа трудиться и праздной активности, Дюшан переосмысливает место и роль художника в капиталистическом обществе. Художник отныне не может больше быть творцом в нём, ибо быть творцом означало бы: 1) попасть в капиталистическую ловушку, расставленную этой системой - производить для рынка и его участников; 2) желание утвердить свое эго, которое привело бы в духовное рабство. Поэтому он и приходит к идее «не-художника». Не-художник, по Марселю Дюшану, должен пересмотреть свои поведенческие и художественные манеры [4, с.35]. Он обязан творить в инфратонком. Инфратонкое, по Дюшану, - это измерение молекулярного, тончайших способностей восприятия, микроскопических расхождений, соразумного существования противоположностей, где не действуют законы макроизмерения и особенно причинно-следственной связи, лишенной логики непротиворечия, языка и его обобщений, хронологического времени [4, с. 45-46]. Условия перехода в него - лень и праздная деятельность как её следствие.

Художник по Марселю Дюшану – медиум, проводящий процесс субъективации. Тем самым, творческий процесс понимается у него довольно широко, он не отождествляется с художественным процессом, а присутствует во всяком виде деятельности. Цель художника – воспроизвести новую субъективность и вовлечь в нее всех остальных. Оценка произведений искусства у него осуществляется согласно не какому-либо эстетическому критерию, а по готовности к действию по трансформации субъектности [4, с. 77]. Стоит отметить, что художник, по М. Дюшану, никогда полностью не осознает свою деятельность, так как: 1) всегда есть разница между намерением его и реальным проявлением; 2) непредсказуемость её восприятия и оценки другими. Производя перенос субъективации, художник вызывает у воспринимающего *osmos* [4, с.78], т.е. переход от одной субъективации к другой, благодаря включению протоличностных сил. Эти силы и позволяют ему совершить этот процесс. Он достижим только в точке полной анестезии, точке, в которой автор и его вкусы отсутствуют.

Зритель для Дюшана играет не менее важную роль, чем сам художник, ибо «картина рождается во взаимодействии со зрителем. Без него она будет пылиться на чердаке. Самостоятельного существования у произведения искусства нет» [5, с. 51]. Всегда важно взаимодействие между ним и художником, но ценность картине придает все-таки зритель, оценивая его, в этом плане Дюшан утверждает: «Последнее слово - всегда за зрителем» [5, с. 51].

Мировоззрение Дюшана яснее всего отображают реди-мэйдс. Они выступают как художественная техника лентяев. Сам Дюшан определяет реди-мэйд как «произведение без создававшего его художника» [4, с. 47]. Рэди-мейд освещает образ не-художника и отсылает к не-творчеству. Он не несет никакого месседжа. Он есть то, что помогает разуму мыслить в иных координатах, иначе говоря, он есть техника разума, вначале десубъективирующая, а затем путем, изначальной десубъективации, создающая новую субъективность. Его можно и не ощущать чувственно, достаточно его словесного описания. Он не есть нечто созданное художником, но нечто выбранное им. Этот выбор помогает избавиться от: 1) привнесения личности художника в произведение искусства и его творящей функции; 2) вкусовых оценок, так как вкус есть привычка, приобретенная при помощи повторения. Дюшан полагает, что подлинный процесс выбора произведения возможен в ранее упомянутой точке полной анестезии. В ней выбор происходит естественно, без сознательного волевого усилия, т.е. достигается такой эффект, когда сам реди-мэйд выбирает не-художника, т.е. когда, в конечном счете, никакого выбора не совершается, а происходит соприкосновение субъекта и объекта. В таком случае важен не сам объект, а встреча с ним, как пишет Лаццарато, «след события» [4, с. 51]. Помимо прочего, реди-мэйд есть попытка избавиться от монетизации произведения искусства за счет отказа, как от оригинала, так и от копии, однако, в дальнейшем будет показано, что Дюшану, в итоге, это сделать не удалось.

Кроме того, франко-американский мыслитель выступает против речи. Он объясняет это тем, что язык, как и вкус, есть не более чем привычка при

том, что он есть символ власти и преграда для художника при проникновении в инфратонкое измерение. Он предлагает выйти за пределы существующего языка, отказываясь от привычных правил и норм его, вынося слова из их привычной коммуникативной области в иную плоскость, что позволяет по-новому посмотреть на них в уже воплощенном реди-мэйде.

В дополнение ко всему выше отраженному, реди-мэйд разрешает Дюшану отказаться от всякого изо(ото)бражения, позволяя удовлетворяться им самим. Реди-мэйд, следовательно, оказывается не воспроизведением чего-либо, а представлением, не репрезентацией чего-нибудь, а презентацией [4, с. 56].

Несмотря на все выше описанное, реди-мэйд все-таки стал частью арт-рынка. Это случилось из-за трех факторов: 1) воспроизведения; 2) монетизации и 3) эстетизации. Было воссоздано несколько копий реди-мэйдов, которым была назначена цена и которые были промаркированы как предметы искусства с согласия самого художника. В этом явно проявилось противоречие взглядов М. Дюшана. Он не сумел остаться за рамками капиталистической арт-системы из-за критикуемых им тщеславных эго творцов и желания заработать денег. Хотя идеальное произведение искусства для не-художника - это молчание, ибо его нельзя присвоить, сделать собственностью. Но Дюшан не пожелал остаться неизвестным и все-таки утвердил себя как личность, при этом полагая, что искусство, как социальная институция при капитализме, есть техника управления субъективностью, и лишь неучастие может иметь воздействие на реальность, оно только может позволить создать нечто оригинальное.

Франко-итальянский мыслитель полагает, что «высказанные здесь мысли Дюшана – это условия и действия, характерные для политического перелома, отхода от активности, одновременно и разрывающие отношения с действующей властью, и открывающие поле для сооружения новой субъективности. Но начинается все с отказа, разрыва» [4, с. 80].

Однако, противоречие в мировоззрении М. Дюшана явно просвечивает через всю книгу Лаццарато. Даже сам франко-американский деятель искусства улавливает его, говоря, что он типичный гражданин капиталистической страны [5, с. 130]. Это противоречие связано с позицией, занимаемой им в общественном устройстве по отношению к средствам производства. Он был представителем мелкой буржуазии. Как указывает Лаццарато, Дюшан получал доход от семейной ренты, благодаря помощи коллекционеров-буржуа, за счет разовых и случайных продаж различных предметов, в том числе и своих картин [4, с. 27].

Проделав анализ труда Лаццарато, стоит перейти к книге Кэлвина Томкинса «Марсель Дюшан. Послеполуденные беседы». Этот сборник составлен из множества интервью позднего периода жизни франко-американского художника. В нем не дается некоего готового анализа и интерпретации миропонимания (как у Лаццарато), а взгляды Дюшана представлены в его собственном выражении. Это позволяет более объективно взглянуть на мировоззрение М. Дюшана, чем это было сделано в книге франко-итальянского мыслителя, так как здесь не расставляются определенные политические акценты, которые были у Маурицио Лаццарато. Из работы Томкинса стоит выделить следующие моменты касательно мировоззрения Марселя Дюшана, помимо уже отмеченных у итальянского мыслителя (напомним, что исследование Лаццарато включало в себя также и анализ книги американского деятеля искусства):

- На мировоззрение Дюшана повлиял не только труд Поля Лафарга «Право на лень», но и Альфреда Жарри с его патафизикой [6] (по словам ее создателя, патафизика - наука о предмете, дополняющем метафизику; наука воображаемых решений, которая символически присваивает очертаниям свойства предметов, определяемых их виртуальностью), бывшую для франко-американского деятеля «примером несерьезности» [5, с.131];

- Франко-американский мыслитель указывает на исключительную важность случая в создании произведения искусства. Случайность есть

чистое проявление подсознательного. Она уникальна. Кроме того, случай - возможность выйти за пределы рационального контроля. По Дюшану, он служит для проявления собственной личности за границами разума.

- Идея движения является значимой для Дюшана, так как современный мир, согласно франко-американскому артисту, основан на нем. Движение определяет все сферы культуры, в том числе и искусство. Оно навязывает определенный стиль жизни и, соответственно, творчества, который Дюшан отвергает, считая, что только неспешность в создании произведения искусства может служить гарантом его качества и долговечности, при этом считая, что введение концепта движения искусства было открытием XX века.

- М. Дюшан говорит о жизни и смерти произведения искусства. Период жизни его - до закрепления его в некой арт-институции. Смерть же наступает тогда, когда искусство выставляется в ней несколько поколений подряд и, тем самым, становится частью истории.

- Взгляд зрителя влияет на произведение искусства, он может как вознести его до небес, так и подвергнуть его забвению в силу того, что именно зритель выносит окончательное суждение о нем.

- Дюшан называет себя картезианцем. Он говорит, что никогда ни во что не верил, а подвергал все сомнению. Так, он каждый раз и создавал, с его собственных слов, «нечто несомненное - а именно, раньше не существовавшее» [5, с. 126]. Он придумывал новое с помощью методического сомнения Картезия. Это новое могло быть выпущено на свет только путем разрыва с традицией.

- Дюшан выступает как критик науки. Он ссылается на относительность знания, которые она нам дает и на ее утилитарный характер, который неприемлем для франко-американца, ее строгую подчиненность причинному закону. Для Дюшана, в свою очередь, такого закона не существует, он полагает, что есть лишь «иллюзия причинной связи», в которую он никогда не верил [5, с. 126]. Следуя в этом вопросе за

Дэвидом Юмом, он считает, что закон есть лишь привычка, так называемая «уловка для объяснения жизни» [5, с.127]. В этом явно прослеживаются черты агностицизма в его мировоззрении.

• Франко-американский артист понимает искусство как снадобье. Оно есть «успокоительное от той жизни, что мы ведем [5, с.85]». При больших дозах оно становится наркотиком, вызывая серьезную зависимость.

В качестве итога, стоит отметить, что Дюшан как философствующая личность, явно противоречив, но он сам и не стремился к тому, чтобы быть целостным в своем мировоззрении. Он считал, что нет ничего такого в том, чтобы позволить себе быть неоднозначным, так как действительность, в которой люди живут, непрестанно изменяется. Человек, совершивший переворот в понимании искусства и его произведений, он не стремился к тому, чтобы раз и навсегда зафиксировать реальность в застывшей системе понятий, но лишь пытался показать ее другим, такой, какой он ее видел, невзирая на способ передачи ее, при этом акцентируя на нем внимание. И в XXI веке идеи Марселя Дюшана могут быть переосмыслены и использованы как художниками, так и философами, благодаря их революционному запалу и созвучию современности.

Библиографический список

1. Кро К. Марсель Дюшан. - М.: Ad Marginem, 2016. - 208 с.
2. Marcadé, Bernard Marcel Duchamp, la vie à crédit - Paris: Flammarion, 2007. - 595 p.
3. Banz St. Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall, JRP-Ringier, Zürich, 2010. - 408 p.
4. Лаццарато М. Марсель Дюшан и отказ трудиться - М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2017. - 96 с.
5. Томкинс К., Дюшан. Послеполуденные беседы - М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2014. - 160 с.

6. Хьюгилл Э. Патафизика: Беспольный путеводитель - М.: Гилея, 2017. - 432 с.

MARCEL DUSHAN - ARTIST - THINKER

S. Kudrin, E. Chudinova

Perm State University

The current article analyzes the famous French-American artist Marcel Duchamp as a thinker. A description of his worldview is given. It analyzes the main concepts, as well as their influence on the art of the artist himself. In addition, his own understanding of this phenomenon is shown. The method of analysis and evaluation by M. Duchamp of works of art is described. Produced a critical analysis of the views of Duchamp. Summed up the activities of the Franco-American figure as a philosophizing person.

Keywords: Marcel Duchamp, artist-thinker, art, work of art, the right to be lazy, failure to work, idle activity, non-artist, non-creation, ready-made.

ЭКСТРЕМАЛЬНЫЕ ВИДЫ СПОРТА И МОЛОДЕЖЬ КИТАЯ

Д. В. Пьянков

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

В статье рассматриваются экстремальные виды спорта и экстремалы, как социальная группа, образующая и развивающая собственную субкультуру. Раскрывается смысл понятий молодежная субкультура и молодежное сообщество. На основе теоретического и эмпирического материала дается авторское структурно-содержательное описание экстремалов Китая, а также путей развития экстремальных видов спорта в Китае.

Ключевые слова: субкультура, молодежное сообщество, экстремалы, экстремальный спорт, молодежь.

В современном мире вопрос самовыражения у молодого поколения стоит наиболее остро. Молодые люди активно ищут и пробуют себя в новых увлечениях, хобби. Неизбежно эти поиски связаны с постоянным общением с людьми, которые уже давно увлекаются тем или иным делом. Так молодые люди попадают в совершенно новую для них среду, со своей историей, правилами, принципами, стереотипами, ценностями, способами поведения и жизненными стилями. Такие социальные группы отличаются от господствующей в обществе культуры и называются в социологии «субкультурами». Впервые термин «субкультура» был введен американским социологом Дэвидом Рисменом в 1950-м году. В своих исследованиях Дэвид Рисмен охарактеризовал «субкультуру» как группу людей, преднамеренно

избирающих стиль и ценности, предпочитаемые меньшинством. На территории СССР термин «субкультура» появился в 1980-х годах. К определению понятия «субкультура» в социологии применяется множество разных подходов, что доказывает неоднозначность данного понятия в сфере научной социологии. Российский социолог, Геннадий Васильевич Осипова, «субкультурой» называет понятие, которое характеризует культуру социальной или демографической группы, отличающуюся от господствующей культуры в обществе.

Отдельно выделяют молодежные субкультуры, как частный случай понятия «молодежное сообщество» [1]. Понятие «молодежное сообщество» означает объединение людей в группы различных типов – дружеские компании, досуговые объединения, учебно-трудовые коллективы и так далее. Как считает ведущий исследователь российской молодежной субкультуры Д. В. Громов, молодежное сообщество переходит в ранг молодежной субкультуры при возникновении у сообщества самоназвания, системы ценностей, обычаев и норм, имиджа, стиля поведения и эстетических предпочтений. Молодежными субкультурами в социологии принято считать молодежные сообщества, связанные с досуговой деятельностью (так называемые «неформальные объединения молодежи») [2]. Молодежную субкультуру следует понимать как культуру, которая отличается от культуры взрослых, создается и развивается самой молодежью. Как правило, молодежные сообщества рассматриваются как девиантные, потому что развиваются на основе своеобразных стилей в одежде и музыке, которые отличают их от прочих членов общества. Исходя из вышесказанного, к молодежным сообществам прочие члены общества часто относятся с недоверием и недоброжелательностью. «Ценности молодежного сообщества не означают отказа от национальной культуры, принятой большинством, они обнаруживают лишь некоторые отклонения от нее. Однако большинство, как правило, относится к таким сообществам с неодобрением или недоверием» [3].

Как правило, люди объединяются в социальные сообщества по нескольким причинам. Такими причинами могут быть общие увлечения или хобби, единая цель в решении какой-либо проблемы или проблем, или и то и другое одновременно. На формирование молодежных сообществ так же влияет ситуация в стране, положение дел в экономике, в культурном развитии, в нравственном воспитании молодого поколения, а также насколько сильно государство обращает внимание на молодежь и какую ведет политику по работе с молодым поколением. В большинстве случаев вступление в какое-либо молодежное сообщество приходится на юношеский возраст (15 – 18 лет). В данный возрастной период процесс самоутверждения наиболее сильно входит в противоречие с растущими требованиями со стороны окружающих. Юношеский возрастной период характеризуется порывистостью, неустойчивостью желаний, нетерпимостью, дерзостью, усугубляемыми переживаниями амбивалентности социального статуса (уже не ребенок, еще не взрослый). Именно эта специфика приводит молодых людей в однородные по возрасту и социальной принадлежности группы сверстников, которые удовлетворяют типичные юношеские потребности в моде, стилях поведения, общении. Это повышает чувство уверенности, защищенности перед любой внешней угрозой. Группы сверстников выполняют социально-психологическую терапевтическую функцию, позволяют преодолеть социальное отчуждение. Естественно в подобных группах создаются внутренние культурные нормы и установки, обусловленные в первую очередь эмоционально-чувствительным восприятием действительности.

В данной работе будет рассмотрена социальная группа людей, которых объединяет увлечение экстремальными видами спорта. Экстремальными видами спорта в современном мире принято считать те виды спорта, которые имеют повышенный риск для здоровья и жизни спортсменов. На данный момент существует несколько десятков подобных видов спорта: BMX – кроссовый велоспорт, скейтбординг, aggressive inline skating (катание на

агрессивных роликах), kick scooter (катание на агрессивном самокате), паркур, стритбол, сноубординг, фридайвинг, бейсджампинг, вейкбординг, горный туризм, горные лыжи и другие). [4] Некоторые из этих видов спорта настолько опасны, что ими увлекаются очень малое количество людей. Другие, менее опасные и более доступные, виды экстремального спорта обрели множество поклонников, стали признанными на государственном уровне, а также стали влиять на все сферы общества. Такими видами экстремального спорта являются Скейтбординг [5] и BMX [6]. Скейтбординг и BMX являются с недавних пор олимпийскими видами спорта. Думается, что это явный показатель успешного развития для любого вида спорта.

Скейтбординг и BMX появились примерно в 1950 – 1960-е гг. в Калифорнии. Пройдя быстрый путь развития в США, данные виды спорта в 1980-х гг. стали появляться и развиваться в странах Европы, а в 1990-х в России и странах Азии (Китай в частности). Развитию способствовали заграничные поездки американских спортсменов, в которых многие люди с интересом наблюдали за ними, общались и также начинали заниматься скейтбордингом и катанием на экстремальном велосипеде.

Рассматривая скейтеров (людей, занимающихся скейтбордингом) и бэмеров (людей, катающихся на BMX), как социальную группу, можно с уверенностью сказать, что они образуют молодежные субкультуры. Такой вывод сделан после проведения сравнительной характеристики признаков социальной группы скейтеров и бэмеров с признаками, описывающими молодежную субкультуру.

Признаки молодежной субкультуры «экстремалы»:

- Возраст индивидуумов в социальных сообществах от 12 до 35 лет,
- Наличие в данных социальных сообществах собственных самоназваний и поведенческих установок,
- В социальных сообществах действуют собственные правила в одежде и музыке,

- Имеется отличительная атрибутика (наличие скейтборда или ВМХ, сленга, брендовой одежды).

- Присутствует система ценностей (история возникновения и легенды скейтбординга и ВМХ, стремление к максимальному освоению всех возможных трюков на скейтборде или ВМХ).

Сообщества, связанные с экстремальными видами спорта, очень часто считаются агрессивными, антиобщественными. Однако в отличие других субкультур, например, футбольных фанатов, экстремалы всю энергию, включая негативную энергию, направляют на изучение новых трюков и участие в соревнованиях. Футбольные фанаты, скинхеды и другие субкультуры (по большей части криминального характера) часто проявляют агрессию к людям, которые не состоят в их субкультурах. Исходя из этого, можно сказать, что агрессивная энергия от занятий экстремальными видами спорта не выходит в действительность. Обывателям часто кажется, что скейтеры и бэмеры нарушают общепринятые законы и разрушают мраморные грани и парапеты на улицах городов. На самом деле для представителей таких субкультур парапеты и грани с перилами являются очередными препятствиями, которые необходимо покорить для еще большего самовыражения. Данный факт доказывает расхождение между массовой культурой и экстремальными субкультурами [7].

Главной мотивацией экстремальных субкультур является соперничество. В первую очередь, соперничество с самим собой – смогу ли я сделать тот или иной трюк? Можно ли сделать трюк еще лучше и выше? Самовыражение в таких субкультурах происходит и через соперничество с другими людьми, участие и победы в соревнованиях, попадание в топовые экстремальные журналы и, конечно же, наличие спонсоров (коммерческих компаний, которые предоставляют своим спортсменам все необходимое для занятий экстремальными видами спорта).

Каждый отдельный вид спорта становится центром социальной группы – субкультуры. Некоторые виды экстремального спорта существуют рука об руку, следовательно, происходит взаимодействие субкультур. Например, такие виды спорта, как skateboarding, BMX, aggressive inline skating (катание на агрессивных роликах), KickScooter (катание на агрессивном самокате), тесно связаны друг с другом. Главной причиной такой связи является катание экстремалов на одних и тех же городских локациях (экстрим-парки, городские споты (места катания)).

Во взаимодействии субкультур положительной стороной является общение людей друг с другом, понимание и лояльность по отношению к представителям других экстремальных видов спорта. Также при объединении представителей всех четырех субкультур становится возможным влияние на социальные сферы общества, изменения в законах разного уровня и выделение средств из государственных бюджетов на постройку и развитие инфраструктуры для данных экстремальных видов спорта.

Отрицательной стороной взаимодействия субкультур можно назвать личное неприятие представителей разных видов спорта. Основными причинами такого неприятия являются различие в возрастных характеристиках и поведенческие стереотипы внутри субкультур. Между представителями разных экстремальных сообществ часто происходят словесные перепалки, редко переходящие в драки, во время занятий экстремальными видами спорта на специализированных площадках (скейт-парки или экстрим-парки). Среди скейтеров, бэмеров, роллеров и самокатчиков всегда находятся экстремалы, которые не соблюдают правила катания на этих площадках, специально мешают кататься другим или громко проявляют свои эмоции (злость от неудачного трюка или радость, когда трюк сделан) и излишнюю агрессию к окружающим, которые по случайности помешали выполнению трюка.

Экстремальные виды спорта развиваются в мире неравномерно. Большинство таких видов спорта появилось в США (благодаря особенностям

менталитета – свобода выбора, политика открытости ко всему новому и др.) Обращая внимание на страны Азии, в частности на Китай, можно заметить противоположную ситуацию в менталитете – отсутствие свободы выбора, закрытость от других стран [8].

В Китае ситуация начала меняться в связи с развитием городов. Строятся новые кварталы, районы, которые служат идеальными площадками для скейтеров и бэмеров. Власти и законы не так суровы по отношению к экстремалам, как на западе или в Европе.

На данный момент Шэньчжэнь является одним из любимых городов для иностранных экстремалов, приезжающих в Китай покататься. Здания здесь новые, современные и полностью адаптированные к экстремальным видам спорта (хорошие парапеты для прыжков и гранитные, мраморные грани для скольжений и выполнений трюков). Благодаря постоянным приездам иностранных спортсменов, китайская молодежь стала все больше интересоваться скейтбордингом и катанием на bmx. Некоторым даже удалось добиться успеха в этой области, например, Ван Хуэйфэн, который стал профессиональным скейтером для Vans (самого известного производителя обуви для скейтборда) [9].

К скейтбордам и ВМХам китайская молодежь относится с опаской, как и ко всему западному. Это также является причиной для медленного развития экстремальных видов спорта в Китае.

Именно поэтому экстремальные виды спорта развиваются в Китае медленнее, чем в США или странах Европы. Некоторые виды экстремального спорта в Китае находятся вне закона, (бейсджампинг, руфинг и другие), другие же наоборот находят поддержку от государства и бизнес-компаний (скейтбординг, ВМХ, сноубординг и другие) [10].

Скейтбординг и ВМХ в Китае со стороны правительства получили толчок в развитии после включения данных видов спорта в Олимпийскую программу (ВМХ с 2008 года, Скейтбординг с 2016 года) [11]. Согласно китай-

ским законам 60% доходов от спортивных лотерей используется на развитие массового спорта. В 2005 г. Главное управление по делам физкультуры и спорта Китая, используя доходы от спортивных лотерей, построило 6000 спортивных объектов в городах и деревнях страны, включая специальные бетонные, деревянные экстрим-парки на открытом воздухе и под крышей, некоторые из которых стали самыми крупными в Мире (например, SMP Skaterpark в Шанхае). Также некоторые скейтпарки в Китае оборудованы всей необходимой инфраструктурой для проведения крупных международных соревнований по экстремальным видам спорта, а том числе по скейтбордингу и BMX. Такие соревнования имеют престижный мировой статус, собирают именитых экстремалов со всего мира, имеют внушительные призовые фонды. Финансируются крупные соревнования различными известными компаниями, которые ведут бизнес в экстрим-индустрии [12].

В Китае существует Китайская ассоциация экстремальных видов спорта (CESA), Китайская ассоциация роликовых коньков (CRSA), в которую входит скейтбординг и Федерация Велоспорта Китая, в которую входит BMX. Вместе ассоциации и федерации собирают и тренируют олимпийскую команду по скейтбордингу и BMX. С помощью федераций и ассоциаций создаются новые проекты для развития экстремальных дисциплин, строятся экстрим-парки, проводятся соревнования и в целом изменяется мнение общества об экстремалах и их увлечениях. Подтверждением этих слов служит строительство и ввод в эксплуатацию нового Олимпийского сертифицированного скейт-парка на территории в Нанкине, В октябре 2018 года здесь прошел чемпионат мира по скейтбордингу 2018 года.

CESA в свою очередь запустила SX Open (аналог X-Games - всеобщие экстремальные игры).

CRSA пошла еще дальше и открыла призыв к организациям, ориентированным на молодежь, включая школы, церкви, общественные центры или спортивные лиги любого рода, обучать и назначать скейтбордистов,

которые будут рассматриваться в качестве кандидатов на места в олимпийской команде.

В соответствии с рекомендациями CRSA, дети должны быть в возрасте от 8 до 14 лет и иметь опыт катания на скейтборде. Также дети, для попадания в спортивный лагерь CESA, должны иметь сильный патриотизм.

В настоящее время CRSA утверждает, что в шести провинциях созданы тренировочные лагеря. В лагерях должно быть все необходимое для комфортного обучения трюкам на скейтборде и общему физическому развитию. Инфраструктура лагерей продумана до мелочей и включает в себя общежития, столовые, крытый скейт-парк с уличными фигурами для катания, а также фитнес-центр. Спортивным лагерям CRSA не разрешается принимать более 30 спортсменов одновременно, а персонал должен включать в себя силового тренера, диетолога, медика и психолога. По рекомендациям CRSA скейтеры также должны посвятить себя тренировкам в лагерях не менее четырех месяцев в году [13].

BMX пока не достиг такого уровня развития в Китае, в силу относительной дороговизны оборудования и меньшей развитости среди молодежи.

Правительство КНР поддерживает всеми силами развитие экстремальных видов спорта в стране по нескольким причинам:

- увеличение шансов на получение медалей в данных видах спорта на Олимпиаде 2020 года в Токио,
- увеличение туристического потока (посещение экстрим-парков иностранцами),
- развитие архитектуры и инфраструктуры уже построенных городских массивов и находящихся в стадии строительства или проектирования,
- развитие физического спорта среди молодежи с помощью экстремальных видов спорта.

Начиная с 2000-х годов, скейтбординг и BMX в Китае набирают популярность среди китайской молодежи. Темпы заинтересованности молодежи экстремальными видами спорта неуклонно растут. Правда, на хорошем уровне катаются не много людей, а экстремалов, которые имеют контракты со спонсорами, еще меньше [14].

В Китае постоянно проживает и катается много иностранцев, местные же жители считают экстремальные виды спорта забавами для детей из богатых семей. Действительно, хороший скейтборд или bmx, а также удобная обувь и одежда для катания стоит достаточно дорого, по сравнению со средними доходами китайцев. В последние десять лет ситуация стала меняться на фоне появления свободных денежных средств у молодежи.

Китайские экстремалы образуют молодежную субкультуру, основными характеристиками которой являются:

- Возраст от 10-ти до 20-ти лет,
- В каждом достаточно крупном городе есть экстрим-сообщество,
- Отсутствие тяги к чрезмерному риску (большинство экстремалов катается в свое удовольствие без намека на существенный прогресс в уровне катания)
- Присутствует отличительная атрибутика в одежде, внешнем виде.

Внутри сообщества экстремалы редко спрашивают друг друга о личном или семейном статусе. Такие же условные поведенческие правила приняты во всех экстрим-сообществах. Как говорят сами китайские скейтеры и бэмеры – «Мы называем друг друга друзьями по интересам, многим отличаемся, но порой наши отношения даже ближе, чем с родственниками и коллегами. Это простое открытое общение - без выгоды и каких-либо обязательств. Вот выбор и стиль жизни, который мы проповедуем» [5]. В основном скейтбордингом и BMX в Китае занимаются подростки, начиная с 13-14 лет и заканчивая в 17-18 лет, по причине начала взрослой жизни. Единцам удастся превратить свое катание в постоянную работу на спонсоров,

продолжая кататься, снимать новое видео, участвовать и выигрывать соревнования.

Сами экстрим-сообщества в целом по Китаю, особого влияния на социальную среду Китая не оказывают. На социальную среду Китая больше оказывает влияние развитие экстремальных видов спорта в мире. Китай известен своими гигантскими фабриками по изготовлению всего на свете и относительной дешевизной производства. Именно поэтому большинство известных фирм в экстрим-индустрии имеют свои фабрики здесь. В Китае находятся фабрики по производству комплектующих для скейтбордов и ВМХов и фабрики известных на весь мир фирм, которые производят одежду и обувь для экстремалов. На таких предприятиях производство сильно автоматизировано и предоставляет китайцам десятки тысяч рабочих мест.

За два десятка лет развития экстремальных видов спорта в Китае успело вырасти целое поколение экстремалов, которые стали основными фигурами при взаимодействии с правительственными структурами и представителями бизнеса.

Ярким примером подобного процесса стал китайский скейтер Чжао Сунчжу [15]. В самом начале увлечения скейтбордингом ему просто нравилось «делать трюки на доске». Сегодня же он не только владелец магазина принадлежностей для скейтборда, но и владелец скейт-школы и создатель скейт-команды из нескольких его друзей.

Таким образом, сами экстремалы создают бизнес-структуры, которые помогают развитию экстремальных видов спорта в Китае, привлекая внимание правительственных организаций до самого высокого уровня.

Правительство выделяет огромные средства на строительство экстрим-парков, так как понимают, что это выгодно для страны в экономическом и социальном плане. Федерация скейтбординга Китая и Федерация Велоспорта Китая ведет активную работу по популяризации этих видов спорта

среди населения. При поддержке известных экстремальных брендов, которые имеют свои представительства в Китае, проводятся крупные соревнования с серьезными денежными призами. Соревнования имеют международный статус и собирают каждый раз более 100 участников со всего мира. На соревнования такого уровня приходят посмотреть более десятка тысяч зрителей каждый раз [16].

Библиографический список

1. Социология молодежи: учебное пособие / Ю.Г. Волков [и др.]; под ред. Ю.Г. Волкова. – Ростов н/Д.: Феникс, 2001. – 576 с.
2. Громов Д.В. Изучение молодежных субкультур России: современное состояние и проблемы // Этнографическое обозрение. 2008. № 1. - С. 3-7.
3. Громов Д.В. Фольклор молодежных субкультур: закономерности формирования и проблемы исследования // От конгресса к конгрессу: Навстречу второму Всероссийскому конгрессу фольклористов. М.: ГРЦРФ, 2010. - С. 134 - 150.
4. Российский экстремальный портал. URL: <http://www.vvv.ru> (дата обращения 05.02.2019).
5. История скейтбординга // VLTRAMARINE. URL: <http://www.vltramarine.ru/mag/culture/skateboarding/340> (дата обращения 05.02.2019).
6. История появления и развития BMX. URL: <http://www.bmx-uasenevo.ru/history.htm> (дата обращения 05.02.2019).
7. *Левикова С. В.* Феномен молодежной субкультуры: Диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук / Левикова С. В. – М.: Московский педагогический государственный университет, 2002. – 358 с.
8. Отличие китайского менталитета от западного: наглядные иллюстрации Ян Лиу. URL: <https://anashina.com/otlichie-kitajskogo-mentaliteta-ot-zapadnogo/> (дата обращения 05.02.2019).

9. Скейтбординг в Китае. Перспективный рынок. URL: <https://www.marketingtochina.com/skateboarding-china-promising-market/> (дата обращения 05.02.2019).

10. Россия и Китай: молодёжь XXI века [монография] / М.К. Горшков [и др.]; под М.К. Горшкова. – М.: Новый хронограф, 2014. – 424 с.

11. Международная Федерация роллер-спорта. Новости. URL: <http://www.worldskate.org/skateboarding/news-skateboarding.html> (дата обращения 05.02.2019).

12. Сделано в Китае: SMP Skatepark // Faces & Laces. URL: <https://locals.faceslaces.com/blog/sdelano-v-kitae-smp-skatepark/> (дата обращения 05.02.2019).

13. CHINA IS ASSEMBLING A SKATEBOARDING ARMY. URL: <http://www.jenkemmag.com/home/2018/01/08/chinas-creating-skateboarding-army/> (дата обращения 05.02.2019).

14. Скейтбординг в Китае // Новые знания. URL: <http://ru.knowledgr.com/09089957/%D0%A1%D0%BA%D0%B5%D0%B9%D1%82%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D0%92%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%B5> (дата обращения 05.02.2019).

15. Скейтбордная мечта молодого китайца поколения пост-80-х. URL: <http://russian.people.com.cn/31516/6810279.html> (дата обращения 05.02.2019).

16. Программа всенародного укрепления здоровья. URL: http://russian.china.org.cn/china/archive/China2006/txt/2006-12/06/content_2279175.htm (дата обращения 05.02.2019).

EXTREME SPORTS AND YOUTH OF CHINA

Dm. Pyankov

Perm State University

The article deals with extreme sports and extreme sports as a social group that forms and develops its own subculture. The meaning of the concepts of youth subculture and youth community is revealed. On the basis of theoretical and empirical material the author gives a structural and meaningful description of extreme sports in China, as well as ways of development of extreme sports in China.

Keywords: subculture, youth community, extreme, extreme sports, young people.

ФЕНОМЕН КОМИКСОВ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Т. В. Лемаев

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

В статье рассматриваются особенности комиксов как феноменов массовой культуры. Особое внимание уделяется анализу функций комиксов в контексте современной мифологической картины мира.

Ключевые слова: Супермен, мифология, миф, массовая культура.

Комиксы - относительно недавно появившийся вид искусства. Несмотря на достаточно «молодой возраст» в контексте «большой истории», они занимают значительное положение в современном обществе. Комиксы читают тысячи людей во всем мире, по ним снимают крупнобюджетные фильмы, а некоторые персонажи стали культовыми и всемирно узнаваемыми. Почему комиксы обрели популярность? Чем они привлекают к себе людей?

Изначально комиксы появились в начале двадцатого века в Европе. Они представляли собой краткие истории, состоящие из нескольких иллюстраций и текстом к ним. Постепенно комиксы получили распространение в Америке.

С тридцатых годов двадцатого века начинается «Золотой период комиксов». В 1938 году благодаря фантазии художника Джо Шустера и писателя Джерри Сигела на свет появился Супермен, который стал первым супергероем. Супермен обладал набором сверхсил: умением летать, большой

физической силой и молниеносной скоростью. Персонаж стал близок читателю с точки зрения моральных ценностей (отважно боролся за добро и справедливость) и поэтому стал очень популярным. В след за успехом Супермена стали появляться новые герои, одним из которых в 1939 стал легендарный тёмный рыцарь города Готэма, Бэтмен, созданный Биллом Фингером и Бобом Кейном. С годами супергероев становилось всё больше, один только Стэн Ли придумал не менее 70 персонажей. В истории комиксов сменяли друг друга и наступали новые периоды, герои развивались и подстраивались под вкусы людей. В настоящее время комиксы особенно популярны. По мотивам комиксов снимаются фильмы, их цитируют, а многие супергерои стали кумирами миллионов.

Для комиксов характерен ряд особенностей, которые притягивают к себе читателей без гендерной или возрастной дифференциации.

Во-первых, это иллюстрации, которые особым образом нарисованы и оформлены. Мастерство и манеры рисования художников различны. У каждого свой индивидуальный и неповторимый стиль, который может нравиться или не нравиться другим. Одни предпочитают строго очерченные контуры, другие - используют техники размытия силуэтов, похожие на приёмы импрессионистов, а третьи - изображают мир и людей схематически, карикатурно, не вкладывая больших усилий, чтобы прорисовывать мелкие детали. Очень часто случается, что человек покупает и читает именно тот комикс, который понравился ему по стилю написания. Поэтому, обычно, читатели выбирают конкретных авторов именно по иллюстрациям, в зависимости от собственных вкусов и предпочтений.

Во-вторых, важная деталь любого комикса - наличие сюжетной линии. Комикс - это серия изображений, в которой рассказывается определённая история [1, с. 63]. Комиксы успешно переняли и воплощают практически все литературные жанры-комедии, трагедии, драмы, ужасы, детективы и фэнтези, приключения. Гармоничное слияние текста и рисунка, графики и

письма, сочетание вербального и визуального «делает» комиксы самостоятельным видом искусства [2, с. 6]. Продуманные диалоги и всевозможные ситуации различного характера являются мощной связкой для сюжета, привлекающей внимание аудитории, а обилие жанров позволяет найти тот, который подходит и нравится именно тебе. Ввиду этого комиксы доступны людям с разными интересами и предпочтениями.

В-третьих, визуальность комиксов способствует их доступности и понятности для массовой аудитории. Графические новеллы никогда не претендовали на элитарность, а предназначались именно для среднестатистического гражданина, особенно для детей [3, с. 10].

В-четвертых, через понятных и известных персонажей автор может донести собственные идеи, акцентировать внимание читателя на важной проблеме. Комиксы служат средством самовыражения для авторов и своеобразно выражают их видение мира.

Особенно важно заметить, что комиксы можно считать одним из видов современной мифологии [4, с. 98]. Комиксы выполняют ряд функций, очень схожих с функциями мифов. Они объясняют реальность со всеми её сложностями и противоречиями, используя знакомых персонажей в различных ситуациях. Психологическая функция заключается в том, что комиксы влияют на сознание человека, способствуют развитию самовнушения. Хорошим примером служат комиксы времен Второй Мировой войны, персонажи которых вселяли надежду и веру в то, что добро победит. Человек идентифицировал себя с этими героями и переставал бояться, верил в то, что ещё не всё потеряно и рано или поздно это всё закончится [5, с.4]. Одним из самых известных персонажей того периода стал Капитан Америка-символ патриотизма.

Комиксы существенно расширяют кругозор, тем самым выполняя познавательную функцию. В них используются знания и факты из различных наук, включая химию, биологию, физику и математику. Комиксы часто пе-

реосмысливают существующие идеи и литературные произведения различных жанров. В комиксах можно встретить интерпретацию истории про доктора Джекила и мистера Хайда Роберта Льюиса Стивенсона, идею сверхчеловека Фридриха Ницше и даже архетипы Юнга. Комиксы берут элементы и из классических мифологий-героев, подобных Гераклу и Персею, могучих Богов, стихийных элементарей и фантастических существ. По-новому трактуются и классические мифологии. Одной из них стала греческая мифология, которую использует издательство *dc comics*. В центре большинства сюжетов - истории о героине-амазонке с острова Темискра, её жизни и подвигах. В своих приключениях она противостоит могучим олимпийцам, таким как кровожадному Аресу и громовержцу Зевсу. На её пути не редко встречаются монстры из легенды, тёмные маги и необычные преступники. Всё это разворачивается в современное время и у любого читателя будет складываться ощущение, что старые мифы продолжают существовать и быть актуальными до сих пор. И это действительно так - переосмысление мифологии только усиливает её.

Развитие получили и другие мифологии. Например, в издательстве *Marvel*, в отличие от компании *DC*, внимание акцентируется на другой мифологии - скандинавской. Здесь ключевой фигурой становится бог грома Тор, сын всеотца Одина. Он путешествует по девяти мирам Мирового Древа и сражается с чудовищными противниками, в первую очередь с богом зла и коварства Локи. Героя часто мучают сомнения, что позволяет читателю сравнивать себя с ним, а лёгкая подача материала помогает ближе познакомиться со Вселенной *Асов*. Обычно именно этот фактор способствует любви детей к комиксам - через них они могут познавать мир, начиная с простого. Этим они прививают любовь к чтению, поскольку воспринимать картинки для ребёнка намного доступней, чем трудные длинные тексты. Так же они учат новому во многом благодаря комиксам скандинавская мифология стала очень популярна сейчас, поскольку достоверность фактов в комиксах позволяет изучить мифологию скандинавов через них.

А образ Тора стал настолько известным, что получил несколько киноадаптаций, которые только укрепили его положение в массовой культуре и сердцах фанатов.

Любая мифология - это образный язык для описания окружающего мира [6, с.24]. Комиксы, как и древние легенды, отражают в себе частичку реальности. Они показывают действительность, изменяя форму, но не меняя суть [7, с.36]. Метрополис, в котором живёт Супермен, или Готэм, который охраняет мрачный Бэтмен, это просто обобщённый современный мегаполис, естественная среда обитания миллионов человек. Они просто абсолютизируют отдельные элементы или качества, свойственные каждому из нас. Бэтмен - олицетворение пика физической и умственной силы, он «сам себя созда», не имея за собой значимых сверхспособностей, а только желание творить справедливость. Несмотря на то, что он является обычным человеком, все другие герои уважают и его, а многие - опасаются, хотя сами обладают суперсилами.

Комиксы рассказывают не о чем-то потустороннем, а конкретно о том, что происходит здесь и сейчас. Супермен борется с реальным злом, которое люди видят в повседневной жизни, таким как коррупция или природные катастрофы. Как и в мифах, происходит битва добра со злом. Но зло представляется не только в облике чудовищ, но и в виде различных суперзлодеев [8, с. 179]. Подобно монстрам из древних легенд, эти злодеи олицетворяют самые худшие кошмары людей, по ним можно понять в чём заключаются страхи современного человека. И именно против этих страхов сражаются герои. Например, один из злодеев по имени Чёрная Манта, одетый в костюм ската одноимённого вида, символизирует собой страх глубины, опасность из моря. Большинство врагов Супермена являются инопланетянами, которые хотят захватить Землю. Они - угроза из космоса, боязнь вторжения неведомых сил. Робот Альтрон представляет из себя деструктивную силу прогресса, способную уничтожить всё живое. Отдельно стоит выделить Джокера-убийцу в костюме клоуна. Для него человеческая жизнь

не имеет значения, а в поступках нет логики, он живое воплощение хаоса и всего иррационального. Это видно в его вечном противостоянии с Бэтменом, символом порядка и закона. Злодеи всегда создают контраст героям, чтобы усилить ценности, которые они несут. Враг нужен каждому герою, потому что злодеи выявляют актуальные проблемы в мире и акцентируют внимание читателей на определённой тематике.

Одним из тех, кто изучал комиксы с точки зрения наличия мифологической основы был итальянский писатель Умберто Эко. В одном из своих исследований он анализировал образ Супермена.

По Умберто Эко Супермен является героем, силы которого превосходят обычную человеческую меру. Он - одна из констант народного воображения и в истории много подобных персонажей - от Геракла до Зигфрида, от Роланда до Пантагрюэля и так далее вплоть до Питера Пэна. Сила Супермена очеловечивается, и его способности представляются уже не столько сверхъестественными, сколько высшим проявлением естественных человеческих свойств, таких как ум, подвижность, бойцовские качества или даже логичность мышления и наблюдательность.

В индустриальном обществе человек лишен средств производства, а, следовательно, и возможности принимать решения. Его личная физическая сила постоянно терпит унижение перед лицом мощных машин, определяющих даже его, человека, движения. В таком обществе положительный герой должен воплощать в наивысшей степени ту потребность в силе, которую средний гражданин испытывает, но не может удовлетворить. Именно Супермен и стал этим олицетворением силы.

Супермен - это миф, предназначенный для подобных читателей. Супермен - не землянин; он уроженец планеты Криптон, но попал на Землю еще подростком. Его физическая сила практически безгранична. Он может летать со скоростью света, имеет суперслух и рентгеновское зрение.

Однако образ Супермена не лишает читателя возможности идентифицировать себя с ним. Супермен живет среди людей под видом журналиста

Кларка Кента: пугливого, робкого, не слишком умного, неуклюжего, близорукого, под каблуком у своей властной и капризной коллеги Лоис Лэйн, которая, со своей стороны, презирает его, будучи страстно влюблена в Супермена.

По сути дела, Кларк Кент - это воплощение типичного среднего читателя, которого одолевают комплексы и презирают ближние. Идентифицируя себя с таким персонажем, любой бухгалтер в любом американском городке может тайно питать надежду, что в один прекрасный день из кокона его обыденной личности может вылупиться сверхчеловек, способный искупить годы прозябания в посредственности [9, с. 178].

В России комикс-индустрия начинает делать только первые шаги. И хотя у нас не так развита культура чтения комиксов, она набирает обороты, что видно даже по фестивалю Comic Con в нескольких городах. Вероятно, это связано с тем, что исторически американцы не имели другой мифологии, для них было важно создать что-то свое, поэтому на кинематограф, комиксы и литературу, возлагались большие надежды и они получили сильное развитие. И это отразилось на мифологии.

Думается, что комиксы по праву можно считать одной из форм современной мифологии. Они учат моральным основам, объясняют действительность через понятные образы, а многие мифологические мотивы переносятся на страницы комиксов, но в другой форме, позволяя старым легендам укрепить своё влияние и обрести новую жизнь. Как и любая мифология, комиксы воздействуют на людей, заставляя самоидентифицировать самих себя с героями комиксов, тем самым становясь примером для подражания. А через стиль и сюжет автор привлекает читателей, выражая свои идеи и рассказывая о реально существующих проблемах общества, тем самым способствует развитию интереса у зрителей к данной тематике. Благодаря этому комиксы будут оставаться популярными и важными для людей ещё очень много лет.

Библиографический список

1. Скаф М. К. Традиция последовательного визуального повествования в США: Этапы, жанры, поэтика. Институт русской литературы. - СПб.: РАН, 2013. - С. 63-82.
2. McCloud Scott. Understanding Comics: The Invisible Art. - 1993. P.215.
3. Полякова К. В. Становление семиотической системы американского комикса и японского манга. - СПб.: РГБ, 2004. - 203 с.
4. Барт Р. Миф сегодня. - М.: Прогресс, 1994. - С. 72-130.
5. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. - М.: REFL-book, 1996. - 288 с.
6. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. - М.: Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета РГГУ, 2001. - 168 с.
7. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. - М.: Правда, 1990. - 320 с.
8. Галанина Е.В. Миф как реальность и реальность как миф: мифологические основания современной культуры. - М.: Академия естествознания, 2013. - С. 174-187.
9. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. - СПб.: Симпозиум, 2005. - 502 с.

THE PHENOMENON OF COMICS IN MODERN CULTURE

T. Lemaev

Perm State University

The article deals with the peculiarities of comics as phenomena of mass culture. Special attention is paid to the analysis of comic book functions in the context of modern mythological picture of the world.

Keywords: Superman, mythology, myth, mass culture.

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В РУССКОМ ПОРТРЕТЕ XIX ВЕКА

М. С. Хлюпина

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

В статье рассматриваются изменения трактовки женских образов в русском портрете XIX века. Особое внимание уделено анализу художественных направлений сентиментализма, романтизма и реализма, в рамках которых представлены различные варианты репрезентации женских образов.

Ключевые слова: сентиментализм; романтизм; реализм; тенденции; образы; идеалы.

XIX век – это расцвет русской классической культуры. В это время появляется плеяда талантливейших писателей, поэтов, архитекторов и, конечно, живописцев. В живописи на пике популярности был женский портрет, в котором нашли отражение не только нравы и характеры самих женщин, но и всего общества.

Особого внимания заслуживает творчество художников – сентименталистов Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого и В.Л. Боровиковского (кон. XVIII - нач. XIX в.в.). Сентиментализм объявил доминантой «человеческой природы» чувство, а не разум, что отличало его от классицизма. Сентиментализм провозглашает моду на «естественность» [1, с. 24]. Естественность не только в поведении и манерах, но и во внешнем облике. Образцами стали женские фигуры античности. Одежды теперь просты: нет уже ни роскош-

ных юбок с фижмами, ни корсетов, ни тяжелой парчи. Женская одежда делается из легкой ткани. Рубашка с очень высокой талией представляется защитникам культа Природы. В исторической перспективе сентиментализм - предшественник романтизма, его первая историческая фаза. Родство с романтизмом проявляется в перенесении на индивидуальное состояние духа, интерес к сложным характерам, изменчивым переживаниям. Портреты русской живописной школы проникнуты идеалом близости к природе. Женщина понимается как растение, часть природы. На портретах этой поры мы видим, как новая манера одеваться, отсутствие париков и косметики соединяется с естественностью, простотой движений, живым выражением лица. Всему образу присуща натуральность и простота. Отнюдь не случайно, на портрете М. И. Лопухиной В. Боровиковского, фоном стали колосья ржи и васильки вместо привычных тогда бюста императрицы или же пышного архитектурного сооружения.

В более поздних портретах усиливается самоценность изображенной личности, очевиден интерес к душевному состоянию, подчеркивается возвышенное восприятие индивидуальности.

Романтизм возник на Западе как протест против культа разума, утвержденного просветителями. Одним из главных идейных истоков романтизма, становится Великая французская буржуазная революция. Эта революция происходила под влиянием идеалов Эпохи Просвещения, которая провозглашала главенство разума над чувствами, общественного над личным и т.д. Эти идеалы насаждались весьма жестокими способами (массовыми казнями, террором). Итогами революции явилось огромное количество жертв. В противовес идеям насилия формулируется идея ценности отдельной человеческой личности, нашедшая воплощение в творчестве художников романтизма. Романтики мечтали об обществе, где первичным будет духовное начало, где личность будет освобождена от порабощения социальными и материальными обстоятельствами.

В России романтизм возник при схожих обстоятельствах, то есть ввиду общественных потрясений. Он связан с переломной эпохой Отечественной войны 1812 года – потрясениями передовых людей того времени, разочарованием их в существующих самодержавно-крепостнических порядках. Передовые взгляды заключались в надежде на благотворность социально-исторических перемен, желанием демократизации общества, сочувствием к простому народу. В русской живописи романтизм наиболее проявил себя в портрете. Связано это было с тем, что романтизм проявлял большое внимание к внутреннему миру человека, к его мыслям и чувствам. С помощью портрета можно было наиболее точно передать душевное состояние человека, характер, эмоции и особенности личности, а также идеал человека той эпохи.

Эпоха романтизма наложила отпечаток на понятие идеальной красоты. Женщина теперь должна быть бледной и хрупкой, мечтательной. В моде была печаль и тоска, как признак высоких дум, одухотворенности. Портреты отражают эти образы нежности и задумчивости. Среди портретов этого типа можно выделить несколько вариантов воплощения идеала: пасторальные образы крестьянок (на полотнах Венецианова, Тропинина), что было связано с возросшим интересом к личности простого человека из народа; прелестные головки идеальных женщин-дворянок (Гау, Соколов, Брюллов) [2]. Особо внимание уделяется изображению глаз. Художники пишут их большими, задумчивыми, с ноткой загадочности, обращая внимание зрителей, на богатый внутренний мир портретируемой. Бледность лица и кожи создавали впечатление бренности и хрупкости телесной оболочки, преимущества внутреннего над внешним. Отсутствовал какой – либо акцент на внешнем блеске: роскошных платьях, драгоценных украшениях, золотых лентах и т.д. Как правило, в качестве выразительных средств использовались нежные, пастельные цвета красок, и крайне редко - яркие.

Однако, в середине XIX века эстетика романтизма начала сменяться эстетикой критического реализма, ориентированной на точную и объективную фиксацию действительности. Появление критического реализма, в определенной мере, обусловлено революциями, носившими антифеодальный национально-освободительный характер и призывавшими к демократизации жизни. Представители этого течения особое внимание уделяли правдивому изображению человека, объективному отображению его повседневного быта, антигуманной сущности жестокого эксплуататорского строя, нищете и страданиям обиженного простого народа.

В Россию реализм проник позже и переплетался с романтизмом, влияние которого не до конца себя исчерпало. Именно в недрах романтизма созрели темы поэтизации частного человека, частного быта, домашнего очага. Это течение выливается в форму, близкую утвердившемуся в Европе стилю «бидермайер» (именовавшуюся в России поэтическим, или ранним, реализмом и подготавливает реализм второй половины XIX века) [3, с. 48]. Художники искали идеальное в повседневном домашнем уюте, в поэтизации семейных и дружественных отношений. Сентиментально-романтические тенденции этого стиля проявились в поэтическом видении женской природы, воплощающем уют, спокойствие, умиротворение. Были популярны сцены: «мать и дитя», жанровые вариации на тему рукоделия, чтения, музицирования, чаепития.

Наряду с зарождающейся реалистической тенденцией в живописи возникает салонный портрет. Влияние романтизма способствовало появлению не только камерных портретов, но и работ, представляющих идеализирующую салонно-академическую портретную линию, выразившую эстетические запросы различных слоев русского общества. Героиней этого портретного репертуара стала «прекрасная дама»: «вся в белых сквозных кружевах», [4, с. 265] одетая по парижской моде. Эта тенденция отражена в работах А. Харламова, Н. Рачкова, И. Келера Вилианди, С. Постникова, В. Верещагина, С. Зарянка.

Следуя достижениям классического европейского искусства и восприняв внешние приемы русского романтического портрета, салонный портрет отказывается от главного – раскрытия внутреннего мира модели (что являлось основным в романтизме). Женские образы лишены возвышенности предыдущей эпохи. На смену прежним «мечтательницам» пришли эффектные, идеализированные образы. Художники старались создать респектабельные образы своих заказчиц, приукрашивая их внешность, приближая к идеалу, но не раскрывая их внутреннюю сущность. На первый план выходят стереотипная элегантность, идеализация черт модели. Из портрета в портрет переходят прически, аксессуары, фасоны богато декорированных платьев, иллюзорная передача фактуры, демонстрирующих солидность и богатство (блеск драгоценностей, переливы атласа и шелка, бархат, мех, кружева и ленты). Салонные портреты были достаточно однообразны: повторялись жесты, улыбки, позы, выражение лиц, в которых усматривался общий канон в изображении женщин – меланхоличность.

В то же время, в эстетике середины XIX века идеализирующие портретные тенденции соседствовали с натуралистическими, где передавались с большой точностью все мелочи в образе портретируемого, можно сказать, с фотографической точностью. Натуралистические портреты уже не стремились создать определенный образ портретируемого и с помощью него передать конкретный идеал [4].

В 60-е годы XIX века начинает развиваться движение за права женщин. Значительное влияние на женский вопрос второй половины 19 века оказали идеи М.Л. Михайлова, Н.И. Пирогова, Д.И. Писарева, Н.С. Тихонравова, Ф.И. Буслаева, Н.А. Добролюбова, Н.Г. Чернышевского и других представителей демократической интеллигенции, которые выступали за уравнивание женщин в правах с мужчинами, освобождение их из-под семейного гнета, вовлечение во все сферы общественной жизни. И вновь появляется новый тип героини: образ Веры Павловны из знакового романа Чернышевского

«Что делать?» (1863). На смену образам светских дамам, матерей, чувствительных барышень пришел образ строгой интеллектуалки, соратницы и помощницы мужчины в преобразовании общества [4, с. 268]. Через изображение конкретной модели на портретах И. Репина, Н. Ге, В. Перова, И. Крамского, Н. Ефимова, П. Чистякова показан символический образ нового поколения женщин: представительница передовой интеллигенции, полноправная активная участница общественной и художественной жизни. Чувственно-эмоциональное начало подавляется в ней интеллектуальным. Женщина выглядит буднично, просто, строго (скромное платье и единственный «предмет роскоши» – белоснежный воротничок и манжеты). В портретах отсутствуют томные взгляды, манерные жесты, роскошные наряды. Акцент делается на интеллектуальном богатстве простой девушки не знатного происхождения. Простая, строгая композиция, невзрачные и темные цвета одежды, которые сливаются с общим фоном картины, позволяют сконцентрировать внимание на лице портретируемой, особенно на глазах, в которых отражается характер изображаемой, ее богатый внутренний мир. Художники отказываются от любования и кукольной красоты, томных взглядов и манерных жестов, взамен предлагая простые, искренние и естественные женские образы, примечательные своим ярким внутренним миром, открытые всему новому и передовому [5].

Образы женщин в эпоху XIX века в портретной живописи России интересно рассматривать, прежде всего, из-за многообразия художественных направлений, имеющих место в русской культуре этого периода. Эта многоликость обусловила огромное множество вариантов репрезентации женских образов, которые, порой, противоречат друг другу и являются отражением разных нравственных и культурных идеалов.

Библиографический список

1. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII - начало XIX века). - Санкт-Петербург. 1994. - 194 с.
2. Феномен женского портрета XVIII в. URL: https://studme.org/104883/kulturologiya/fenomen_zhenskogo_portreta_xviii (дата обращения 10. 02. 2019).
3. Федотова Е. Д. Бидермайер. - М., 2005. - 50 с.
4. Панченко И.А. Женские образы в русском портрете середины XIX века (конец 1840-х – 1870-е гг.). - Санкт-Петербург, 2008. - № 82-1. - 269 с.
5. Кардапольцева В.Н. Женские лики России. - Екатеринбург, 2000. - 160 с.

FEMALE IMAGES IN RUSSIAN PORTRAIT OF THE XIX CENTURY

M. Khlyupina

Perm State University

The article discusses the changes in interpretations of female images in the Russian portrait of the XIX century. Particular attention is paid to the analysis of artistic trends of sentimentalism, romanticism and realism, within which various options for the representation of female images are presented.

Keywords: sentimentalism; romanticism; realism; trends; images; ideals.

ИНДИВИДУАЛЬНАЯ И КОМАНДНАЯ МОДЕЛИ ЛИДЕРСТВА В УСЛОВИЯХ VUCA-РЕАЛЬНОСТИ

А. Ю. Внутских

Д. А. Чернышова

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

Авторы исходят из противоречия между доминирующей в настоящее время моделью индивидуального лидерства, основанной на принципе иерархического порядка, и условиями современной VUCA-реальности. С другой стороны, они констатируют тот факт, что зарубежные исследователи все чаще интересуются моделью коллективного лидерства, основанной на принципах горизонтальных связей. Конечно, реализация коллективной модели лидерства в современных условиях всегда чревата рассредоточением ответственности и потерей контроля в организациях. Однако, авторы считают, что реализация интегральных моделей лидерства, которые объединяют сильные стороны моделей индивидуального и коллективного лидерства, может быть практически эффективной и теоретически перспективной.

Ключевые слова: индивидуальная модель лидерства, коллективная модель лидерства, VUCA-реальность.

Основной проблемой, к которой обращаются авторы данной статьи, является противоречие между индивидуальной и коллективной моделями лидерства, которое обостряется в современных социально-экономических условиях. Зададимся вопросом: в чем состоят особенности, сильные и слабые стороны этих моделей, в каком общетеоретическом контексте их следует рассматривать, и можно ли эти модели интегрировать?

Возникновение кризиса классических методов управления в организации в 30-х годах прошлого столетия обусловило смещение приоритетов с рационализации трудового процесса в сторону человеческого фактора [1]. По общему признанию, одним из важнейших проявлений человеческого фактора в современных условиях является *лидерство*.

На сегодняшний день известно огромное количество концепций лидерства. Однако все существующие концепции можно достаточно четко разделить на *индивидуальные*, в основе которых лежит фокус на индивиде или должности, и *командные*, в которой лидерство рассматривается как коллективный процесс, распространяющимся на множество сотрудников.

Классические теории лидерства (до 1970-е гг.) рассматривали лидерство как лидерство одного человека, и в большинстве современных исследований пока сохраняется тенденция связывать лидерство с отдельной личностью [2]. Однако факты свидетельствуют, на актуальном этапе развития будь то коммерческих организаций, будь то проектных групп некоммерческого сектора и прочих форм объединения людей, они имеют ряд ограничений, чем и обосновывается развитие новых форм лидерства и их исследование.

Можно выделить некоторые общие особенности индивидуальной модели лидерства:

1. Определяющая роль в деятельности группы, принятии решений принадлежит индивиду, который воспринимается окружающими как лидер
2. Лидер является носителем определённых качеств

3. Требования к чертам и качествам лидера могут быть разными в зависимости от исторической эпохи, культурных условий, ситуации и прочих внешних факторов.

Индивидуальная модель лидерства имеет большую историю и до сих пор достаточно популярна. Следует признать, что традиционные компании, в стабильных условиях среды, в которых от персонала не требуется творческий подход, могут долгое время быть достаточно эффективными, если сохраняют традиционный индивидуальный стиль руководства. Проблема, однако, в том, что стабильность среды и отсутствие необходимости в творческом подходе все чаще становится для организаций исключением, а не правилом. Организациям, работающим в типичных для современности условиях V.U.C.A (Volatility (изменчивость, нестабильность, неустойчивость, волатильность), Uncertainty (неопределенность), Complexity (сложность), Ambiguity (неясность, двусмысленность) приходится жить по-новому.

Представляется, что в настоящее время происходит постепенный переход от старой парадигмы, в которой понимание лидерства фокусировалось на *индивиде или должности* («Кто такие лидеры?»), к новой, в которой лидерство понимается как *коллективный процесс*, распространяющийся на множество людей («Какие условия нам необходимы для лидерства, чтобы процветать как коллектив?»)

Это обусловлено рядом причин. Во-первых, сложность новой среды в которой живут организации среды создает все больше «адаптационных вызовов» (Р. Хейфец), при возникновении которых ни один отдельно взятый лидер-сотрудник не в состоянии найти решение или даже определить в чем в действительности состоит проблема. Адаптационные вызовы требуют совместного подхода различных партнеров, каждый из которых контролирует отдельный аспект реальности, и многим из которых приходится самим адаптироваться и развиваться для решения проблемы.

Во-вторых, будущее с его не всегда предсказуемыми условиями вряд ли можно считать областью, решение проблем в которой подвластно одному, пусть даже компетентному и авторитетному человеку – с задачей успешного предсказания гораздо эффективнее справляются гибкие лидерские сообщества.

В-третьих, один и тот же человек не может быть в равной мере компетентным на всех стадиях жизни организации или реализации конкретного проекта, а потому эффективным может оказаться привлечение «временных» лидеров. При осуществлении такого распределения наличие единственного лидера не является необходимым условием производительности [3].

Вышеперечисленные тенденции и ограничения объективно способствуют развитию новых подходов, сторонники которых не считают индивидуальное лидерство единственно возможным.

До сих пор характерной чертой российского лидерства является сопряжение данного феномена исключительно с отдельной личностью. Российские исследователи констатируют, что в настоящее время изучение и позиционирование развития лидерства как группового процесса имеют менее внятный характер, чем его описание с точки зрения элитарного подхода, а потому тенденция апеллировать к развитию отдельного индивида, исполняющего роль лидера, является пока определяющей [2].

Однако о необходимости изменений в подходах к лидерству, а также о замещении старой парадигмы, в которой лидерство основывалось на индивидуальности или должности, на новую, в которой лидерство является коллективным процессом, все чаще говорят за рубежом. И к этому подходу следует присмотреться внимательно, подвергнув ее критическому анализу. В пользу актуальности элементов коллективной модели лидерства в своем глобальном исследовании «Тенденции в развитии лидерства» высказывается Н. Петри [4]. Б. Джордж, профессор Гарвардской Бизнес Школы, в своем исследовании также приходит к выводу о необходимости расширения прав и

возможностей сотрудников, с целью создания проектной систем организаций [5]. В докладе «Эволюции управленческого бизнеса» Института стратегических изменений специалисты Andersen Consulting в ходе социологического опроса установили, что, по мнению их респондентов, в XXI веке потребуются модели лидерства, построенные на принципе командного лидерства, а не единоличного. «Интенсивность слияний и поглощений отдельных компаний, характерных для процесса глобализации, неизбежно ставит вопрос о необходимости сознательного отказа топ-менеджеров от части своей власти и полномочий. Кроме того, интеграция рынков и отраслей экономики заставляет крупные корпорации ослаблять вертикальные иерархии и развивать гибкие, горизонтальные структуры, предоставляя высокую степень автономии своим региональным и функциональным подразделениям» [6]. Стоит отметить, что в качестве респондентов этого исследования выступили 20 крупнейших западных теоретиков и методологов менеджмента, с одной стороны, и 100 лидеров бизнеса из Нью-Йорка, Сан-Франциско, Лондона, Мельбурна, Сиднея, Праги, представлявших 88 наиболее динамично развивающихся компаний США, Европы и Австралии с другой.

Среди современных теоретических подходов к пониманию лидерства мы рассмотрим *комплексную теорию лидерства*, теорию *распределенного лидерства* и теорию *совместного или разделенного лидерства*.

Теория *комплексного лидерства* (*Complexity leadership theory*) начала формироваться с 1990-х годов. В науке о сложности CAS является основной единицей анализа и определяется как нейроподобные сети взаимодействующих, взаимозависимых агентов, которые связаны в совместной динамике общими целями, перспективами, потребностями. В такой ситуации лидерство рассматривается не только как позиция или авторитет лидера, но и как возникающая интерактивная динамика – сложное взаимодействие, из которого возникает коллективный импульс к действию и изменениям, когда гетерогенные (неоднородные) агенты взаимодействуют в сетях

таким образом, что создают новые модели поведения или новые способы работы для решения возникающих адаптационных вызовов.

Комплексная теория лидерства, по мнению М. Уль-Биен, Р. Марион и Б. МакКелви, содержит в себе несколько элементов, а именно административное лидерство, адаптивное лидерство и стимулирующее лидерство. Административное лидерство - это действия отдельных лиц и групп, выполняющих формальные управленческие роли, которые планируют и координируют организационную деятельность (бюрократическая функция). Адаптивное лидерство - это возникающая интерактивная динамика, которая является основным источником, с помощью которого адаптивные результаты производятся в фирме. Стимулирующее лидерство служит для активизации (катализования) адаптивной динамики и помогает разрешать противоречия между административным и адаптивным лидерством (путем создания благоприятных условий и управления интерфейсом между инновациями и организацией) [7].

Основная идея концепции *«распределенного лидерства»* состоит в том, что в группе не обязательно иметь одного лидера. На каждом этапе реализации проекта временным лидером становится носитель наиболее востребованной в данный момент компетенции. После выполнения своей функции лидеры не покидают команду, а продолжают в ней работать, но уже в роли последователя. В результате получается, что один и тот же человек в разные промежутки времени может выступать в разных ролях. Считается, что данный подход может решить проблему «адаптационных вызовов». Кроме того, по мнению социальных психологов, мотивация людей к развитию достигает пика, когда они ощущают, что сами принимают решения о собственном развитии [4]. Взяв какую-либо задачу на себя, сотрудник априори будет замотивирован к её должному исполнению, так как от этого зависит не только командный результат, но и его профессиональное «лицо» и личное развитие в процессе исполнения, а также его позиционирование и

принятие другими членами коллектива как лидера-носителя определённой компетенции.

Теоретики *«совместного»* или *«разделённого»* лидерства (Shared Leadership) также фокусируются на лидерстве как процессе. Здесь лидерство – это общее явление, вид межличностной коммуникации, в ходе которой каждый член в определённой степени может воздействовать на поведение других. Лидер здесь – коллектив: «Как личности, мы являемся частью процесса лидерства и, одновременно, заряжаемся друг от друга даром взаимного лидерства» [8]. Согласно этому подходу существует некая общность идеальных людей, где каждый участник команды, во-первых, способен руководить другими, имея необходимые знания, умения и волю, а, во-вторых, обладает стремлением и внутренним желанием к роли лидера, готов нести ответственность за принятие решений, касающихся интересов всех членов.

Таким образом, элементы командного лидерства отражаются в разных концепциях по-разному – однако эти концепции обладают некоторыми общими особенностями:

1. В основе командного лидерства должны лежать связи, причем связи, обеспечивающие в первую очередь «горизонтальное» взаимодействие в отличие от вертикального фокуса индивидуального лидерства. Горизонтальное взаимодействие влияет не только на общество (через совместные проекты), но и на самих участников взаимодействия. «Уплотнение» горизонтальных связей повышает уровень доверия в сообществе и в целом увеличивает социальный капитал [9].

2. Командное лидерство признает ценность каждого отдельного члена команды, как носителя уникальных качеств и способностей. Разнообразные проектные технологии, гибкие технологии, позволяющие менять подходы, конфигурацию производственного процесса, в своей основе подразумевают наличие команды, в которой каждый из участников отвечает за свое

поле деятельности. Кроме того, соприкосновение большого количества точек зрения в сети лидерства, включающих специалистов из разных сфер способствует возрастанию инновационной активности.

Отметим определенный параллелизм концепций командного лидерства с принципами «синергетической» картины мира, которая утверждается именно в 1970-х – 1980-х годах – как раз тогда, когда на авансцену начинают выходить теоретики командного лидерства. Действительно, продуктивной кажется аналогия между «порядком» как феноменом, базовым для иерархической модели индивидуального лидерства и «хаосом», как феноменом базовым для интерпретации лидерства коллективного. Ведь порядок представляет собой связь, воплощаемую любым элементом системы лишь с ближним пространственно ограниченным блоком элементов... системы», а хаос – это «взаимосвязь каждого элемента системы с каждым» [10, с. 75].

Очевидно, что основной трудностью при реализации коллективных элементов лидерства является то, что расщепление единоличного лидерства приводит к рассеиванию ответственности: вместо желаемой общности гармонично взаимодействующих, дополняющих друг друга лидеров-единомышленников мы можем получить толпу индивидов, не сознающих собственную ответственность. Как говорил Ш. Монтескье: «Принцип равенства, доведенного до крайностей, это вовсе не демократия, а прямое разложение принципа демократии. Сущность истинного равенства заключается «не в том, чтобы повелевали все или не повелевал бы никто, а в том, чтобы люди повиновались равным себе и управляли равными себе» [11, с. 255]. До достижения такого состояния общественного развития индивидуальная модель лидерства будет оставаться востребованной. Однако, по нашему мнению, можно себе представить успешную реализацию *интегральных моделей лидерства*, совмещающих сильные стороны индивидуального и кол-

лективного лидерства. На наш взгляд, многие компании реализующие элементы коллективного лидерства [12], обязаны своим успехом именно такому совмещению.

В заключение подчеркнем, что элементы командного подхода к лидерству достаточно привлекательны для молодых людей. Молодежь, как известно, являются носителем значительного творческого и инновационного потенциала. Поэтому развитие и построение социальных сетей как единого социального пространства, где нет ярко выраженных отношений «начальник-подчиненный», нет строгих декларируемых правил и субординации, является наиболее приемлемым для молодежи принципом организации. Комфортность социальных сетей для молодого поколения и взаимное влияние людей в них позволяет предположить, что молодые люди легче принимает факт «общесетевого» распределенного лидерства, что существенно ускоряет и облегчает коммуникацию между ними в процессе деятельности. Именно в коммуникации создается та особая среда, состоящая из полноценных личностей, *в каждой точке которой* потенциально можно добиться «расцвета могущества» [10, с. 76].

Библиографический список

1. Чернышова Д.А. Концепция развития кадрового потенциала организации: история формирования и базовые принципы // Человек в мире. Мир в человеке: актуальные проблемы философии, социологии, политологии и психологии: Материалы XIX Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, посвященной 100-летию Пермского университета. 2016 г. С. 438-445.

2. Петрушихина Е.Б. Проблема развития лидерства в организации // Вестник РГГУ. Серия «Экономика. Управление. Право». 2016. №3 (5). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-razvitiya-liderstva-v-organizatsii> (дата обращения: 27.11.2018).

3. Kerr S., Jermier J.M. Substitute for leadership: their meaning and measurement // *Organizational Behavior and Human Performance* Vol. 23. Iss. 3. 1978. P. 375-403.
4. Петри Н. Тенденции в развитии лидерства. URL: <https://www.ccl.org/wp-content/uploads/2016/09/futureTrendsRussian.pdf> (дата обращения: 02.12.2018).
5. A new era of leadership development. Режим доступа: URL: <http://blogs.hbr.org/2012/02/a-new-era-for-global-leadershi/> (дата обращения: 03.12.2018).
6. Кризис лидерства и новые ценности глобального менеджмента. Режим доступа: URL: <http://www.management.com.ua/ld/ld026.html> 26.01.2014 (дата обращения: 03.12.2018).
7. Uhl-Biena M., Russ M., McKelvey B. Complexity Leadership Theory: Shifting leadership from the industrial age to the knowledge era. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1048984307000689> (дата обращения: 04.12.2018).
8. Doyle M. E., Smith M. K. Shared Leadership. URL: http://www.in-fed.org/leadership/shared_leadership.htm (дата обращения: 03.12.2018).
9. СоцЧейн. Карта лидеров изменений в социальной сфере. URL: <http://soc-chain.ru/files/215x280ruWeb.pdf> (дата обращения: 27.11.2018).
10. Оконская Н.К. Технизация человека в синергетическом аспекте // *Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право.* 2013. Вып 8. С. 72 – 82.
11. Монтескье Ш. Л. О духе законов // *Избранные произведения.* - М.: Политиздат, 1955.
12. Cisco Creates a New Generation of Collaborative Leaders». Электронный источник. URL: <https://newsroom.cisco.com/feature-content?articleId=5263198> (дата обращения: 27.05.2018).

INDIVIDUAL AND COLLABORATIVE LEADERSHIP MODELS IN THE CONDITIONS OF VUCA-REALITY

A. Vnitskikh, D. Chernyshova

Perm State University

The authors suggest the contradiction between the currently dominant individual leadership model based on the hierarchical order principle and the conditions of the VUCA reality. On the other hand they establish as a fact that foreign researches are interested in studying of the collective leadership model based on the principles of horizontal connections. Of course, an implementation of a collective model of leadership in contemporary conditions is always fraught with the dispersion of responsibility and loss of control in the organizations. However, the authors believe that the implementation of integral leadership models that combine the strengths of individual and collective leadership models can be practically effective and theoretically promising.

Keywords: individual model of leadership, collaborative model of leadership, VUCA-reality.

ЧАСТЬ II

КОНФЕРЕНЦИЯ

«МИР НАУКИ И ИСКУССТВА - 2020»

СУБЪЕКТ КАК ДОПОЛНЕНИЕ АГЕНСА: ОБЩАЯ КАРТИНА И ПАНОРАМА КРИТИКИ

С. К. Кудрин

Санкт-Петербургский государственный университет

В статье анализируется теория субъекта, разработанная французским философом Винсентом Декомбом. Подробно рассматривается грамматический метод, с помощью которого возникает понимание субъекта как дополнения агенса. Показывается место В. Декомба в Схватке за субъект. Дается панорама его критики, делается вывод о недостаточности концепции В. Декомба в решении проблемы субъекта.

Ключевые слова: современная западная философия, философия субъекта, Винсент Декомб, субъект как дополнение агенса, грамматический метод, «лингвистическая прививка» к субъекту, критика.

Тема субъекта содержит множество проблем, среди которых главными являются две: 1) есть ли субъект; 2) что есть субъект. Эти две проблемы взаимосвязаны, от решения одной проблемы зависит решение другой. Первая проблема имеет два решения: 1) да, субъект есть; 2) нет, субъекта нет. Только при выборе первого ответа на первую проблему, вторая проблема имеет самое различное множество решений, при выборе второго – одно решение – отрицание субъекта вообще (согласно истории западной философии), однако в теории возможно отрицание и нескольких конкретных концепций субъекта без всякого утверждения хотя бы одного концепта субъекта.

Тема субъекта в XX и XXI вв. является крайне актуальной. Это связано со множеством факторов, среди которых можно выделить следующие в качестве наиболее значимых: 1) существующую в настоящий момент общественно-экономическую формацию – капитализм эпохи постмодерна, в котором главную роль играет отдельная атомизированная личность; 2) вследствие пункта 1) актуальность исследований в смежных темах, связанных с темой субъекта, таких как тема сознания, тема личности, тема изучения головного мозга человека; 3) существование нескольких концептов субъекта, каждый из которых претендует на истинность, делая, тем самым, непосредственно проблемной данную область.

Анализируемая тема порождает также и иные проблемы (которые останутся за рамками данной статьи), такие как: 1) когда появился субъект?; 2) что послужило условиями возникновения субъекта?; 3) возникал ли вообще когда-либо субъект или он всегда был как нечто само-собой-разумеющееся; 4) взаимодействие субъекта и субъективности; 5) условия субъективности и др.

На протяжении всего XX века в западной философии происходила схватка за субъект. Сторонники субъекта (например, Эдмунд Гуссерль, Жан-Поль Сартр) выступали за сохранение субъекта, противники же его (Жан Бодрийяр, Мишель Фуко) считали, что он не имеет права на существование. Казалось бы, что у этих двух противоположных сторон нет общих точек соприкосновения. Однако обе стороны сошлись в главном: субъект был задуман с теми атрибутами, которыми он в действительности не обладает - транспарентностью и суверенностью. Если давать дословное толкование, то транспарентность – открытость, прозрачность. Транспарентность – это открытость субъекта самому себе, его самоданность. Транспарентность выступает как фундамент для разграничения субъекта и объекта, как начало всякой (само) рефлексии. Суверенность же означает автономность, независимость. Под суверенностью понимается автономное от-

ношение субъекта как к объекту, так и к другим субъектам. Другими словами, этот субъект должен быть непосредственно данным самому себе и самостоятельным. Это так называемый субъект *cogito*, выдвинутый в истории философии Рене Декартом, – субъект, который является субстанцией, как писал Спиноза, *causa sui*. «*Cogito* (с большой буквы) в данном случае – это, сумма картезианских аргументов, использующих латинский глагол *cogito* (с маленькой буквы)» [1, с. 508]. Именно его оспаривали/поддерживали философы, занимавшиеся проблемой субъекта, до середины 00-ых гг. XXI века.

В это самое время на арену философии субъекта и выходит Винсент Декомб. Французский философ утверждает, что нельзя занять ни одну из сторон в Схватке за субъект, пока не будет до конца ясно что есть субъект (Декомб считает, что философия субъекта страдала все это время от концептуальной путаницы). Для того, чтобы выяснить определение субъекта, Декомб предлагает использовать грамматический метод, поставив «лингвистическую прививку». Грамматический метод – это метод, позволяющий с помощью семантического анализа раскрыть значение анализируемого понятия (в данном случае, понятия «субъект»). Грамматический метод принадлежит к аналитической традиции в западной философии. Этот метод был позаимствован Декомбом из философии психологии Л. Витгенштейна, а, именно, из анализа австро-американским философом психологических глаголов. Для грамматического метода крайне важным является различие семантического и логического анализа. Так, для логического анализа смысл пропозиции не важен, предложение в нем исследуется с точки зрения логической структуры, в семантическом же анализе упор делается на смысл предложения и отдельных его частей. Кроме того, в семантическом и логическом анализе число субъектов предикации порой может различаться. Например, «Анна подстригает Ольгу». С точки зрения логического анализа

здесь два субъекта предикации – Анна и Ольга. С точки зрения семантического анализа субъект предикации здесь один – Анна, ибо с точки зрения смысла она производит действие над Ольгой.

В. Декомб вслед за Людвигом Витгенштейном считает, что «философия распутывает узлы наших мыслей» [1, с. 10], и в теории субъекта правильным действием будет терпеливо распутывать ниточку за ниточкой, что поможет избавиться от концептуальной путаницы. Французский философ полагает, что главное в методе не результат, к которому он приводит, а способ принять этот результат за верный, ибо «ответ тривиален, но путь к нему - отнюдь нет» [1, с. 10].

Современный российский философ Дуденкова И.В. поясняет этот метод таким образом: размышления Винсента Декомба представляют «...последовательную работу по прояснению языка и, главным образом, значения психологических глаголов. Слова исследуются в контексте, их смысл проясняется при первом же погружении в конструкцию фразы. Затем контекст расширяется и принимается во внимание языковая игра, конкретные социальные практики, поддерживающие словоупотребление, далее, по мере дальнейшего расширения контекста, объектом анализа становится форма жизни по поводу практики игры языка» [2].

Таким образом, можно заключить, что грамматический метод, по сути, представляет собой концептуальный анализ. Французский философ проясняет, что «большая часть концептуального анализа заключается в выработке различений и уточнений» понятий, которые не касаются лингвистики, а называются грамматикой философии [Цит по: 1, с. 13].

Поставив «лингвистическую прививку» к проблеме субъекта, Декомб занимает место над Схваткой. Это место Декомба над Схваткой есть нечто большее, чем просто анализ практического контекста употребления слова «субъект». Это есть выработка нового понимания субъекта за счет использования другого, не применявшегося к данному вопросу ранее, подхода. Такая позиция – над Схваткой – выгодна тем, что позволяет взглянуть на саму

Схватку как бы со стороны и, тем самым, более четко выявить преимущества и недостатки сторон, находящихся в Схватке.

В свою очередь, В. Декомб, исходя из грамматического метода, предлагает свой концепт субъекта – субъект как дополнения агенса (он относится к первой группе). Для Декомба это определение субъекта является единственным «необходимым и внятным» [1, с. 12]. В этой дефиниции субъекта как дополнения агенса, нужно четко различать агенс и дополнение агенса, ибо это различие важно для понимания самой сути концепта субъекта у Декомба. Агенс есть семантическая категория, указывающая на активного участника ситуации, производящего действие или осуществляющего контроль над ситуацией [3]. Дополнение агенса есть семантический субъект при пассивной форме глагола [4]. Оно является дополнением к глаголу – существительным. Дополнение агенса обычно связывается с возможностью активно-пассивной трансформации и с активным действием одушевленного лица [5]. Например, «Егор обнял Алёну». Нужно поставить предложение в пассивную форму - «Алёна была обнята Егором». Агенсиом тут оказывается само действие - «была обнята», дополнением же к агенсиу будет существительное, выраженное именем собственным - «Егор» - в творительном падеже - «Егором».

Французский философ полагает, что субъект должен обладать следующими атрибутами (вместо транспарентности и суверенности): а) идентификация в качестве индивида; б) присутствие в мире в качестве каузального начала; в) связность, или материальность. Прочитируем на этот счет самого Декомба: «У такого субъекта должны быть черты, необходимые для исполнения роли агенса: нужно, чтобы он был не только идентифицируемым как индивид, но и присутствовал в мире как каузальное начало. У такого субъекта должна присутствовать материальность, или же, если использовать традиционный технический термин, он должен быть связным. Иначе говоря, субъект, который нам нужен, имеет значительно более аристотелев-

скую природу, нежели картезианскую» [1, с. 14]. Продолжая дальше развивать эту тему, французский мыслитель пишет: «Слово «субъект» - это слово, обозначающее «основание» и являющееся причастием прошедшего времени от глагола *hurokeimenon*, который означает «служить основанием чему-либо» [1, с. 59].

Так понимаемый субъект не есть сущность, но есть процесс. Он не нечто застывшее, постоянное, но то, что течет, изменяется, становится. Субъект в таком качестве можно воспринимать как событие, ибо событие не является всегда сущим, но есть что-то происходящее.

Описав грамматический метод В. Декомба и полученный этим методом субъект как дополнение агенса, встает следующая проблема - действительно ли французский мыслитель решает проблему субъекта? Насколько концепция субъекта В. Декомба является альтернативной?

Критики Декомба, среди которых можно назвать: французов Сандру Логье, Христиану Шовире, Стефана Шовье, американца Чарльза Лармора, а также представителя российского философского сообщества Ирину Дуденкову, считают, что Декомб не решает поставленную проблему.

Так, Ч. Лармор критикует Декомба за метафизичность его подхода. Метафизичность подхода Декомба заключается в том, что, не беря во внимание несамостоятельность языка и его зависимость от внешних факторов, Декомб все сводит к самому языку. Для Декомба, как и для Витгенштейна, «границы моего мира – это границы моего языка» [6]. Для него «все «купается» в языке, потому что наши планы и чувства не существуют, если мы не можем их выразить» [7]. В дополнение к этому, «мы часто забываем, что язык - нечто большее, чем просто средство коммуникации. То, чего мы не можем выразить, о том мы не можем и помыслить. Все наши мысли, страсти, желания и потребности несут отпечаток языка» [7].

Как полагает Ч. Лармор, метод Декомба ограничен языком. Он не рассматривает язык как средство описания мира. Из-за этого возникает основная проблема его концепции субъекта, потому что, как он не различает мир

и язык, так он не разграничивает субъект и концепцию субъекта. Возникают вопросы, как соотносится реальный субъект и концепция о нем, в чем состоит их отношение, если оно присутствует.

Далее возникает неясность в понимании субъектом себя самого, ведь язык – это, как уже было показано, самостоятельная реальность, не подчиненная миру. Все выше перечисленное приводит к тому, что Декомб сам начинает впадать в «концептуальную путаницу». Он не проводит различие между концептуальным языком (метаязыком) и обыденным языком (языком как частью реальности). Декомб исследует только концептуальный язык, обыденный же язык им никак не затрагивается. На этот счет Ирина Дуденкова пишет: «Статус обыденного языка остается слепым пятном в теории Декомба» [2]. Действительно, грамматический метод у Декомба применяется только к концептуальному языку, в особенности к психологическим глаголам, другие же области он не охватывает. Декомб пишет о философии практического действия, но он растворяет ее в языке, не доходя до реальности. В этом проявляется своеобразная оторванность от действительности концепции В. Декомба. Язык раскрывается, как замкнутая на себе реальность, а не как средство философии практического действия.

Кроме того, Лармор пишет: «Лингвистический анализ, направленный на практики словоупотребления, не является методом, заслуживающим полного и безоговорочного доверия, язык не невинен, он всегда и заранее теоретически нагружен» [2]. Действительно, язык всегда детерминирован конкретной культурной традицией и формируется исторически, он неразрывно связан с условиями своего возникновения и развития. Поэтому можно заметить, что язык не так прост, как считает Декомб (он полагает, что язык прозрачен и универсален). Язык выходит из определенной историко-социальной реальности, формируясь в ней, тем самым он всегда обусловлен, не самостоятелен от действительности, из которой он произрастает.

Как и язык, так и субъект, говорящий на этом языке, формируется в конкретной социальной среде, всегда исторически детерминированной.

Это свидетельствует о том, что на уровне языка субъект не может быть универсальным и прозрачным, о чем, например, свидетельствует концепция идеологического субъекта Луи Альтюссера, в которой субъект формируется полностью идеологией, принятой в обществе, в котором он живет (это крайний вариант связи языка и субъекта, который полноценно учитывает историко-социальный фактор). Декомб же в своей теории субъекта совершенно не учитывает этот фактор, что заметно снижает степень адекватности его концепции.

В дополнение к этому, стоит указать на то, что понятие ответственности становится важным для агенса как практического субъекта, так как показывает различие между суверенным субъектом и субъектом, включенным в языковые социальные практики. Эти субъекты несут разную степень ответственности, ибо имеют различную степень детерминированности, так как учитывается действительная природа языка - его изначальная историческая и социально-культурная обусловленность, что, в свою очередь, накладывает определенные ограничения на субъекта, как в плане ответственности, так и в плане свободы. Суверенный субъект полностью несет ответственность за себя и, следовательно, полностью свободен (обладает ничем неограниченной свободой воли), в отличие от субъекта, включенного в языковые социальные практики, который не может быть полностью ответственен за свои поступки, так как он не есть причина самого себя, следовательно, никогда не может быть полностью свободен.

В связи со всем выше написанным заметно другое серьезное ограничение теории субъекта французского философа - сознание Декомб сводит только к выражению, хотя и заявляет о создании философии практического действия. Это доказывается тем, что он рассматривает конкретные языковые выражения и их приложения в тех или иных контекстах, не выходя за эти границы. Эта так называемая «философия практического действия» на деле оборачивается теорией высказывания.

Концепция Декомба оказывается не способна объяснить, как происходит становление субъекта, какую природу он имеет, какую роль играет деятельность в формировании субъектности и как производится само действие осуществления языка. Все это «белые пятна», содержащиеся философии субъекта Винсента Декомба, которые она не в состоянии закрыть. Так, например, интерпретация автономии Декомбом не дает, говоря словами Дуденковой, «поколебать притязания субъективности» [2], так как в основе ее лежит представление о ничем не ограниченной свободной воле, которое уже было не раз раскритиковано в истории западной философской мысли. Тем самым, нельзя назвать его подход альтернативным – другим, бывшим до него.

Грамматический метод, применяемый Винсентом Декомбом к проблеме субъекта, имеет слабости, которые не позволяют, даже с оговорками, принять концепт субъекта как дополнения агенса как адекватный реальности и соответствующий общественно-исторической практике как критерию истины. Также концепция субъекта В. Декомба имеет ограниченный масштаб применения: она не охватывает все области проблемы субъекта, то есть нуждается в альтернативных концепциях. Эти альтернативные концепции, такие как, например, пост-событийный субъект, субъект в феноменологии Поля Рикера, пост-событийный субъект Жюльена Делёза и Алена Бадью, а также субъект в отечественной версии марксизма могут заполнить те «дыры», которые существуют в декомбовской теории субъекта.

Библиографический список

1. Декомб, В. Дополнение к субъекту: исследование феномена действия от собственного лица / В. Декомб. - М.: Новое Литературное Обозрение, 2011. - 576 с.
2. Дуденкова, И.В. Грамматика субъективности и отсутствие субъекта. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/du32.html> (дата обращения: 03.01.2020)

3. Определение агенса. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%81> (дата обращения: 03.01.2020).
4. Определение дополнения к агенту. URL: <https://studopedia.info/10-56486.html> (дата обращения: 03.01.2020).
5. Дополнение и его форм. URL: <https://mylektsii.ru/10-29022.html> (дата обращения: 03.01.2020).
6. Витгенштейн, Л. Логико-философский трактат. / Л. Витгенштейн. - М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2017. - 288 с.
7. Декомб, В. «Я – это всего лишь слово». URL: <http://www.psychologies.ru/articles/ya-eto-vsego-lish-slovo/> (дата обращения: 03.01.2020).

**THE SUBJECT AS AN ADDITION OF AGENT:
THE GENERAL PICTURE AND PANORAMA OF CRITICISM**

S. Kudrin

Saint-Petersbourg State University

The article analyzes the theory of the subject developed by the French philosopher Vincent Descombes. The grammatical method by means of which there is an understanding of the subject as a complement of the agent is considered in detail. The place of V. Descombes in the Battle for the subject is shown. The panorama of his criticism is given, the conclusion is made about the insufficiency of the concept of V. Descombes in solving the problem of the subject.

Keywords: modern western philosophy, philosophy of the subject, Vincent Descombes, the subject as an addition of agent, grammatical method, «linguistic vaccination» on the subject, criticism.

СУБЪЕКТ COGITO: ДЕФИНИЦИЯ, ОБЗОР И ДЕСКРИПЦИЯ КРИТИКИ ЕГО

С. К. Кудрин

Санкт-Петербургский государственный Университет

Г. Г. Лукиных

*МАОУ «Средняя общеобразовательная школа № 9 им. А. С. Пушкина
с углублённым изучением предметов физико-математического цикла
г. Перми»*

В статье анализируется теория субъекта Cogito, разработанная великим французским философом Нового времени Рене Декартом. Дается ее дефиниция, показывается отличие Cogito Р. Декарта от Cogito А. Аврелия. Производится обзор концепции Cogito как субъекта мыслящего. Дается «карта» критиков субъекта Cogito, к которой при удобном случае можно обратиться, чтобы понять, что есть субъект Cogito, какие у него недостатки и преимущества, можно ли «воскресить» его и стоит ли это делать. Делается вывод о том, что в современной философии субъект Cogito не является субъектом, приводятся причины этого.

Ключевые слова: философия субъекта, Рене Декарт, картезианство, субстанционализм, субъект Cogito, объект, субъект, ego cogito, «Я».

Тема субъекта содержит множество проблем, среди которых главными являются две: 1) есть ли субъект; 2) что есть субъект. Эти две про-

блемы взаимосвязаны, от решения одной проблемы зависит решение другой. Первая проблема имеет два решения: 1) да, субъект есть; 2) нет, субъекта нет. Только при выборе первого ответа на первую проблему, вторая проблема имеет самое различное множество решений, при выборе второго – одно решение – отрицание субъекта вообще (согласно истории западной философии), однако в теории возможно отрицание и нескольких конкретных концепций субъекта без всякого утверждения хотя бы одного концепта субъекта.

Проблема субъекта в XX и XXI вв. является крайне актуальной. Это связано со множеством факторов, среди которых можно выделить следующие в качестве наиболее значимых: 1) существующую в настоящий момент общественно-экономическую формацию – капитализм эпохи пост-модерна, в котором главную роль играет отдельная атомизированная личность; 2) вследствие пункта 1) актуальность исследований в смежных темах, связанных с темой субъекта, таких как тема сознания, тема личности, тема изучения головного мозга человека; 3) существование нескольких концептов субъекта, каждый из которых претендует на истинность, делая, тем самым, непосредственно проблемной данную область.

Новизна данной статьи заключается в том, что дается «карта» критиков субъекта *Cogito*, к которой при удобном случае можно обратиться, чтобы понять, что есть субъект *Cogito*, какие у него недостатки и преимущества, можно ли «воскресить» его и стоит ли это делать.

Проблема субъекта в современном ее понимании ведет свое начало с философии Нового времени. Традиционный взгляд на нововременную философию заключается в ее «гносеологической» трактовке, которая безусловно имеет право на существование, согласно которой субъект (человек) является «активным» элементом в диаде «субъект-объект». Субъект – активен, потому что может познавать, исследовать или даже вмешиваться (например, технически или экспериментально) в природный порядок.

Но стоит заметить, что с точки зрения рассмотрения исторического и логико-понятийного контекста, отношение «субъект-объект» выстраивалось по-иному: «понятия имели прямо противоположный смысл, т. е. субъект означал объект, а объект - субъект». Вплоть до «коперниканского переворота» данное понимание сохраняло свое влияние, следует заметить, что «под субъектом понимались или субстанция вообще, или единичное оформленное бытие; под объектом - то, что существует в сознании в качестве мысленной конструкции» [1, с. 8].

Стоит отметить, что в Новоевропейской философии происходит субстанциализация субъекта. Именно поэтому направление в философии субъекта данного исторического периода получило название «субстанционализм». «Субстанционализм» – это подход к субъекту, в котором он выступает в качестве субстанции. К представителям этого подхода можно отнести, например, Р. Декарта (1596-1650) и Г. В. Лейбница (1646-1716).

Р. Декарт является первооснователем концепта субъекта в Новоевропейской философии - субъекта *Cogito*. *Под Cogito (с большой буквы) Декомб понимается сумма картезианских аргументов, использующих латинский глагол cogito (с маленькой буквы) [2, с. 508]*. Однако, прежде чем рассматривать непосредственно сам концепт Декарта, нужно отметить, что принцип Декарта *cogito*, лежащий в основании его, имел своего предшественника в истории западной философии - А. Августина. Так, М.А. Гарнцев на этот счет пишет: «Близость подходов Декарта и Августина к проблеме самосознания казалась современникам Декарта настолько многозначительной и «провиденциальной», что лишь немногие смогли оценить различие в применении «*cogito*» тем и другим мыслителями» [3, с. 159]. Сам Декарт в письмах своим корреспондентам отдавал дань уважения Августину и порой даже отказывался от своего новаторского вклада. М.А. Гарнцев объясняет это следующим образом: «В данном случае Декарт, отнюдь не желавший портить отношения с Ватиканом и Сорбонной и несомненно учитывавший, что число его недоброжелателей и завистников возрастало

пропорционально числу приверженцев, был не прочь во избежание криво-толков вокруг «*cogito*» воспользоваться авторитетом Августина» [3, с. 159-160]. «Тем не менее французский философ не собирался замалчивать из тактических соображений оригинальность своей трактовки принципа «*cogito*» и по мере возможности подчеркивал отличие этой трактовки от августиновской» [3, с. 160]. Декарт писал одному из своих корреспондентов из Лейдена: «Вы обязали меня, уведомив об отрывке из св. Августина, имеющем некоторое отношение к моему «я мыслю, следовательно, я существую»; я прочитал его сегодня в библиотеке этого города. Я действительно нахожу, что Августин пользуется им, чтобы доказать, достоверность нашего существования и затем, чтобы сделать очевидным, что в нас есть некий образ Троицы, обнаруживаемый в том, что мы существуем, знаем, что существуем и любим это бытие и знание - которое в нас; тогда как я пользуюсь им, чтобы показать, что то, что Я, которое мыслит есть нематериальная субстанция, не имеющая ничего телесного, а это - две весьма различные вещи» [3, с. 160].

Для обозначения понятия «субъект» в современном значении этого слова, Декарт пользуется термином «Я». Я у него есть не эмпирическое Я, а Я трансцендентальное. Трансцендентальное Я есть мыслящая субстанция («Я мыслю, следовательно, я существую» [4]). Мышление мыслящей субстанции в силу ее природы продолжается непрерывно, на основе его образуется единство этого Я. Таким образом, субъект Декарта есть субъект мыслящий. Этот мыслящий субъект обладает двумя атрибутами - транспарентностью и суверенностью. Транспарентность (дословно) – открытость, прозрачность. Под транспарентностью субъекта понимается некая самоочевидность для него самого, его данность самому себе. В этом отношении транспарентность выступает как необходимое условие всякой рефлексии как основание разграничения субъекта и объекта. Суверенность (дословно) – са-

мостоятельность, независимость. Под суверенностью понимается автономное отношение субъекта как к объекту, так и к другим субъектам. Иначе говоря, субъект должен быть непосредственно данным и самостоятельным.

Бог у Декарта выступает как гарант существования субъекта. Субъект был сотворен по образу и подобию бога. Субъект есть бессмертная душа, обладающая свободной волей, данной ею богом. Субъект в форме души стремится к познанию истины, и только воля его может ввести его же в заблуждение. Бог так же, как и ум, сделать этого не могут. Смысл существования субъекта у Р. Декарта, тем самым, сводится к познанию бога, мира и Я - такова телеология субъекта у французского мыслителя.

Картезианский субъект - это познавательная «машина», которая настроена на то, чтобы отыскивать ясные и достоверные положения как в жизни, так и в научной сфере (не зря так высоко оценивают вклад Декарта в физику [5]).

Несмотря на свое историческое значение в философии субъекта, нужно отметить, что в наши дни субъект *Cogito* был серьезно раскритикован такими мыслителями, как Винсент Декомб [1], Жан-Мари Шеффер [6], Чарльз Лармор [7]. Критика этого субъекта присутствует в работах современных философов как континентальной (например, феноменологии), так и аналитической традиции (эта критика хорошо и достаточно подробно проанализирована в статьях современного отечественного философа С. В. Комарова [8,9]).

Современная философия субъекта считает, что субъект *Cogito* не может быть идентифицируемым в качестве субъекта. Причины, обосновывающие этот тезис, следующие (развивающиеся еще со времён Фридриха Ницше): мышление - это процесс: а) не замкнутый на себе, б) пассивный, с) который не имеет субъекта. В современной западной философии субъект больше не понимается как субстанция, как нечто трансцендентное. Он скорее приближается к аристотелевскому понятию *hurokeimenon* (практиче-

ского субъекта). Винсент Декомб по этому поводу пишет: «Субъект, принадлежащий современной философии, не мыслится как сущность. Он определяется не через причинность внешних по отношению к нему изменений, но скорее через причинность изменений внутренних или, в более общем случае, через причинность отношений, который он может иметь с самим собой» [2, с. 43]. Несмотря на все выше отмеченно, нужно указать на то, что субъект Cogito оказал весомое влияние на западную культуру и историю мысли, благодаря своему первенству и достаточной степени разработанности, что, однако, не отменяет его ложности для современной философии.

Библиографический список

1. Любутин К.Н. Проблема субъекта и объекта в немецкой классической и марксистско-ленинской философии. - М.: Высшая школа, 1981. - 264 с.
2. Декомб, В. Дополнение к субъекту: исследование феномена действия от собственного лица. - М.: Новое литературное обозрение, 2011. - 576 с.
3. Гарнцев, М.А. Проблема самосознания в западноевропейской философии (от Аристотеля до Декарта). - М.: Издательство Московского Университета, 1987. - 215 с.
4. Декарт, Р. Сочинения в 2 т. Т. 2 - М.: Мысль, 1994. - 633 с.
5. Декарт, Р. Космогония: Два трактата. - М.-Л.: Гостехиздат, 1934. - 324 с.
6. Шеффер, Ж.-М. Конец человеческой исключительности. - М.: Новое литературное обозрение, 2010. - 392 с.
7. Дуденкова, И.В. Грамматика субъективности и отсутствие субъекта. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/du32.htm> (дата обращения: 04.11.2019).
8. Комаров, С. В. Аналитическая критика картезианского cogito. - М.: Личность. Культура. Общество, 2012. - Т. XIV, вып.4, No75-76. - С. 180-188.

9. Комаров, С. В. Феноменологическая критика картезианского cogito. - М.: Личность. Культура. Общество. 2013. - Т. XV, вып., No 77. - С. 104-111.

**SUBJECT COGITO: A DEFINITION AND REVIEW,
DESCRIPTION OF CRITICISM OF IT**

S. Kudrin,

Saint-Petersbourg State University

G. Lukynikx,

Municipal Autonomous Educational Institution «Secondary School No. 9
Named after Alexander Sergeevich Pushkin with in-depth Study of Subjects of
the Physical and Mathematical Cycle of the City of Perm»

The article analyzes the theory of the subject Cogito, developed by the great French philosopher of Modern times Rene Descartes. Its definition is given, the difference between Descartes 'Cogito And Aurelius' Cogito is shown. The concept of Cogito as a thinking subject is reviewed. A «map» of the critics of the cogito subject is given, to which one can turn at an opportunity to understand what the cogito subject is, what its disadvantages and advantages are, whether it is possible to «resurrect» it and whether it is worth doing so. It is concluded that in the modern philosophy of the subject, the subject Cogito is not a subject, the reasons for this are given.

Keywords: philosophy of the subject, Rene Descartes, Cartesianism, substantialism, subject Cogito, object, subject, ego cogito, "I".

**СПЕЦИФИКА ПОСТАПОКАЛИПТИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ
В ПРОСТРАНСТВЕ ВИЗУАЛЬНОЙ НОВЕЛЛЫ
«GETTING THROUGH»**

*Е. А. Левченко
А. В. Манторова*

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

Разделив последние 50 000 лет на отрезки в 62 года, мы получаем, что около 650 из них человечество прожило в пещерах. Однако в оставшиеся 250 отрезков человечество сталкивается с ускоряющимся развитием, которое приводит к постоянным изменениям в социальном строе, а вместе с этим к потере ориентиров, множественным конфликтам, и, как следствие, к «культурному шоку» и разрушительному стрессу. Общество начинает рисовать возможные «концовки» активно растущему прогрессу, тем самым ожидая «постапокалипсис». Зарождается целый жанр, несущий с собой хаос, пустынные руины прошлого, жестокость и возвращение к истокам. В данной статье представлена концепция визуальной новеллы «Getting Through» в качестве попытки преодоления страха перед «концом света».

Ключевые слова: Культура, постапокалипсис, визуальная новелла, шоу будущего, архетип.

Ещё в 1965 г. Элфин Тоффлер писал о том, что буквально через три десятилетия «миллионы простых, психологически нормальных людей окажутся в резком конфликте с будущим» [9, с. 21]. Он обозначает это явление как «шок будущего» и объясняет, в первую очередь, потоком перемен, происходящих за слишком короткое время. Если последние 50 000 лет разделить на отрезки, продолжительностью около 62 лет, то получится около 800 таких отрезков жизни, из которых 650 прошли в пещерном мире. «Подавляющее же большинство всех материальных благ, которыми мы пользуемся в повседневной жизни в настоящее время, были придуманы в течение настоящего, 800-го отрезка жизни» [9, с. 26]. Таким образом, человек пребывает в состоянии разрушительного стресса, который всё больше усложняет адаптацию к происходящему.

В качестве одного из таких нарушений механизма адаптации он упоминает «культурный шок». Если обратиться к концепции А. Тойнби, можно отметить тот факт, что изменения, приводящие к культурному шоку, происходят по схеме «вызов – ответ» [8, с. 180]. Данная схема начинает функционировать вследствие воздействия различных природных, исторических и иных факторов, что приводит к образованию новых моделей культуры. Любой вызов неизменно является конфликтным по своей сути. О. Лейбович отмечает, что состояние культурного шока проявляется в потере ориентиров и ситуации столкновения отдельных индивидов и социальных общностей с непривычно новыми явлениями общественной жизни, посягающими на целостность устоявшейся картины мира, а именно освоенных форм социального взаимодействия и привычных моделей поведения [4, с.51]. Ярким примером вышеописанного явления, представленного в его максимальной выраженности, может служить атмосфера постапокалипсиса, а именно – её ожидание.

Для начала обратимся к конкретизации явления Апокалипсиса в целом. Джеймс Бергер в своей работе «After the End: Representations of Post-apocalypse» предлагает тройное понимание Апокалипсиса:

- как конец мира;
- как конец конкретного жизненного уклада, социального порядка или способа мышления;
- как откровение, открытие, раскрытие тайного [6].

С одной стороны, если обратиться к отечественной истории, невозможно не отметить практическое наличие всех вышеперечисленных явлений в одном только XX веке. Во-первых, как минимум, в 1917 и 1991 гг. мы можем наблюдать разрыв с предшествующим жизненным укладом. Однако (согласимся здесь с О. Лейбовичем) «у новой цивилизации тот же самый технический, да и технологический фундамент, что и во всем остальном индустриальном обществе» [5, с.14]. Даже если допустить факт формирования после революции качественно новых институтов, едва ли можно говорить о совершенно новом этапе исторического развития, «когда все новации обратимы» [5, с.14]. О.Л. обращает внимание на то обстоятельство, что удар, нанесенный модернизацией по средневековому мировоззрению, не приводит к мгновенной рационализации и изменению социальной мысли.

Однако, содержательная неполноценность данного явления не отменяет эмоциональной окраски его формы и, как следствие, периодического обострения состояния социокультурной дезориентации. В результате этой дезориентации, как для социальных групп, так и для индивидов, иногда характерно обращение к старым образцам норм, традиций, образцов поведения и практик, способных восстановить алгоритм взаимодействия с окружающей действительностью.

Вся описанная ситуация не могла не приобрести и эсхатологический оттенок, появившийся в основном в связи с гонкой вооружений и, в частности, Карибским кризисом: «Когда был Карибский кризис, у меня был «фольксваген», и как-то раз я сидел в нем с девушкой. Мы слушали радио, и это было похоже на конец света. Бомбы надвигались, и все это казалось очень реалистичным» [7]. Холодная война (как апогей противостояния

США и Советского Союза) сыграла ключевую роль в формировании постапокалиптических мотивов в культурном пространстве обеих стран. Рассуждения о проблемах адаптации к новому социокультурному пространству, формирующемуся вследствие темпов технического прогресса, социальных изменений и глобальных катастроф, таким образом, находят отражение в научных концепциях, литературных произведениях и кинематографе. Роберт Хьюз в своем исследовании «Образы Америки» отмечает, что, несмотря на формальное окончание Холодной войны, Америка не ощутила себя в безопасности: «...сценарий утратил смысл. Но структура подобного мышления сохранилась, потому что Америка среди всех западных стран выделяется сильной фундаменталистской и апокалиптической религией. С гибелью коммунизма внутри страны должны быть найдены новые антихристы или более мелкие бесы» [10, с. 47]. Несмотря на кажущуюся утопичность американского общества, Америка, как отмечает Жан Бодрийяр, крайне уязвима изнутри: «Возникает предчувствие угрозы: ... изобилие вызывает галлюцинацию возвращения недостатка и дефицита» [3, с. 57]. «Увеличение комфорта превращает нас в выживающих; «упорное желание выжить (а не жить)» [3, с. 57]. Даже сам американский пейзаж, по мнению философа, напоминает готовую декорацию для постапокалиптического сюжета: «сама культура здесь – пустыня», «природа, оставленная богами» [3, с. 57]. Таким образом, тема «мира после конца» заняла отдельную нишу в американской массовой культуре, её можно встретить, например, в анимационном фильме «Валл-И», фильмах «Безумный Макс», «Я – легенда», «Бегущий по лезвию бритвы», сериалах «Ходячие мертвецы», «Иерихон» и т.д. Кроме того, исторически predetermined концепция фронта является некой основой утопичности американского самосознания и предполагает его мессианский характер.

С другой стороны, если обратиться к так называемой «советской постапокалиптике», то здесь можно обнаружить иные особенности. Максим

Подвальный в своей статье «Строительство апокалипсиса в отдельно взятой стране: эсхатологическая образность в постсоветских видеоиграх» выделяет три ключевые тенденции постапокалиптических мотивов в массовой культуре постсоветского пространства. Во-первых, приоритет переживания над действием: в отличие от американской идеи сражения на обломках старого мира, герой, скорее, рефлексировать над произошедшей катастрофой. Во-вторых, «апокалипсис случается как бы «не у нас», он почти всегда у Других» [6]. И, в-третьих, советский апокалипсис, как правило, локализован и происходит как закономерное следствие выбора «неистинного» пути. Также М. Подвальный отмечает, что после распада Советского Союза постапокалиптика постепенно становится гибридной и вновь соединяется с американским мейнстримом, утрачивая специфику советской фантастики. Тексты массовой культуры, всё чаще обращающиеся к теме разрушений и возникновения качественно новой действительности, совершенно особенно преломляются в контексте видеоигр. Таким образом, в данной статье делается попытка сконструировать из особенностей американского и советского постапокалипсиса игровой сюжет (который планируется осуществить в виде полноценного медиа-продукта), максимально отвечающий потребности современного общества пережить шок будущего и обменять его на компромисс.

По сюжету визуальной новеллы «Getting through» после атомной войны Земля лежит в руинах. Иссохшие земли, холодный климат, мутировавшие твари всех видов и размеров – всё, что осталось от когда-то цветущей планеты. Кроме того, вследствие неожиданной встречи с метеоритом, Земля сдвинулась со своей орбиты, солнечные лучи не согревают ее, как прежде. Тропики исчезли, а полюса сдвинулись, превращая многие земли в ледяные глыбы. Вместе с тем изменились и океаны. Вся оставшаяся в них живность ушла на дно, а общая площадь водного пространства сильно сократилась, оставляя после себя лишь пустоши.

Таким образом, данная видеоигра относится к типу «постапокалипсис пустошей». Действие в мире такого типа, как правило, происходит на фоне заброшенного, разрушенного какой-либо катастрофой, природного или урбанистического ландшафта. Остатки человеческой цивилизации вынуждены поселиться на неплодородной, мерзлой земле с редкими сухими растениями. Уже в этой первой особенности можно наблюдать сочетание двух национальных мотивов. С одной стороны, пустошь, является символом американского пейзажа, а с другой стороны, протяженность российских территорий и длительное отсутствие на них естественных природных границ (морей, горных хребтов и т.д.) отмечается исследователями в качестве одного из ключевых факторов, повлиявших на жизненный уклад традиционного общества [4, с. 90]. Вследствие синтеза этих характеристик сформировалось и видение общества, существующего в данной видеоигре. В основном это закрытые общины, в которые крайне сложно попасть извне: большая часть ее обитателей – родственники. Они поклоняются «древним артефактам» или своим богам, нередко проводят жертвоприношения, искореняют иноверцев. Но есть также и мирные поселения, которые даже сотрудничают и ведут торговлю с городами или сталкерами, хотя примеры подобных взаимоотношений редки. Основными производственными технологиями является земледелие, скотоводство, собирательство и производство тех или иных предметов быта. Таким образом, можно наблюдать, как персонажи постапокалиптического мира за неимением функционально подходящих стратегий поведения в период адаптации начинают возвращаться к архаичным моделям поведения и происходит их «наполнение мифологическим – традиционалистским содержанием» [5, с.8].

Основным визуальным решением новеллы будет изображение в неярких, близких к серому и коричневому, тонах, где отсутствие красочности символизирует конец общества потребления. Последнее подчеркивается также изображением многочисленных груд уже никому не нужных материальных ценностей. Акцент визуальной составляющей на царящий вокруг

персонажей хаос также неслучаен. С. Батракова приводит понятия «хаос» и «космос» в качестве указания на тот факт, что именно художники XX века, живущие в век революций и войн, интуитивно передали диалектику взаимоперемещения этих начал в своих произведениях [2, с. 221]. И если художник XX века предсказуемо ощущал себя на пороге Апокалипсиса, совершенно неудивительной оказывается тенденция художников XXI века чувствовать необходимость интерпретации его последствий. «Столкновение» хаоса и космоса можно наблюдать даже в типе выбранного для логотипа шрифта: устойчивая монолитная архитектура символов в верхней части к низу букв начинает рассыпаться.

Кроме того, в структуру формирования постапокалиптического общества новеллы вписана и отсылка к обществу архаичному: сказ о семи «Вседержателях», что решили встретиться и обсудить мирное соглашение между их городами. Они долго думали о том, как скрепить их узы и пришли лишь к одному решению, а именно – попойке. У каждого из «Вседержателей» с собой было по бутылке алкоголя, названия которых переняли и их поселения. Так 7 городов получили свои имена: Водка, Виски, Джин, Текила, Ром, Саке и Вино. Самым большим и сильным в плане развития городом стал город Водка, но в центре данной истории стоит бравый и шальной Виски. Помимо модифицированного тотемизма, данная легенда вновь противопоставляет два национально ориентированных элемента – водку и виски. Чтобы понять их место в культуре данного вымышленного общества, необходимо упомянуть о социокультурных архетипах.

Формообразующим инструментом в чужеродном культурном пространстве, возникающем вследствие культурного шока, являются архетипы, к которым люди обращаются в поисках функционально подходящих стратегий поведения в период адаптации. Если вновь проанализировать американские произведения, то можно заметить, что ключевое внимание всегда уделяется герою, как правило, мужественному, сильному, обладаю-

шему яркой индивидуальностью и лидерскими качествами. Ключевой является и ситуация выживания в совершенно экстремальных условиях. Что касается советского варианта постапокалипсиса, его герои совершенно не похожи на архетип «Воина» (если, например, рассматривать классификацию К. Пирсон), а скорее ближе к образу «Бунтаря (Изгоя)». Его архетипическая задача – измениться, отпустить силу, что движет им, и вернуться в равновесие, найдя жизненное направление, что укрепит его. «Живя на острие жизни и смерти, он часто на удивление скромнен» [1]. Если вспомнить фильм К. Лопушанского «Письма мертвого человека», то можно заметить проявление указанных черт: большую часть фильма главный персонаж – Ларсен – проводит в бесконечной рефлексии, так как не может побороть внутренний протест и поверить в гибель человечества от собственных рук. Здесь мы вновь видим первое свойство советской постапокалиптики – приоритет переживания над действием. Вайру – главный герой визуальной новеллы «Getting through» – отщепенец закрытой языческой общины (т.е. Изгой по своей сути). Он социально неловкий, неуклюжий, стеснительный и закрытый, однако в критические моменты обретает способность к резким, подчас необдуманым решениям. В такие минуты присущая ему трусость пропадает и весьма наивное и неокрепшее сознание остается без узды. Важной чертой Вайру являются также переживания и рефлексия по поводу его прошлых ошибок. Так, в качестве мести выкрыв артефакт своего поселения, он, по сути, обрекает их на голодную смерть, отчего корит себя, поздно осознав масштаб своего необдуманного поступка. Игрок подчас предстает тем самым «хаотически нейтральным», что выбирает за главного героя путь действий, к которому сам Вайру будет возвращаться и думать, правильно ли он поступил. Благодаря этому будет создаваться диалог между героем и игроком.

Таким образом, данная визуальная новелла, с одной стороны, содержит мотивы американского постапокалипсиса – от пейзажа пустоши и «дико-западного» визуального мотива до мотива Дороги. Но с другой стороны, в

большей степени смысловая концепция ближе сознанию человека постсоветского пространства, которой, скорее, характерна необходимость очередного «взрыва», с целью получения иного «хаоса», нежели тот, который образовался вследствие последней катастрофы. В отличие от произведений о самом Апокалипсисе, данная видеоигра примиряет человека даже с самой безнадежной ситуацией, позволяет периодически переосмысливать свои действия, уменьшать градус стресса в моменты выбора. Близкое человеку постсоветского пространства состояние социокультурной дезориентации в сюжетном и смысловом аспекте оформляется в новелле как своеобразная «инструкция» для выхода из «шока будущего».

Библиографический список

1. Пирсон К. 12 архетипов. URL: <http://nekele.ru/forum/index.php?topic=1768.0> (Дата обращения: 20.11.2019).
2. Батракова С. П. Современное искусство и наука. Место человека во Вселенной / С. П. Батракова. - М.: БукМАрт, 2018. – 288 с.
3. Бодрийяр Ж. Америка / пер. с франц. Д. Калугин. – СПб.: Владимир Даль, 2000. – 208 с.
4. Лейбович О.Л., Модернизация в России / О.Л. Лейбович. Пермь: ЗУУНЦ, 1996. – 157 с.
5. Лейбович О.Л., Реформа и модернизация в 1953-1964 гг. / О.Л. Лейбович. Пермь: Изд-во Пермского ун-та. ТОО ЗУУНЦ, 1993. – 183 с.
6. Подвальный М., Строительство апокалипсиса в отдельно взятой стране: эсхатологическая образность в постсоветских видеоиграх [Электронный ресурс] // Gamestudies. URL: http://gamestudies.ru/papers/apocalyptic-podvalny/#_ftn2 (дата обращения: 17.11.2019)
7. Правила жизни Кристофера Уокена [Электронный ресурс] // Esquire. URL: <https://esquire.ru/rules/205-walken/> (дата обращения 19.11.2019)

8. Тойнби А. Дж. Исследование истории: Возникновение, рост и распад цивилизаций / А. Дж. Тойнби; Пер. с англ. К.Я. Кожурина. – М.: АСТ-МОСКВА, 2009. – 670 с.
9. Тоффлер Э., Шок будущего. Пер. с англ. / Э. Тоффлер. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 557 с.
10. Шестаков В.П. – США: псевдокультура или завтрашний день Европы? // Ридерз дайджест поамериканской культуре. – М.: Изд. ЛКИ, 2012. – 232 с.

THE SPECIFICITY OF POST-APOCALYPTIC IMAGERY IN THE WORLD OF VISUAL NOVEL «GETTING THROUGH»

E. Levchenko, A. Mantorova

Perm State University

If we divide the last 50 000 years in the segments of 62 years, we will spot that humanity spent about 650 of them in the caves. However, the remaining 240 segments can be characterized with accelerating progress, which leads us to the permanent changeovers of the social system, loss of the reference points, numerous conflicts and, as a result, the «culture shock» and the destructive stress. Society begins to draw possible «endings» to the booming progress and, by that, anticipates post-apocalypse. The whole genre is rising, bringing the chaos, deserted ruins of the past, violence and the returning to the roots. And in this article the concept of the visual novel «Getting Through» is presented as an attempt to overcome fear of the doomsday.

Keywords: Culture, Post-Apocalypse, visual novel, future shock, archetype.

ИЗ ТЬМЫ ФИЛОСОФИИ: ФИЛЬМЫ УЖАСОВ И ФЕНОМЕНОЛОГИЯ

А. Р. Шмырёв

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

Статья представляет собой попытку переосмыслить значимость фильмов ужасов как культурных явлений в контексте феноменологии ужаса, предложенной Диланом Триггом в ответ на вызов Квентина Мейясу. Предлагается краткий обзор положений не/человеческой феноменологии, объединённой концептуальным единством ужаса перед космосом и собственным материальным телом. Переживания ужаса, которые предоставляют подобные фильмы, дают нам совершенно иной, не/человеческий опыт, способный вывести феноменологию за рамки корреляционизма. Возможность выхода феноменологии за свои пределы демонстрируется с помощью разбора фильмов «Нечто» Джона Карпентера и «Муха» Дэвида Кроненберга.

Ключевые слова: феноменология; фильмы ужасов; спекулятивный реализм; корреляционизм; ужас.

До недавнего времени жанр ужасов в кинематографе (*horror film*) редко попадал в поле зрения академических исследований. Первые такие фильмы появились в конце XIX - начале XX века. Их просмотр подразумевал под собой хоть очень странное и своеобразное, но всё же развлечение. Зритель сталкивался на экране с такими вещами или событиями, которые не подда-

вались его представлениям о мире. Человек испытывал калейдоскоп необычных для него эмоций, с которыми либо редко, либо вообще никогда не имел дело в обыденной жизни: в основном, это тревога, страх, ужас. Философия же редко обращала своё внимание именно на фильмы, хотя и изучала вышеперечисленные эффекты отдельно. Например, Мартин Хайдеггер исследует феномены страха (*das Entsetzen*), тревоги (*die Angst*) и боязни перед конкретной опасностью (*Furcht*) в своём фундаментальном труде «Бытие и время» [1]. На этом фоне можно выделить эссе В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» [2], «Кино» Ж. Делёза [3] и Славоя Жижека с его документальным фильмом «Киногид извращения». Однако сегодня в рамках так называемого спекулятивного поворота в современной континентальной философии жанр ужасов в целом и фильмы как визуальная эстетизация определённых концептов и образов в частности обретают новое, важное и даже необходимое значение для подобной мысли [4]. Основная идея, которая объединяет спекулятивных реалистов, заключается в оппозиции к посткантианской традиции (как и к любой философией, подчеркивающей центральное положение субъекта), утверждающей, что мир-в-себе остаётся непознаваемым и не доступным нам. Квентин Мейясу назвал подобный подход корреляционизмом и высказал необходимость разрыва с ним [5]. Новая философия берёт за отправную точку мир *вне* или даже *без* субъекта. Антропоцентризм в философии оказывается несостоятельным и человеческий субъект полностью лишается всякого привилегированного положения. В такой перспективе феноменология как метод философского исследования стала всего лишь одной из многих неудачных попыток мыслить за пределами субъекта. Основой для этой статьи послужит книга Дилана Тригга «Нечто. Феноменология ужаса», в котором он предлагает свой проект феноменологии не/человеческого (*un/human*), параллельно рассматривая фильмы ужасов [6]. На этом примере мы постараемся выяснить то, какой значимостью обладают подобные культурные явления.

Для начала необходимо задаться вопросом, как возможно подобное новое направление мысли, ведь феноменология, с одной стороны, неразрывно связана с целостным субъективным человеческим опытом, а, с другой стороны, ограничена невозможностью выхода за его пределы? Естественно, она не будет жизнеспособной, если не подвергнется изменениям, и Дилан Тригг предлагает нам их. Ужас является ключом к этой новой феноменологии, и, чтобы осознать, что же он из себя представляет, необходимо построить некоторую последовательную цепочку рассуждений, которая приведёт нас к пониманию не/человеческого. Лейтмотивом всей книги Тригга является материальность мира и человеческого тела, которое существует в этой корпоральности. Тело связывает нас с миром, дает нам некоторое чувство самости и самоидентичности, только благодаря ему и возможно наше бытие-в-мире. Однако, именно здесь и происходят самые важные изменения, в этом самом человеческом теле находятся одновременно как человеческое, так и нечто иное, анонимное и дремлющее. Именно эта чужая субъективность должна выйти на сцену феноменологии для дальнейшего изучения. Это становится точкой разрыва с посткантианской традицией и любой другой философией, которая отдает своё предпочтение нередуцируемости субъективного *ego*. Для этого и нужна косая черта в термине: она обозначает некоторую тонкую границу, между человеческим и иным, нечеловеческим, существующем в одном теле. «Ужас космоса, в сущности, есть ужас тела» [6, с. 22]. Наша плоть нам не принадлежит, тело не только предшествует человеческому, но и в какой-то мере противостоит самой человеческой экзистенции в той мере, в которой оно дестабилизирует опыт бытия субъектом. У нас появляется возможность обращаться к телу как к жуткому, иному и сопротивляющемуся интеграции. Оно является первичным для конституирования нашего «я», а также понимается как предшествующее нашей личной истории и находящееся в рассогласованности с субъектом. Через осознание этой инаковости, существующей в нашей плоти, мы и можем выйти за рамки человеческого опыта, совершить прорыв к вещам-

в-себе. Стало быть, необходимо понять каким должен быть характер подобных переживаний.

Тригг говорит нам, что это ужас. «Ужас, – пишет он, – затрагивает как структуру становления человеческого не/человеческим (unhuman) и тематизирует опыт такой трансформации. Без обращения к ужасу не/человеческая феноменология не поддавалась бы концептуализации. Ужас тела изменяет антропоцентричной феноменологии, суля ей обновление» [6, с. 19].

Здесь-то Тригг и обращается к кинематографу: он привлекает материал из множества фильмов ужасов, которые иллюстрирует различные аспекты его новой феноменологии. Я рассмотрю несколько наиболее, на мой взгляд, примечательных из них. Надо понимать, что Тригг, прибегая к примерам из кино, отнюдь не задается целью показать свою осведомленность в сфере кинематографа или блеснуть эрудицией в области истории искусств. Привлечение киноматериала имеет для него куда более важное значение, о чем следует сказать более развернуто.

Известный фильм Дэвида Кроненберга «Муха» (*The Fly*, 1986) рассматривается как ярчайший пример так называемого «предательства плоти». В фильме ученый Сет Брандл экспериментирует с перемещением неживой материи с помощью телепортации. Достигнув прогресса, изобретатель решает подвергнуть процедуре собственное тело. Только незаметно для него в аппарат залетает муха, облучению подвергаются оба, а их геноотипы смешиваются. Постепенно Брандл превращается в нечто, иронично называемое «Брандлфлаем». Его тело становится гибридным организмом, составленным из фрагментов человека и мухи. Опыт метаморфоз оттесняет права Брандла на собственную оболочку, вызывая ужас перед чуждостью своего тела. Однако надо заметить, что собственное «я» Брандла не исчезает полностью в один момент: оно претерпевает жуткий кризис, вызванный осознанием живой динамичной материальности его плоти. «Переплетение этого двойственного столкновения материальности и идентичности есть разумность тела» [6, с. 96]. В этой жуткой телесной драме Кроненберг

иллюстрирует идею о том, что тело имеет свою собственную материальную жизнь, чуждую человеческому субъекту, он переводит мысль о недоверии к плоти на язык кино. Мутация становится некоторой чертой между бытием-в-себе и бытием-для-нас, нивелируя статус человека как хозяина. Феноменальное, переживаемое тело перестает пониматься как «собственное» и переходит в подчинение физическому.

От экзистенциального кошмара мы переходим к ужасу космоса, который, как мы помним, суть ужас тела. Говоря об этой форме ужаса, Тригг обращается к культовому фильму Джона Карпентера «Нечто» (The Thing, 1982). На научно-исследовательской «Станции-31» группа полярников сталкивается с инопланетным существом, которое способно ассимилировать любую органическую материю, а в следствии мимикрировать и завладеть этой плотью. Это нечто постепенно захватывает одного члена группы за другим, а сами полярники находятся в состоянии параноидального страха перед этим существом и осознанием того, что любой из них может уже и не являться собой. В попытках понять природу этого существа, они обнаруживают сокрытый подо льдом космический корабль, находившийся там порядка 100 000 лет, который вместо того, чтобы оставаться мёртвым артефактом прошлого, становится новым истоком для материальной жизни. Выбравшись из этого корабля, ужас далекого космоса и становится ужасом близкого тела. Нечто может симулировать любую форму жизни, не обладая никакой собственной природой и формой. Абсолютная неподвластность этого существа нашим представлениям заключается в том, что материальный субстрат становится производным от его взаимодействий с другими, в которые оно вступает, а значит субстанция производится этими самыми отношениями. Оно превышает нашу способность счета, мы не можем увидеть целого в его частях или определить части на основании целого. Нечто каждый раз становится больше всех своих частей, а части ведут собственное, обособленное существование, становясь целым.

Получается, что оно оказывается несчетным. Созерцание подобного нелогичного и непонятного для нас существа становится основанием для выхода за рамки человеческого опыта к материальности и вещественности, которые полностью нам чужды. «Это не сколько какое-то существо, сколько конгломерат различных форм жизни, произвольно связанных друг с другом, и единственное, что их объединяет, – это конституированность одним и тем же изначальным веществом: *плотью*» [6, с. 145]. При дизъюнкции всего человеческого в нас, останется анонимная плоть, наше тело, которое и будет являться нечеловеческим. «*Нечто*» Карпетнера виртуозно совершает эту операцию с телами полярников, человеческий субъект полностью уничтожается, а за его вычетом остается это бесформенное, нелогичное для нас существо со своими желаниями и целями. Ассимиляция чем-то запредельным опытом, нисколько не сказывается на теле как сыром бытии. Ужас коренится в самой плоти, а значит и в самом субъекте.

Так чем же становятся фильмы ужасов для этой новой феноменологии? Самым очевидным, конечно, является их способность проиллюстрировать идеи, которые Тригг выдвигает. Сюжеты и эстетические визуальные образы, передаваемые такими картинками, являются ярчайшим примером тех слов, которые располагаются на страницах его книги. Однако роль таких фигур этим не исчерпывается, они пытаются преодолеть границы корреляционизма и дать нам в созерцании то, что мы как конечные субъекты вместить в рамки способности к представлению не можем. Тот опыт ужаса, который эти фильмы способны нам подарить уникален. В них могут демонстрироваться такие существа, явления или события постоянно нарушающие рамки, в которые мы привыкли вписывать явления, а также дают нам возможность созерцать объекты таким образом, каким наше сознание их никогда не видело. Ужас могут вызывать в нас чужие, совершенно незнакомые нам объекты, материальность нашего существования, а иногда и осознание почти неуловимой связи этой далекой анонимной инаковости и

«своего собственного» близкого тела. Все эти отражения наших переживаний можно найти в кинематографе. Согласно Дилану Триггу именно подобные фильмы помогают нам человеческим способом постичь нечеловеческое, феноменологически ухватить то, что принципиально не может быть данностью нашего сознания.

Библиографический список

1. Хайдеггер М. Бытие и время. - СПб.: Наука, 2006. – 466с.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. URL: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/benjamin1-ru> (дата обращения 12.12.2019).
3. Ж. Делёз. Кино. - М., Ад Маргинем, 2019 г. – 560с.
4. The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism/ L. Bryant et al.(eds). Melbourne: Re.Press, 2011. – 430с.
5. Мейясу К. После конечности. Эссе о необходимой контингентности. Екатеринбург. - М.: Кабинетный ученый, 2015. – 196с.
6. Тригг Д. Нечто. Феноменология ужаса. - Пермь: Геле Пресс, 2017. – 174 с.

FROM THE DARKNESS OF PHILOSOPHY: HORROR FILMS AND PHENOMENOLOGY

A. Shmyrev

Perm State University

The article is an attempt to rethink the significance of horror films as cultural phenomena in the context of the Phenomenology of Horror proposed by Dylan Trigg in response to the challenge of Quentin Meillassoux. A short review of the provisions of un/human phenomenology is proposed, united by the conceptual

unity of horror before the cosmos and human's own material body. The experiences of horror such films provide us with give us a completely different, un/human experience that can take phenomenology beyond correlationism. The possibility of phenomenology going beyond its limits is demonstrated by analysis of film «The Thing» by John Carpenter's and «The Fly» by David Cronenberg.

Keywords: phenomenology; horror films; speculative realism; correlationism; horror.

УДК 76

**ТЕХНИКА ПАСТЕЛИ В ТВОРЧЕСТВЕ
СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ ПЕРМИ:
ТРАДИЦИОННЫЕ ЯЗЫКИ И НОВЫЕ ФОРМЫ**

Д. Д. Подледнов

А. А. Суворова

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

Изменения парадигмы и языков искусства на современном этапе влияет на использование традиционных техник и технологий живописи и графики. Техника пастели, развиваясь на протяжении нескольких последних столетий, еще на рубеже XIX – XX века начинает значительно меняться: от живописного, иллюзорного языка к более акцентированным графическим приемам, использованию нескольких материалов в одном произведении. Пермские художники, работая с пастелью, объединяют традиционные при-

емы с качественно новыми техниками, трансформируя ее язык и визуальные характеристики. В качестве материала исследования использованы интервью с художниками и произведения пермских художников-графиков: Михаила Павлюкевича, Галины Хоменко, Александра Юнусова.

Ключевые слова: современное искусство, графика, пастель, искусство Перми, традиция.

Пастель – один из видов графического материала, использующийся в художественной практике с XV века. Но несмотря на достаточно долгую историю пастели в искусстве, этому материалу и произведениям, созданным с ее использованием, посвящен очень ограниченный круг научных исследований. В последние годы было издано несколько исследований об этой технике и ее приемах. Современной пастели посвящено не так много изданий: Д. Эмерсон, где автор предлагает рассмотреть сочетание разных материалов с пастелью [3]; Ю. Дорофеева, А. Моисеев «Пастельная живопись» [2] и др. Также интересны в перспективе рассматриваемой темы и статьи. Так, С. А. Белов рассматривает особенности материала и отличительные черты работы в пастельной технике [1, с. 12]; М. А. Монахова посвятила работу применению техники пастельной живописи на пленэре [5, с. 138]; А. А. Колодина рассматривала роль художественного опыта использования техники пастели в творческом процессе подготовки будущих специалистов [4, с. 14]. К. Джордан рассуждает о том, что важнее: картина как результат или сам процесс рисования пастелью [9]; Н. Ильзабек «развенчивает» пять мифов о мягкой пастели [10]; М. Шелли рассматривала пастель с разных точек зрения и предприняла попытку описать материалы выставок и стили разных художников [11]; художник-пастелист Т. Аллен рассказывает о работе с сухой пастелью [12].

Таким образом, процессы трансформации техники пастели на современном этапе слабо отрефлексированы в научной литературе, оставаясь скорее полем обсуждения профессиональных художников. Актуальность

данной работы обусловлена необходимостью рефлексии трансформаций технологий и языков традиционного искусства на современном этапе. Материалом для исследования послужили интервью с художниками Перми и формальный анализ их произведений, созданных в технике пастели.

Для понимания процессов развития техники пастели, выявим этапы ее развития. Первоначально с развитием графики и распространением практики подготовительных и натуральных рисунков широко использовались такие сухие материалы как мел, сепия и сангина. Бытует мнение, что пастель появилась в XV веке в Италии, Франции и Нидерландах, где она служила вспомогательным средством для подсвечивания рисунков, которые были исполнены твердыми шрифтами [8, с. 134]. Многие художники, пользуясь данными материалами, делали ими только подмалевок. Примером такой картины можно привести эскиз Леонардо да Винчи «Изабелла д'Эсте» (1499). На эскизе Изабелла изображена в профиль и прорисованы все самые важные контуры. Вся композиция подчинена одной идее – прежде всего передать внутреннюю силу и самообладание героини [6, с. 198].

Принято считать, что пастель как самостоятельный материал стали использовать в XVIII веке. Ж. Вивьен был одним из первых художников XVIII века, кто стал работать пастелью как самостоятельным материалом. Пастель привлекала одних художников возможностью сделать мягкий переход, других – экспрессией штриха, цвета. В России пастель появилась во второй половине XVIII века, сначала в произведениях иностранных художников, которые в то время работали в России. Среди известных художников того времени были И. Г. Шмидт («Портрет Натальи Владимировны Салтыковой» (1784), «Портрет Суворова» (1800)), Г.-Ф. Шмидт («Портрет доктора Либеркюна», (1745)) и другие. В технике пастели создавались преимущественно погрудные камерные портреты.

В начале XIX века круг художников, создающих произведения пастелью расширяется. В технике пастели работает немецкий художник К. В. Барду, в числе его картин: «Портрет Н. В. Колбецкого» (1813); «Портрет

А.А. Саблукова» (1819) и др. Среди российских художников-пастелистов того времени яркой фигурой является А. Г. Венецианов («Портрет В.М. Веселкова» (1810), «Очищение свеклы» (1822) и др.).

В конце XIX века у пастельной техники открывается «новое дыхание». В технике пастели работает И. И. Левитан. Л. Торстенсен в своей статье указывает на особенности произведений Левитана: «...некий итог его творческих поисков, следствие натуральных наблюдений и впечатлений» [7]. Подтверждение данного тезиса можно найти в самих картинах художника: «Осенний пейзаж» (1885), «Серый день» (1890), «Васильки (Букет васильков)» (1894), «Луг на опушке леса» (1898) и др. Данные работы выделяются своей колоритностью, настроением и особым состоянием. Каждая работа – отдельный рассказ о конкретном дне: пусть то будет ветреный осенний день или же пасмурный летний день.

В это время многие художники уже стали отходить от традиционной пастельной техники, пытаясь найти свой стиль и новое, уникальное «звучание» пастели. У В. А. Серова насчитывается порядка десяти портретов, которые были исполнены сухими материалами, в том числе и в смешанных техниках, объединяя пастель, акварель, гуашь. Например, «Портрет Е. А. Красильниковой» (1906), выполнен сухой пастелью; «Портрет Ванды Ландовской» (1907), выполнен в смешанной технике: акварель, белила, пастель; «Портрет Е. П. Олив» (1909), выполнен в смешанной технике: акварель, гуашь, пастель. Знаковыми для русской пастели являются и портреты С. В. Малютина, который тоже смешивал различные техники, в том числе и пастель. Таким образом, в начале XIX века произошло развитие в области пастельной техники: художники проявляли больше индивидуальности в своих работах, соединяли разные техники в процессе работы над одной картиной.

Важной фигурой в пастели начала XX века является А. Н. Бенуа, который в 1900 году в Петербурге стал одним из основателей общества «Мир

искусства». Художественный язык «Мира искусства» был связан с модерном и символизмом. А. Н. Бенуа сочетал пастель с акварелью и гуашью. Например, в работе над картиной «Король прогуливается в любую погоду» (1898), художник использовал в работе сочетание пастели с гуашью. Эскиз «Берег моря» (1914) выполнен пастелью, в виде быстрой зарисовки пейзажа: здесь нет четких прорисовок деревьев или облаков, все выполнено условно и основывается на состоянии объектов.

Еще одной участницей «Мира искусства» была З. Е. Серебрякова, портреты которой в пастельной технике остались значимыми в художественном процессе первой трети XX века. Например, было написано ряд картин, которые посвящены балеринам: «В балетной уборной Мариинского театра» (1923), «Отдыхающая балерина. Портрет балерины М. С. Добролюбовой» (1924). Работая над данной серией картин, Серебрякова находит свой стиль, который мы можем увидеть в ее дальнейших работах: быстрые портретные зарисовки, которые выполнены в технике пастели.

Н. К. Рерих тоже использовал в своих работах пастель, как основной материал, так и в смешанных техниках. Например, в картине «Облака» (1917 – 1918) художник при помощи пастели пытался показать всю сложность цвета и объема облаков. Помимо этого, было нарисовано пастельные эскизы для постановки оперы, например, «Путвиль. Эскиз для постановки оперы А. Бородина «Князь Игорь» (1908) и «Половецкий стан. Эскиз декорации к постановке оперы А. Бородина «Князь Игорь» (1908), где художник использует смешанную технику, сочетая пастель, гуашь, темпера и уголь.

Художники, связанные с авангардными направлениями в искусстве, также используют технику пастели. У М. Ф. Ларионова уже можно говорить о экспрессии, динамике цветного штриха. Это проявляется в картине «Портрет Н. С. Гончаровой» (1915), где штрихи на портрете в теневой области используются как для создания объема, так и для акцентирования важных элементов композиции. Художественные приемы художника С. В. Малютина остаются популярными и в наше время. Анализируя картины

С. В. Малютина – «Портрет В. В. Переплетчикова» (1912), «Портрет старого кооператора (Г.Н.Золотова)» (1921) и др., мы видим, как художник с помощью пастели прекрасно показывает нам разделение светлых и темных пятен, эту контрастность посредством насыщенного пигмента мелка. С. В. Малютин умел работать с дефектами поверхности, используя их как элемент композиции. Так, Ю.Ю. Дорофеева отмечает, что «художник обыгрывал неровную фактуру поверхности, благодаря чему нанесенные на нее пастельные штрихи, местами сгущаясь, местами высветляясь, создавали как бы вибрирующую живописную среду» [2, С. 33].

Говоря о советской школе, то необходимо отметить тот факт, что интерес к пастели угасает, так как приоритет уделялся в основном иным мягким материалам – сангине, сепии, соусу, углю и мелу. Ю.Ю. Дорофеева отмечает отход от пастели «буржуазностью техники, несоответствием ее выразительных средств нуждам общества» [2, с. 32]. Несмотря на это, художники все равно прибегали к использованию в своих работах пастели. Творчество А.Н. Либерова посвящено пейзажной тематике, основным материал – сухая пастель. Либеровский колорит показывает зрителям пейзажи с разных сторон. Например, в серии «Нефть Сибири», А.Н. Либеров прибегает к штриховой технике, подбирая тусклый диапазон оттенков пастели: «Над Васюганом» (1972), «Разбуженная тайга (За шестидесятой параллелью)» (1974), «Дорожники Нижневартовска» (1977), «В краю нефтяных болот» (1980). В данной серии художник делает акцент на штрихах – они придают объем, они акцентируют зрителя на деталях, которые могли бы потеряться в картине. Сочетание глубины ярких и темных оттенков на одной картине создает контраста и выразительности: яркое пламя в мрачный дождливый день в осеннем лесу. В другой же картине «Вечер в Петропавловске» (1984), художник также прибегает к штриховой технике – нанося штрихи, которые в итоге передают зрителю сюжетность: летний закат сквозь густую чащу деревьев. Еще одним художником советского искусства был А.М. Грицай. Его картины поэтичны, и в большей степени посвящены мотивам

русского пейзажа. Например, пастель «Летний сад» (1956). Картинам А.М. Грицай присущ реализм. Пастель в данном случае выступает тем материалом, который помогает достичь реализма посредством многослойного (плотного) наложения пигмента и насыщенности цвета.

В XIX-XX веках многие художники обращались к пастельной технике. Пастель выступала как материал, которому присущ довольно широкий спектр возможностей, который подходил, как для графики, так и для живописи. Для художников этого времени был важен экспериментальный язык, прослеживалось стремление выхода за рамки традиций классической школы. Пастель давала художникам максимальную цветовую насыщенность, возможность работать мазками и (или) в штриховой технике. Пастель можно увидеть в работах художников, которые принадлежали к разным течениям: фовизм, экспрессионизм, постимпрессионизм, символизм.

Для современных художников, которые работают пастелью, по сравнению с предыдущим веком, открываются новые возможности. Это связано как с производством и распространением новых художественных материалов, так и с экспериментами в использовании техники.

На данный момент выбор художественных материалов (марка пастели, тип пастели т. д.) обусловлен конкретными потребностями для создания работы. Так, определенная марка пастели дает свой индивидуальный эффект на бумаге. Мы можем наблюдать достаточно широкий ассортимент пастели, как отечественного производства, так и зарубежного. Это обусловлено тем, что у каждой марки пастели есть свои особенности: размер и форма мелка, цвет пигмента, разная мягкость пастели. Все эти свойства дают совершенно разные возможности на бумаге. Так, например, экстрамягкая пастель идеально подходит для фона, твердой пастелью, например, можно провести четкие тонкие линии или обозначить завершающие штрихи. Также в настоящее время увеличивается ассортимент пастельной

бумаги. Пастельную бумагу можно классифицировать следующим образом: стандартная пастельная бумага, велюровая бумага, с наждачным напылением. У каждого вида бумаги, как и у пастели, есть свои особенности.

На современном этапе развития техники пастели можно выделить классический подход (использование только сухих материалов) и смешанную технику, в которой в качестве подмалевка можно использовать акварельные или акриловые краски, и поверх них вести работу сухой пастелью. Некоторые художники используют разные вспомогательные средства. Так, например, в книге Д. Эмерсон «Экспериментальная пастель. Более 60 идей в смешанных техниках», автор предлагает на первичных стадиях создания работы воспользоваться дополнительными средствами: трафарет, валик, оттиск и т.д. для создания авторской текстуры.

В настоящее время язык пастели универсален. Во-первых, это объясняется многообразием и доступностью художественных материалов и дополнительных художественных принадлежностей для работы пастелью. Во-вторых, современные художники-пастелисты прибегают к сочетанию художественных материалов, что позволяет придавать материалу особую значимость и практичность.

Язык современной пастели, казалось бы, не имеет четких границ. С одной стороны, на данный момент существуют профессионалы, которые работают в разных стилях, но всегда обращаются к сухому материалу – пастели, мелу, сангине и углю. И такие мастера задают некую тенденцию в «мире пастели», которой пытаются следовать остальные художники. Среди отечественных художников выделяются пастели Ольги Абрамовой (Москва), Сергея Усика (Санкт-Петербург) и Татьяны Устьянцевой (Тюмень). Пастели Ольги Абрамовой складываются из пластики форм и света, акцент сделан именно на цветовом решении – сочетании ярких сложных цветов с очень глубокими темными. Пастель в данном случае позволяет усилить пластическую выразительность, чего не может дать, например, ак-

варель, гуашь или акрил. Пастели Сергея усика посвящены больше пейзажам и архитектуре. Цветовое решение всегда приглушенное, близко к реальному восприятию, пастель помогает передать «лирическое звучание» в виде мягкие пастельных переходов, целостности восприятия картины. Пастели Татьяны Устьянцевой довольно-таки разные, но, в основном, это уход в сюжетику: зачастую это небольшая история, которая показана на картине. Особенность техники Ольги Абрамовой и Татьяны Устьянцевой заключается в самой технике, а именно, подмалевка в виде акрилового или специального грунта для пастели: черно-белого или цветного. Пастель выступает, с одной стороны, как материал, который фокусирует зрителя на обильные цветовые пятна/массивы, с другой стороны – акцентируя уже на пластичность формы и уход в сюжетику.

Язык современной пастели многообразен: от экспрессивных зарисовок до гиперреализма. Уникальность современной пастели заключается в том, что, во-первых, пастель позволяет использовать акриловые и акварельные подмалевки, придавая картине задуманную воздушность или определенный узор/рельеф; во-вторых – это сама пастельная техника: штриховая (линии, штриховая техника) или методом растушевки пастели. В-третьих, пастель дает художнику широкий выбор оттенков – от ярких и ядерных цветов, до глубоких темных. Пастель дает возможность для усиления пластической выразительности. Также преимуществом пастели является воздушность изображения. Акварельные работы – это и есть удачный пример той самой воздушности и легкости, но в настоящее время, ввиду новых марок и технических возможностей пастели (например, степени мягкости пастельного мелка (extra-soft)) пастель позволяет достичь той самой воздушности форм в сочетании с пластичностью.

Анализ произведений графики, выполненных пастелью и интервью с некоторыми пермскими художниками, которые работают в этой техники, позволили выявить специфические особенности трансформации этого вида искусства на современном этапе.

В советский период в Перми с пастелью работали художники-шестидесятники: Г. С. Харитонов, А. Н. Тумбасов, Н. Ф. Можарский, В. А. Мотовилова, И. С. Борисов и Е. Н. Широков; художники-семидесятники: И. П. Одинцов, В. В. Жданов, Р. Б. Исмагилов, А. К. Турбин. Пастель как основной вид художественного материала выступает в работах художников 1990-2010-ых годов: В. Нестерова, Ю. Лушникова-Матвеева.

На современном этапе можно выделить следующих художников. Михаил Павлюкевич – художник актуального искусства, работающий с разными языками и формами: инсталляцией, акварелью, пастелью. Михаил Павлюкевич окончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В.И. Мухомовой. Творческая история Михаила Павлюкевича с самого начала была связана с экспериментами в графике. В акварельных произведениях Михаила Павлюкевича традиционная лессировка соединяется с процарапыванием поверхности бумаги и работе по-сырому.



Илл. 1. Павлюкевич М.Г. Рисунок. «Галина». 1999.

Бумага, пастель, уголь

Пастелью Михаил Павлюкевич активно начал работать с начала девяностых. Но до этого времени в творческой истории художника был период

увлечения «цветным» рисованием. Павлюкевич многократно бывал в Доме творчества «Челюснинская» в группе А. А. Ливанова, активного и поныне художника и педагога, продолжившего традиции В. А. Фаворского. Там Михаил Павлюкевич сначала увлекся созданием использованием цветных карандашей в студийной работе и в композиционном рисовании. Позже Павлюкевич начал применять и пастель, используя ее с графитными карандашами, углем или другими материалами. Но как отмечает художник, это не было «раскраской», тонированием или созданием иллюзии предмета. Цвет этих произведений был частью структуры рисунка и не обязательно был «натуральным». Чаще всего Михаил Павлюкевич использует ограниченное число цветов, как и в рисовании цветными карандашами. В качестве основы графических произведений художник использовал белую и цветную пастельную бумагу.

В работах Михаила Павлюкевича можно проследить язык от абстракционизма к более предметным образам. Например, взять для сопоставления две совершенно разные по контрасту работы: «Галина» (1999) и «Возвращение. Храм» (1991) (Илл. 1-2). Отчетливо видны в портрете угловатые линии, части лица упрощены, что отсылает нас отчасти к примитивизму. В данной работе нет акцента на красоте отдельных деталей, здесь нет конкретизации. Важным является то, что художнику необходимо передать мгновенное впечатление для зрителя. На картине «Возвращение. Храм» (1991), мы видим огромное пространство с угловатыми линиями, с очень тусклыми тонами, что придает композиции особый шарм. Концепт художника фокусирует нас на первом ощущении и только потом заставляет изучать картину детально.

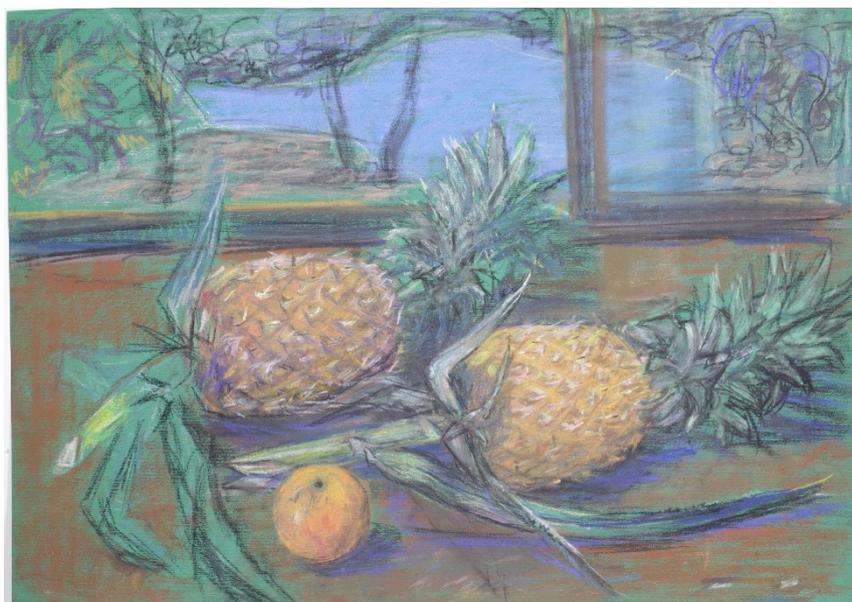


Илл. 2. Павлюкевич М.Г. Рисунок. «Возвращение. Храм». 1991.

Бумага, пастель

Технику работы с пастелью, последовательность действий, Павлюкевич описывает на основе серии моделей и натюрмортов 2002 – 2003 года. Рисунки обычно выполнялись на акварельной бумаге. Работа начиналась с композиционного размещения основных пятен с использованием мягкого материала, затем вводились основные пятна цвета и по мере их наполнения происходило уточнение рисунка. На завершающем этапе работы художник использует рисующий контур и структурное уплотнение с использованием угольного карандаша или черной пастели. Таким образом, в ходе создания рисунка Михаил Павлюкевич использует уже ставшие классическими приемы пастели, добиваясь с применением этого материала визуального сложного эффекта в создании метафорических, постмодернистских образов.

Другая пермская художница, много работающая с техникой пастели – Галина Хоменко – выпускница Московского высшего художественно-промышленного училища (бывшего Строгановского). Работая более двадцати лет в технике пастели, большую часть своих работ Галина Хоменко написала в поездках по России, Европе, Азии и Австралии. По словам художницы, все свои работы она начинает на пленэре, заканчивая, чаще всего, в этот же день.



Илл. 3. Хоменко Г.П. Рисунок. «Натюрморт с ананасами». 1999-2000.

Бумага, пастель

По мнению Галины Хоменко, основой ее графических композиций является цвет, он сразу берется «в полную силу». При анализе работ можно отметить высокую степень проработанности работ: каждый элемент композиции имеет свою смысловую нагрузку. Так, например, на картине «Австрия. В горах» (2011) мы видим следующие композиционные элементы: обширные горы, которые занимают основное пространство работы, небольшой поселок у подножия гор, который соседствует с озером. Так, посредством цвета колористически точно переданы теневые области пейзажа, выделен небольшой поселок на фоне гор. В композиции «Поселок Кын» (2011) (Илл. 4) в центре обрыв горы с ярко выраженным рельефом: охристо-оранжевая палитра, глубокий темный и средний серый – так, художник посредством цвета передал такой сложный рельеф поверхности. Таким образом, в ходе анализа пастелей Галины Хоменко, можно выявить, что цвет – основа авторского видения художника, именно благодаря ему передается эмоциональное состояние объекта. Технологически пастель использована скорее традиционалистски.



Илл. 4. Хоменко Г.П. Рисунок. «Поселок Кын». 2011. Бумага, пастель

Реалистический язык пастели присущ картинам Галины Хоменко. Художник пытается посредством цвета передать реалистичное состояние объекта, соблюдая в традиционном стиле все нюансы: пропорции, объем, цветовое решение. К примеру, взять картину «Натюрморт с ананасами» (1999 – 2000) (Илл. 3), где мы видим, что в фокусе внимания – ананасы: выдержаны форма главных объектов, цветовая составляющая передана успешно, что дает без труда идентифицировать объекты. Сочетание сдержанного зеленого цвета, которые используется как основа (цвет пастельной бумаги) и холодного фиолетового (как тень от основных объектов и рефлекс на фруктах) придают картине особый освежающий колорит. На заднем плане, через окно, мы можем увидеть довольно-таки размытый фон в виде хаотичных черных и темно-охристых линий. В других работах художника четко прослеживается стремление к реалистичному языку: легко узнаваемые объекты, удачные перспективные решения, а также отсутствие в композиции элементов, которые можно было бы отнести к гиперреализму.

Молодой художник Александр Юнусов, в отличие от Галины Хоменко не завершает полный академический курс. Начало творческой истории

Александра было связано со студией «Арт-С», где образовательным процессом занимались Михаил Павлюкевич и Вячеслав Селиванов. Далее следовала учеба на факультете декоративно-прикладного искусства Уральского филиала Академии живописи, ваяния и зодчества им. И. С. Глазунова, но курс обучения не был окончен, так как академическая система в видении Александра была очень анахронична и не давала творческого развития. Главным учителем для Александра стал классик пермского искусства новой волны Михаил Павлюкевич. Именно к его художественным языкам и смысловым ходам апеллирует Александр Юнусов в своих произведениях: графике и инсталляциях. В графических сериях Юнусов исследует близкое, повседневное пространство. Главными мотивами произведений становится увиденное по обычному маршруту следования: из мастерской домой. Увиденное – пятиэтажки, дворы с полуразвалившимися детскими городками, снулыми кустами – становится пространство новой, уже поэтической реальности.

Язык графики Александра Юнусова столь же странен, как и избираемые мотивы: цвета и фактуры сложны и зыбки. Зеленые и красные оттенки преобладают, уходя от однозначности открытых, насыщенных красок, через включение ахроматических серых, голубоватых и охристых нюансов. Художник использует в создании пейзажей сложную авторскую технику, которая запутывает восприятие зрителя. То, что кажется размытой, акварелью по-сырому нетривиальная техника использования пастели с применением специально грунтованной бумаги (Илл. 3-4). Как описывает сам Александр технологию создания своих произведений: происходит предварительная подготовка бумаги, покрытие ее многослойным грунтом на акриловой основе. Далее следует процесс рисования по поверхности с применением таких техник, как работа по-сырому, размывание поверхности рисунка губкой или кистью, смывание верхних слоев. Специфичность технологии заключается в том, что размытый акриловый грунт, не только обеспечивает

необычный «размытый» и живописный эффект поверхности, но и обеспечивает устойчивость пастели, ее сцепление с поверхностью и сохранность рисунка от осыпания .



Илл. 5-6. Александр Юнусов. Диптих «Ноябрь». 2018.

Бумага, авторская техника

Анализ произведений пермских художников (Михаила Павлюкевича, Галины Хоменко, Александра Юнусова), созданных в технике пастели и материалы интервью с авторами, позволили выявить специфические особенности этого вида искусства на современном этапе. Важно отметить большую вариативность в применении этой техники, проявляющуюся как в использовании «чистой» пастели, так и в сочетании пастели с другими материалами и создании авторской технологии. Так, Галина Хоменко и Михаил Павлюкевич используют более устойчивые приемы работы пастелью: использование пастельного подмалевка и последующей доработкой деталей, и созданием контура (Павлюкевич); применение техники «alla prima» (Хоменко). Александр Юнусов, художник новой волны пермского искусства, применяет нетривиальную авторскую технику, достигая эффекта «акварельности» в использовании пастели.

Библиографический список

1. Белов, С. А. Пастель и ее особенности [Текст] / Л. М. Двинянинова // «Визуальная культура: дизайн, реклама, информационные технологии»: сборник трудов XIII Международной научно-практической конференции. /

Издательство: Омский государственный технический университет. – Омск, 2014. С. 12–13.

2. Дорофеева, Ю.Ю. Пастельная живопись. Русская реалистическая школа [Электронный ресурс]: учеб. пособие для вузов / А.А. Моисеев, Ю.Ю. Дорофеева. – М.: ВЛАДОС, 2014. – 129 с. ил. – (Изобразительное искусство). – [32] с. цв. ил. в конце кн. – ISBN 978-5-691-01942-5. – Режим доступа: <http://e.lanbook.com/book/325165> – Загл. с экрана.

3. Доун Эмерсон, Экспериментальная пастель. Более 60 идей в смешанных техниках / Доун Эмерсон: пер. с англ. Екатерины Петровой. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2018. – 160 с.: ил.

4. Колодина А. А. Теоретические и практические аспекты в использовании цветных графических материалов в специальной подготовке учителя изобразительного искусства [Текст] / А. А. Колодина // «Наука и искусство», Издательство: Московский педагогический государственный университет. – М., С.

5. Монахова М. А. Применение техники пастельной живописи на пленэре // Приоритетные направления развития образования и науки: материалы Междунар. науч.–практ. конф. (Чебоксары, 9 апр. 2017 г.). В 2 т. Т. 1 / редкол.: О. Н. Широков [и др.] – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2017. – С. 138-140. – ISBN 978-5-9500127-4-7.

6. Тайш Д. Леонардо Да Винчи для «чайников».: Пер. с англ. – М.: Издательский дом «Вильямс», 2005. – 304 с.: ил. – Парал. тит. англ. – ISBN 5-8459-0899-X.

7. Торстен Л. Мастер пастели: Исаак Левитан [Электронный ресурс] // Журнал «Третьяковская галерея». 2013. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/isaak-levitan/master-pasteli> (дата обращения: 28.11.2018).

8. Шкут Н. Н. Живопись пастелью [Текст] / Шкут Н. Н. // Ученые записки УО ВГУ им. П. М. Машерова, Издательство: Витебский государственный университет им. П. М. Машерова. – Витебск. 2006. С. 133 – 147.

9. Courtney Jordan. Do You Say Pastel Drawing or Pastel Painting? [Электронный ресурс] // Artists network. 2009. URL: <https://www.artistsnetwork.com/art-mediums/drawing/drawing-basics-is-pastel-a-drawing-medium/> (дата обращения: 28.11.2018).

10. Niki Hilsabeck. The Truth about Soft Pastels: 5 Myths and Misconceptions Debunked [Электронный ресурс] // Emptyeasel. 2015. 13 января. URL: <https://emptyeasel.com/2015/01/13/the-truth-about-soft-pastels-5-myths-and-misconceptions-debunked/> (дата обращения: 28.11.2018).

11. Marjorie Shelley. The Rise of Pastel in the Eighteenth Century [Электронный ресурс] // Metropolitan Museum of Art. 2011. 5 июля. URL: <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2011/the-rise-of-pastel-in-the-eighteenth-century> (дата обращения: 28.11.2018).

12. Teresa Allen. Landscape pastelist Teresa Allen art spectrum soft pastels [Электронный ресурс] // Jacksonsart. 2017. 24 февраля. URL: <https://www.jacksonsart.com/blog/2017/02/24/landscape-pastelist-teresa-allen-reviews-art-spectrum-soft-pastels/> (дата обращения: 28.11.2018).

PASTELS TECHNIQUE IN ARTWORKS OF CONTEMPORARY PERM ARTISTS: TRADITIONAL LANGUAGES AND NEW FORMS

A. Suvorova, D. Podlednov

Perm State University

Changes of the paradigm and languages of art at the present stage affect the use of traditional techniques and technologies of painting and drawing. The technique of pastels, has been developing over the past few centuries, at the turn of the XIX - XX centuries begins to change significantly: from the pictorial, illusory language to more accented graphic techniques, the use of several materials in one work. Perm artists, working with pastels, combine traditional techniques with

qualitatively new techniques, transforming its language and visual characteristics. Interviews with artists and works by Perm graphic artists: Mikhail Pavlyukevich, Galina Khomenko, Alexander Yunusov were used as the research material.

Keywords: contemporary art, graphic, pastel, art of Perm, tradition.

УДК 7.01

ПОНЯТИЕ «МЕТАМОДЕРНИЗМ» В ИСКУССТВЕ: ГРАНИЦЫ И ХАРАКТЕРИСТИКИ ФЕНОМЕНА

Д. Д. Подледнов

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

Статья посвящена анализу концепции метамодернизма. В 2010 Тимо-теус Вермюлен и Робин ван ден Аккер опубликовали эссе «Заметки о метамодернизме». Авторы предприняли попытку легитимации понятия метамодернизм путем раскрытия его основных характеристик: осцилляции и метаксиса, а также обращение к мифу и новой искренности. Но до сих пор остается открытым вопрос, является ли метамодернизм легитимным феноменом, который наступил после постмодернизма. Вместе с этим, существуют разные интерпретации понятия «метамодернизм» и смысловые наполнения тех характеристик, которые бы отражали суть метамодернизма в разных областях знаний. В статье приводится анализ научных статей: А.А. Грабенюк (психология), Д.Д. Хохлова (политология), Ф.В. Лазарев и М.Н. Чернявская (философия), В.А. Сербинская (литература), Т. Юсеф

(литература), Д. Кадагишвили (литература и архитектура), Л. Батчер (архитектура), А.В. Венкова (искусство) и А.В. Гинкель (искусство), которые раскрывают тему метамодернизма.

Ключевые слова: метамодернизм, междисциплинарность, постмодернизм, искусство метамодерна, Тимотеус Вермюлен, Робин ван ден Аккер, дискурс метамодерна.

Метамодернизм – это концепция, которая впервые нашла свое отражение в работе Масуда Заварзаде «Факт апокалипсиса» (1975 г.), где автор исследовал американскую литературу 1950-х годов. Заварзаде описывал термином «метамодернизм» такие «творческие и культурные явления, которые содержат «нулевую степень интерпретации» [1]. Легитимация термина «метамодернизм» произошла в статье философов Тимотеуса Вермюлена и Робина ван ден Аккера «Заметки о метамодернизме» в «Журнал Эстетики и культуры» (2010 г.) [2]. В данном эссе авторы говорят о том, что эпоха постмодернизма закончена. Через критику теории о наступлении гипермодернизма, псевдомодернизма, цифромодернизма, автомодернизма, пост-постмодернизма и альтермодернизма, философы приходят к выводу о том, что наступило время метамодернизма, обосновывая это влиянием различных факторов: от тройной угрозы «кредитного» кризиса и до цифровой революции [2, с. 3].

Следом за теорией Робина ван ден Аккера и Тимотеуса Вермюлена началась, с одной стороны, критика данного эссе, с другой стороны – развитие понимания концепции метамодернизма. Прежде чем рассмотреть данные статьи, необходимо хотя бы кратко обозначить смысловые границы данной концепции. Метамодерн характеризуют такие маркеры, как: осилляция, метаксис, структура чувства, математомодернистские номинальные языки.

Феномен метамодернизма анализируется в разных областях науки: политика, искусство, психология, философия и др. Например, в психологии,

А. А. Грабенюк изучает «[...] определение специфических культурных средств, придающих форму переживаниям человека эпохи метамодернизма, особенностей их освоения и участия других людей в этом процессе» [3]. Д. Д. Хохлова рассматривает метамодернизм с точки зрения политического дискурса, говоря о том, что «ключевым понятием новых политических форм можно считать метамодерн... Постистина, фейк и популизм – не просто модные темы, но явления, оказывающие колоссальное влияние на социально-политическую реальность» [4, С. 59-60]. Д. Д. Хохлова отмечает важный междисциплинарный маркер – миф, говоря о том, что раньше миф был предсказуемым («официальным»), то в эпоху метамодернизма миф рождается ситуационно.

Некоторые авторы, обращаясь к эссе голландских ученых или к статье художника Люка Тернера, пытаются объяснить отдельные понятия, которые выступают маркерами метамодернизма. Например, Ф. В. Лазарев и М. Н. Чернявская ставят перед собой следующий исследовательский вопрос: «Каким образом возможно присутствие субъекта «между и за пределами» искренности и иронии?» [5, С. 32]. Дабы дать ответ на поставленный вопрос, авторы обращаются к анализу искренности и иронии, как тех понятий, которым характерна изменчивость.

В 2015 году Сет Абрамсон изложил десять принципов метамодернизма, которые показывают междисциплинарность метамодернистской теории [10]. Данные признаки отразились в исследовании, которые опубликовали малазийские исследователи в 2018 году, пытаясь в пояснении к признакам расставить смысловые акценты: 1) метамодернизм как отношение между модернизмом и постмодернизмом; 2) диалог над диалектикой (когда постмодернизм ставит диалектику выше диалога, для метамодернизма большую важность имеет сама причина диалога); 3) парадокс (парадокс метамодернизма выражается в том, что он балансирует между универсальным (модернизм) и непредвиденным (постмодернизм); 4) феномен соседства

(происходит, когда один элемент будь то изображение, текст или фотография накладывается на другой объект и воспроизводит абсолютно новое значение); 5) разрушение дистанции (метамодернизм существует в цифровом веке интернет-коммуникаций, таким образом, каждый может оставаться незнакомцем, но делиться теми же эмоциями, идеями и мыслями на больших расстояниях в одно и то же время); 6) набор субъективностей (метамодернизм превозносит не только физическое, религиозное или расовое разнообразие, но так же и идейное. Набор субъективностей отражает как они развиваются, взаимодействуют и пересекаются, формируя нашу личную и коллективную идентичность); 7) сотрудничество (цель метамодернизма заключается в организации совместных усилий и перспектив, они поощряют созидательную работу в границах коллективной деятельности); 8) одновременность и генеративная неопределенность (в метамодернизме одновременность и неоднозначность полагают, что индивидуальное мышление находится между воспоминаниями, мыслями и чувствами и зависят от ситуации); 9) оптимистичный ответ на трагедию с осторожным возвратом к метанарративам (отражает отношение к трагедии. Для описания метамодернизма зачастую используется фраза «романтическая реакция на кризис». Метамодернистское мышление оптимистично, в то время как кризис негативен); 10) междисциплинарность (причина бережного отношения метамодернизма к реакции на кризис заключается в переоценке и перестройке структуры общества) [9].

Таким образом, исследователи отмечают программно междисциплинарный характер метамодернизма.

В 2016 году Робинот ван ден Аккером и Тимотеусом Вермюленом была опубликована статья «Заметки о «Заметках о метамодернизме». Данная статья не является продолжением эссе «Заметки о метамодернизме». Сами авторы пишут о том, что необходимость такой статьи вызвана тем, «[...] что за последние несколько лет (как нам кажется) появилось неправильные толкования того, что мы действительно хотели сказать в самых

первых заметках о метамодернизме». Ряд изначальных 6000 слов был вырван из контекста или даже искажен до невероятной степени» [6]. В данной статье авторы отмечают то, что «метамодернизм – это не философия. Это не движение, не план, не программа.... Для нас метамодернизм – это структура чувства».

Что касается искусства, то феномен метамодернизма изучен поверхностно. Исследователи не пытаются полностью погрузиться в метамодернистскую теорию. Чаще всего авторы рассматривают частные случаи, не пытаясь систематизировать «теоретические размышления» и раскрыть визуальные языки, которые могут быть присущи метамодернистской парадигме.

Одним из важных документов является «Манифест метамодернизма», опубликованный в 2011 году британским художником Люком Тернером. Манифест содержит в себе восемь пунктов, которые синтезируют метамодернистскую философию, роль искусства и художника в метамодернистской парадигме. Восьмой пункт манифеста (последний) содержит в себе отсылку к той самой «структуре чувства», которая может охарактеризовать метамодернизм: «Таким образом, метамодернизм следует воспринимать как постоянное состояние между иронией и искренностью, наивностью и знанием, релятивизмом и правдой, оптимизмом и сомнением в попытке дотянуться до множества разрозненных и неуловимых горизонтов» [13].

Д. Кадагишвили в статье «Метамодернизм в нашем понимании (краткий обзор)» (2013 г.) анализирует литературу и архитектуру метамодерна. Метамодернистской поэтике, по мнению исследователя, характерна осцилляция между модернизмом и постмодернизмом с оттенком неоромантизма, что напрямую нас отсылает к теории метамодерна. Кадагишвили описывает метамодернизм через осцилляцию через: «стремление к чувству / сомнение в смысле, энтузиазм / ирония, надежда / тоска, наивность / знание, эмпатия / апатия, целостность / фрагментация, единство / множественность, подлин-

ность / стилизация, вовлеченность / отстраненность, элитарность / демократия» [14, С. 561]. То есть метамодернизм остается между двумя полюсами: модернизмом и постмодернизмом, но его местонахождение выходит за грани последнего.

Переходя к архитектуре метамодерна нужно учитывать следующие факторы, которые опять же отсылают нас к теории метамодерна: финансовый кризис (наступление эры ограниченности ресурсов (экономии) – новая серьезность, которая отлична от легкомыслия, игривости и избытка постмодернистской архитектуры), географический и климатический кризисы (ландшафт и экология в архитектурной практике, «зеленая архитектура» и т.д.). Д. Кадагишвили, говоря об архитектуре метамодерна, приводит в пример датского архитектора, основателя Vjarke Ingels Group - Б. Инглеса: «[...] «прагматический утопизм» - как он (Б. Инглес – прим. автора) называет свою архитектуру, колеблется между модернизмом и постмодернизмом, между потусторонним и земным» [14, С. 563].

Вместе с этим, Б. Инглеса к архитекторам метамодерна относит и Люк Батчер, говоря о том, что проекты архитектора находятся в стадии осцилляции между чем-то потусторонним и приземленным, наивностью и знанием, идеализмом и практичностью [15]. В 2014 году Б. Инглес в рамках саммита «Future of StoryTelling» представил видео «Worldcraft», где архитектор представил свое видение архитектуры на примере вселенных популярных игр World of Warcraft и Minecraft. Дело в том, что такие вымышленные миры дают возможность обычным людям конструировать свою собственную среду. По мнению архитектора, именно такой должна быть архитектура: эти вымышленные миры дают людям возможность и инструменты для преобразования пространства вокруг себя. Архитектура должна стать ремеслом мирового масштаба – ремеслом, создающим наш мир, где технологии и знания нас не ограничивают, но позволяют нам превратить в жизнь сюрреалистические мечты и сделать их обитаемыми. Сделать фантастику реальностью» [16]. Вместе с этим, логика архитектора прослеживается и в

синтезе несовместимого/взаимоисключающего, например, дом с садом и многоэтажка.

Исследователь В. А. Сербинская (2017 г.) пытается разграничить понятия и черты пост- и метамодернизма в современной литературе путем обращения к трансцендентному опыту. Так, «трансцендентный опыт постмодернизма был нацелен на сам опыт, на его оторванность от мира и безличность. [...] Трансцендентный опыт в метамодернизме важен в рамках личного переживания и возможности изменения себя (не разрушения рамок)» [12, С. 25]. В. А. Сербинская для понимания концепции метамодернизма обращается к искусству, говоря о творчестве Д. Таррела (световые инсталляции, которые создают изменения в восприятии), К. Энгельмана (основные материалы для работы – фотографии, зеркала для процесса создания пространства), О. Элиассона (основные материалы для работы – свет, зеркала, пар и вода для создания световых и природных инсталляций) [12, С. 24-25]. «Сталкиваясь со стилистическим диссонансом, человек имеет возможность получить новый опыт – опыт ирреальности, ясности, необъяснимого, мифического» [12, С. 25] - такими критериями автор обозначает феномен метамодерна. Конечно, одними из таких маркеров и в самом деле являются: обращение к мифу и трансляция новой искренности. Но в данной логике важно не смешивать метамодернизм и инсталляцию. Скорее всего, автор пытался развить мысль Тимотеуса Вермюлена и Робина ван ден Аккера о том, что метамодернизм – это «структура чувства», то есть человек должен пережить увиденное событие. В. А. Сербинская перечисляет только материалы и формы, которые художники применяют для инсталляции. Но должна быть и концептуальная составляющая, которая фреймируется метамодернизмом.

В 2017 году была опубликована статья Т. Юсефа «Модернизм, постмодернизм и метамодернизм: критика», в которой автор анализирует «три модернизма», говоря о том, что последнему не достает концептуального словаря и критического анализа. Исследование Т. Юсефа построено на анализе

работ в области литературы. В логике, которая была предложена Д. Кадагишвили, автор раскрывает особенности метамодернизма в современной английской и американской поэзии, говоря о том, что это колебания между модернистскими и постмодернистскими элементами: «знание/невежество, правда/ложь, искренность/ирония, оптимизм/цинизм, любовь/ненависть, жизнь/искусство, прошлое/настоящее» [17, С. 39]. Вместе с этим, автор отмечает, что «поэзия метамодернизма выходит за пределы крайностей, придает им новую форму и движется за гранью, демонстрируя истинное развитие чаще чем бесполезные колебания» [17, С. 40].

В статье «Политика идентификации в искусстве метамодернизма» (2018 г.) А. В. Венкова обращается к таким важным вопросам, как идентификация художника, идентификация зрителя и идентификация произведения в эпоху метамодернизма. В первой части рассуждений автор рассматривает восемь тезисов «Манифеста метамодерниста», пытаясь пояснить каждый из них [8, С. 204-205]. Также, опираясь на теорию метамодерна, А. В. Венкова раскрывает самоидентификацию художника путем наличия в его творчестве неоромантической константы (автор приводит в пример творчество Митча Гриффитса, Адама Миллера, Дэна Атто, Григори Крюдсона и Насти Саде Ронко), частью которой является «рефлексия над какой-либо мифологической реальностью» [8, С. 205-206]. Вторая часть работы автора была посвящена вопросу идентификации зрителя в искусстве метамодернизма. Так, автор предполагает, что здесь нет четкой границы между отстраненностью и включенностью зрителя, что входит в понятие осцилляции, которая свойственна метамодернизму. В третьей части работы «идентификация произведения» исследователь пытается придать теоретическую окраску метамодернистской «структуре чувства» через понятие «атмосферы» (Гернотом Беме) и «деавтономии» (М.А. Степанов).

А. В. Гингель (2018 г.) предпринимает попытку рассмотреть влияние метамодернизма на российское искусство, опираясь только на интервью

русского художника-каллиграфиста Покраса Лампаса. А. В. Гингель в основной части своей работы приводит большое количество цитат, но не дает им критическую оценку, упоминая только о «новой России», куда «мы придем через двадцать-тридцать лет» [7, С. 611].

Несмотря на то, что концепция метамодернизма в течение десяти лет находится в границах дискуссионной политики, исследование метамодернизма все еще находится на ранней стадии. Конструирование маркеров метамодернизма происходит по-разному, это обосновано различными исследованиями в разных дисциплинах. В границах искусства тема метамодернизма актуальна, и стоит отметить, что до сих пор не было проанализировано проявление метамодернистских художественных практик на примере современного российского искусства. Все проанализированные работы рассматривают концепт метамодернизма на примере зарубежного искусства, за исключением единственного случая, когда в пример приводят интервью российского художника-каллиграфиста Покраса Лампаса, но даже здесь исследователи принимают его метамодернистскую идентичность как данность, не проводя критический анализ его творчества.

Феномену метамодернизма, согласно теории метамодерна, свойственна осцилляция. Некоторые авторы, чьи исследования были рассмотрены, обращаются к логике, что метамодерн – это маятник, который раскачивается между модернизмом и постмодернизмом, принимая определенные коды каждого из них. Например, наличие неоромантической константы проявляет себя в осцилляции – между иронией и энтузиазмом, деконструкцией и строительством.

«Структура чувства» - второй маркер метамодернизма, который рассматривают исследователи. «Структура чувства» тесно связана с чувственными категориями, которые воздействуют на зрителя. Искусство метамодернизма не подразумевает определенных границ между отстраненностью и включенностью зрителя. Метамодерн подразумевает тесные отношения

со зрителем, приглашая его разделить эмоциональные переживания, колебания (осциляцию метамодерна) и показать ему возможную истину (новая искренность).

Библиографический список

1. Zavarzadeh M. «The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives» // *Journal of American Studies*. 1975. 9 (1). P. 69–83.
2. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on Metamodernism // *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. Vol. 2. P. 1–14.
3. Гребенюк А. А. Культурно-исторический анализ переживаний человека эпохи метамодернизма // *АНИ: педагогика и психология*. 2019. №1 (26). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturno-istoricheskiy-analiz-pe-rezhivaniy-cheloveka-epohi-metamodernizma> (дата обращения: 25.11.2019).
4. Хохлова Д. Д. Как метамодерн привел к политической сатире и новому популизму // *Власть*, 2017. Том. 25. № 8. С. 59-63.
5. Лазарев Ф. В., Чернявская М. Н. Метамодернизм и синцеритивизм в современном культурном пространстве: взгляд по ту сторону эпохи // *Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Социология. Педагогика. Психология*. 2015. Т. 1 (67). № 4. С. 29–39.
6. Timotheus Vermeulen & Robin van den Akker, «Notes on 'Notes on Metamodernism'» (03.07.2015) // Note on metamodernism. URL: www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications/ (дата обращения: 25.11.2019).
7. Гингель А. В. «Русское искусство метамодерна» // *Материалы Второй Всероссийской научной конференции*. Ответственный редактор Т.Ф. Ящук. 2018. Издательство: Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского (Омск). С. 611-612.

8. Венкова А. В. «Политики идентификации в искусстве метамодернизма» / А. В. Венкова // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 32. С. 203-213. URL: <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000647540> (Дата обращения: 24.11.2019).
9. Hashim, M. E. A. H. Bin, & Puadi, M. F. Bin. «Defining the Element of Meta-Modernism Art: A Literature Review» // International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences, 2018, 8(1), p. 913–919.
10. Abramson, S. «Ten Basic Principles of Metamodernism» // HUFFPOST. 2015. URL: https://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/ten-key-principles-inmet_b_7143202.html (Дата обращения: 24.11.2019).
11. Abramson S. «Situating Zavarzadean Metamodernism, #1: What Is Metamodernism?» // Metamoderna. 2015. URL: <http://metamoderna.org/situating-zavarzadean-metamodernism-part-1-what-is-metamodernism/?lang=en> (Дата обращения: 20.11.2019).
12. Сербинская В. А. «Постмодернизм и метамодернизм: разграничение понятий и черты метамодернизма в современной литературе» // Парадигма. 2017. №26. С. 22 – 30.
13. Turner L. «The Metamodernist Manifesto» // METAMODERNIST // MANIFESTO. 2011. URL: <http://www.metamodernism.org> (Дата обращения: 29.11.2019).
14. Kadagishvili D., «Metamodernism as we perceive it (quick review)» // European Scientific Journal, 2013, special edition vol. 2, p. 559 – 565.
15. Butcher L., «Fragment: Notes on Metamodernism». 2010. URL: <http://lukebutcher.blogspot.com/2010/11/fragment-notes-of-metamodernism.html> (Дата обращения: 20.11.2019).
16. Ingels B., «Architecture should be more like Minecraft, says Bjarke Ingels» // DEZEEN. 2015. URL: <https://www.dezeen.com/2015/01/26/architecture-minecraft-bjarke-ingels-big-movie-worldcraft-future-of-storytelling/> (Дата обращения: 25.11.2019).

17. Yousef T. «Modernism, Postmodernism, and Metamodernism: A Critique» //International Journal of Language and Literature. 2017. Vol. 5. № 1. P. 33–43.

THE CONCEPT OF METAMODERNISM IN ART: BOUNDARIES AND CHARACTERISTICS OF THE PHENOMENON

D. D. Podlednov

Perm State University

The article is devoted to the analysis of the concept of metamodernism. In 2010, Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker published an essay named Notes on Metamodernism. The authors attempted to legitimize the concept of metamodernism by revealing its main characteristics: oscillation and metaxis, as well as appeal to myth and new sincerity. But the question still remains if the metamodernism is a legitimate phenomenon that occurred after postmodernism.

Along with this, there are different interpretations of the concept of «metamodernism» and semantic content of those characteristics that would reflect the essence of metamodernism in different fields of knowledge. The article provides an analysis of scientific articles: A. A. Grabenyuk (psychology), D. D. Khokhlova (political science), F. V. Lazarev and M. N. Chernyavskaya (philosophy), V. A. Serbian (literature), T. Yousef (literature), D. Kadagishvili (literature and architecture), L. Butcher (architecture), A. V. Venkova (art) and A. V. Ginkel (art), which reveal the theme of metamodernism in different angles.

Keywords: metamodernism, interdisciplinarity, postmodernism, the art of metamodern, Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker, metamodern discourse.

СТРИТ-АРТ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО ГОРОДА

Ю. В. Ветошкина

А. В. Сальникова

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

Развитие стрит-арта продолжалось достаточно долгое время. Государство не принимало данный вид искусства и считало его незаконным. Сейчас уличное искусство стало неотъемлемой частью города, которая преобразует и украшает его.

Ключевые слова: стрит-арт, граффити, искусство, город

В течение нескольких десятилетий городское пространство менялось до неузнаваемости. Появление новых архитектурных элементов, изменение ландшафта и инфраструктуры городов, а также появление новых культурных элементов и особенностей искусства. Массовая культура распространяется по городам и странам как вирус. В большинстве российских городов, к сожалению, это в большей мере реклама и типовые застройки, больше похожие на «коробки для жилья». Однако среди них можно найти яркие пятна стрит-арта, добавляющие краски в серость городской среды.

Стрит-арт достаточно новое направление в современном изобразительном искусстве. Активное его распространение началось в конце XX века.

Это был вызов обыденной повседневности и привычному городскому образу, выход искусства из зданий музеев и холстов. Первоначально стрит-арт представлял собой надписи и наброски рисунков на стенах зданий и предметов городского пространства. Однако со временем уличное искусство стало настоящей живой выставкой в привычной структуре города.

Уличное искусство мало привязано к выполнению работ в определенной технике, его трудно заключить в какие-то рамки. Жанровое и стилевое многообразие стрит-арта практически безгранично, поэтому здесь каждый художник выражает себя индивидуально. Это демонстрирование не только себя, но и своей культуры.

Новое уличное искусство внесло существенный вклад в изменение культурного пространства, создавая новые смысловые послы, ориентиры и даже некую философию значимую для нескольких поколений поклонников этого жанра. Его особенностью является всеобщая доступность. Каждый человек имеет возможность прикоснуться к искусству здесь и сейчас, чтобы увидеть уличную композицию, человеку не нужно идти в галерею или на выставку. На сегодняшний день граффити - это яркий урбанистический стиль, который часто называют «городским декором». Журналист и блоггер из Нью-Йорка Каролина А.Миранда пишет, что: «Уличное искусство – это уже не просто «детище граффити»: оно содержит культурно-историческую ценность» [1]. Оно завоевало любовь публики и широко применяется в различных социокультурных проектах в городах по всему миру. Изображения на домах украшают улицы, нередко помогая привлечь внимание к различным темам, начиная с политических и социальных, заканчивая совершенно личными взглядами и просто желанием художника поделиться своим эмоциональным состоянием.

В стрит-арте существуют две традиции, различные по происхождению и характеру, хотя в целом граница между ними достаточно условная. Обычно их обозначают «французский» стрит-арт и «англо-американский». Связано это с развитием стрит-арт индустрии в XX веке [2].

В англоязычных городах уличное искусство выросло из нищеты, трущоб, рабочих окраин и из афроамериканской субкультуры. Первоначально это искусство носило характер протеста и стрит-арт создавался рабочими, которых не устраивало их положение в обществе. Это было время великой депрессии и граффити стали беднякам как одним из возможных способом отвлечения и «крика души». Работы художников-граффитистов англо-американского стрит-арта достаточно легкие и прозаичные. Так, примером может быть работа Килроя, рабочего из Детройта. Им приносила удовольствие одна мысль о нарушении правил и своеобразном протесте. Выход на улицы – это выход за пределы досягаемости. В этом заключалась их маленькая свобода от правил и рутины.

Но есть и второй традиционный вид стрит-арта. Он не зря называется «французский», так как зародился именно во Франции. Начало французского стрит-арта связано с политической ситуацией 1960-х годов. Борьба с капитализмом, протесты горожан, а также тотальный контроль со стороны государства подтолкнули жителей выходить на свободную массовую площадку – улицы. Именно там они находили свободу в самовыражении и изложении своих мыслей. Первые граффити носили часто политический характер и были связаны с протестанскими лозунгами. Возможность использовать трафареты упрощало распространение агитационных лозунгов в городском пространстве.

«Французский» стрит-арт позиционирует себя как «серьезное искусство», в отличие от «англо-американского». Многие художники «французского» стрит-арта имеют высшее образование и несут идеи с философским подтекстом. Основная идея этого стрит-арта – служение обществу без искажения городской среды. Они понимали, что граффити не всегда идут на пользу облику городского пространства. Это же понимали и власти европейских городов. Поэтому французский стрит-арт довольно быстро стал частью музеев и галерей, а художники-граффитисты достаточно быстро становились известными авторами.

Первые граффити российских райтеров появились в 90-ых годах XX века. Они отличались от изображений американских представителей этого направления. Разные стили и видение искусства, а также больший страх, навязанный государством определяли настенные сюжеты того времени. Кроме того, значительно отличались и цены на аэрозольную краску, которая в США была более доступной, чем в России. У многих начинающих граффитистов нашей страны не было возможности найти её, даже если были деньги. В тот момент в ход начинали идти краски для пола, а также простые маркеры.

В 2003 году появляются первые стрит-арт мероприятия. После этого фестивали и стрит-арт программы начинают проходить в России ежегодно. С этого момента стиль «стрит-арта» начинает быть признанным видом искусства, которое продолжает развиваться и по сей день. На данный момент граффити имеются практически в каждом городе нашей страны. Но все еще сохраняется тенденция развития в этой индустрии двух крупных городов – Москвы и Санкт-Петербурга. Чаще всего власти более малых городов России негативно относятся к уличному искусству. Но в последние годы эта тенденция разрушается и уличное искусство находит себя в различных вариациях в разных уголках нашей страны. Так, например, наш город старается сильно не отставать от Московских школ. На данный момент в Перми есть несколько активно работающих команд, которые добавляют красок и стрит-арта нашему серому городскому пространству. Одним из таких художников был Александр Жунев, известный своими скандальными работами не только в Перми, но даже за пределами России.

Однако, одна проблема остается как в России, так и за рубежом, и по сей день. Это проблема легитимного статуса уличного искусства. Как мы уже могли заметить, в США стереотип о том, что стрит-арт – это вандализм, начинает со временем стремиться к минимизации. Чего нельзя сказать о нашей стране. Это может быть связано с тем фактом, что в той же Америке намного больше пространства для свободного творчества. Власти создают

для райтеров площадки, где они могут творить без страха быть связанными полицией. В России подобных площадок на данный момент практически нет. Вполне возможно, что арт-индустрия будет активно развиваться в ближайшие годы, и такие площадки будут появляться повсеместно.

Одним из явных отличительных факторов современного российского стрит-арта также является то, что граффитисты выражают свое отрицательное отношение к власти, либо к господствующему классу, что было раньше типично для американский райтеров. Американские граффитисты уже отступили от такой позиции. Многие уличные художники стали теми самыми представителями господствующего класса, которые получают деньги за свои работы. Таким образом, уличное искусство в России все еще остается на более низкой ступени, нежели классическое искусство.

Проблему влияния граффити на пространство городов общественность и исследователи начали отмечать еще с самого начала появления этого вида искусства. В первую очередь такое отношение складывалось из-за первоначальных форм граффити, когда на стенах появлялись непривычные надписи и теги, разрушающие пространственную визуализацию, складывающуюся в городах долгие годы. Такая проблема встречается и на современном этапе, но связана она в первую очередь с уровнем образованности общественности и её воспитанности. Ведь оставляя на стенах нецензурные выражения, чаще всего их авторы не вкладывают особой глубинной мысли или особого посыла. Это лишь способ «метить территорию», оставлять собственный знак пребывания в этом месте, имеющий не самую лучшую форму. Тем не менее, то же самое нельзя сказать о картинах, созданных уличными художниками на месте стен, имеющих далеко не презентабельный вид. Данное творчество расценивается уже как положительный эффект создания граффити. Но нарушителей предыдущего примера, к сожалению, остается не меньше.

Понимание монументальной живописи как арт-феномена пришло к обществу далеко не сразу. Известный уличный художник Тимофей Радя пишет, что «с определением уличного искусства существует одна проблема – этого определения не может быть» [3]. С распространением данного феномена внешний облик города постепенно приобретал иную форму. Эта форма зависела как от властей, так и от деятелей искусства. Вот уже на протяжении более 20 лет люди так и не сходятся во мнении, что же такое стрит-арт – вандализм или искусство. Но вот уже и на протяжении 20 лет идет изменение «лиц» городов, становящихся одним уникальным культурным пространством.

Помимо изменения внешнего облика, уличное искусство вносит существенный вклад и в изменение культурного пространства. Оно создает новые смысловые послы, общественные ориентиры и свою собственную философию. Любой человек может стать создателем искусства, так же, как и его творцом. Город становится большим культурным пространством, которое порой может соперничать даже с галереями и музеями.

Сейчас граффити стало частью яркого урбанистического стиля, который порой называют «городской декор» [4]. Оно завоевало любовь общественности, стало частью нашей жизни. Теперь оно применяется как в различных социокультурных проектах, так и в рекламных кампаниях. Так, например, некоторые фирмы просят граффитистов выделить их место, создав особый отличительный стиль, который сможет привлечь внимание публики. Так, например, отличительным граффити стала работа Пермского художника Александра Жунева. Это мурал, посвященный выборам губернатора Пермского края. Картина вызвала бурю эмоций у горожан. Финансировала картину некоммерческая организация, при поддержке городского департамента культуры и молодежной политики. Она стала настоящим призывом людей идти голосовать на выборах [5].

В современном городе архитектура соседствует с уличным искусством. Пребывая в пространстве, заполненном граффити понимаешь, что

его задача направлена не просто на украшение внешнего вида старых городских стен, строительных заборов, но и на донесение сути и смысла человеческих ценностей, снятие потенциального напряжения и укрепление эмоциональных связей жителей с местами их обитания.

С течением времени отношение власти к внесению изменений в городское пространство меняется на совершенно иное. Так, например, в 2007 году в рамках проекта «Раскрась Москву» власти разрешили уличным художникам нанести изображения на пятиэтажки, тем самым преобразуя облик серого района [6]. Такое внесение изменений может существенно повлиять как на пространство в целом, так и на жителей этого места. Во-первых, городское пространство является одним из направляющих векторов психоэмоционального состояния человека. Серая среда заставляет человека чаще испытывать депрессию и грусть, в то время как яркие пятна окружающей среды приносят в его жизнь больше положительных моментов.

Стрит-арт преобразует современные города под современный облик. Это искусство, объединяющее несколько направлений и ставшее неотъемлемой частью нашей жизни. Вписываясь в систему знаков города, граффити создает иную модель стереотипной городской системы. Теперь без него нет целостного восприятия городского пространства. Оноросло в неё и стало единым целым с исторической и рутинной частями города.

Феномен стрит-арта, родившийся в середине прошлого века, стал модификацией как городской среды различных стран, так и общественного мнения, и мышления в целом. Искусство, вырвавшееся за пределы зданий, стало частью выставок и экспозиций внутри музеев и галерей. Оно своеобразно и необычно, а его формы удивляют и поражают людей.

Появившись, как знак протеста и самовыражения, уличное искусство стало настоящим течением, захватывающим как территории, так и умы обществности. Далеко не все его приняли, и не каждый может понять. Но это не отрицает того факта, что оно феноменально по своей сути. Картины,

переходящие с полотен на огромные пространства стен. Перфомансы и инсталляции, вписывающиеся в повседневную рутину и разрушающие её. Именно таким толчком к изменениям оно стало за эти десятки лет.

Граффити изменило не только мышление людей, но и пространство, окружающее их. Оно вписалось в его масштабы и стало его неотъемлемой частью. В настоящее время современный город не представляется без наличия в нём граффити. Кроме того, неотъемлемой его частью стали и инсталляции. Они создают новую форму монументального искусства, которая встает наравне с историческими объектами. В этом отношении они являются очередным феноменом современности, разрушающим культурологические стереотипы, сложившиеся в нашем обществе.

В настоящее время стрит-арт не стоит на месте и продолжает развиваться. В мире появляется все больше музеев и фестивалей, связанных с уличным искусством. Кроме того, появляется большое количество профессиональных художников этой индустрии, работы которых стоят миллионы долларов. Власти различных стран начинают относиться все более лояльно к стрит-арту. У общества в целом появляется осознание нужности различных видов искусства и, в частности, уличного.

Библиографический список

1. Каролина А. Уличное искусство выросло - оно больше, чем граффити. URL: <http://www.propublicart.ru/publication?id=23> (дата обращения 12.12.2019).

2. История возникновения стрит-арта, западный опыт стрит-арта и процесс зарождения и развития стрит-арта в России. [Электронный ресурс] // Режим доступа: https://studopedia.ru/20_33735_istoriya-vozniknoveniya-strit-arta-zapadniy-opit-strit-arta-i-protsess-zarozhdeniya-i-razvitiya-strit-arta-v-rossii.html (дата обращения 12.12.2019).

3. Эстетика стрит-арта : сборник статей / ФГБОУ ВО «С. - Петерб. гос. ун-т. промышленных технологий и дизайна»; под общ. ред. К. А. Куксо. – СПб.: СПбГУПТД, 2018. – 96 с.

4. Каширина А.В., Храбатина Н.В. Уличное искусство в пространстве современного города // Студенческий: электрон. научн. журн. - 2018. - № 16(36).

5. Автор «Распятого Гагарина» взбудоражил пермяков картиной про выборы. URL: <https://m.ura.news/news/1052302417> (дата обращения 12.12.2019).

6. Арт-проект «Раскрась Москву» - район граффити. URL: http://mos-progulka.ru/blog/art_proekt_quot_raskras_moskvu_quot_rajon_graffiti/2011-07-04-6 (дата обращения 12.12.2019).

STREET ART IN THE SPACE OF THE MODERN CITY OF RUSSIA

Yu. Vetoshkina, A. Salnikova

Perm State University

The development of street art continued for a long time. The State didn't accept this type of art and considered it as an illegal art. Nowadays street art became an inalienable part of the city, that transformed and decorated it.

Keywords: street art, graffiti, art, city.

**ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ГАСТРОНОМИЧЕСКОЙ
КУЛЬТУРЫ В СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЯХ
(НА ПРИМЕРЕ СОЦИАЛЬНОЙ СЕТИ INSTAGRAM)**

Ю. В. Ветошкина

М. В. Оборина

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

Статья посвящена исследованию относительно нового культурологического явления – гастрономической культуре. Она обнаруживает себя в самых разных локусах повседневной жизни, наиболее видимое ее проявление связано с социальными сетями. В контексте данной статьи ведущей становится социальная сеть «Instagram», презентующая основные гастрономические тренды и пищевое поведение современных горожан. В ходе анализа визуального контента выделенных аккаунтов в социальной сети Instagram выявляются определенные тенденции в гастрономической культуре, которые напрямую связаны с обществом и во многом определяются социумом.

Ключевые слова: пища, гастрономическая культура, пищевой код, социальные сети, Интернет, общество потребления.

Человеческое существование невозможно без еды. «Изначально пища была только средством для поддержания жизнедеятельности человека, спустя годы человек придал этому ценностный смысл, превратив тем самым еду в культурный феномен» [1].

Пища – граница между природным и культурным. Человек начал делать из естественных продуктов блюда, придумал сочетания вкусов, возникли пищевые табу, правила сервировки, как и чем готовить, время употребления.

В современной культуре существует множество ведущих направлений в питании, такие как: правильное питание, бодипозитив, вегетарианство и веганство, сыроедение, интуитивное питание и другие.

С появлением Интернета, социальных сетей наш мир изменился. Визуальная составляющая стала ведущей характеристикой современной массовой культуры. В большинстве своем, этому поспособствовала такая интернет-платформа, как Instagram. Instagram позволяет не только размещать фото- и видео-контент, но и делать подписи к ним, таким образом преобразуя визуальный ряд в креализованный текст.

На сегодняшний день Instagram является самой популярной интернет-платформой. Одним из его достижений можно считать то, что весь контент в нем основан на визуальной картинке. В условиях обилия информации и недостатка времени людям проще смотреть фотографии и видео, чем вникать в смысл написанного.

С развитием этой платформы стали появляться тематические аккаунты, которые потом начали называться блогами. Блоги про моду, про путешествия, про правильный образ жизни, фуд-блоги и другие. Таким образом, эстетическая функция еды стала колоссально возрастать. Люди фотографируют еду, выбирают правильную композицию, подбирают свет, чтобы блюдо смотрелось наиболее эффектно в их ленте. В Instagram существует большое количество блогов, посвященных еде и питанию. Аккаунты формируются по различным направлениям.

Изменения в характере распространения и восприятия человеком информации, а также все возрастающая роль в жизни современного человека социальных сетей способствует переосмыслению сегодняшней действительности, а также появлению новых тенденций повседневности.

Пищевая культура – культура приготовления, потребления и производства пищи. «Наши пищевые привычки и традиции наиболее ясно говорят о метаморфозах в обществе» [2].

На основе «исследований и анализа в области пищевой культуры выделяют три основных составляющие:

1) традиционная пищевая культура, которая является наиболее консервативной и передает особенный характер этноса или нации;

2) пища с элементами комбинирования, новаторства, импровизации, имитации;

3) сеть высокотехнологических видов питания глобальной культуры и ресторанов фастфуда» [3].

Традиционная культура включает в себя всю человеческую деятельность: нравы, мораль, традиции, политику, произведения искусства и литературы. Все то, что сохраняется в культуре общества и проходит через время.

Вторым элементом современной пищевой культуры является комбинированность и смешение. В конце XX века приготовление пищи перестает быть стандартизированным, рамки рецептур ломаются, и человек начинает в пищу вкладывать самого себя. Теперь еда становится некой презентацией человека, личных предпочтений и привычек. Так же происходит быстрое слияние культур. Интеграция и заимствование национальных традиций в других нациях.

Третьим звеном современной пищевой культуры являются транснациональные корпорации по производству пищи в массовых масштабах. Данные корпорации являются ключевыми фигурами по формированию стандартов потребления пищи в целом мире.

Instagram – самая бурно развивающаяся социальная сеть на сегодняшний день. Это микромир, где есть свои кумиры и герои, где происходят метаморфозы, создаются тенденции, которые в дальнейшем диктуют свои правила в жизни офлайн.

Сейчас в Instagram можно наблюдать следующие тренды:

1. Реклама правильного питания (ПП);
2. Фотографии в стиле «flatlay»

Flatlay – это фотографии предметов на плоскости, сделанные под углом 90 градусов по отношению к объектам съемки;

3. Фото и видеоматериалы «замаскированного» продукта;
4. Поедание еды на камеру;
5. Демонстрация обилия еды и нестандартных размеров;
6. Видео с приготовлением еды;

Для исследования особенностей гастрономической культуры, которые транслируются посредством снимков в социальных сетях были отобраны инстаграм-аккаунты: @dim_su, @stanislava_kormanovskaya, @igarkun. Условиями отбора аккаунтов стали общая тематика аккаунтов – все посвящено по большей мере гастрономии, схожее количество подписчиков (42-62 тысячи человек) и количество лайков под публикациями (от 1500 до 3500). Количество подписчиков и лайков говорят об общепризнанности авторов.

Для анализа были выбраны следующие методы Питера Штомпки - семиотическая интерпретация и структурная интерпретация.

В ходе анализа визуального контента выделенных аккаунтов в социальной сети Instagram были выявлены следующие тенденции, существующие в общественной жизни:

1. У россиян есть потребность диалога с другими культурами.

Возможно такая потребность возникла в результате обостренных международных противоречий в мире, россиянам в силу экономических и политических причин сложно выезжать за пределы своей родины, поэтому рестораторы привозят множество рецептов традиционных блюд из других стран.

На пике популярности блюда из Америки - бургеры и картофель «фри»; Китай - лапша и супы; Япония - роллы и пельмени. Набирают популярность блюда из Грузии, Ближнего Востока, Канады.

2. Рестораны и кафе заменили встречи дома, походы в гости.

Для встреч с друзьями россияне все больше отдают предпочтение ресторанам и кафе. Это связано с тем, что ритм жизни в России, особенно в крупных мегаполисах, увеличивается, у людей остается меньше времени на готовку и уборку. В заведениях общепита люди встречаются в будни и по праздникам.

3. Отражение гендерных изменений в пищевых практиках.

На сегодняшний момент самой острой темой для обсуждения являются вопросы самоопределения женщин в обществе. Женщина XXI века – сильная, независимая, готовая брать ответственность за себя, готовая принимать решения. Она борется за равные права с мужчинами. Ответная реакция поступила со стороны мужского населения. Мужчины заявляют о своей сентиментальности, беспомощности в определенных ситуациях.

Эти волнения так же отражаются на еде: brutальные бургеры и хот-доги сопровождаются нежными цветами, маскулиность смешивается с феминностью.

4. Следующую тенденцию мы обозначили как: «Беспорядок – новая эстетика».

Люди устали от стереотипов через демонстрацию идеальных человеческих фигур, жизней. В гастрономии уход от идеальности отражается в мятых скатертях, крошках в тарелках, в ломаной еде.

5. Возвращение к пищевым традициям и их переосмысление.

Наряду с привлечением новых рецептов других культур, российские шеф-повара начинают обращаться к прошлому, к истокам, потому что процесс слияния культур может закончиться исчезновением одной из них. По-

этому, чтобы не забывать свои отличительные особенности, которые делают нашу культуру таковой, люди начинают возвращение к традициям и интеграцию их в современную действительность.

6. Популяризация здорового образа жизни.

Философия здорового образа жизни не сдает своих позиций, а только все больше набирает свои обороты. Но правильное питание в рамках здорового образа жизни стало менее категоричным, стало вкуснее и более человекоориентированно. Общество устало полностью контролировать свои слабости и стало позволять себе небольшие пищевые слабости.

7. Туристы наделяют особым смыслом еду, которая местными воспринимается обычной.

Человеку свойственно придавать своим поступкам особый смысл. В новой стране турист по-своему, гипертрафированно воспринимает обычную еду местных, так как в его опыте до этого не было данных блюд и продуктов, и он связывает их с теми местами, которые он открыл для себя в этом месте.

8. В компании людей человеку свойственно абстрагирование.

Человек по своей природе существо социальное, ему нужно реализовываться в обществе, но вместе с этим, человек, находясь в компании, может почувствовать усталость, упадок сил, закрыться от людей и почувствовать себя наедине с местом.

Сегодняшний процесс глобализации способствует как качественному прогрессу пищевой сферы, так и превращению еды в китч. Человек окружен едой. Мы живем в культуре потребления, и еда занимает в ней главенствующее место. Еда – это самое важное в нашей жизни, без нее невозможна жизнедеятельность. Но сейчас еда возведена в культ. Это современный китч. «Предмет-китч – это вообще вся категория «никчемных» предметов, украшений, поделок, аксессуаров, фольклорных безделушек, «сувениров», абажуров или негритянских масок – все собрание барахла, которое

повсюду быстро распространяется, особенно в местах проведения каникул и досуга» [4].

На второй фактор непосредственно влияют множество социальных сетей, в частности, Instagram. В сегодняшних реалиях еда стала фактором для считывания жизненного стиля. Социальные сети формируют следующий мессидж: «Вы не просто употребляете еду, эта еда делает вас успешным, красивым, счастливым, здоровым, модным в глазах по ту сторону экрана». Фотографии в социальных сетях транслируют актуальные психологические и социальные проблемы, мотивации.

Библиографический список

1. Мелешко, Е., Набилкина, Л. Феномен еды как культурный код [Электронный ресурс] / Е. Мелешко, Л. Набилкина – [URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/fenomen-edu-kak-kulturnyy-kod>] (дата обращения 02.01.20)].
2. Вигель, Н. Пищевая культура как метод изучения социокультурных трансформаций [Электронный ресурс] / Н. Вигель – [URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/pischevaya-kultura-kak-metod-izucheniya-sotsiokulturnyh-transformatsiy>] (дата обращения 02.06.19)].
3. Там же.
4. Бодрийяр, Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр – Москва: Культурная революция; Республика, 2006. - 269 с.

THE FEATURES OF REPRESENTATION OF GASTRONOMIC CULTURE IN SOCIAL NETWORKS (ON THE EXAMPLE OF THE SOCIAL NETWORK INSTAGRAM)

Yu. Vetoshkina, M. Oborina
Perm State University

The article is devoted to the study of a relatively new cultural phenomenon-gastronomic culture. It finds itself in a variety of loci of everyday life, its most visible manifestation is associated with social networks. In the context of this article, the leading social network is «Instagram», which presents the main gastronomic trends and food behavior of modern citizens. In the course of analyzing the visual content of the selected accounts in the social network Instagram, certain trends in gastronomic culture are identified that are directly related to society and are largely determined by society.

Keywords: food, gastronomic culture, food code, social networks, Internet, consumer society.

УДК 316.77

ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ АРТ-РЫНОК: МЕХАНИЗМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ И ПРОЦЕССЫ ЦЕНООБРАЗОВАНИЯ

Ю. В. Ветошкина

А. В. Пласткова

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

В исследовательском фокусе данной статьи оказался отечественный арт-рынок. В процессе исследования было изучено содержание определения «арт-рынок», механизмы функционирования, субъекты и институции, составляющие его. Выявлено, что арт-рынок по своей сути – это «сеть взаимосвязанных действующих субъектов и институций, которые создают,

вводят в обращение и потребляют искусство. В статье было изучено содержание определения «предмет искусства», были выявлены критерии, влияющие на образование цены. Особое внимание в статье уделено анализу аспектов, влияющих на ценообразование в рамках выставочного пространства Пермского края на примере выставки-ярмарки «Арт-Пермь»-2019. Изучены факторы, влияющие на выбор покупателей, стоимость картины, эстетические пристрастия и художественный вкус потребителей искусства, сложившиеся в современности.

Ключевые слова: арт-рынок, арт-бизнес, рынок искусства, ценообразование, коммерциализация искусства, Арт-Пермь.

«Арт-рынок – это не просто механизм купли - продажи произведений искусства, это арена, на которой сталкиваются экономика, философия, искусство, социология и другие науки» [1]. Интерес к этой сфере очень высок, так как за последнее тысячелетие объемы рынка резко возросли, динамика цен на работы стала предметом для экономических дискуссий и споров, коммерциализация, и связанная с ней путаница в понятиях «цена» и «ценность» стали живо обсуждаться культурологами и философами. Картина Поля Сезанна «Игроки в карты» в ценах 2013 года была продана за 250 миллионов; произведение Джексона Поллока «№ 5, 1948» ушло за 140 миллионов, картина Пабло Пикассо «Сон» была оценена в 150 миллионов долларов. Такое огромное «обогащение» сферы искусства не оставило равнодушными математиков и экономистов. Искусствоведы не остаются в стороне, и с большим оживлением следят за последними тенденциями арт-рынка, изучают его влияние на историю искусств.

Будучи одним из компонентов художественных коммуникаций, арт-рынок непосредственно вплетен в культурно-исторический, социальный и экономический контекст общественного развития. Можно констатировать, что рынок искусства спаян в одинаковой степени как с художественно-эстетической, так и с материальной оценкой произведения искусства.

Словосочетание состоит из двух слов - «рынок» и «искусство». Определение рынка можно найти в словаре экономических терминов. Он гласит: «Рынок - это любое взаимодействие, в которое люди вступают для осуществления торговли друг с другом; совокупность экономических отношений, сфера обмена товаров на деньги и денег на товар, связи между обособленными товаропроизводителями, а также место, где совершается акт купли-продажи товаров» [2]. С этим термином все более-менее понятно. Рассматривая явление рынка искусств с экономической точки зрения, необходимо выделить его многофункциональность. Арт-рынок выступает регулятором взаимоотношения художника и публики и выполняет ряд социальных функций:

1. информационную (информирует о творчестве того или иного художника, создает информационное поле в художественной критике, СМИ, особых изданиях и.т.д);
2. посредническую;
3. ценообразующую;
4. стимулирующую (побуждает творцов создавать нужные обществу экономические блага с наименьшими затратами);
5. регулируемую (регулирование спроса и предложения);
6. социокультурную (формирование эстетической, духовной и культурной ценности художественных произведений, приобщение человека к культуре).

Все эти функции реализуются синхронно.

Вторая составляющая - это «искусство». Искусство – специфичный товар. Многие исследователи не однозначно относятся к определению искусства через категорию товарно-денежных отношений. Поэтому арт-рынок это иная, неподвластная обычным экономическим законам структура.

Преподаватель «Sotheby's Institute of Art», директора программы арт-рынка в университете Cass Business School в Лондоне Наташа Деген дает

следующее определение рынка искусства: «Сеть взаимосвязанных действующих субъектов и институций, которые создают, вводят в обращение и потребляют искусство» [3].

Доктор искусствоведения Д. Северюхин определяет художественный рынок так: «Система социокультурных и экономических отношений, связанных с товарооборотом произведений искусства и услуг по исполнению художественных работ» [4].

Что же такое арт-рынок и в чем его суть - нет единого определения. В отдельно взятой ситуации с конкретным произведением искусства будут свои законы и «правила игры». Существует множество трактовок и пониманий художественного рынка и связывают это с его противоречивостью и быстрой изменчивостью цен, предпочтений, локаций, лидеров. С множеством участников, меняющих свои роли и «перетекающих» из одного состояния в другое. Например, галереи, являющиеся продавцами товаров искусства, могут выступать и в роли покупателя. И, как упоминалось ранее, неоднозначной спецификой товара искусства.

Современный арт-рынок сложный механизм, где все его субъекты и институции взаимозависимы, они стремятся приобрести черты друг друга. Прагматически заинтересованное посредничество и прагматически незаинтересованное посредничество существуют и развиваются бок о бок.

Под словосочетанием произведение или предмет искусства понимают объект, обладающий эстетической ценностью; материальный продукт художественного творчества (искусства), сознательной деятельности человека. Понятие произведения искусства включает в себя произведения изобразительного искусства (живопись, декоративно-прикладное искусство, скульптура, фотография и другие); художественные литературные тексты (романы, повести, рассказы и т. п.); архитектурный или ландшафтный дизайн; музыкальные композиции и импровизации; театральные постановки; балетные или оперные постановки; кинематограф; мультипликацию;

а также все объекты, в первую очередь представляющие интерес с точки зрения своих художественных достоинств.

По мнению В. Кандинского, истинное произведение искусства возникает таинственным, загадочным, мистическим образом «из художника», а М. Бахтин писал, что художественное произведение выступает посредником между сознанием (картиной всего мира) автора и сознанием реципиента - читателя, зрителя, слушателя.

Искусство, как собирательный термин стал использоваться в XVIII веке, в качестве обозначения для всех искусств «высшего принципа». Понятие «искусство» имеет символический заряд и окружено нормативными и идеалистическими представлениями о ценности.

«Когда произведение искусства находится в общении на рынке, оно приобретает товарный характер», - считает Теодор Адорно [5]. Сама продажа искусства является следствием его подчинения условиям производства. Произведения искусства - это товары, но они не потребляются так же, как все прочие. Границы между рыночными условиями и искусством нестабильна. Рынок не может находиться вне искусства, так же, как и искусство, со своими собственными внутренними правилами, без рыночной ситуации. Так как искусство - особый товар, оно обделает особенными качествами, присущими только ему.

И. Граав: «Во-первых, обыкновенно, арт-предметы - единственные в своем роде» [6]. Единичность способствует особой символической нагрузке и монополизации художника, так как он обладает исключительными правами на их производство. В наши дни художник может привлекать к работе ассистентов, технических сотрудников, однако его подпись, печать, являющиеся гарантом подлинности, остаются основополагающими. То есть в современных условиях технической воспроизводимости, произведения искусства, продолжают порождать уникальность. Ключевое отли-

чие произведения искусства от товара, допускающего неограниченный серийный выпуск, состоит в том, что оно предполагает тесные отношения с мастером, сближая тем самым художника и покупателя.

Во-вторых, присущая искусству долговечность. Его ценность, в отличие от ценности потребительского товара, не снижается со временем. Наоборот она может расти. Поэтому любое произведение искусства - это ставка на будущее. Покупатель платит за его потенциальную значимость и стоимость в будущем.

Еще одним фактором является устойчивость произведения искусства. Модный предмет одежды дешевеет в течении одного сезона, в то время как искусство считают прочной ценностью. Произведения искусства - это вещи, которые существуют в конкретной материальной форме, и потенциально способны пережить человека. Из-за своих материальных качеств, в условиях экономического кризиса деньги вкладывают в общепризнанные шедевры мирового искусства и в золото.

Карл Маркс объяснял теоретические сложности товара его двойственной природой, как «полезной вещи» и «носителя ценности» [7]. Этот принцип применяется и к произведениям искусства, так как символический продукт - это и культурно достояние и товар. Символическая ценность представляет собой выражение неопределенной значимости, которую формируют множество факторов, например, самобытность, признание со стороны истории искусства, репутация художника, признаки оригинальности и долговечности и другие. Символическую ценность нельзя измерить деньгами, трудно выразить в экономических категориях. Произведение искусства - бесценно, исходя из его символической ценности, однако у него есть цена. Отсюда следует, что цена произведения искусства основывается на допущении его бесценности. Рыночная стоимость произведения искусства измеряется проще. Ее показателем является цена. Символическая ценность и рыночная стоимость находятся в взаимосвязи и существуют благодаря друг-другу.

Искусство противоречивый и сложный товар, понять критерии которого могут лишь профессионалы, понимающие данный рынок. Критериев, влияющих на образование цены, достаточно много. Условно их выделяют на несколько групп:

- 1) те, что связаны с жизнью художника, его творческим «бэкграундом». Это условия жизни, воспитание, образование и т.п. человека.;
- 2) те, что связаны с художественным запросом широких кругов общества, то есть определенные сюжеты и стили, которые, не смотря на постоянную изменчивость спроса, продаются лучше других;
- 3) критерии, говорящие о художественном уровне картины;
- 4) критерии связанные с провенансом картины или другими словами с ее историей.

Пермский рынок искусства развит достаточно слабо и тем не менее представлен некоторыми институциями, которые могут быть исследованы. В данной статье рассматривается проявление арт-рынка на примере площадки «Арт-Пермь». Художественный салон «Арт-Пермь» - ежегодное событие культурной жизни города. Здесь художники демонстрируют своё мастерство, а посетители могут приобрести произведения искусства, получить эстетическое удовольствие. «АРТ-Пермь - 2019» не только выставочный, но и исследовательский проект, в результате которого планировалось выведение новых формул в творчестве. Генеральная ассамблея ООН объявила 2019 год Международным годом периодической таблицы химических элементов в честь периодического закона, открытого Дмитрием Менделеевым в 1869 году. Именно поэтому в рамках выставки «АРТ-Пермь - 2019» скульпторы, художники, фотохудожники, мастера, поэты, ценители искусства вносили новые смыслы в подачу, восприятие и осознание.

На примере выставочного пространства «Арт-Пермь - 2019» в статье выявлены основные критерии, влияющие на процесс ценообразования работ пермских художников. Общение именно с художниками обосновано тем, что в Перми арт-дилерство развито слабо, профессиональные дилеры

практически отсутствуют. Художники берут на себя эту роль и помимо творчества занимаются созданием собственных брендов, финансовыми вопросами, организацией выставок своих работ в различных галереях, на площадках.

Было взято пилотное интервью у пермских художников, представлявших и продававших свои произведения, таких, как Вячеслав Чугаев, Вячеслав Рогожников и другие. В ходе интервью ключевыми вопросами стали следующие:

- 1) Картины каких жанров лучше всего продаются и почему?
- 2) Как Вам кажется, что влияет на цену картины, какие факторы?
- 3) Через какие локации лучше продавать произведения искусства по вашему мнению?

Вячеслав Рогожников рисует картины, не для продажи, и заработка. Это его хобби, способ самовыражения. У него была очень тяжелая судьба, тяжелая жизнь. Будучи военным, он нес большую ответственность. Преодолеть высокий стресс полковнику помогает творчество, и сейчас, уйдя с работы он рисует картины. Его работы не депрессивные, а, напротив, светлые, позитивные, красивые. Большая часть его работ - пейзажи, наполненные солнечным светом. В арсенале художника морские пейзажи, реплики чужих работ, фэнтези, абстракция. Сам художник обращал наше внимание на то, что на каждом его пейзаже присутствует солнце, солнечный свет, независимо от того, зимний ли это пейзаж, или же другое время года. Картины Вячеслава пользуются спросом, сам художник отмечал то, что «... у меня есть постоянные покупатели, которые приходят и берут сразу несколько моих пейзажей» (*из интервью №1*). Однако смысл своих работ он видит не в коммерции, а в том, чтобы картина приносила радость и автору, и тем, кто видит картины. Факторы, влияющие на цену произведения ему не интересны, а выставлять картины художник предпочитает в выставочном пространстве, чтобы покупатель мог увидеть работу «воочию».

Вячеслав Чугаев - живописец, член творческого союза художников России, живет и работает в городе Перми. Его работы находятся в частных коллекциях в Перми, Москве, Екатеринбурге, и др, и за рубежом (США, ФРГ, Англия, Израиль, ЮАР и др). На холстах принципиально не любит рисовать, предпочитает им оргалит. По его мнению, лучше всего продаются «простые картины», пасторальные пейзажи, типичные виды, что-либо, похожее на классику, а также копии классических картин. Хуже продаются модерн, экспериментальные техники. Большую роль, по его мнению, в механизме продажи играет арт-менеджер, или дилер. Благодаря ему складывается репутация художника, он организывает выгодные «показы» его работ, тем самым увеличивая стоимость. Цена картины так же складывается из различных факторов: это не дешевый материал (краски, оргалит), и сама работа художника. Продавать картины лучше «оффлайн», то есть при непосредственном контакте покупателя с работой. Человек должен ее увидеть и «... понять, что она ему нужна» (из интервью №2). Его работы пользуются популярностью. Так отмечал Вячеслав, его постоянным покупателем является депутат Городской думы, одну из картин он приобрел в день взятия интервью.

Вячеслав Петряев увлекался рисованием с детства. Главная тема его творчества - природа Урала. Ему нравится рисовать уральские горы, реки и леса. Он вдохновляется работами Васильева, Коровина, Поленова, Серова. Художник участвовал в городских, краевых и международных выставках. Хорошо продающимися жанрами, пользующимися спросом у покупателя, Вячеслав считает теплые пейзажи, на подобии Шишкина, «незамысловатые» изображение животных, натюрморты. По его мнению, большинство посетителей пространства «Арт-Пермь» не очень хорошо разбираются в искусстве, не изучали историю искусств. Картины должны служить удовлетворению их эстетических потребностей. Их приобретают, чтобы повесить

на стену в квартире, даче. Сюжеты должны быть позитивные, оптимистичные. Однако, предпочтения покупателей изменчивы и предсказать их невозможно.

Удачной локацией для продажи картин Вячеслав считает выставочное пространство «Арт-Пермь», мастерскую художника, где выставляются его работы, то есть такие места, где покупатель может увидеть работу в живую, «пощупать ее». Это, по мнению художника очень важно, так как в Интернет-каталогах, на сайтах, нельзя в полной мере понять, представить, «ощутить» картину.

На основе полученных ответов, был сделан предварительный вывод о том, что художники считают по своему опыту наиболее успешными в отношении продаж картины с хорошо знакомыми, привычными, реалистичными сюжетами. Сюжетами, предназначенными для развлечения и удовлетворения эстетических потребностей. Наибольшей популярностью пользуются «теплые» летние пейзажи с обилием зелени и солнечных лучей. Такие пейзажи приобретаются в основном для украшения интерьера людьми в возрасте, пенсионерами. Люди в основном не хотят сложной рефлексии при взгляде на произведение, им нужна красивая простая картинка, несущая радость. Так же популярны изображение животных – кошек, котят, собак. Но пейзажи занимают первое место.

В ходе пилотного исследования можно сделать вывод о том, что законов арт-рынка большинство художников не знает, механизм функционирования рынка искусств представляет себе смутно, соответствующего образования в этой области не имеет и опирается на свой вкус, опыт (в том числе профессиональный) при покупке-продаже произведения искусства.

К продажам искусства при помощи виртуальных механизмов художники относятся скептически, считая, что основные сделки в их случае совершаются в режиме реального времени. Общение с потенциальным покупателем напрямую и умение заинтересовать – один из важнейших факторов, влияющих на желание совершить или не совершать покупку.

По мнению опрошенных художников, пермская публика имеет достаточно консервативный вкус – лучше воспринимаются классические пейзажи, реалистичные изображения. Кроме того, пермяки, совершающие покупки на выставке «Арт-Пермь» скорее всего выступают начинающими покупателями, покупать предпочитают исходя из цвета, размера картины – т.е. смотрят на внешние качества полотна, которые помогают гармонично вписаться в дизайн интерьера.

В исследовательском фокусе данной статьи оказался отечественный арт-рынок. В процессе исследования было изучено содержание определения «предмет искусства». Под ним понимают объект, обладающий эстетической ценностью; материальный продукт художественного творчества (искусства), сознательной деятельности человека. Находясь в общении на рынке, предметы искусства приобретают товарный характер. Они не потребляются так же, как все прочие. Во-первых, обыкновенно, арт-предметы - единственные в своем роде. Во-вторых, им присуща долговечность. Еще одним фактором является устойчивость произведения искусства. Предметы искусства имеют двойственную природу, как «полезной вещи» и «носителя ценности». Это и культурное достояние, и товар.

На современном этапе институции и субъекты арт-рынка находятся в постоянной динамике и «подстраиваются» под постоянно меняющуюся рыночную конъюнктуру. Эта конъюнктура - результат воздействия большого числа разнородных элементов: экономических, политических, культурных, эмоциональных и психологических. Набирают популярность телевизионные передачи об искусстве, аукционные дома создают бренды и трансформируются в могущественные коммерческие структуры. Музеи, пытаясь привлечь публику, устраивают выставки коммерчески привлекательных художников, и придумывают им коммерческие названия. Ярмарки вступают в конкуренцию с аукционными домами. Знаменитые музеи превращаются в бренды и вступают в «состыязание» друг с другом. Влиятельные арт-

дилеры, используя свое состояние, превращают свои галереи в подобие музеев современного искусства, устраивают выставки высокого уровня и показывают зрителям шедевры, на время представленные музеями и создающие контекст произведениям, выставляемым на продажу. Создается новая терминология. Рынок растет, расширяется и усложняется.

В статье были рассмотрены критерии, влияющие на образование цены. Их достаточно много. Условно их выделяют на несколько групп: те, что связаны с жизнью художника, его творческим «бэкграундом»; те, что связаны с художественным запросом широких кругов общества, то есть определенные сюжеты и стили, которые, не смотря на постоянную изменчивость спроса, продаются лучше других; критерии, говорящие о художественном уровне картины; критерии связанные с провенансом картины или другими словами с ее историей.

Итак, в целом механизмы ценообразования непредсказуемы, они находятся в постоянной динамике, как и современный рынок предметов искусства.

Библиографический список

1. Арутюнова А. Арт-рынок в XXI веке. Пространство художественного эксперимента. – М., Высшая школа экономики, 2015.
2. Словарь-справочник: экономика, внешняя торговля, выставки / авт.-сост. П.А. Кошель; под общ. ред. В.Л. Малькевича. – М.: О-во сохранения лит. наследия, 2012. – 344 с.: ил. 5.
3. Degen N. Introduction. Value-Added Art // The Market / ed. by N. Degen. L.: Whitechapel Gallery; Cambridge: MIT Press, 2013. P. 12.
4. Северюхин Д.Я. Художественный арт-рынок: как это следует понимать в искусствоведении. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyu-rynok-kak-eto-sleduet-ponimat-v-iskusstvovedenii> (дата обращения 02.01.2020).

5. Андорно Т.В. Эстетическая теория / Пер. А.В. Дранова. - М.: Республика, 2001. С. 341.
6. Граав И. Высокая цена: искусство между рынком и культурой знаменитости. - Москва; 2016.
7. Маркс К. Капитал. Кн.1 Гл. 1.4. Товарный фетишизм и его тайна. URL: <https://esperanto.mv.ru/Marksismo/Kapital1/> (дата обращения: 12.12.2019).

RUSSIAN ART MARKET: FUNCTIONING MECHANISMS AND PRICING PROCESSES

Yu. Vetoshkina, A. Salnikova
Perm State University

The research focus of this article is on the domestic art market. In the course of the study, the content of the definition of «art market», the mechanisms of functioning, the subjects and institutions that make it up were studied. It was revealed that the art market in its essence is «a network of interconnected actors and institutions that create, put into circulation and consume art. The article examined the content of the definition of «subject of art», identified criteria that affect the formation of prices.

Keywords: art market, art business, art market, pricing, commercialization of art, Art Perm.

ТЕХНИКА ГОХУА В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ: ДИАЛОГ ТРАДИЦИЙ И НОВАЦИЙ

Е. М. Березина

М. Ю. Ильина

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

В данной статье рассматривается влияние процесса глобализации на китайскую традиционную технику гохуа с середины XX века по настоящее время. Выделяются и описываются характерные особенности течений техники, сформировавшиеся под влиянием европейской культуры. Рассматривается феномен авторского стиля в современной китайской живописи.

Ключевые слова: гохуа, живопись, глобализация, Китай, стилистические средства.

Современные глобализационные процессы способствуют включению отдельных локальных культур в мировой культурный контекст. Глобализация активно вторгается в область искусства и эстетики, порождая двойственные процессы, связанные как с взаимообогащающим диалогом культур, так и с рисками нивелирования художественной жизни. В этой связи, как в самих локальных культурах возрастает интерес к собственному культурному наследию, так и в других культурах возрастает интерес к «чужому» культурному наследию (например, со стороны Запада к культуре

Востока, и наоборот). Глобализация придала развитию искусства положительную динамику, позволила локальным художественным сценам войти в интернациональный контекст. Подобные процессы происходят и в китайском искусстве.

Традиционную китайскую живопись обычно называют «гохуа», что в переводе означает «живопись нашей страны» [1, с. 137]. Этот термин возник в начале XX века и противопоставляется термину «синяхуа» - «западная живопись». Живопись гохуа имеет специфичный характер. Она включает в себя два вида письма: гунби и се-и. Главными отличительными признаками техники «гунби» («прилежная кисть») является чёткий прорисованный контур предмета изображения и декоративность. Задача художника продемонстрировать предмет изображения со всеми мельчайшими подробностями, не внося каких – либо изменений. Техника «се-и» («передача идеи»), напротив, представляет собой свободную манера письма. Художники этого стиля стремятся передать не внешнее сходство предмета, но его сущность, идею. В работах, написанных в стиле «се-и», как правило, отсутствуют четкие контурные линии, фактура изображаемого предмета наносится тушью. Художник больше заботится о передаче своих эмоций и душевного настроения. Основными цветами «се-и» является тушь черного, серого и белого оттенка. Помимо двух разных стилей для традиционной китайской живописи характерно устоявшееся жанровое деление: горы-воды, цветы-птицы (в этом жанре выделяют дополнительно анималистический жанр), портрет. Отличительной чертой двух первых жанров является символичность.

Гохуа, являясь важной частью культурного наследия Китая, значительно отличается от европейской живописи. Однако, под влиянием современных обменных культурных процессов обозначаются новые тенденции в развитии живописной традиции. К середине XX века в живописи Китая формируются три основные направления: традиционное, смешанное, экс-

периментальное. Представители всех направлений стремились реформировать китайскую живопись, но использовали для этого разные средства. Художники традиционного направления отстаивали идеи сохранения традиций китайской культуры и живописи. Представители смешанного направления ориентировались на трансформацию живописи, опираясь на европейские традиции. Экспериментальное направление провозглашало отход от канонов посредством модернизации художественных приемов.

В фокусе внимания художников смешанного направления оказались художественно - образные средства и принципы реализма. Лидером смешанного течения принято считать Сюй Бэйхуна. Он ввел в китайский язык термин «рисунок», неоднократно подчеркивая, что это основа всех пластических искусств [2]. Благодаря этому шагу открылись новые перспективы не только для живописи, но и для художественного образования – по инициативе живописца в китайских художественных вузах были введены обязательные занятия по рисунку с натуры.

Иной путь синтеза был предложен Линь Фэнмянь, отстаивающим концепцию «обогащение Востока Западом». Для Линь Фэнмянь «образцом» становятся идеи современного модернистского искусства. В его творчестве «встретились» кубизм, экспрессионизм и техники прорисовки линий с символикой живописи гохуа. Хотя его картины имеют ряд параллелей с гохуа, зачастую они оставляют впечатление чего-то совершенно иного. Это направление достигло определенных успехов и способствовало появлению в 1980-ых гг. экспериментального направления.

Представители экспериментального направления используют традиционные китайские материалы и инструменты, но выходят за пределы канонов и методов гохуа. Например, художник. У Гуаньчжун при помощи новых способов нанесения туши и ее цветовых решений достигал эффекта абстракционизма. При помощи полуабстрактных форм художник создавал лаконичные, но многогранные образы. В его творчестве объединились

древние восточные традиции и актуальные европейские веяния. Данное художественное направление стало идейным предвестником современного китайского искусства.

Начиная с 50-ых гг. XX века техника гошуа претерпевает формально-стилистические и символические авторские изменения, формируется «авторский стиль». Доминирующим видом письма становится «се-и». Дать определение термину «авторский стиль» достаточно сложная теоретическая задача, что обусловлено существованием однопорядковых терминов: направление, художественная система, художественный метод, стиль, манера, техника. В китайской научной литературе понятие «авторский стиль» является синонимом термина «манера» [3]. В «Словаре русского языка» С. И. Ожегова «манера» означает «характерные для художника (живописца, скульптора), музыканта, писателя и т. п. или художественной школы (направления) технические и стилистические приёмы, стиль» [4]. В данном смысловом контексте «авторский стиль» может быть представлен как совокупность стилистических приёмов, свойственных конкретному автору.

Одним из самых известных мастеров гошуа современности является Цуй Жучжоу, который пишет работы в жанре «горы-воды». Художник придерживается тех же канонов, что и средневековые мастера. В частности, художники считали, что необходимым условием рисования должно быть длительное созерцание изображаемого предмета. При этом изображение никогда не было точным копией изображаемого, а скорее, плодом созерцания. В произведениях Цуй Жучжоу изображение символично, используется тушь разных цветов (в основном черную, серую и белую), линия является главным выразительным средством. Одновременно Цуй Жучжоу «преодолеывает» традицию, «модифицируя» линию, придавая ей вид - динамичный, отрывистый, размытый. Другая отличительная черта его произведений - масштабность картин («Великий пейзаж заснеженных вершин Южного Китая» достигает 65 метров в длину). Средневековые картины тоже можно назвать масштабными, но их длина достигала не более 3-5 метров.

Еще одним примером «преодоление традиции в рамках традиции» является творчество Ван Сюлин. Художница работает в жанре «цветы-птицы», в котором передаются авторское восприятие мира через символические значения различных представителей флоры и фауны. В работах присутствует яркая, многоцветная палитра и реалистичность.

Восходящей звездой техники гохуа можно считать Хао Ляна. Тематика его работ перекликается с традиционными темами - изображение природы, животных. Автор экспериментирует с художественной формой: использует темные цветовые оттенки и подчеркивает реалистичность изображения.

Техника гохуа включается в орбиту современного искусства, например, становясь частью анимационного кино. Отметим акварельную анимацию (все кадры рисуются вручную), первопроходцем которой является Тэ Вэй. Работы художника стали основой рождения национального языка китайской анимации. Как и живопись, фильмы наполнены пейзажами, изображением текущей водой. Отметим, что на развитие гохуа со времен глубокой древности сильное влияние оказывали конфуцианство и даосизм. В этой связи задача художника не только с помощью художественно-образных, выразительных средств способствовать формированию эстетического видения мира, но и дать возможность зрителю прочувствовать идею «великого в малом», отражающую представление о том, что в малом заключается безграничная красота окружающего.

Традиционная живопись Китая гохуа, находит все большее мировое признание и достаточно активно популяризируется не только в Китае, но и в Европе: издается специальная учебная литература, развивается система образовательных блогов (циклы мастер – классов). Современная китайская живопись отстаивает свою самобытность и основывается на тех же техниках - гунби и се-и, и тех же жанрах - горы-воды и цветы-птицы, что и несколько веков назад, однако, уже с добавлением элементов авторского

стиля. В этой связи актуализируется задача комплексного культурологического, искусствоведческого изучения ее символики, жанрово-стилистических особенностей, сфер применения.

Библиографический список

1. Виноградова А.Н., Каптерева Т.П., Стародуб Т.Х. Традиционное искусство Востока. - М.: Элис Лак, 1997. – 360 с.
2. Пострелова Т. А. Творчество Сюй Бэйхуна и китайская художественная культура XX в. - М.: Наука, 1987. – 210 с.
3. Хань Бин. Соотношение понятий «стиль» и «авторский стиль»: культурологический аспект // Современные проблемы науки и образования. 2012. № 6. [Электронный ресурс] - Режим доступа - URL: <http://science-education.ru/ru/article/view?id> (дата обращения: 08.12.2019).
4. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. Около 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений. М.: Мир и образование, 2019. – 1376 с.

GUOHUA TECHNIQUE IN MODERN CHINESE CULTURE: A DIALOGUE OF TRADITIONS AND INNOVATIONS

E. Berezina, M. Ilina
Perm State University

This article discusses the impact of globalization on Chinese traditional guohua technique from the mid-20th century to the present. The characteristic features of the currents of technology, formed under the influence of European culture, are highlighted and described. The phenomenon of the author's style in modern Chinese painting is considered

Keywords: guohua, painting, globalization, China, stilisticheskiye sredstva.

ПРОБЛЕМА ДОМАШНЕГО НАСИЛИЯ В СЕРИАЛЕ «БОЛЬШАЯ МАЛЕНЬКАЯ ЛОЖЬ»

Е. С. Потемкина

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

Статья посвящена изучению проблемы домашнего насилия в современном мире, в частности, в Российской Федерации и Соединенных Штатах Америки. Табуированность темы в странах зачастую не допускает диалог в обществе, поэтому роль транслятора проблемы берут на себя телевизионные сериалы. В статье представлен анализ одного из них – с точки зрения проблематики и поэтики.

Ключевые слова: телесериал, домашнее насилие, жестокость, абьюзинг, агрессия.

История сестер Хачатурян, убивших отца, который годами над ними издевался; трагедия в Петербурге, где 63-летний историк Олег Соколов убил свою аспирантку и возлюбленную Анастасию Ещенко; драма Маргариты Грачёвой, которой муж в порыве ревности отрубил кисти рук - это только самые громкие случаи домашнего насилия в России за последнее время [1].

Но чаще всего, если дело не доходит до крайностей вроде убийства, агрессивный супруг не становится фигурантом уголовного дела, и издевательства могут продолжаться годами. Сейчас закон не знает понятия «домашнее насилие». И это приводит к тому, что полиция просто не видит в

этом состава преступления, а на жалобы жертв можно услышать ответ «если вас убьют, обязательно выедем».

Однако гораздо чаще сами супруги не хотят выносить сор из избы. По некоторым данным, домашнее насилие встречается в каждой четвертой российской семье, но большая часть пострадавших так и не решаются обратиться в полицию. Однако точных цифр нет, так как из-за отсутствия заведенных дел невозможно понять, сколько жертв спрятано за закрытыми шторами и дверями [1].

Проблема домашнего насилия глобальна. Члены семьи становятся жертвами агрессивных действий значительно чаще, чем посторонние люди. Это относится как к мелким эксцессам, связанным с незначительным причинением вреда здоровью, так и к более серьезным преступлениям, включая убийства.

Зачастую жертвами домашнего насилия становятся женщины, которые предпочитают молчать о насилии в семье. Есть множество причин, мешающих женщине покинуть насильника: жилищные проблемы, экономическая зависимость, эмоциональная привязанность к мужу, множество внутренних, психологических причин. Кроме того, главным доводом, удерживающим женщину от окончательного разрыва, является то, что детям нужен отец. Также очень часто женщине трудно понять, что отношения бесперспективны.

О проблеме не часто говорят в публичном дискурсе, предполагается, что насилию не место в хорошей жизни, оно только о «соседе алкоголике» и «что же она сама не уходит». Проблему нужно решать, насилие не исчезнет, если его замалчивать. Для начала нужно вступить в диалог, здесь на помощь приходят сериалы. Сериалы - отражение нашей действительности, они вскрывают табуированные темы, в частности насилие. Насилие - то, с чем, к сожалению, люди во всем мире сталкиваются гораздо чаще, чем может показаться. Бывает, что истории, увиденные на экранах, помогают начать действовать и не бояться молчать.

Сериал «Большая маленькая ложь» (2017 год) -американский драматический телесериал от телеканала HBO, созданный Дэвидом Э. Келли на основе одноимённого романа Лианы Мориарти, изданного в 2014 году. Сериал состоит из семи эпизодов в первом сезоне, режиссёром которых выступил Жан-Марк Валле и семи эпизодов в втором сезоне, где режиссером была Андреа Арнольд. Съёмки проходили в Монтерее - живописном городе на побережье Калифорнии, который стал, по сути, отдельным персонажем сериала.

Одним из главных достоинств первого сезона были дома персонажей, потому что по каждому из них можно было легко понять характер героя. Например, дом Селесты выделялся среди остальных атмосферой грусти и холодностью, что лишь подчеркивало высокомерие героини. [2]

В 2017-м сериал получил восемь премий «Эмми» и четыре статуэтки «Золотой глобус». Одно из явных преимуществ сериала - его звездный состав, который в новом сезоне только усилился: главные роли в «Большой маленькой лжи» играют Николь Кидман, Риз Уизерспун, Зои Кравиц, Лора Дерн и Мерил Стрип.

Сериал рассказывает о пяти женщинах-мамах, живущих в городе Монтерей и демонстрирует неприглядную изнаночную сторону жизни в пригороде. Она наполнена тайнами и интригами – новая девушка в городе, скрывающая своё таинственное прошлое, загадочное убийство и эпизоды из жизни первоклассников. С первых кадров зрителям известно о преступлении, шокировавшем всю округу. На благотворительном балу в школе происходит убийство, однако имя жертвы, как и имя убийцы, неизвестно. Однако детективная линия не является главной в сериале, более ярко выделена проблема насилия и жестокости.

В сериале особенный упор делается на неготовности жертвы принять правду и попробовать что-то изменить, как это делает Селеста (Николь Кидман). Поначалу она, как и большинство жертв, не может уйти от мужа-насильника, поскольку верит, что в происходящем есть и ее вина.

Принятие ответственности на себя – распространенная защитная реакция, с помощью которой пострадавшие пытаются обрести контроль над ситуацией, искренне считая, что если именно они ее спровоцировали, то они же в будущем смогут ее предотвратить.

Изначальная неспособность Селесты признать жестокость своего мужа раскручивает сюжет шоу к его завершению. Он унижает её за каждый отказ признать своё положение хозяина дома. Он бьёт ее, а затем извиняется с полной искренностью, заявляя, что его расстраивают его частые командировки. Он придумывает ей нежные имена, настаивает, что обожает её. Все время Селеста отрицает, что она жертва, и даже наказывает себя за жестокость мужа, но, когда пара начинает видеться с психотерапевтом, фасад их брака начинает трещать по швам.

Дурное обращение с женщинами в «Большой маленькой лжи» переносится и на детей, в частности, на первоклассницу Амабелу. Маленькая девочка с большими голубыми глазами заканчивает свой первый день в школе вся в синяках, став жертвой травли. Дурное обращение не является случайным. Оно не существует в вакууме, и, что самое важное, ему можно научиться. «Большая маленькая ложь» заставляет нас понять, что оно даже может быть передано по наследству. Насилие, которое происходит в семье, не может не повлиять на поведение близнецов (детей Селесты). Каждый раз, когда близнецы появляются в кадре, они или играют в войну, или стреляют друг в друга. Они могут копировать модель поведения своего отца, который на самом деле ведет себя по отношению к ним довольно авторитарно (если на маму они почти не реагируют, когда та просит их перестать шуметь, то приказы папы они выполняют незамедлительно).

Практически каждая семья в сериале так или иначе страдает от насилия, причем как дома, во взрослом мире, так и в школе. И всем – и успешным карьеристам, и невинным первоклассникам - требуется помощь психотерапевта. Самое страшное, что при этом все пытаются быть цивилизован-

ными: жертва супружеского абьюза - любящей, жертва изнасилования - всепрощающей, жертва школьной травли - дружелюбной. Тут готовы подвергнуть травле самого подходящего козла отпущения, даже если это ангельский шестилетний ребенок, не способный обидеть ни одного живого существа. Эта тема всегда будет актуальна и болезненна.

«Большая маленькая ложь» - вовсе не детектив, целью которого является раскрыть убийство, показанное в первой серии, в основе своей это высказывание о насилии. Причем не только о школьном насилии, как нам кажется в самом начале. Сериал пытается показать саму природу абьюзинга, здесь появляется настоящее насилие, человек идет на агрессию в отношении другого, подавляет его своей физической силой, унижает и принуждает ко взаимодействию.

Сериал вскрывает стереотип о том, что агрессия и насилие - свойство исключительно неблагополучных семей, где все заняты выживанием и не обладают образованием и культурой для того, чтобы относиться друг к другу с уважением. Насилие есть и среди влюбленных, как кажется на первый взгляд, пар, среди детей, и у любого насилия есть свои последствия. Все выглядит реалистично, потому что автор книги, совместно с консультантами по домашнему насилию и психологами помогли восстановить картину в деталях - от обвинения жертвы и неприятия ею своего положения до осознания ситуации.

Последствия насилия мы видим в истории Джейн (Шейлин Вудли), которая не может справиться с посттравматическим стрессовым расстройством (считает свое тело грязным и «испорченным», не подпускает к себе партнеров, хотела покончить жизнь самоубийством) и балансирует между местью и страхом за своего ребенка.

Главные героини открывают со всех сторон то, что еще считается «сугубо женской проблемой»: и домашнее насилие, и воспитание детей, и совмещение карьеры с семьей и др.

Каждая семейная история прописана подробно. Сериал будто вместил все то, о чем люди пытаются научиться говорить, но им все еще неловко.

Сериал - это не ответ на вопрос, как справиться с насилием, но это повод говорить о нем и вести открытый диалог с обществом. Vitallina в своем отзыве на сайте «Кинопоиск» справедливо заметила: *«Но главное достоинство сериала в том, что он подталкивает к размышлениям о собственной жизни. В частности, я увидела ответы на некоторые вопросы, которые волновали лично меня в последние годы»* [3].

Главная причина, по которой сериал НВО, вероятно, настолько выстрелил и породил такую широкую дискуссию, была в том, что он психологически достоверно и подробно передает суть и форму семейных конфликтов, противоречий родителей и детей и домашнего насилия. Перед нами и реалистичные ссоры не слышащих друг друга партнеров, и проглоченные претензии, и императивы по отношению к детям, и типичное домашнее насилие.

Подводя итоги, можно сказать, что насилие в массовом сознании расценивается как отрицательное явление, потому многие отрицательно относятся к показам насилия в сериалах. Однако, именно жанр телевизионных сериалов раскрывает такие темы, о которых не принято говорить вслух. Подобные акты издевательства, психологического или физического сплошь и рядом. Возможно, именно поэтому данные сериалы вызывают такой бурный отклик у зрителей.

Художественная интерпретация темы насилия в сериалах, не смотря на всю жестокость и неприглядность, помогает начать диалог в современной культуре.

Библиографический список

1. Бьет - не значит любит: как защитить жертв домашнего насилия
URL: <https://www.ntv.ru/cards/3921/> (дата обращения 29.11.2019).

2. James Medd, Перевод: Арина Фролова. Где снимали «Большую маленькую ложь» URL: <https://www.gq.ru/travels/where-big-little-lies-is-filmed> (дата обращения 29.11.2019).

3. Vitalina. Рецензия на сериал «Большая маленькая ложь» URL : <https://www.kinopoisk.ru/user/2570747/comment/2537910/> (дата обращения 29.11.2019).

4. Brian Porreca. Александр Скарсгард: «Домашнее насилие - огромная проблема общества» URL: <http://thr.ru/tv/aleksandr-skarsgard-domasnee-nasilie-ogromnaa-problema-obsestva/> (дата обращения 29.11.2019).

5. Сериал «Большая маленькая ложь»: отзывы зрителей URL: <http://fb.ru/article/344975/serial-bolshaya-malenkaya-loj-otzyivyi-zriteley> (дата обращения 29.11.2019).

6. Кинопоиск. Большая маленькая ложь URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/bolshaya-malenkaya-lozh-2017-947758/ord/rating/status/good/perpage/10/page/4/#list> (дата обращения 29.11.2019).

7. Наталья Ломыкина. «Женщины должны узнавать первые признаки домашнего насилия»: интервью с Лианой Мориарти, автором «Большой маленькой лжи» URL: <https://yandex.ru/turbo?text=https%3A%2F%2Fwww.forbes.ru%2Fforbes-woman%2F383247-zhenshchiny-dolzhny-uznavat-pervye-priznaki-domashnego-nasiliya-intervyu-s> (дата обращения 29.11.2019).

THE PROBLEM OF DOMESTIC VIOLENCE IN «BIG LITTLE LIES»

E. Potemkina

Perm State University

This article is devoted to the study of the problem of domestic violence in the modern world, in particular in the Russian Federation and the United States of America. The taboo of the topic in these countries often doesn't allow dialogue in society, so the role of translator of the problem is assumed by television series. The article presents an analysis of one of the series - from the point of view of issues and poetry.

Keywords: TV series, domestic violence, cruelty, abuse, aggression.

**РАБОТА КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ
В МАССОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ
(НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «РУБЕЖ» 2018 ГОДА)**

М. П. Петрова

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

В данной работе дан анализ отечественного фильма «Рубеж» Дмитрия Тюриня 2018 года. Изучаются функции культурной памяти и «политики памяти» в современной массовой культуре.

Ключевые слова: культурная память, функция, Ян Ассман, «Рубеж», война, история, воспоминание, «горячая» память, «холодная» память.

Фильмы о Великой Отечественной войне сегодня не редкость, они выходят в российский прокат очень часто (только в 2018 году вышли фильмы «Несокрушимый» Константина Максимова, «Ильинский рубеж» Вадима Шмелева, «321-я сибирская» Солбона Лыгденова, «Т-34» Алексея Сидорова). От патриотических блокбастеров о женских батальонах до экранизаций то ли мифов, то ли правдивых историй о героях-панфиловцах. Думается, это вопрос не только сохранения исторической памяти, но и проблема формирования современной политики памяти, сегодняшней идеологии.

В качестве фильма, на примере которого можно было бы рассмотреть функции культурной памяти, я выбрала российский фильм 2018 года «Рубеж» режиссера Дмитрия Тюриня. Это типичный продукт массовой, «фор-

мультимедийной» культуры. Массовая культура, по определению Большой российской энциклопедии, - доминирующий в массовом обществе тип культуры, ориентированный на удовлетворение и формирование запросов широких слоёв населения через распространение средствами массовой коммуникации стандартизированных продуктов, создаваемых «индустрией развлечений» [7]. «Рубеж» отвечает всем требованиям продукта массовой культуры: сообщения понятны, адресованы всем людям независимо от их происхождения, статуса, возраста, образования. Фильм ориентирован на вкусы и предпочтения усреднённого потребителя, представления о Великой Отечественной войне в нем максимально стандартизированы. Массовая культура, обладающая огромным потенциалом в создании и распространении социальных мифов, активно используется в интересах бизнеса и политики для продвижения и закрепления в сознании массовых аудиторий различных идеологем, взглядов и установок, и именно эту тенденцию можно наблюдать в данной фильме. Это влияние нередко основывается на эксплуатации уже существующих в массовом сознании ценностей, предрассудков и стереотипов.

Вкратце сюжет представляет из себя следующую историю: пытающийся построить карьеру в строительном бизнесе Санкт-Петербурга, циничный Михаил Шуров готов идти по головам и нарушать любые законы – лишь бы получить кусок земли для очередных новостроек. Одна из таких инвестиционных зон расположена на Невском пяточке, где археологи-общественники во главе с Елизаветой Тихоновой находят чудом сохранившиеся личные вещи нескольких погибших в Великую Отечественную войну солдат. Среди них и удостоверение на имя Алексея Шурова, который, возможно, является родственником Михаила. Но каждому времени – свои герои. Нынешний Шуров не признает родства, чувств, памяти о предках, которых, как он уверен, у него нет (разве что отец в доме престарелых). Однако в попытках организовать будто бы несчастный случай с археологами, а заодно и со всеми находками на Невском пяточке, Шуров неожиданным

образом попадает в военное время. Таким образом, это сюжет о «попаданцах», характерный для массовой культуры (например, «Туман» 2010 г. (реж. Иван Шурховецкий, Артём Аксёненко) или «Мы из будущего» 2008 г. (реж. Андрей Малюков), оба фильма имеют сюжет, схожий с «Рубежом»: главные герои попадают в прошлое, в события Великой Отечественной войны). Шуров оказывается на трагически известном Невском пятачке - плацдарме на берегу Невы, где проходили бои за Ленинград, и узнает о подвиге своих предков. Таким образом, ценности героя меняются под воздействием фантастических обстоятельств.

В результате «заглядывания в прошлое» главный герой переосмысливает отношение к войне, для него становятся очевидным важность сохранения памяти как о собственной семье, так и о героическом подвиге граждан своей страны во время Великой Отечественной войны. Шуров осознает, что Невский пятачок, в первую очередь, не просто перспективное место для строительства, а место памяти, которое должно быть либо сохранено полностью, либо хотя бы найденные на нем объекты. Меняется система ценностей главного героя, можно предположить, что развитие персонажа служит некой «точкой запуска» для размышлений зрителей о важности сохранения культурной памяти.

Культурная память может быть, по Ассману, *горячей* и *холодной*. *Горячая* – ориентирована на динамику, развитие. Она концентрируется на уникальном, неповторимом в истории, переломных моментах взлёта, упадка, становления [1, стр. 72-74]. Именно таким переломным событием являются события Великой Отечественной войны, показанные в фильме. *Холодная* опция культурной памяти, напротив, призвана сопротивляться изменениям и поэтому обращается ко всему регулярно повторяющемуся, неизменному, создавая образ прошлого как *вечно настоящего*. «Горячая» память – миф, целью которого является понимание настоящего и поиск ориентиров дальнейшего развития [1, стр. 72-74].

Культурная память в своей «горячей» версии имеет для культуры значение ориентирующей силы, которую Ян Ассман называет «мифомоторикой». «Горячую» культурную память исследователь называет мифом, то есть закрепленным до состояния «обосновывающей истории» прошлым, вне зависимости от подлинности или же фиктивности этого образа [1, стр. 83-88].

Фильм «Рубеж» представляет своего рода миф о Великой Отечественной войне и ее героях, который впоследствии транслируется молодым россиянам с целью вызвать у них патриотические чувства. Проблема, однако, в том, что миф, иллюстрируемый и фильмом «Рубеж», и другими современными отечественными массовыми фильмами военной тематики, достаточно примитивен и представляет собой клише. В «Рубеже» мы видим буквальное попадание в прошлое, цель которого - сформировать у молодого поколения понимание настоящего как результата Великой победы. Это «плакатный» патриотизм – то есть фактически эксплуатация советского прошлого в интересах сегодняшней идеологии.

В фильме можно наблюдать и контрапрезентную функцию культурной памяти. Контрапрезентная функция связана с ощущением несовершенства настоящего и обращением к прошлому как к идеализированной эпохе. Здесь настоящее критикуется с точки зрения «прекрасного прошлого», сравнение с которым раскрывает несовершенство текущего положения [1, стр. 83-84]. Авторы фильма явно показывают зрителю события на Невском пятачке с позиции «героической эпохи», когда люди жертвовали своими жизнями ради победы. В то же время настоящее далеко не совершенно, так как молодое поколение (в лице главного героя Михаила Шурова) отрицает важность событий трагического прошлого страны и ставит материальные ценности выше памяти о войне.

Культурная память может быть связана с физическими объектами, поэтому место действия фильма также играет важную роль – это Невский пятачок, где разворачивались ожесточенные бои во время войны, это место

памяти [3]. Культурная память в данном случае также представлена и в виде многочисленных предметов военных лет, которые так или иначе попадают к главному герою. Эти и письма, и флакончик духов «Красная Москва», и небольшой пистолет, и театральный бинокль. Эти предметы становятся своеобразным подтверждением опыта прошлого и знаком событий, которые существуют только благодаря возникновению нарратива.

Важно отметить, что опыт войны является массовым по своей сути, но когда мы говорим о репрезентации тех событий, то гораздо более эмоционально они будут восприниматься, если эти события покажут через призму личного опыта отдельных людей. В фильме авторы выстроили историю вокруг отдельных персоналий, связанных между собой, при этом смогли показать частные судьбы, а не только общую трагедию всего народа.

Но все же при просмотре ощущается идеологическое задание. Стоит упомянуть, что выход фильма был приурочен к праздничной дате - Дню защитника отечества. Праздник, в свою очередь, - одна из форм культурной памяти [2]. И хотя дата не связана напрямую с победой в Великой Отечественной войне, в этот день принято чествовать военнослужащих, тех стоит на защите Родины. Можно сказать, что и сам фильм, и дата, к которой приурочен его выход, являются механизмами удержания и сохранения памяти о прошлом. Функция актуализации прошлого посредством праздника реализуется за счет реконструкции прошлого путем его символизации.

Главное отличие «Рубежа» от большинства отечественных военных картин – это вполне понятный современным зрителям, для которых действительно война стала делами давно минувших дней, язык, на котором режиссер Дмитрий Тюрин и сценарист Александр Шевцов рассказывают историю Великой Отечественной. Здесь о войне герой Прилучного узнает не на примере условных 28 панфиловцев или других героев из учебников и даже по большому счету не на своем примере, а по сути через рассказы (а точнее события из жизни) родственников – бабушек, дедушек, прабабушек и прадедушек, их братьев, сестер, соседей, друзей и сослуживцев. Так война

уже превращается не в какой-то далекий исторический факт, а в историю собственной семьи, о которой даже самому циничному и жесткому человеку так или иначе захочется узнать в определенном возрасте.

Этот фильм не дает какое-либо новое представление о Великой Отечественной войне, а значит, мы наблюдаем перетекание «горячей» памяти в «холодную», ведь тот образ войны, который мы видим в фильмах последних лет, остается неизменным в настоящем.

Подведем итоги. Культурная память - это процедура ритуально оформленного неповседневного воспоминания. Сохранение культурной памяти требует существования профессиональных носителей. Приобщение к культурной памяти специально организуется и контролируется этими специалистами. Культурная память обосновывает идентичность сообщества, утверждает ее устойчивое существование во времени [4, с. 56-57].

Исходя из проделанной работы, можно сделать вывод о том, что культурная память, понимаемая как наиндивидуальный феномен, представляет собой крайне сложный и неоднозначно трактуемый конструкт, реализующий целый комплекс чрезвычайно важных для культуры функций и поддерживающий во многом ее жизнеспособность.

На примере фильма «Рубеж» можно увидеть, что история в любых её репрезентациях всегда представляет собой конструирование тех или иных нарративов, а основным источником этих конструкций сегодня является кинематограф, так как это наиболее популярный вид досуга в настоящее время. Кино за счет красочной визуальной составляющей дает зрителю возможность полного погружения в происходящее на экране.

Библиографический список

1. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – М., 2004. – С. 368.

2. Праздничная культура как способ репрезентации культурной памяти URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prazdnichnaya-kultura-kak-sposob-reprezentatsii-kulturnoy-pamyati> (дата обращения: 08.12.2019).

3. Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. - Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1999.

4. Культурная память в контексте формирования национальной идеи России в 21 веке URL: <http://mkrf.ru/deyatelnost/scientific-work/detail2011.php?ID=265464> (дата обращения: 08.12.2019).

5. Васильев А., Мемориализация и забвение как механизмы производства культурного единства и разнообразия/ Фундаментальные проблемы культурологии: Сб. ст. по материалам конгресса / Отв. ред. Д.Л. Спивак. - М.: Новый хронограф: Эйдос. Т.: Культурное наследие: От прошлого к будущему. – 2009.

6. Васильев, А. Memory studies: единство парадигмы - многообразие объектов URL: <http://www.nlobooks.ru/node/2640> (дата обращения: 08.12.2019).

7. Массовая культура. Большая российская энциклопедия – электронная версия URL: <https://bigenc.ru/philosophy/text/2191042> (дата обращения: 08.12.2019).

THE WORK OF CULTURAL MEMORY IN MASS CINEMA (USING THE FILM «FRONTIER» (2018) AS AN EXAMPLE)

M. Petrova

Perm State University

This article analyzes the Russian film «Frontier» (2018) by Dmitry Tyurin. The functions of cultural memory and «politics of memory» are studied in modern popular culture.

Keywords: cultural memory, function, Jan Assman, «Frontier», war, history, memory, «hot» memory, «cold» memory.

УДК 377.5:821

«ПРОЧТЕНИЕ»: ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В МОЛОДЕЖНОЙ СРЕДЕ

К. Л. Секлецова

*Пермский государственный
гуманитарно-педагогический университет*

Статья посвящена проблеме активизации читательских навыков в преподавании преподавания литературы в учреждениях среднего профессионального типа, в старших классах школы. Рассматривается вопрос развития читательской рецепции, эстетического вкуса читателей нового поколения. Предлагается цикл из четырех занятий, посвященных творчеству современной российской писательницы Людмилы Улицкой. Результатом деятельности учащихся становится создание буктрейлера по мотивам романа Л.Улицкой «Лестница Якова».

Ключевые слова: читательская рецепция, буктрейлер, Л.Улицкая, «Лестница Якова», среднее профессиональное образование.

В современном образовании существует проблема отсутствия интереса к чтению. Особенно явственно эта проблема проявляется в процессе преподавания литературы в непрофильных классах средней школы, в учреждениях среднего профессионального типа. Студенты и учащиеся уделяют

больше внимания учебным предметам специального цикла, отодвигая общеобразовательные дисциплины на второй план. Однако гуманитарные науки реализуют важные функции образовательного и воспитательного процесса: развитие творческой индивидуальности, личностных качеств, эстетического вкуса, ценностных ориентаций.

Поэтому мы разработали цикл занятий для студентов ссузов, направленные на развитие читательской рецепции, «вращения» эстетического вкуса студентов. В рамках ВКР мы изучаем творчество Л. Улицкой. Именно ее произведения мы выбрали для реализации замысла. Он реализуется на уроках литературы студентов 1-2 курса учреждений среднего профессионального типа (15-16 лет) негуманитарных направлений. Цикл состоит из четырех занятий:

Первое занятие представляет собой беседу о литературе и современности: как в наше время «уживаются» вместе книга и гаджеты, какие преимущества/недостатки книги бумажной и электронной.

Студентам знакомо понятие «клиповое мышление» - нецелостное восприятие мира человеком, последовательность почти не связанных между собой событий. В ходе обсуждения учащиеся должны выделить факторы, влияющие на молодых людей 21 века, на их интерес к чтению. Представим возможные варианты:

- большой объем информации в Интернете;
- «клиповое мышление»;
- научные открытия;
- «гаджетизирование» и т.д.

Второе занятие посвящено изучению технологии создания буктрейлера, который. С одной стороны, использует формы клипа, но с другой – формирует интерес к серьезному чтению.

На этапе мотивации студентам предлагается подумать над тем, что их нежелание читать часто основывается на субъективном ощущении того,

что книга скучная и неинтересная. На это влияет и обложка книги классического произведения, и отсутствие визуализации в тексте и др. Поэтому предлагается сделать рекламу к книгам, которая даст возможность «попробовать» их, заинтересует и вовлечет в процесс чтения. Такая реклама книг называется «буктрейлер».

Термин уже прочно вошел в обиход учителей-филологов. Под **буктрейлером** понимают *«ролик-миниатюру, тизер (teaser), который включает в себя самые яркие и узнаваемые моменты книги, визуализирует ее содержание»* [2, 5]. Цель таких видеороликов - пропаганда чтения (рассказать о книге, заинтересовать, заинтриговать читателя), привлечение внимание к книгам при помощи визуальных средств, характерных для трейлеров к кинофильмам.

После теоретической части встречи подразумевается детальная проработка основных этапов работы над буктрейлером:

1. Выбор книги для рекламы.

Стимулов к выбору книги может быть множество: новые или интересные студентам произведения, создание трейлеров, приуроченных к каким-либо датам и событиям и др. В интересах нашей выпускной квалификационной работы мы предлагаем создание буктрейлера по произведениям Л.Улицкой.

2. Создание сценария к буктрейлеру.

Необходимо определить вид (жанр) буктрейлера, продумать сюжет и написать текст.

3. Выбор средств для создания буктрейлера и программная реализация – процесс создания буктрейлера с помощью программных средств.

Студентам предлагается работать в классическом видеоредакторе Windows MovieMaker.

4. Экспертиза. Просмотреть получившийся буктрейлер, при необходимости внести исправления. Продемонстрировать буктрейлер небольшой

группе людей, для которых этот ролик снимался. Проанализировать, правильно ли воспринимается идея ролика, какое воздействие он оказывает на зрителей. При необходимости сделать правки.

На **третьем занятии** необходимо познакомить студентов с основными концептами творчества писательницы на примере романа «Лестница Якова» (последний на сегодня роман Людмилы Улицкой, опубликованный в 2015 году).

«Лестница Якова» рассказывает историю семьи Осецких. Частная история одной семьи нередко становится темой романов писательницы.

В центре повествования - москвичка Нора Осецкая, художник-постановщик - талантливая, свободная, ее постановки, ее сложная и страстная любовь к женатому грузинскому режиссеру. У нее рождается сын от номинального мужа, потенциального гения-математика. Тогда же умирает ее бабушка. После ее смерти Нора находит письма своего деда Якова Осецкого, которого видела только один раз в жизни, но не читает их, а откладывает и забывает. (Отчасти героиня воплощает черты биографии автора). Именно с обнаружения этих писем и начинается роман.

Мы выделили 3 концепта, с которыми студентам предстоит работать:

- *семья*

- *еврейская тема*

- *письмо как инструмент создания структуры текста*

Студенты делятся на 3 группы, каждая из которых работает над реализацией и визуализацией одного из концептов творчества Л. Улицкой.

На домашнее задание выносятся написание сценария буктрейлера, сбор необходимого реквизита, выбор актеров и локаций для съемок.

Четвертое занятие посвящено непосредственному созданию буктрейлера. Каждая группа оснащена видеокамерой, микрофонами, реквизитом и компьютером с программой для монтажа буктрейлера. Созданные видеоролики должны быть апробированы на уроках литературы в других классах.

Лучшие из них могут быть отправлены на конкурсы буктрейлеров, которые все чаще появляются как в России, так и за рубежом.

Предложенный цикл занятий направлен на развитие у студентов активной читательской рецепции, помогает осознать актуальность классической литературы, способствует выявлению творческого потенциала студентов.

Библиографический список

1. Улицкая Л.Е. Лестница Якова / Л.Е. Улицкая. – Москва: Издательство АСТ, 2015. – 732 с.
2. Буктрейлер - современный способ продвижения книги в библиотеке: методические рекомендации. Вып. 1 / Детско-юношеская библиотека Республики Карелия им. В. Ф. Морозова; [авт.-сост. Т. А. Лисовская] – Петрозаводск: ДЮБ РК, 2014. – 16 с.

«PRO'READING»: POPULARIZATION OF LITERATURE IN INSTITUTIONS OF MIDDLE PROFESSIONAL TYPE»

K. Sekletsova

Perm State Humanitarian and Pedagogical University

The article is devoted to the problem of enhancing reading skills in schools. The question of the development of the readership, the aesthetic taste of readers of the new generation is considered. A series of four classes is offered on the work of the modern Russian writer Lyudmila Ulitskaya. The result of students' activities is the creation of a book trailer based on the novel by L. Ulitskaya «Jacob's Ladder».

Keywords: Reception, book trailer, L. Ulitskaya, «Jacob's Ladder», secondary vocational education

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ ИНИЦИАТИВ В СТУДЕНЧЕСКИХ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕДИНЕНИЯХ

Н. А. Баранова

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

Статья посвящена развитию творческих инициатив, обучающихся в высших учебных заведениях. Раскрывается основная сущность феномена «социокультурная творческая деятельность», «социокультурная среда», понятий «творческая инициатива» и «творческий лидер». Автор обращает внимание на то, на основе чего рождаются инициативы, а также на наличие многочисленных грантовых конкурсов в поддержку молодежных инициатив. На основе анализа имеющихся теоретических данных и функционирования творческих объединений в Перми определяется степень участия молодежи и их инициатив в рамках этих объединений. В результате определены перспективы развития творческих инициатив студенческих социокультурных объединений.

Ключевые слова: творческая инициатива, молодежный лидер, студенческие объединения, социокультурная среда.

Сегодня молодежные организации и объединения являются одними из наиболее эффективных способов не только воспитания, но и социализации и развития личности молодежи. Молодые люди принимают активное участие в социокультурной творческой деятельности, тем самым развивают и

преобразуют окружающую среду. Под этой деятельностью понимают «возможность человека заниматься в свободное время разнообразной деятельностью по своему выбору» [1]. При существовании множественности и многогранности выбора деятельности молодежь решается сочетать физическую с интеллектуальной деятельностью (молодежь, активно занимающаяся спортом и заботящаяся о том, чтобы вести здоровый образ жизни – склонны к сохранению активности и устойчивости умственной работоспособности, особенно при длительной напряженной деятельности, вызывающей утомление), творческую с созерцательной (например, молодой человек занимается написанием картин или является художественным руководителем «самодеятельного» театра) и даже технологической (арт-проекты на стыке науки и искусства участников Кружкового движения, например, «Машина Голдберга»), производственную с игровой: игра может стать мотивом, побуждающим к труду. В игре часто возникает необходимость создания игрушки, того или иного приспособления. Навыки самостоятельности, приобретаемые в труде, переносятся на игру. Благодаря этому разнообразию формируются социально-культурные творческие инициативы как один из важных факторов социокультурной деятельности – это «самостоятельные проявления творчества при выполнении какого-либо задания. Творческая инициатива выражается в способе выполнения работы при минимизации репродуктивных и шаблонных действий. Творческие инициативы студентов – это уровень деятельности студентов, регулируемый сознанием и активностями личностей» [2]. Другими словами, творческие инициативы включают в себя: самостоятельную познавательную деятельность, результат (продукт) деятельности, способ протекания (процесс) деятельности, создание качественно новых для себя продуктов деятельности (текстов, суждений) или способов действий и др. Однако под термином «творческие» не стоит понимать буквально творческий процесс, по результатам которого создаются качественно новые материалы и духовные ценности или итог создания объективно нового. В данном вопросе термин

«творческие инициативы» означает развитие творческого потенциала и проявление инициатив конкретно в проектно-творческой сфере деятельности.

В данной статье рассматривается вопрос именно о развитии компетенций в сфере инициирования, разработки, продвижения студенческих творческих инициатив студенческих социокультурных объединений в проектно-творческой сфере деятельности. Необходимость развития студентов в данном направлении обусловлено тем, что в современном мире требуются высококвалифицированные мобильные специалисты, способные работать в условиях многозадачности, которые смогут предлагать новые пути решения возникающих проблем, а также обладают такими качествами, как «самостоятельность, способность принимать ответственные решения, творческий подход к любому делу, умение доводить его до конца, умение постоянно учиться; это гибкость мышления, умение поддержать диалог, сотрудничество с окружающими, коммуникабельность и т.д.» [10], что на сегодняшний момент отвечает запросам работодателей при приеме нового специалиста на рабочее место. Безусловно, на формирование данных качеств личности влияют все сферы жизнедеятельности, как и развитие творческой активности – одной из важнейших составляющих, позволяющих широко мыслить, уметь выстраивать стратегии дальнейшей работы и прогнозировать ее результаты. Но особенно отметим, что творческое мышление, наличие опыта творческого самовыражения составляют существенную базу для инновационного действия, поведения, ориентированного на создание социально значимых изменений.

Как нам известно, любая инициатива «рождается» на основе комплекса потребностей. В одном из исследований двух социологов Ю. А. Зубок и В. И. Чупрова приведены результаты опроса молодых людей на тему культурной жизни молодежи, их потребностей, интересов и ценностей. Так, социологи утверждают, что «новые смыслы и значения, реализуемые через переосмысление молодёжью своих потребностей, отражающих её желание и стремление, интересов как конкретных путей их реализации и ценностей

как высших нравственных регуляторов выбора одного из множества путей, несут на себе влияние конкретных условий жизни молодых людей» и отмечают, что большинство опрошенных предпочитают проводить свое свободное время с друзьями, в сети Интернет, а также принимать гостей, т.е. любой молодой гражданин нуждается во внимании и коммуникации. Говоря о деятельности, направленной на активное творчество, развитие духовных и физических сил, вынуждены констатировать, что эта группа потребностей мало пользуется «спросом» у молодых людей [3]. Однако сегодня творческие инициативы существуют и активно проявляются, более того, поощряются разными институциями. Так, все больший масштаб и с точки зрения количественных, и качественных характеристик приобретает всероссийский молодежный форум «Таврида», где в течение периода с мая по октябрь встречаются творческие молодые профессионалы по самым разным направлениям (реализуется Росмолодежью, является одной из ключевых форумных площадок для молодежи). Если говорить о студентах, думается, что их творческие инициативы направлены на «удовлетворение их познавательных, интеллектуальных потребностей в соответствии с поставленной образовательной целью – уметь пользоваться компетенциями и в соответствии с возможностями информационных технологий, определяющими реальность и достижимость цели» [2]. Благо, практически каждый ВУЗ позволяет их формировать, развивать, а также реализовывать и применять на «практике». Особое значение в этом смысле приобретает социально-культурная среда вуза, представляющая собой «конкретную среду образовательного пространства данного вуза, культурно и социально целесообразно организованную, окружающую субъекты и объекты образования вуза и воздействующей на них» [11].

Считается, что человек, проявляющий творческие инициативы, должен иметь черты креативного лидера или быть непосредственно креативным лидером. Существуют разные мнения по поводу определения данного термина: например, С. Несмеянов считает, что креативный лидер – это тот, кто

«имеет свою миссию, умеет изменять ракурсы, умеет делать обычные вещи удивительными, вдохновляет других, выполняет задуманное. Важно, чтобы креативный лидер смотрел на мир оптимистичным взглядом, умел видеть с разных ракурсов одновременно, а также воспринимал целое и его части одновременно» [4]. В. И. Кабрин в своей статье отмечает, что «креативное лидерство – это транскультуральная метапозиция и перспектива; это не просто еще один тип лидерства в ряду общеизвестных, хотя такая редукция была бы более воспринимаемой и понятной, особенно для руководителей разных уровней» [5]. И. В. Роздольская, М. Е. Ледовская, Е. Н. Дьячкова считают, что креативный лидер – это тот, кто «действует проактивно, предугадывает и направляет намерения других, постоянно открывает что-то новое и понимает, что людьми руководят эмоции» [6]. Таким образом, заметим, что главными чертами креативного лидера являются определение цели, генерирование идеями, умение контролировать процесс и нести ответственность за результат. Креативный лидер – человек, умеющий превращать свои недостатки в достоинства, а препятствия – в возможности.

Для креативных лидеров необходимо создание условий, способствующих развитию и совершенствованию творческого потенциала участников молодежных объединений. Понятие «молодежные общественные объединения» имеет разные трактовки: допустим, в Федеральном законе Российской Федерации № 82-ФЗ от 19.05.1995 «Об общественных объединениях» «общественное объединение» – это «добровольное, самоуправляемое, некоммерческое формирование, созданное по инициативе граждан, объединившихся на основе общности интересов для реализации общих целей, указанных в уставе общественного объединения» [7]. Авторы словаря по педагогике отмечают, что «общественные детские (молодежные) объединения – общественное формирование, в котором самостоятельно или совместно со взрослыми добровольно объединяются несовершеннолетние граждане для совместной деятельности, удовлетворяющей их соц. потребности. Признаются детские, подростковые и юношеские группы, команды, клубы, союзы,

общества, иные сообщества юных граждан, а также ассоциации этих объединений. Принципы деятельности: добровольность, равноправие, самоуправление, гласность, законность, просоциальный характер деятельности» [8]. В законе Московской области № 155/2003-ОЗ от 01.12.2003 понятие «молодежные общественные объединения» характеризуется как «молодежные объединения, зарегистрированные в установленном законодательством порядке объединения граждан в возрасте от 14 до 30 лет, созданные на основе общих интересов для осуществления совместной деятельности, направленной на удовлетворение духовных и иных нематериальных потребностей, социальное становление и развитие членов объединения, а также в целях защиты своих прав и свобод» [9]. Обращаясь к студенческим творческим объединениям, стоит отметить, что это «сравнительно небольшие объединения людей, охваченные общими интересами и занятиями» [1]. Благодаря их существованию студенты выявляют и развивают свои индивидуальные способности, повышают свой интеллектуальный уровень, анализируют и оценивают собственные результаты творческой деятельности. Важно, чтобы эта деятельность существовала организованно на всех уровнях, т.е. развивалась, совершенствовалась, была узнаваема и интересна другим и вовлекала других.

Сегодня существует множество грантовых конкурсов молодежных инициатив, где могут принимать участие физические лица, студенческие коллективы и клубы, вузы как образовательные организации. Так, в Пермском государственном национальном исследовательском университете (далее – ПГНИУ) существует общественное творческое объединение «Орден рыцарей сцены», участники которого активно проявляют себя на протяжении всего обучения в университете. На сегодняшний момент участники данного объединения создают новые проекты в самых различных сферах творчества: танцевальные, театральные, музыкальные (вокальные) и др. (например, в июне 2019 г. состоится публичная защита проекта, посвящен-

ного классической музыке, развитию и воспитанию «музыкальной» культуры молодежи города Перми. Проект реализуется при поддержке Дворца Молодежи г. Перми в рамках конкурса «Вижу. Могу. Делаю»). Инициаторы также проявляют себя в организации культурно-массовых мероприятий не только в профессиональных учебных заведениях, но и за их пределами (например, это могут быть встречи с деятелями культуры и искусства, проведение городских, краевых и региональных, всероссийских мероприятий).

Рассмотрим ситуацию с творческими объединениями, созданными по инициативе учащихся Пермского государственного национального исследовательского университета. На базе данного вуза более пятидесяти лет функционирует Студенческий дворец культуры «Academia» (далее – СДК). Сегодня СДК является базой для студентов и выпускников Пермского университета для развития их творческих способностей, инициатив, создания культурных и творческих площадок, коллективов, формирования общекультурных компетенций, т.е. обладать культурой мышления, сводить данные к обобщению, анализу, восприятию информации, постановке цели и выбору путей ее достижения, умений выстраивать устную и письменную речь и многие другие. Одними из творческих студенческих объединений являются: театр-студия «НИКАКОЙ театр», театр свободного искусства «МОНОкль», Творческая Лаборатория ПТАХ, Dance Company «СтоПа», «Студенческая концертно-театральная весна», куда входят многочисленные концерты с участием студентов (спектакли, «первые» и «большие» вёсны) и многие другие. Подчеркнем, что данные творческие объединения ориентированы на работу не только со студентами старших курсов, но и на тех студентов, кто еще только начинает свой творческий путь.

Итак, вузу необходимо создавать ту среду, в которой на студента оказывают влияние мотивационные, конструктивные, организационные, коммуникативные педагогические условия, помогающие развивать у студента так же и лидерские качества. Благодаря этому появляются координаторы студенческих творческих объединений в высших учебных заведениях,

т.е. – это: органы студенческого самоуправления, а также их поддержка со стороны подразделений учреждений: студенческие профкомы, профкомы сотрудников, студенческие советы, старосты, союзы, ассоциации, студенческие активы, выполняющие работу в рамках общественно-полезной деятельности и объединение молодежи по интересам, потребностям и др. Выполняя свои функции, студентов подготавливают как высококвалифицированных, компетентных специалистов с развитым творческим критическим мышлением, а также навыками и умениями поиска наиболее приемлемых способов решения практических задач.

Анализируя приведенное мнение социологов, отметим, что у молодежи существует двойственность ситуации с выбором направлений своего развития. В связи с этим наблюдается низкая заинтересованность в «студенческом» творчестве, грубо говоря, для некоторой части молодежи не представляется важность активно себя проявлять в стенах вуза, отдавая предпочтение профессиональным учреждениям культуры и т.п. Однако вузы продолжают способствовать всестороннему развитию личности, в том числе содействуют в организации деятельности коллективов самодеятельного искусства, формируют общекультурные компетенции и активную жизненную позицию, развивают эстетический и художественный вкус, сценическую культуру, развивают публичную общественную активность коллективов и творческих объединений, творческое взаимодействие и др. с целью умения преодолевать ситуации более сложных уровней, где требуются оперативность, четкость и умение думать «вне рамок» – а такими качествами обладают именно креативные лидеры.

Что касается перспективы данной деятельности: студент, развивающий в себе инициативу, участвующий в любом творческом процессе – имеет возможности к развитию самостоятельности принимаемых решений, привычки к свободному самовыражению, уверенности в себе, а также к стремлению больше узнавать об окружающем мире не только в области своей основной деятельности, но и в смежных отраслях.

Библиографический список

1. Смирнова З. А. Социокультурная деятельность в студенческих творческих объединениях как фактор формирования социально-ориентированной личности студента. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/sotsiokulturnaya-deyatelnost-v-studencheskih-tvorcheskih-obedineniyah-kak-faktor-formirovaniya-sotsialnoorientirovannoy-lichnosti> (дата обращения: 04.02.2019).
2. Поличка А. Е. Творческая инициатива студентов бакалавриата на основе интерактивности информационно-образовательной среды. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/tvorcheskaya-initsiativa-studentov-bakalavriata-na-osnove-interaktivnosti-informatsionno-obrazovatelnoy-sredy> (дата обращения: 05.02.2019).
3. Зубок Ю. А., Чупров В. И. Культура в жизни молодёжи: потребность, интерес, ценность. URL: https://vk.com/doc19912482_487467153?hash=7588be834b5732f439&dl=b6a450a8cd1bfe9453 (дата обращения: 06.02.2019).
4. Несмеянов С. как стать креативным лидером? URL: https://nesmeyanov.com/how_to_become_a_creative_leader/ (дата обращения: 06.02.2019).
5. Кабрин В. И. Креативное лидерство: транскультуральная перспектива. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/kreativnoe-liderstvo-transkulturalnaya-perspektiva> (дата обращения: 06.02.2019).
6. Роздольская И. В., Ледовская М. Е., Дьячкова Е. Н. Проблемное пространство лидерства изменений: формирование стратегии имиджево-репутационных преобразований. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/problemnoe-prostranstvo-liderstva-izmeneniy-formirovanie-strategii-imidzhevo-reputatsionnyh-preobrazovaniy> (дата обращения: 07.02.2019).

7. Федеральный закон «Об общественных объединениях» от 19.05.1995 № 82-ФЗ. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_6693/ (дата обращения: 08.02.2019).

8. Коджаспирова Г. М., Коджаспиров А. Ю. Словарь по педагогике. – Москва: ИКЦ «МарТ»; Ростов н/Д: Издательский центр «МарТ», 2005. – 448 с.

9. Закон Московской области от 01.12.2003 № 155/2003-ОЗ (ред. от 07.04.2014) «О государственной молодежной политике в Московской области» (принят постановлением Мособлдумы от 12.11.2003 № 1/75-П). URL: http://dou12orlenok.ru/files/FGOS/zakon_mo155ot011203.pdf (дата обращения: 09.02.2019).

10. Родина Е. В. Современные качества нового специалиста в обществе информатизации. URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/19/1013/> (дата обращения: 10.05.2019).

11. Филатова М. Н. Социокультурная среда вуза как основа образовательного пространства. URL: <file:///C:/Users/user/Desktop/sotsiokulturnaya-sreda-vuza-kak-osnova-obrazovatel'nogo-prostranstva.pdf> (дата обращения: 03.06.2019).

THE DEVELOPMENT OF CREATIVE INITIATIVES AMONG YOUNG PEOPLE, STUDENT SOCIAL AND CULTURAL ASSOCIATIONS

N. Baranova

Perm State University

The article is devoted to the development of creative initiatives among young people studying in higher education. The basic essence of the phenomenon of «socio-cultural creative activity», «socio-cultural environment», the concepts of «creative initiative» and «creative leader» is revealed. The author draws atten-

tion to the basis of which initiatives are born, as well as to the presence of numerous grant competitions in support of youth initiatives. Based on the analysis of the available theoretical data and the functioning of creative associations in Perm, the degree of participation of young people and their initiatives within these associations is determined. As a result, the prospects for the development of creative initiatives of students.

Key words: creative initiative, youth leader, student associations, social and cultural environment.

УДК 18:75.04

**ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ ОБРАЗА В. И. ЛЕНИНА
В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ (НА ОСНОВЕ АНАЛИЗА
СТАТЕЙ ЖУРНАЛА «ЮНЫЙ ХУДОЖНИК» 1975-1985 ГГ.)**

М. П. Петрова

С. А. Пономарева

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*

В данной статье представлен анализ статей периода позднего застоя из советского художественного журнала «Юный художник». На примере указанных статей рассматривается воспитательная функция образа В.И. Ленина, посредством которой официальная власть осуществляла продвижение государственной идеологии среди подрастающего поколения.

Ключевые слова: образ В.И. Ленина, идеология, «Юный художник», лениниана, воспитание, власть.

Образ В.И. Ленина – один из самых тиражируемых в Советском Союзе. Живопись, скульптура, литература – о первом вожде Советов говорит все и везде. Распространение культ Ленина получил в последние годы жизни своего героя и после его кончины [1]. Согласно риторике того времени, которую можно проследить в периодических изданиях, Ленин – деятельный революционер, терпеливый наставник, понимающий угнетенные слои населения. Он одновременно недосыгаем и близок, велик и прост. Образ, конструируемый властью, стал хрестоматийным и оказал существенное влияние на последующие поколения.

Фигура вождя пролетарской революции по-прежнему оказывала существенное влияние на культуру позднего застоя, поскольку в данном случае речь идет о персонаже, в какой-то момент присвоившем себе право менять ход исторических событий [2]. «Б. Гройс отмечал, что, следуя ленинской формулировке, вся культура должна была стать «частью общепартийного дела», мобилизуя советский народ на выполнение задач, которые ставила перед обществом партия» [3].

В качестве задач данного исследования можно обозначить анализ конструирования образа В.И. Ленина в художественных журналах эпохи позднего застоя, и изучение механизмов влияния на молодое поколение посредством идеологической пропаганды.

В данной работе выборку составили выпуски периодического издания художественной направленности «Юный художник» времен позднего застоя (1975-1985 гг.). Наш выбор обусловлен тем, что в официальной идеологии того времени незыблемым остаются руководящая роль партии, социалистический патриотизм и гуманизм. Образ Ленина стал инструментом власти, который помогал как нельзя лучше донести эти идеи до молодого поколения, стремящего к изменениям в социальной жизни.

В работе используются следующие методы при работе с периодическими изданиями:

1. Интент-анализ, при помощи которого можно рассмотреть влияние идеологии на индивидуальное и групповое сознание [4].

2. Семиотический анализ подразумевает анализ текста статей как самоценной знаковой системы.

3. Дискурс-анализ позволяет интерпретировать тексты в контексте определенных общественно-политических обстоятельствах и культурно-исторических условиях [4].

Образ Ленина мог служить и служил инструментом воспитания подрастающего поколения. В статье «Воспитательное значение образа В.И. Ленина в искусстве» (1970 г.) Т. Гончаровой образ Ленина в искусстве, бесспорно положительный, его значение велико для «нравственного и эстетического воспитания молодежи» [6]. На основе опыта, проведенного в школе, выяснилось, что внимание участников со временем ослабевает, они забывают увиденные образы.

Автор статьи предлагает помочь детям в осмыслении полученной информации: выслушать впечатления, ответить на вопросы. Внимание к самому образу Ленина нивелируют заинтересованность в художественных средствах, использованных для написания произведения, выражающие «чувства и думы о великом вожде» [6]. Необходимо научить молодежь воспринимать произведения, посвященные В.И. Ленину, в единстве содержания и формы.

Образ Ленина-подростка отличается «открытым, очень умным лицом», написанным «светлыми, бодрыми красками». Таким образом картина привлекает внимание школьников своей простотой, но при этом должен ощущаться импульс власти, некая сила вождя. Образ Ленина-революционера отличается простотой внешнего вида и задумчивым взглядом, чтобы создать «ощущение напряженнейшего умственного труда» [6] вождя.

Не на всех картинах присутствует фигура Ленина, как, например, на картине «Всесоюзный Съезд Советов». Но, важно отметить: «Владимир Ильич Ленин непосредственно не участвовал в работе съезда из-за тяжелой болезни, но бы избран почетным председателем. Делегаты отправили в Горки горячее приветствие вождю. А он продиктовал свои заметки «К вопросу об национальностях или об «автономизации». Ленин незримо присутствует и в картине как главный вдохновитель создания многонационального единого государства» [7]. Так еще раз подчеркивается важность роли Ленина в становлении нового государства, так как даже несмотря на физическое отсутствие, он всегда присутствует на подобных картинах, пронизанных идеологическим мотивом.

Проблема видится в том, что учащиеся «не всматриваются» в картину, отсутствует творческий подход к искусству. Поэтому необходимо прививание понимания важности «творческого подхода к искусству» через совокупность методов: работа с цитатами деятелей искусства, обобщение «чем больше приглядываешься к великому произведению, тем меньше удивляешься ему». Важность коллективных обсуждений, так как в их процессе возможно «практическое постижение образа Ленина» [6], появляется навык анализа. Контрасты светотени акцентируют внимание на фигуре вождя, его тесном взаимодействии с народом, которое проявляется в живом диалоге. Ленин советник, соратник, отец революции, «близкий, родной, обаятельный» [6].

В журнале «Юный художник» (ежемесячный журнал, предназначенный для детского и юношеского чтения) почти в каждом выпуске рассказывается о том, каким был Владимир Ильич. Статья «Ленин и люди революции» (1986 г.) Л. Правоверовой освещает вопрос иконографии образа Ленина на примере картин А.Н. Самохвалова. Ленин вступает в диалог с народом, разделенным на группы (солдаты, рабочие, матросы и женщины-работницы). Автор картины «Ленин и люди революции» («Выступление

В.И. Ленина перед солдатами») был увлечен «поиском современности, современных ритмов, современного цветосложения и цветовыражения» [8].

Образ Ленина – это образ вождя, к которому прислушиваются, за ним идут. Ленин как непоколебимый авторитет, которому абсолютно доверяют [9]. Незабвенный вождь сочетал в себе противоположные качества – невероятно трудолюбивый и упорный революционер, наделенный высокими моральными качествами, и вместе с тем человек, близкий к народу. В монументальном искусстве образу В.И. Ленина отводилась отдельная роль. Роль вдохновителя, примера для подражания, идеала личности. Сильные внутренние качества должны были находить отражение во внешнем облике: «Сдержанная энергия фигуры, решительный поворот головы» [9]. Но образ Ильича - это не только образ сверхчеловека, гения, недостижимого идеала, но и просто человека, близкого к народу: «Настоящий народный вождь!» [9].

В статье «Живее всех живых» (1984 г.) И. Абельдяевой говорится о памятнике Ленину на Ивановской площади, авторы статьи вновь отмечают необходимость создания у зрителя ощущения, что «Ленин и сегодня с нами». Скамьи у памятника тоже появляются неслучайно: «здесь можно посидеть, будто приблизившись к дорогому для всех трудящихся Ильичу» [9]. Авторы стремятся подчеркнуть обаятельность натуры Ленина, при этом показав мощный интеллект. В памятнике все направлено на приближение Ленина к людям, демонстрация лучших черт его характера, желание «донести до зрителя живые черты величайшего и самого человечнейшего из людей» [10]. Подобные формулировки использовались, чтобы вызвать симпатию и доверие к персоне Ленина, а это, в свою очередь, способствовало укоренению государственной идеологии в сознании молодого поколения.

Идеи Ленина обладают «преобразующей силой» [11], воздействие их на пролетариат, неопровержимая авторитетность фигуры вождя подразумевают, что подрастающее поколение, как и предыдущие, должно непременно следовать этим идеям. Образы, создаваемые рядом с вождем,

должны быть выразительными и усиливать значимость образа В.И. Ленина, привыкшего к напряженной работе на благо народа.

Картина И.Э. Грабаря «Ленин у прямого провода» демонстрирует зрителю веру в вождя, его правоту и непоколебимость действий. Великой силой убеждения обладает Владимир Ильич, его ответ «прямой, ясный, не допускающий кривотолков и возражений» [12]. Все это должно способствовать продвижению ленинской идеологии, которая преподносится как непререкаемая истина. Агитация Ленина не знает себе равных в силе и мощи. Подобно пророку, незабвенный вождь пролетариата вдыхает новые силы в окружающих его людей, заряжает их энергией, терпением и верой в светлое будущее.

Владимир Ильич возводится в абсолют. «Неисчерпаемым, как сама жизнь» [13], великий вождь был крайне деятельным человеком, проявлял себя на разных поприщах, был источником сил и идейным вдохновителем для многих. В статье М. Кузьмина «По ленинскому пути» 1978 года содержится разбор картины молодого художника В. Жемерикина. Художественные решения должны усиливать образ героя. Автор изобразил вождя энергичным, целеустремленным, настойчивым среди рабочих, показывая единство Ленина с советским народом - «прост, как правда» [14], говорили о нем.

Авторы художественных произведений ленинианы конструировали образ бессмертия вождя революции: вид Мавзолея должен был выражать вечный образ харизматичного Ильича. «Владимир Ильич вечен. Имя его ...вошло в историю России, в историю человечества. У нас в зодчестве вечен куб...» [15], - говорили о Ленине.

Демонстрация своей преданности фигуре Ленина было сродни проявлению любви к родителям или даже дыханию. П. Белоусов показывает свою преданность Ильичу через дублирование сюжета о выступлениях вождя на Съездах Советов. Комсомольцы внимательно слушают «Великого учителя и друга» [11] (так называет Ленина П. Белоусов в статье 1980 года

«Тема, самая близкая»), который поднимает актуальную проблему воспитания молодежи через коммунистическую мораль. Автор подчеркивает близость вождя с народом. Главные черты В.И. Ленина по мнению П. Белоусова: человечность, простота, близость к людям [16].

В целом во всех статьях можно говорить о лениниане, тенденции в советском искусстве изображать Владимира Ильича Ленина и эпизоды из его жизни. «Благородный облик вождя – страницы его жизни и борьбы» и т.д. Невозможно не обратить внимание на лексику данных статей: «дорогие черты Ильича», «отдали талант и вдохновение неисчерпаемой ленинской теме» [17]. Описания, используемые в отношении Ленина, его жизни и характера, должны были наводить читателя на мысли о важности сохранения вечной памяти фигуры вождя.

Художники отмечают, что испытывают волнение, будто сдают экзамен на «идейную зрелость» [17], при написании новой работы. При этом одни делают акцент на биографичности и эпической мощности, другие стараются придать образу Ленина больше лиричности.

Например, в серии «Горки Ленинские» А. И. Саханов, как и прочие художники того времени, стремится запечатлеть «простоту и человечность гениального мыслителя, его отношение к товарищам по партии, близость к народу, близость и теплоту контактов с крестьянами, детьми, близкими людьми» [17]. Часто в портретах Ленина используется сочетание с красивыми пейзажами, чтобы подчеркнуть его любовь к природе и умение наслаждаться красотой.

Ш.И. Бронштейн изображает среду, в которой трудился и проводил свой досуг «самый человечный человек» [17]. Особенно важно, чтобы работы располагали зрителя к длительному и вдумчивому размышлению над картиной, так как именно Ленин – главный идеолог социализма, и смотрящие на картину должны, в первую очередь, видеть в ней идеологическую составляющую, а уже потом обращать внимание на эстетическую сторону.

Как в картинах, так и в монументальных памятниках того времени образ В.И. Ленина крайне идеализирован: Ленин показывается как человек превосходного склада ума, тонко чувствующий, добрый и открытый к общению с каждым, но всегда помнящий о своем долге перед народом и страной. Именно таким, по мнению авторов статей, и должен стремиться стать каждый – Ленин своего рода нравственный ориентир – в этом и проявляется воспитательная функция образа Ленина. В то же время происходит снижение градуса пиетета между обычными людьми и идеализированным образом Ленина, в сознании читателя закрепляется мысль, что он и сам может приблизиться к некому совершенству, следуя жизненным установкам В.И. Ленина, которые художники отображают в своих произведениях.

Библиографический список

1. Шалаева, Н.В. Механизм формирования образа власти в советской культуре 1920-х годов (к вопросу о культе В. Ленина). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mehanizm-formirovaniya-obraza-vlasti-v-sovetskoj-kulture-1920-h-godov-k-voprosu-o-kulte-v-lenina/viewer> (дата обращения: 23.11.2019).
2. Шатрова, М.Ф., Раскатова, Е.М., Миловзорова, М.А. Власть и художник в эпоху позднего социализма: парадокс. URL: <http://opentextnn.ru/censorship/russia/sov/libraries/books/index.html?id=4663> (дата обращения: 06.12.19).
3. Суворова, А.А. Дискурс самодеятельного искусства в период застоя (на материале публикаций в художественных журналах). URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/55651/1/iurg-2017-169-18.pdf> (дата обращения: 01.12.19).
4. Смиренский, В.Б. Слово в действии. Интент-анализ политического дискурса / под ред. Т.Н. Ушаковой, Н.Д. Павловой. - СПб.: Алетейя. - 2000. - С. 316.

5. Дискурсивный анализ. Лингвистическая прагматика: цели, задачи. Методы анализа дискурса. URL: <https://studfile.net/preview/4309820/page:5/> (дата обращения: 06.12.19).
6. Гончарова, Т. Воспитательное значение образа В.И. Ленина в искусстве / Художник. – 1970. - №1. - С. 60-61.
7. Иванов, Н. Л. Котляров. «Всесоюзный Съезд Советов» / Юный художник. – 1982. - №11. - С. 9-11.
8. Правоверова, Л. Ленин и люди революции / Юный художник. – 1986. - №11. - С. 41.
9. Бондаренко, П. Ульяновский венец / Юный художник. - 1979. - №4. - С. 2-7.
10. Абельдяева, И. Живее всех живых / Юный художник. - 1984. - №4. - С. 4-5.
11. Томский, Н. Воспеть героя, коммуниста! / Юный художник. - 1980. - №11. - С. 1-7.
12. Ткачев, С. Достойные нашей эпохи / Юный художник. - 1981. - №2. - С. 7-15.
13. Кузьмина, М. По ленинскому пути / Юный художник. - 1978. - №1. - С. 7-11.
14. Горький, М. Горький о Ленине / Известия ВЦИК. - 1924. – 11 апреля. - №84.
15. Чечурин, Д. Святыня / Юный художник. - 1978. – №1. - С. 31-32.
16. Белоусов, П. Тема, самая близкая / Юный художник. - 1980. - №10. - С. 1.
17. Иванов, Н. Лениниана продолжается / Юный художник. - 1984. – №1. - С. 6-9.
18. Шмелева, Н. Лениниана в оценках соратников Ильича / Юный художник. - 1985. - №4. - С. 4-6.
19. Жуков, Н. Моя работа над образом Ленина / Юный художник. - 1985. - №4. - С. 6-7.

20. Митина, О.В., Евдокименко, А.С. Методы анализа текста: методологические основания и программная реализация. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metody-analiza-teksta-metodologicheskie-osnovaniya-i-programmnaya-realizatsiya> (дата обращения: 03.12.19).

21. Суворова, А.А. Тактики «маргиналов»: к проблеме методологии аутсайдерского искусства (постсоветский кейс). URL: <https://jsps.hse.ru/article/view/7826/8621> (дата обращения: 01.12.19).

**THE EDUCATIONAL FUNCTION OF LENIN'S IMAGE
IN AESTHETIC EDUCATION
(BASED ON THE ANALYSIS OF ARTICLES
OF THE MAGAZINE «YOUNG ARTIST» FROM 1975 TO 1985)**

M. Petrova, S. Ponomareva

Perm State University

The study is based on the analysis of articles from the Soviet art magazine «Young artist» (the publications are belonged to the Era of Stagnation). The article considers the educational function of Lenin's image, through which the official government carried out the promotion of state ideology to young generation.

Key words: the image of V. I. Lenin, ideology, «Young artist», Leniniana, education, power.

СОДЕРЖАНИЕ

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО.....	4
ЧАСТЬ I.....	6
Игротехника в деятельности организатора работы с молодежью: теоретические аспекты <i>М. А. Абрамова</i>	7
Арт-терапия в работе с молодежью <i>Е. С. Будрина</i>	13
Молодежная общественная дипломатия как феномен глобальной культуры <i>А. В. Глебова, А. Ю. Внутских</i>	23
Проблема понимания произведения искусства: герменевтический подход <i>О. Э. Григорьева</i>	33
Конвенции и разрывы в стратегиях и тактиках Пермских художни- ков в период «застоя» <i>М. О. Иванова</i>	43
Искусственный интеллект в свете концепций всеобщего труда <i>Д. Н. Коньшин</i>	55
Молодежная культурная политика как одно из важнейших направлений государственной политики в современную эпоху <i>Д. С. Кропачева</i>	64
Грамматический метод, применяемый в философии субъекта Винсента Декомба: его особенности и критика <i>С. К. Кудрин</i>	71
Античное представление о трагическом герое и его интерпретация в новоевропейской эстетической традиции <i>К. Ю. Мищенко</i>	76
Роль культурных потребностей в самореализации молодежи <i>В. Г. Залещук, М. В. Надеева</i>	85
Основные тренды формирования культурного досуга молодых пермяков <i>А. Ю. Внутских, А. А. Зуев, Е. В. Коробейников,</i> <i>А. А. Пушвинцев, А. Н. Хозяшева</i>	95
Проблема соотношения эстетических и социально-экономических воззрений Вальтера Беньямина <i>К. Л. Рожкова</i>	102
Трансцендентный принцип способности суждения Канта: целесо- образность природы и искусства <i>С. В. Комаров, В. А. Соснин</i>	110
Образование по модели Liberal Arts: плюсы и минусы <i>Н. И. Береснева, Ю. С. Лыскова</i>	121
Некоторые аспекты работы с одаренной молодежью (в контексте работы педагогов дополнительного образования) <i>О. П. Ильиных,</i> <i>А. В. Михайлова</i>	134

Обзор основных теоретических подходов к таланту и одаренности <i>М. К. Котельникова, Е. В. Малкова</i>	142
Поддержка музыкально одаренной молодежи на современном этапе (на примере Пермского края) <i>Н. И. Береснева, Д. А. Салмина</i>	157
К вопросу о границах и содержании понятия «аутсайдер» <i>И. О. Гачегова</i>	165
Марсель Дюшан – художник-мыслитель <i>С. К. Кудрин, Е. М. Чудинова</i>	175
Экстремальные виды спорта и молодежь Китая <i>Д. В. Пьянков</i>	185
Феномен комиксов в современной культуре <i>Т. В. Лемаев</i>	199
Женские образы в русском портрете XIX века <i>М. С. Хлюпина</i>	207
Индивидуальная и командная модели лидерства в условиях вуса-реальности <i>А. Ю. Внутских, Д. А. Чернышова</i>	214
ЧАСТЬ II	225
Субъект как дополнение агенса: общая картина и панорама критики <i>С. К. Кудрин</i>	226
Субъект cogito: дефиниция, обзор и дескрипция критики его <i>С. К. Кудрин, Г. Г. Лукиных</i>	236
Специфика постапокалиптической образности в пространстве визуальной новеллы «Getting through» <i>Е. А. Левченко, А. В. Манторова</i>	243
Из тьмы философии: фильмы ужасов и феноменология <i>А. Р. Шмырёв</i>	253
Техника пастели в творчестве современных художников Перми: традиционные языки и новые формы <i>Д. Д. Подледнов, А. А. Суворова</i>	260
Понятие «метамодернизм» в искусстве: границы и характеристики феномена <i>Д. Д. Подледнов</i>	278
Стрит-арт в пространстве современного российского города <i>Ю. В. Ветошкина, А. В. Сальникова</i>	290
Особенности репрезентации гастрономической культуры в социальных сетях (на примере социальной сети Instagram) <i>Ю. В. Ветошкина, М. В. Оборина</i>	299
Отечественный арт-рынок: механизмы функционирования и процессы ценообразования <i>Ю. В. Ветошкина, А. В. Пласткова</i> ...	306

Техника гохуа в современной китайской культуре: диалог традиций и новаций <i>Е. М. Березина, М. Ю. Ильина</i>	319
Проблема домашнего насилия в сериале «Большая маленькая ложь» <i>Е. С. Потемкина</i>	325
Работа культурной памяти в массовом кинематографе (на примере фильма «Рубеж» 2018 года) <i>М. П. Петрова</i>	333
«Pro’ чтение: популяризация литературы в молодежной среде <i>К. Л. Секлецова</i>	340
Развитие творческих инициатив в студенческих социокультурных объединениях <i>Н. А. Баранова</i>	345
Воспитательная функция образа В. И. Ленина в эстетическом образовании (на основе анализа статей журнала «Юный художник» 1975-1985 гг.) <i>М. П. Петрова, С. А. Пономарева</i>	355

Научное издание

Мир науки и искусства

Сборник статей по материалам
Региональной научно-практической конференции
студентов, аспирантов, учащихся и молодых ученых

Издается в авторской редакции
Техническая подготовка и обработка материалов: *О. К. Кардакова*

Объем данных 4,33 Мб
Подписано к использованию 17.01.2020

Размещено в открытом доступе
на сайте www.psu.ru
в разделе НАУКА / Электронные публикации
и в электронной мультимедийной библиотеке ELiS

Издательский центр
Пермского государственного
национального исследовательского университета
614990, Пермь, ул. Букирева, 15