

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
Администрация Владимирской области
Департамент культуры

Межкафедральный научно-образовательный центр
«Эстетика и эстетическое образование» ВлГУ

ЭСТЕТИКА И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ПРОЦЕССЕ ТРАНСФОРМАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Материалы международной научной конференции

Владимир – Суздаль, 6 – 7 апреля 2018 года



Владимир 2018

УДК 7.01
ББК 87.87
Э87

Редакционная коллегия:

Р. А. Куренкова, доктор философских наук, профессор
профессор кафедры музыкального образования ИИХО ВлГУ (*отв. редактор*)

С. В. Погорелая, кандидат философских наук, доцент
зав. кафедрой музеологии и истории культуры ГумИ ВлГУ

Ж. В. Латышева, доктор философских наук
профессор кафедры философии и религиоведения ГумИ ВлГУ

Е. Е. Бирюкова, кандидат философских наук,
зав. кафедрой архитектуры ИАСиЭ ВлГУ

Печатается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Эстетика и эстетическое образование в процессе трансформации современной культуры: материалы междунар. науч. конф., Владимир – Суздаль, 6 – 7 апр. 2018 г. / Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых [и др.]. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2018. – 380 с.

ISBN 978-5-9984-0888-5

Посвящены анализу проблемного поля эстетики и эстетического образования молодежи в новых условиях трансформации культурных ценностей современного общества. Материалы статей соответствуют научным докладам пленарного заседания, научных секций и круглого стола конференции, прошедших с участием зарубежных ученых Италии, Китая, России. Материалы конференции включают шесть разделов, посвященных вопросам эстетики и философии искусства, феноменологической и культурологической проблематике, вопросам эстетического и художественного образования, эстетике архитектуры и строительства. В последнем разделе издания представлены эстетические концепции зарубежных ученых.

Издание выполнено в рамках научных проектов межкафедрального научно-образовательного центра «Эстетика и эстетическое образование» ВлГУ и предназначено для ученых, педагогов-практиков, учащихся бакалавриата, магистратуры и аспирантуры, а также всех, кто интересуется вопросами эстетики, культурологии, искусствоведения и архитектуры.

УДК 7.01
ББК 87.87

ISBN 978-5-9984-0888-5

© Коллектив авторов, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	9

Приветствие участникам конференции.....	13

I. ЭСТЕТИКА И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

Куренкова Р. А. Эстетика как наука об «особенном» в познании красоты реальности и красоты искусства.....	16

Оганов А. А. Специфика художественной информации	27

Радеев А. Е. Три ошибки в понимании эстетического опыта и их отношение к эстетике	31

Хангельдиева И. Г. Современные художественные практики в ореоле цифровых технологий.....	36

Краснопольская А. П., Вальков Д. Ю. Трансгрессия как эстетический принцип современных арт-практик	41

Поликарпова Д. Новые постройки на руинах жанровой кинотеории.....	48

Яковлева Л. Ю. Динамика топологии цвета в живописи Пауля Клее	58

Кузнецова Л. Э. Эстетика жизни в историческом контексте эпохи XIX – начала XX века (на примере рассказа А. И. Куприна «Чудесный доктор»)	64

Костылева И. А. Философия В. С. Соловьева и ее отражение в русской литературе 20 века	72

II. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ИСКУССТВА И ОБРАЗОВАНИЯ

Гарипова Г. Т. Онейросфера эйдетической образности в художественной литературе XX века	81
Корнышева И. Р. Феноменология управления	92
Ротман А. Ю. Признаки феноменологии педагогической деятельности	101
Манасова Ю. М. Специфика научного исследования проблемы системности в преподавании классического танца	106
Наумова В. А. Феноменология языка в работах М. Мерло-Понти..	108
Тимощук Е. А. Конкретизация эстетических смыслов в феноменологии Р. Ингардена	112
Александров А. В. О художественном мышлении Владимира Калошина	117
Киреев Д. З. Духовно-нравственный смысл русской вокальной лирики XIX века (на примере элегии А. П. Бородина «Для берегов отчизны дальной»)	121
Никитина Д. А. Индивидуальный стиль музыкального исполнительства как предмет эстетической интерпретации	126
Семенович А. В. Судебный процесс как объект эстетического восприятия в контексте основных традиций и подходов аналитики эстетического опыта	131
Куренкова Р. А. Феноменологический подход в современном образовании	145

III. КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Барышева Ю. С. Современная массовая культура: эстетическое и практическое	151
Погорелая С. В. К вопросу о преподавании темы «Музыкальная культура серебряного века» в курсе «История музыкальной культуры» студентам гуманитарных направлений подготовки	155
Жарнова В. И. Основные проблемы изучения античной культуры в вузе	161
Соловьева В. В. Культурно-историческая проблематика в курсе «История» для студентов негуманитарных направлений подготовки вуза	164
Бабаева Т. Б. К вопросу об исследовании феномена «готической» субкультуры в рамках преподавания курса «Культурология»	167
Слепков М. С. Историко-культурный стандарт как концептуальная основа преподавания курса «История» в средней школе	170
Сидоренко Е. В. Образовательный туризм как форма музыкально-эстетического развития школьников	175
Арканов А. Н. Эволюция театра абсурда в зарубежной литературе	179
Каянова А. В. Эстетика андеграундной Британии 1970 – 2000-х гг. ...	184
Макаров А. Д. Проблема индивидуальности и толпы в литературе XX века	190

IV. ЭСТЕТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Бирюкова А. М. Актуальные вопросы дополнительного и профессионального образования сферы культуры Владимирской области	194
Чернышев Д. С. Эстетика массмедиа и цифровых технологий	205
Латышева Ж. В. Особенности трансцендирования в процессе эстетического восприятия (на основе интерпретации эстетической теории Н. Гартмана).....	209
Исмаев Н. Д., Латышева Ж. В. Особенности христианской архитектуры Запада и Востока: сравнительный анализ.....	213
Смирнова К. В. Эстетико-гуманистические особенности раннего Возрождения.....	217
Анастасиева В. Ю. Проблема эстетики в русской литературе XIX в.	221
Садыхова Г. А. К вопросу о восприятии музыки.....	224
Коленова В. В. Эстетические ориентиры в развитии университетского образования	231
Назарова М. Г. Эстетическая культура личности: сущность и содержание в контексте современной науки	235

V. ЭСТЕТИКА АРХИТЕКТУРЫ И СТРОИТЕЛЬСТВА

Бирюкова Е. Е. Мимесис в архитектурном пространстве исторического города. Типичное и особенное	242
Бирюкова Е. Е., Коноплева Р. Г. Обучение творчеству. Эстетизация сложившегося пространства и новая архитектурная реальность в обучении студента архитектора.....	249

Бирюкова Е. Е., Коноплева Р. Г. Свобода творчества и образные рамки. К вопросу об эстетических границах при формировании нового архитектурного образа в историческом городе при обучении студента-архитектора (на примере города Владимира) ..	256
Архипов А. П. Визуальный дискомфорт при восприятии архитектурной композиции как эстетическая проблема	264
Лукьянова Е. С. Восприятие архитектуры художниками как эстетическая проблема	267
Меерсон Н. А. Эстетические аспекты архитектурного образа пешеходных мостов	276
Платонов С. В. Визуальная экология в архитектуре как эстетическая проблема	281
Еропов Л. А., Чиковани П. Н. Эстетика облицовочных материалов. На примере 3 D панелей	285
Еропов Л. А. Эстетические свойства современных кровельных покрытий	291
Богомазова В. В. Эстетика жизнестроительства – синтез естественного и искусственного	295
Гаджиева П. Н. Особенности творческого обучения студентов-архитекторов на начальном уровне подготовки.....	299
Макарова А. Л. Эстетические принципы формообразования большепролётных спортивных сооружений.....	302
Куликова Е. М. Эстетика пластичности как профессиональная компетенция для специалистов в области изобразительного искусства (архитектура, дизайн) и особенности ее формирования методами скульптуры и композиционного моделирования	311

Багаева А. А., Сысоева Ю. А., Царева К. А., Зайцева А. Д. Исторический архитектурный объект в среде исторического города. Выразительные аспекты взаимодействия	318
Сысоева Ю. А., Царева К. А., Зайцева А. Д. Пространство для эстетического воспитания детей. Ландшафт для организации детского отдыха	323
Зайцева А. Д., Сысоева Ю. А., Царева К. А. Рукотворные формы в гармонии с природой. Проблемы эстетического восприятия.....	331
Царева К. А., Багаева А. А., Сысоева Ю. А. Выразительность архитектурной среды. Снижение социальной напряжённости в эстетизированном пространстве.....	334
 VI. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ЗАРУБЕЖНЫХ УЧЕНЫХ	
Цюаньчжи Му. Развитие китайского скрипичного искусства на рубеже XX – XXI вв.	340
Антонова А. И. Культурный феномен оздоровительных практик в Китае	346
Сию Ли, Куренкова Р. А. Некоторые философские основы воспитания и образования в Китае	351
Morresi N., Verducci D. Narration in the perspective of about beauty. A case study	355
Verducci D. The life of being refound with the phenomenology of life of Anna-Teresa Tymieniecka.....	365
Рекомендации международной научной конференции	372
Фотографии участников конференции	373

ПРЕДИСЛОВИЕ

Процессы трансформации современной российской культуры и образования указывают на необходимость повышения роли эстетики и эстетического воспитания в образовании школьников, учащихся и студентов.

В рамках программы работ Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых в качестве опорного ВУЗа Владимирского региона создан Научно-образовательный центр «Эстетики и эстетического образования» ВлГУ.

Целями и задачами нового университетского Центра являются:

- осуществление и координация комплексных научных, методических, практических исследований в области эстетики и эстетического образования ученых и педагогов гуманитарной области научных знаний Владимирского региона;
- участие в разработке инновационных образовательных программ обучения и дистанционных образовательных технологий в области дисциплин эстетико-гуманитарного цикла;
- участие в разработке программно-методической документации для системы переподготовки и повышения квалификации педагогов средних и высших учебных заведений по дисциплинам эстетико-гуманитарного цикла во Владимирском регионе;
- участие в подготовке отзывов и заключений по проектам УМК, ЭУМК, методическим пособиям и разработкам по учебным дисциплинам эстетического профиля, преподаваемым в образовательных учреждениях среднего, высшего и дополнительного образования Владимирского региона;
- распространение передового опыта учебно-методической работы педагогов-практиков;
- проведение научных и методических семинаров, круглых столов, конференций регионального, всероссийского и международного уровня по актуальным вопросам эстетики и эстетического воспитания;

- сохранение и развитие научной эстетической школы, оказание помощи аспирантам, молодым ученым в осуществлении научных проектов и выполнении диссертационных исследований;

- оказание научной поддержки, методологической помощи и методологического сопровождения всем проектам эстетико-образовательного уровня в Детских школах искусств, Средних общеобразовательных школах, Средних профессиональных и высших учебных заведениях Владимирского региона;

Научное эстетическое сообщество ВлГУ, членами которого являются профессора и доктора наук, доценты и кандидаты наук, аспиранты, магистранты многих гуманитарных кафедр ВлГУ, разрабатывают ряд научных эстетических проектов в контексте новых социальных вызовов времени.

В данном издании представлены два проекта, которые связаны с предметным полем эксплицитной теоретической, фундаментальной эстетикой и имплицитной или практико-образовательной прикладной эстетикой. Если в первом и втором разделах сборника в статьях ученых идет речь о трансформации предмета эстетики в силу новых эстетических ценностей посттехногенной, цифровой цивилизации XXI в., то третий и четвертый разделы обращены к практико-эстетическим реалиям в образовании детей, юношества, студентов на материале Владимирского региона. Специфически-конкретный уровень знания представлен в разделе, посвященном эстетике архитектуры и строительства. Не смотря на эстетическое разнообразие представленных статей, в рамках обоих проектов ученые Владимирской научной школы эстетики развивают исторически сложившуюся идею Канта, Гегеля, Шеллинга о том, что эстетика – это прежде всего философия искусства и философия красоты. Утрата философской специфики сегодня глобально угрожает эстетическому знанию. Отсюда одна из задач сборника – возрождение интереса к эстетике, философии искусства. Именно она является методологией искусствоведческих дисциплин. Именно она открывает двери в мир искусства и красоты.

Действительно, эстетика необычайно важна для образования детей, юношества, молодежи. Картина, на которую смотрят и не видят, не понимают – это всего лишь холст с кусками красок. Книга, которую читают и не понимают – это кипа переплетенных листов бумаги.

Только диалог зрителя и художественного произведения рождает произведение искусства. Для того, чтобы состоялся такой диалог нужно дать эстетическое образование и воспитание школьникам, студентам, учащимся.

Особое место в сборнике занимает статья заместителя директора Департамента культуры А.М. Бирюковой. В ней четко обозначены цели, задачи, новые условия в которых развиваются юные творческие дарования на ниве Детских школ искусств Владимирского региона. Направления и цифры в работе педагогов с детьми в сфере культуры внушают оптимизм и гордость. Однако проблема кадров высшей квалификации в художественной педагогике остается не полностью решенной. Здесь необходимо предъявить требования к Институту искусств и художественного образования ВлГУ – единственному высшему учебному заведению региона по подготовке таких кадров. Однако и сам Институт Искусств и Художественного Образования сегодня испытывает кадровый голод и не обеспечивает образование студентов тезаурусом научного, докторского и профессорского уровня в желаемом виде. Тем острее стоит вопрос об углубленной профессиональной эстетической подготовке студентов на уровне магистратуры и аспирантуры.

Данный сборник делает уникальным шестой, заключительный раздел, который сложился в рамках международной деятельности Центра «Эстетика и эстетическое образование». В нем представлены статьи двух итальянских коллег: профессора Даниэллы Вердуччи и доктора философии Назарено Морреси университета Масерата (Италия). Даниэла Вердуччи является вице-президентом Европейского отделения Всемирного Института Феноменологии (США), с которым ученые-феноменологи Владимира (Плеханов Е.А., Рогачева Е.Ю., Куренкова Р.А.) осуществляли тесные профессиональные связи на протяжении почти двадцати лет. Научная школа феноменологии эстетики и образования продолжает свои традиции в диалоге с учеными-феноменологами мирового уровня. Концепцию «Онтопоэзиса» жизни ушедшего из жизни президента Всемирного института феноменологических исследований Анну-Терезы Тименецки – продолжает развивать профессор Д. Вердуччи. В данном сборнике представлена ее статья *The life of being refained with the phenomenology of life Anna-Teresa Tymieniecka*.

Статья Назарено Морреси «The narration in the perspective of the education to the beauty. Stady cases» посвящена современным эстетико-образовательным процессам, методикам и технологиям в перспективе развития образования в Италии.

Обе статьи опубликованы на языке оригинала в специальных образовательных целях, поскольку английский язык, как язык международного научного общения должен не только осваиваться российскими учеными, педагогами, студентами, но и должен стать привычным в общении, переводах, переписке с зарубежными коллегами.

В заключении представлены рекомендации научной конференции, а также фотографии ее участников.

Профессиональные эстетики силой слова и мысли защищают эстетику как науку, славят красоту и искусство. Они верят в то, что красота нас будет защищать. Она позволит преодолеть кризис эстетического чувства, Болонской системы, цифровой экономики и приведет к тому, что вокруг будет все больше профессиональных эстетиков и больше сложных людей, обладающих высокой культурой, не алгоритмами решений, а культурой решений, не коммерческим видением, а духовным внутренним зрением.

Профессионалы эстетики верят в то, что благодаря эксплицитной теоретической эстетике не исчезнет, а будет развиваться имплицитная практическая эстетика, тем самым не будет разрушен слой высокого профессионализма во всех областях нашей жизни.

Многие люди на Земле услышали призыв Святослава Рериха: «Пусть стремление к прекрасному станет нашей общей молитвой!». Можно надеяться, что эта книга, которую многие будут держать у себя в руках возродит интерес и стремление к прекрасному, доброму, истинному.

*Научный руководитель и директор центра
«Эстетика и эстетическое образование» ВлГУ,
член-корреспондент МАНПО,
член философского общества РФА
член Ассоциации российских эстетиков,
почетный работник высшего профессионального образования России*

Куренкова Р. А.

Министерство образования и науки
Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича
и Николая Григорьевича Столетовых



Уважаемые участники
эстетической конференции!

Позвольте от имени ректора Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых, Анзора Михайловича Саралидзе, и от себя лично поздравить всех вас с открытием международной научной конференции «Эстетика и эстетическое образование в процессе трансформации современной культуры». Это важное событие в жизни научного эстетического сообщества нашего университета, деятелей культуры, педагогической общественности Владимирского региона. Одновременно присутствие зарубежных ученых и доклады профессоров двух ведущих университетов России – МГУ им. М. В. Ломоносова и Санкт-Петербургского государственного университета повышают интерес к эстетической науке, а также уровень научных университетских исследований. В ориентации научных университетских исследований, а также в образовательном процессе студентов эстетика всегда занимала и будет занимать важное культурно-нравственное место.

Позвольте выразить надежду, что доклады и дискуссии ученых и далее будут способствовать повышению роли культурной миссии нашего университета, а также эстетизации не только университетского, но и регионального образовательного пространства.

Проректор по научной и инновационной
работе ВлГУ
Прокошев В. Г.
06 апреля 2018 года



ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ

администрации
Владимирской области



Уважаемые участники конференции!

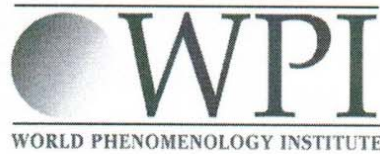
Сегодня мы собрались с вами обсудить актуальные вопросы развития эстетики и художественно-эстетического образования детей, юношества, молодежи.

Вопросы современного состояния и перспектив развития дополнительного и профессионального образования сферы культуры являются приоритетными направлениями деятельности как министерства культуры РФ, так и органов управления культурой субъектов Российской Федерации.

Региональное методическое руководство и научно-методическое обеспечение деятельности детских школ и искусств и профессиональных образовательных учреждений предполагает тесное сотрудничество с учеными и профессорско-преподавательским составом ВлГУ им. А. Г. и Н. Г. Столетовых, который является опорным вузом Владимирского региона. Хотелось бы надеяться, что данная конференция будет одной из эффективных форм научно-педагогического взаимодействия.

Желаю всем участникам конференции больших успехов в научной, преподавательской деятельности.

Зам. директора департамента культуры
Владимирской обл. А. М. Бирюкова



March 29, 2018.

To: Prof. Dr. Rimma Kurenkova
Vladimir State University
Vladimir, Russia

Dear Friends,

I am glad to send you my warmest greetings on behalf of The World Phenomenology Institute, as Co-President for Europe Division.

It is really comforting that after four years from the dearest Anna-Teresa Tymieniecka's passing away, not only we remember her, but also want to draw fully from her onto-poietic conception of life, so as to face the current challenges.

The experience of beauty in Anna-Teresa Tymieniecka's thought is intrinsic to the creative human condition, and for this it represents the fastest and safest way towards the true and the good, even from the educational perspective.

I wish you a profitable work.

Best wishes,

Daniela Verducci.

A handwritten signature in blue ink that reads 'Daniela Verducci'.

OFFICERS

Executive President, Dr. William S. Smith william.smith@phenomenology.org
Co-President - American Division, Dr. Jadwiga S. Smith jadwiga.smith@phenomenology.org
Co-President - European Division, Dr. Daniela Verducci daniela.verducci@phenomenology.org

The World Phenomenology Institute P.O. Box 5158, Hanover, New Hampshire 03755 USA
Phone 802.295.3487 Fax 802.295.5963 Email office@phenomenology.org Website www.phenomenology.org

І. ЭСТЕТИКА И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

ЭСТЕТИКА КАК НАУКА ОБ «ОСОБЕННОМ» В ПОЗНАНИИ КРАСОТЫ РЕАЛЬНОСТИ И КРАСОТЫ ИСКУССТВА

Куренкова Р. А.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

Аннотация: В статье рассматривается роль и значение эстетики в вечных философских поисках Человечества. Как и философия на уровне «всеобщего», так и эстетика на уровне «особенного» может и должна занимать собственное существенное место в этих поисках. Одним из важнейших проявлений устройства цивилизованного мира является красота. Именно красота выступает важным критерием чувственного восприятия и ценностей современной цивилизации. Развитие философских представлений о красоте, о сущности прекрасного является первостепенной задачей науки, образования, культуры.

Ключевые слова: категории «общее», «единичное», «особенное», «особенно-эстетическое», искусство развлечения, интеллектуальное искусство, эстетика эксплицитная, эстетика имплицитная, искусствоведение, симулякр, эстетическое образование.

Любой культурный и образованный человек в современном мире не будет оспаривать великую цивилизационную роль эстетики и философии искусства в историческом прогрессе человечества. Прекрасное в предметном поле научной эстетики и философии искусства исторически выступало и выступает как величайшая ценность в познании, культуре, образовании, в интерпретации и обзрении жизненного мира. Однако именно сегодня в эпоху становления новой техногенной цивилизации и постклассической картины мира с ее виртуально-цифровыми технологиями, генной инженерией, искусственным интеллектом, социальным хаосом, бифуркацией и прагматизмом, важно поднять авторитет эстетики и уважения к эстетическому знанию. Каждому человеку, ищущему ориентиры в жизни, размышляющему над решением сложных проблем человечества нужен такой уникальный инструмент познания, мышления и оценки как эстетиче-

ский идеал. Единственная сила философов-эстетиков – это сила слова, языка, речи как учителей, просветителей, лекторов, обозревателей, идеологов красоты. Эстетика способна предупредить человечество против действия деструктивных сил трагического, низменного, безобразного. Она способна защитить человечество от гибели, как это сделали в 60-х годах XX в. своими философскими романами французские философы – экзистенциалисты Сартр, Камю, Марсель. Но сегодня сама эстетическая наука нуждается в защите от субъективизма, релятивности, радикализма, в защите от маргинальности и сужения предметного поля исследований, от недостатка специалистов – ученых в силу разрушения как основ эстетического образования, так и целых научных философско-эстетических школ.

Предмет данной статьи затрагивает вопросы прошлого, настоящего и будущего эстетики как таковой. Обычно под эстетикой со времен Немецкой классической философии понимают «философию искусства». В современных эстетических исследованиях часто создается впечатление, что эстетика вовсе не философская наука, а некий эмоционально-интеллектуальный способ рассуждений о реальности. Одновременно в научной литературе искусство все чаще осмысливается с позиций культурологии как некое коммерческое явление рядоположное с другими продуктами культуры. Поэтому, с одной стороны, из эстетики «уплывает» ее собственная философско-эстетическая природа и сущность, а с другой стороны, специальное искусствоведение в анализе произведений разных видов искусства, не использует методологический аппарат эстетического знания. В нашей статье поставлена задача освещения проблем эстетики с точки зрения категориального закона диалектики Гегеля, который известен как закон «Общего, особенного и единичного». Для этого мы проследим процесс исторических изменений связей философии и искусствознания в их эстетическом модусе и попытаемся выявить креативные точки развития современной эстетики в ключе категорий «особенного» и «особенно-эстетического».

1. Три исторических модуса эстетики.

В немногих библиотеках мира, включая Российскую государственную библиотеку Москвы, хранится вышедшая в Германии в 1735 г. небольшая книжечка, написанная на латыни - диссертация немецкого философа Александра Готлиба Баумгартена. Ее название: «Философские размышления о некоторых вопросах, касающихся поэ-

тического произведения». Для нас она интересна тем, что в ней впервые употребляется название «эстетика» (от греч. Aestheticos – чувственный, относящийся к чувственному восприятию). Многие философы того времени выделяли в духовном мире человека три главные сферы: разум, чувство и волю. Каждая из них заслуживала самостоятельного философского осмысления. Учение о деятельности разума развивалось в философии как логика, учение о действиях воли составляло предмет эстетики. Однако учение о чувстве такого научного философского статуса не имело. Баумгартен решил уравнивать в правах учение о чувстве с логикой и этикой, назвав его эстетикой. По мнению философа, поднятая им на пьедестал эстетика, должна заниматься изучением красоты природы и искусства, как наивысшим выражением красоты и порядка. Защищая гуманность истинной эстетики, Баумгартен писал: «Нашу науку могут упрекнуть в том, что она не достойна внимания философа, что изображение человеческих чувств, грез, преданий и страстей принижает философский кругозор. Мой ответ таков: «Философ – тоже человек». И он просто не смеет отгораживаться от столь обширной области человеческого познания» [1,26].

Таким образом, в своем сочинении ученый предложил создать науку о чувственном познании с точки зрения целесообразности и практичности такого анализа. При этом главным объектом эстетического исследования он видел искусство и красоту. Появилось новое ответвление от философии, которое современно и сегодня. Так же, как и 250 лет назад, любой субъект и не только философского познания «не может отгородиться от столь обширной области человеческого познания» как чувственное восприятие реалий окружающего мира. Так же, как и 250 лет назад сегодня стоит задача рефлексии красоты мира и искусства, а также конституирование концепций эстетического опыта.

На наш взгляд, если бегло охватить историю искусства, то после эпохи Возрождения можно выделить три его концептуальные формы. Первое направление – это искусство развлечения, предназначенное для широких масс или массовое искусство. В основе этого искусства лежит пробуждение у людей чувства радости, бодрости, иллюзии жизни в условиях праздника. Манипулирование людьми с целью удобства управления происходит через навязывание модных форм развлечения, наслаждения, привычек, поведения, вкусов большим «массам» людей с помощью большой «массы» продукции искусства. От народных карнавалов Средневековья, которые составляли оппози-

цию официальному церковному искусству (М. Бахтин) до всеобщей шоуизации и фестивализации жизни современного общества. Такая форма искусства востребована и стандартизирует и без того глобализующийся социум.

В середине XVII в., в новых исторических условиях абсолютистских монархий и власти королей, искусство превращалось в служанку политики и государства. Отражение своей значимости и власти на века запечатлели произведения, созданные под покровительством церкви и королей в интересах политики и государства. Примерами тому служат ансамбли Версаля и Петергофа, соборы Святой Софии (Константинополь) и Святого Петра (Ватикан), пьесы Мольера и музыка Генделя. Искусство стало политикой. Такой метод как социалистический реализм был официальным идеологическим методом творчества социалистического государства в Советском Союзе. Музыка, балет, спорт тогда рассматривались прежде всего, как форма идеологической борьбы и проводники политических идей. Сегодня в России за окном капитализм. Искусство финансируется как государством, так и частным сектором. Например, доля государственных расходов в театральном искусстве составляет 86%, а фильм В. Звягинцева «Нелюбовь» полностью снят без государственного участия. Вопрос об ангажированности художника, о свободе творчества в искусстве, о его зависимости от «проплаты» идей остается дискуссионным.

Третьим и самым важным с точки зрения культурно-гуманистической ценности направлением в искусстве было и остается интеллектуальное искусство. Примером перерастания политико-амбициозного, светско-салонного искусства в глубоко-философские произведения является творчество Моцарта в поздний Венский период. В 1778 г. он пишет концерт для флейты и арфы по всем законам барокко, а позднее в 1784 г. создает Сонату для фортепиано с-moll, которая воплощает исторически совершенно другую концепцию искусства. Появляется глубоко философская музыка, слушая которую нельзя вести светские беседы и бездумно радоваться звукам. Трагизм главной партии Сонаты, разработка первой части, заставляют напряженно слушать, следить за развитием музыкальной мысли, задуматься о счастье, судьбе, жизни и смерти. Это абсолютно другая форма музыки. Она требует другого осмысления и восприятия. Через двести пятьдесят лет, в 1905 г. у великого русского композитора С.В. Рахманинова

появится культовая для XX в. прелюдия *cis-moll*, где главная тема основана на том же противопоставлении драматического и лирического начала, что и у Моцарта. Философия и красота мира, универсальные во все времена, раскрываются композиторами в философии и красоте музыки.

Именно этот, третий тип искусства на наш взгляд предполагает и нуждается прежде всего в философском осмыслении эстетикой как наукой. Именно в рамках рефлексии этого типа искусства зародилась эстетика Баумгартена и исторически развивались научные школы от Немецкой классической эстетики до современной феноменологии искусства.

Констатируя многомерность и многоуровневость предмета эстетической науки, мы разделяем позицию В.В. Бычкова о двух основных способах исторического бытия эстетики: эксплицитной и имплицитной [3, 30-31]. Эксплицитная эстетика является самостоятельной, собственно философской дисциплиной, «крестным отцом» которой в XVIII в. стал А. Баумгартен. Имплицитная эстетика неявно, в скрытом виде присутствует в любых реалиях человеческого бытия. Ее содержанием является эстетический опыт как одна из сторон, один из аспектов жизни и деятельности человека в любых областях человеческой культуры от кулинарии до антропогенеза. Поэтому сегодня развиваются на практико-эмпирическом уровне эстетика еды, эстетическая стоматология, эстетика цифрового общения и др.

Эксплицитную эстетику с ее научно-теоретическим полем анализа принято разделять на классическую, неоклассику, постклассическую эстетику и виртуалистику. Заметим, что всякое деление и схемы даже в научном знании условны. В содержательном плане для нас важно, что эксплицитная эстетика в XVIII в. начиналась с анализа глубокого серьезного искусства и его чувственного восприятия.

2. Чувственное восприятие красоты.

Философская квинтэссенция искусства стоит на чувственном восприятии красоты произведений искусства. Заметим, что Баумгартен в своих трудах исследовал не столько искусство, сколько чувственное восприятие. Господствовавшая в XVII в. теория чувственного познания Лейбница уравнивала в объективном восприятии красное и соленое, поэзию и изобразительное искусство. Задолго до Баумгартена. Еще Паскаль отмечал важность чувственного познания мира че-

ловеком. Тогда же Декарт своими рационалистическими и материалистическими методами подверг сомнению принцип существования самого Бога и доказал, что именно в началах чувственности и логики мы перемещаем наш разум на экзистенциальные точки познания мира. Одна из важнейших таких точек по мнению английского философа-просветителя XVIII в. Шефтсбери – красота. Он в своих трактатах настаивал на исключительной роли красоты в познании жизни. «Закон и устройство государства, гражданские церемонии и религиозные ритуалы, все, что сглаживает грубую первозданность человечества, что придает ему благонравие, все науки и искусства, философия, мораль, добродетель, процветание всех дел, совершенствование человеческой природы – вот перспективы, восторгающие душу, вот очарование красоты, которое влечет к себе» [5,97]. Шефтсбери считал, что даже экономические структуры цивилизации базируются на принципах красоты. Нормы и правила лежат в основе понятий о красоте и это очень важно. По Шефтсбери, определение красоты как таковое, лишено субъективной оценки. Возражая Гоббсу, он провозгласил красоту мира как высшее проявление рационализма.

Концепция универсальной красоты Шефтсбери современна и сегодня, она относится не только к природе, к искусству, но и к современному информационно-ориентированному миру. Наш мир все больше состоит из знаков и обозначений, символов и симулякров, которые не имеют под собой материальной основы красоты. Например, бумажные деньги не конвертируются в красоту. Их ценность основывается на ожидаемой выгоде и кредите. Ценность материальных благ не отражает их истинную стоимость, как и зарплата не отражает ценность проделанной работы. Это применимо ко всем видам поп-арта, массовой культуре и к сфере современной музыки.

Музыкальные симулякры скрывают гигантскую подмену ценностно-онтологического статуса музыки тем, чем музыка по существу не является: шоу, эротикой, телом, танцем, тишиной, денежным эквивалентом. Там, где нет музыкального академизма, музыку теперь невозможно отделить от внемузыкальных элементов. Там нет пространства для собственно эстетических переживаний, ибо музыка – симулякр, музыка, симулирующая музыку рассчитана только на тактильные ощущения. Манера пения аналогична разговорной речи, непрофессионализм в игре на музыкальных инструментах, когда играют и

циркачи, и спортсмены, и актеры, продюсеры в разнообразных шоу – только приветствуется. Физически-телесная, громкая музыка «вдалбливается» слушателю в уши, симулякры музыки выдаются за то, чем не являются. Отсюда восприятие поп-музыки не может быть восприятием сущностно-эстетическим, восприятием прекрасного в силу неподлинности облика, квазикрасоты, симуляции красоты во многих современных реалиях поп-арта. Чувственное восприятие не-красоты может быть предметом музыкальной критики, музыкальной пропаганды и агитации, наконец рассуждений на уровне имплицитной эстетики. Собственно эстетический анализ, глубоко философский по своей природе предполагает как сам эстетический объект, так и пространство красоты для конституирования адекватного эстетического предмета в нашем сознании.

3. Эстетика «сверху» и эстетика «снизу» или «особенно-эстетическое».

В XIX в. физиолог Густав Фехнер разработал особую теорию психофизики, соединяя закономерности психических и физиологических явлений. По Фехнеру «эстетика снизу» предполагает движение мысли «от опыта к индивидуальности», а «эстетика сверху» «от теоретических понятий к конкретным предметам и процессам». Действительно, можно условиться, что индивидуальные, частно-научные, объективные характеристики художественного произведения, состоящие из описания деталей, простых свойств, отношений, характеристик, имеют доминантно-приоритетное значение в работе, например, литературоведа, критика, филолога-ученого. Однако, это не препятствует, а помогает исследованиям «сверху», на более высоких философском и эстетическом уровне знания. Тогда «эстетика сверху» может быть охарактеризована как метод, позволяющий использовать знания философско-эстетической теории на уровне анализа целостности художественных произведений и художественной деятельности. «Эстетику сверху» важно направлять на изучение конкретных произведений искусства. Возможна критика позиций «эстетики сверху» по причине отвлеченности, спекулятивности эстетики и философии искусства. Однако такие качества научного знания, как объективность, предметность, системность, рефлексивность, критичность – никто пока не отменял. Именно ресурсы дедуктивного эстетического метода способны расширять горизонты и углублять, фундировать живое научное познание произведений искусства на уровне искусствоведения.

Известно, что все крупные писатели, критики, литературоведы, с одной стороны, и крупные философы – мыслители с другой, обращали свое внимание к эстетической сфере. Например, Л.Н. Толстой, А.А. Блок, С.А. Есенин хорошо чувствовали эстетическую значимость и ценность литературы для человека, хотя не всегда ясно и на уровне научного знания могли ее сформулировать. Важно, что такие великие философы как Кант, Гегель, Лосский, Франк включали эстетику в свои философские системы как высшее, завершающее звено, ведущее к пониманию целостности произведения искусства. Так, например, Гегель писал: «Я убежден, что высший акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический и что истина и благо соединяются родственными идеями лишь в красоте. Философ, подобно поэту, должен обладать эстетическим даром. Философия духа – это эстетическая философия» [4,212]. Развивая гегелевскую мысль, можно заметить, что и поэт подобен философу и эстету, поскольку высшая его цель: создать своим произведением красоту и ничего больше. Искусство в его сущностных основаниях феноменально в совокупности всех явлений, процессов, отношений и ориентировано на эстетический опыт человека, на его эстетическое восприятие, творчество, воображение, культуру. Если художники называют искусство миром прекрасного, то мысли прошлого и настоящего определяют эстетику как науку о прекрасном или как философию искусства, где главными категориями выступают прекрасное, безобразное, возвышенное, трагическое, комическое, идеал, игра, наслаждение, образ, символ, знак, стиль, форма, содержание и многие другие.

Литературоведческий и эстетический уровень исследования художественных произведений можно рассматривать методологически, опираясь на разные картины научной логики. Трудно не принять логику Гегеля с его категориальным законом диалектики «Общего, особенного и единичного». Действительно, ученый-исследователь даже в художественно-гуманитарном знании вынужден опираться на философскую методологию (общий уровень), конкретные методы с учетом специфики искусствоведческого анализа (единичный уровень), а также уровень промежуточного, особенного эстетического знания (уровень особенного), характеризующего пространство искусства в целом.

В знаменитой Гегелевской «Энциклопедии философских наук», состоящей из трех частей («Логика», «Философия природы», «Фило-

софия духа») получила окончательное оформление диалектическая система Гегеля. Развивая диалектику тождества объективной и субъективной диалектики, Гегель указывал на связь в познании явлений общего, особенного и единичного ряда. Рассматривая эстетическое мышление как рассудочную деятельность, для нас важно обратиться к следующему фрагменту философа: «Деятельность рассудка вообще состоит в том, что она сообщает своему содержанию форму всеобщности и всеобщее, как его понимает рассудок, есть некоторое абстрактно всеобщее, которое, как таковое, фиксируется в противоположность особенному, но благодаря этому также оказывается особенным» [5,288]. Итак, приобретая в познании благодаря деятельности рассудка «всеобщее» знание на философском уровне об искусстве, мы тем самым приобретаем о нем «особенное» знание, которое в анналы философии вошло как философия искусства или эстетика. Общее содержит особенное, а особенное является общим. Философия – это и эстетика, а эстетика – это и философия. Где же место конкретно-искусствоведческого знания в этой диалектике?

Поскольку искусствоведение имеет дело с чувственным восприятием единичных произведений единичных видов искусства (в том числе и синтетических искусств), то его предметное поле очерчивается понятиями – «единичного» и «конкретного». «...рассудок...представляет собой противоположность непосредственному созерцанию и чувству, которые, как таковые, всецело имеют дело с конкретным и остаются при нем» [4,289]. В интервале противоположности ощущения и рассудка происходит «схватывание» конкретных произведений искусства и предметов в их определенных различиях и свойствах. «Мышление действует при этом как рассудок, и его принципом в этой деятельности является тождество, простое соотношение с собой» [4,289]. Существует тождество произведения искусства и рассудка, который действует на уровне конкретно-искусствоведческого знания, изучающим, разделяющим, абстрагирующим образом, исследуя свойства конкретного произведения искусства или их групп на уровне стиля, направления, метода. Но Гегель также замечает, что «это тождество и есть то, что ближайшим образом обуславливает в познании переход от одного определения к другому» [4,289]. Этот переход от категорий и положений частных искусствоведческих наук к категориям «особенного» ряда в эстетической науке доказывает тот факт, что искус-

ствоведение – это и эстетика, а эстетика – это и искусствоведение. Например, если происходит анализ музыки, то музыковедение, нуждаясь в твердости, включает эстетику музыки (единичное), а эстетика, (особенное) достигая определенности, опирается на музыкознание. Но такая диалектика нуждается в трансценденции всеобщего уровня, который как мы уже выяснили также содержит «особенное» – эстетическое знание.

Итак, природу эстетики, следуя диалектике Гегеля, аргументированно можно определить, как «особенно-эстетическое», которое в свою очередь оказывается промежуточной зоной эстетического познания по отношению к уровню «всеобщего» и «конкретного». Однако этот эстетический уровень особенного универсален в силу квинтэссенции и ресурсов как философско-всеобщего знания, так и частно-искусствоведческих выводов. «Море» эстетической красоты, которое питается океаном философии и реками театроведения, киноведения, музыковедения и другимиведениями искусства, действительно, «особенно – прекрасно». В этом суть и душа эстетики, сложность и специфика эстетического знания. В этом ее избранность и элитарность. Не многим философам и искусствоведам удается стать эстетиками. В то же самое время каждый эстетик в силу «особенности» эстетического знания обязан быть и философом, и искусствоведом. Предмет его научной деятельности и эстетического анализа – «особенное-прекрасное».

4. Эстетическое образование в условиях трансформации современной культуры.

Когда-то великий физик Эйнштейн сказал о том, что Человечеству в XX веке «нужна скамеечка для того, чтобы посидеть и подумать». Сегодня также, больше всего человечеству нужна философия и эстетика как философия прекрасного. Глобализация современного общества принесла в экономику, политику, нравственность, искусство законы джунглей и варварство. Надо признать, что сегодня материальные ценности являются чуть ли не единственными ценностями общества, а экономическая свобода признается чуть ли не единственной важной свободой. В итоге мы имеем современную систему эконоцентризма, формулы которой поэтически передал Гете в словах Мефистофеля: «Сатана там правит бал», а «Люди гибнут за металл». Но если во времена Шефтсбери, Гоббса и Гете проблема состояла в познании структуры мира и красота в таком познании играла суще-

ственную роль, то монстры современности вырабатывают в людях иммунитет к истине, добру, красоте.

Может ли эстетика сегодня внести свой вклад в разрешение конфликтов и вызовов в вечные философские поиски Человечества? Думается, что равно как и философия на уровне «всеобщего», так и эстетика на уровне «особенного» может и должна занимать собственное существенное место в этих поисках. Одним из важнейших проявлений устройства цивилизованного мира является красота. Именно красота выступает важным критерием чувственного восприятия и ценностей современной цивилизации. Развитие философских представлений о красоте, о сущности прекрасного является первостепенной задачей науки, образования, культуры. Горизонты развития современной глобальной цивилизации будут весьма туманны, если ослабнет свет эстетики и красоты. Важно придать новый импульс для развития эстетики как науки и новый импульс эстетическому образованию школьников, молодежи, студентов. Это должно выразиться в расширении художественных практик, в преподавании курсов эстетических дисциплин, в расширении научной, организационной, издательской деятельности, установлении тесных контактов с зарубежными философами и эстетиками. Суть современной эстетики лежит в пространстве познания «особенного» и поэтому универсального знания о философии красоты, искусства, эстетического опыта в целом. Можно надеяться, что новое образованное поколение молодежи, поразмыслив на «скамеечке» Эйнштейна о мире и своем месте в нем, имея эстетический иммунитет, против дикости и варварства, защитит цивилизацию собственной «эстетической совестью» (Жан-Поль).

Литература:

1. Baumgarten. Aesthetica, Frankfurt a. Oder., Bd, 1750, §6
2. Антология мировой философии: Том 3. – М.: книга по Требованию, 2013. – 760 с.
3. Бычков В.В. Эстетика: Учебник для вузов. – М.: Академический проект, Фонд «Мир», 2011. – 452 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет. – М., 1970
5. Шефтсбери Э. Эстетические опыты. Сост., перевод, коммент. Ал.В. Михайлова. Под общ. ред. М.Ф. Овсянникова. М.: Искусство, 1974. – 543 с.

AESTHETICS AS SCIENCE ON THE "SPECIAL" IN KNOWING THE BEAUTY OF REALITY AND BEAUTY OF ART

Annotation: *The article examines the role and significance of aesthetics in the eternal philosophical quest for Mankind. Like philosophy at the level of the "general", aesthetics at the "special" level can and must occupy its own essential place in this search. One of the most important manifestations of the organization of the civilized world is beauty. It is beauty that is an important criterion of sensory perception and values of modern civilization. The development of philosophical ideas about beauty, about the essence of beauty is the paramount task of science, education, culture.*

Keywords: *categories "general", "singular", "special", "especially-aesthetic", art of entertainment, intellectual art, explicit aesthetics, implicit aesthetics, art criticism, simulacrum, aesthetic education.*

УДК 7.01

Оганов А. А.

МГУ им. М. В. Ломоносова, г. Москва

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНФОРМАЦИИ

Аннотация: *статья посвящена возможности рассмотрения искусства в качестве специфической информационной системы.*

Ключевые слова: *искусство, теория информации, семантическая информация, эстетическая информация, художественная информация.*

В вопросе о специфике художественной информации, следует уточнить содержание понятий семантического и эстетического видов информации. Сообщение, смысловые элементы которого непосредственно и однозначно соотносимы с символами, знаковыми образованиями, собственно, и есть семантическая информация. Оно логично, прагматично, конвенционально, воспроизводимо и достаточно адекватно переводимо на любой канал передачи информации.

В отличие от нее эстетическая информация - чувственно-эмоциональное сообщение, вызывающее преимущественно бессознательную и бескорыстную реакцию удовольствия. Ее источником является чувственно-созерцаемая форма, данная как объективно (явление природы), так и субъективно (продукт творчества). Это близко к кантовскому толкованию «чистой красоты» и лосевскому - «выразительной формы». Эстетическая информация в значительной мере обусловлена каналом ее передачи (формообразующей структурой), субъектом восприятия. Ввиду предельной индивидуализированности эстетической информации, она всегда многозначна, изоморфно не переводима и не воспроизводима. Информационная емкость эстетического сообщения прямо пропорциональна оригинальности формы.

Художественная информация проявляется преимущественно в сфере искусства и является разновидностью информации эстетической. Она дистанцируется от прагматически-ценной информации, как и от практически значимых рекомендаций. Часто художественное сообщение строится по принципу антитезы логическому, привычному, обычному. Художественная информация самоцельна, самодостаточна, самоценна. Она адресована внутреннему миру субъекта и замкнута на нем.

В искусстве сообщение, образ, символ, как правило, не отсылают к внешнему предмету. Все значения сопряжены между собой в рамках сотворенной художественной реальности, вымышленной воображением. К воображению же субъекта они и апеллируют. С. М. Эйзенштейн одним из первых заметил, что столкновение нейтральных в смысловом отношении кинокадров порождает у воспринимающего новые образы и представления. Отсюда их субъективность и оригинальность.

Поэтому некорректно говорить об истинности или ложности художественной информации произведения искусства. Примечательны такие несочетаемости: «жар холодных чисел» (Блок), «пышное природы увяданье» (Пушкин), «мама, ваш сын прекрасно болен» (Маяковский). Или: «Глухонемые владения смерти» (Бродский), «есть чужая подводная лодка с ее ненавистью к любимой моей» (Аполлинер). Ничто здесь не отсылает к сколько-нибудь определенному внешнему объекту. Непосредственным адресатом является внутренний мир, личные представления реципиента. Поэтому допустимо говорить об истинности чувств и переживаний – глубоко субъективных, но никак не об адекватности внешним реалиям. Такой критерий истинности

присущ естествонаучному знанию и не имеет ничего общего с качеством художественности.

Особо следует сказать о образах и символах как носителях художественной информации. В отличие от других сфер человеческой деятельности в искусстве они не конвенциональны. Распознавание языка и стилистики художника происходит на протяжении всего процесса восприятия произведения. В эйзенштейновском «Иване Грозном» зритель постепенно осознает, что красный цвет в кадре – это цвет крови и мести, желтый – наживы, голубой – поэтический, черный – трагический. Весьма примечателен с точки зрения сказанного изобразительный «алфавит» «8¹/₂» Феллини и «Красной пустыни» Антониони.

Если изобразительные характеристики знака в науке отличаются предельной экономичностью и его функционально-инструментальными свойствами полностью исчерпывается его ценность, то в искусстве изобразительность знака, как правило, избыточна.

В науке знак предельно обобщен и однозначен, что согласуется с требованиями объективности научного знания. Поэтому здесь изобразительная избыточность ведет, наоборот, к ограничению информационной емкости. В искусстве же реализуется гегелевское: «Богаче всего самое конкретное и субъективное». Заметим, что в семиотике отношение к собственно знаку индифферентно.

С позиции классической теории информации оригинальным является новое, непредсказуемое содержание сообщения. В искусстве оригинальность связана, главным образом, с формообразующими характеристиками. Качество оригинальности художественного произведения обусловлено не столько содержанием, сколько способом его выражения, неповторимостью и своеобразием формы.

В искусстве содержание переходит в форму. У Л. С. Выготского: «Искусство – это преодоление материала действительности художественной формой». Форма как бы поверх непосредственного значения слов, изображений наслаивает новые, подчас, противоположные смыслы по принципу антитезы («театр абсурда»). Способов семантической трансформации сообщения посредством формы – неограниченное множество. Не случайна неисчерпаемость художественной информации при неоднократном обращении к одному и тому же произведению.

Поскольку на художественную информацию оказывают влияние все основные структурные элементы информационной системы: пе-

редатчик (произведение) – канал (изобразительно-выразительный средства) – приемник (субъект восприятия), то анализ специфики соответствующего сообщения предполагает сосредоточение внимания на каждом из этих элементов. Ограничимся здесь рассмотрением канала передачи информации ввиду его особых формообразующих качеств. В сфере художественного творчества под информационным каналом подразумевается изобразительно-выразительный язык искусства. В более узком смысле – это материальный первоэлемент языка: в литературе – вербальный текст, в живописи – цветовая гамма, в театре – актер и т.д. В научной литературе известна классификация видов искусства на одноканальные и многоканальные (так называемые синтетические искусства). В последних часто имеет место метод контрапунктического использования каналов, порождающий неожиданный художественный эффект. В кинематографе, например, – изобразительный ряд и музыкальная фонограмма.

Анализ особой роли информационных каналов имеет множество аспектов. Примечательно, в частности, что некоторые характеристики канала передачи художественной информации тесно связаны с психофизиологическими возможностями восприятия произведения искусства. Известно, что скорость передачи информации бывает заданной, независимой от субъекта восприятия (музыка, театр, кинематограф) и, наоборот, субъектом определяемой (литература, живопись, скульптура). В первом случае скорость воспринимаемой информации может быть ниже скорости ее передачи (поступления). Вследствие этого восприятие оказывается неполным, частичным, ущербным. Напротив, замедление скорости передачи информации часто затормаживает интерес к ней. Как правило, в искусстве имеет место чередование темпов сообщения с целью достижений определенных эффектов. Убыстренная смена кадров в фильме нередко становится средством достижения комического эффекта, а стоп-кадр способствует акцентированию, сосредоточению какой-то мысли.

Таковы некоторые основополагающие аспекты рассматриваемой проблемы. Обращение к ним обусловлено стремлением обосновать, правомерность вычленения собственно категории художественной информации.

Современное информационное общество с его высоко развитыми технологиями не могло не повлиять на систему искусств, его языковые средства и коммуникативные возможности. Сформировалось так

называемое дигитальное искусство, значительно расширившее его информационный ресурс. Совершенно новое явление в художественной практике потребовало теоретического осмысления. Правомерно при этом использование понятийного аппарата теории информации, однако оно должно быть строго избирательным, соответствующим специфике искусства. Наконец, чрезвычайно важно, чтобы аналитический инструментарий этой теории не подменял собой и не вступал в противоречие с категориальной системой классической эстетики.

Oganov A. A.

SPECIFICATION OF ARTISTIC INFORMATION

Annotation: *The article is devoted to the possibility of treating art as a specific information system.*

Keywords: *art, information theory, semantic information, aesthetic information, artistic information.*

УДК 7.01

Радеев А. Е.

СПбГУ, г. Санкт-Петербург

ТРИ ОШИБКИ В ПОНИМАНИИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА И ИХ ОТНОШЕНИЕ К ЭСТЕТИКЕ

Аннотация: *В статье рассматриваются три характерные ошибки при анализе эстетического опыта – трансляционная, реляционная и эпитомическая. Первая трактуется как подмена анализа эстетического опыта его выражением (например, представление о том, что эстетический опыт связан с опытом красоты). Вторая связана с подменой анализа эстетического опыта его предметом (например, представление о том, что эстетический опыт напрямую связан с искусством). Третья рассматривается как подмена анализа эстетического опыта изложением этого анализа. Преодоление этих ошибок ставит перед эстетикой новые вопросы, ответы на которые еще только предстоит дать.*

Ключевые слова: *эстетический опыт, аксиология, эстетические категории, опыт красоты, опыт искусства*

Текущее отношение к тому, чем занимается эстетика, обладает странной двойственностью. С одной стороны, все чаще можно встретить утверждения о ключевой роли эстетического в области человеческой коммуникации, об эстетике как метафилософии современности, о том, что эстетическое сопутствует человеческой деятельности так же неизменно, как и множество других человеческих «естественных» состояний. С другой стороны, не менее часто встречаются утверждения о том, что эстетику необходимо преодолеть в пользу «айстетики», «инэстетики», «антиэстетики», что эстетика представляет собою не более чем ветвь культурологии, что ее проблемы, по сравнению с проблемами бытия, свободы, человека, менее важны для философии в целом.

Как правило, как в одном, так и в другом случае под эстетикой понимают философскую аналитику определенного состояния, получившему в истории эстетики различные наименования – «эстетическое суждение», «эстетическое удовольствие», «эстетическое событие», однако за последние 30-40 лет многие, кто так или иначе затронут проблемами эстетики, сходятся в том, что это состояние корректнее всего именовать эстетическим опытом, и потому в своем изначальном и широком смысле слова эстетика подразумевает философскую аналитику эстетического опыта.

Но именно с введением этого понятия возникает ряд трудностей, одни из которых – это совершение ряда ошибок в понимании эстетического опыта.

При всей, казалось бы, сомнительности рассуждений о том, что в каких-либо философских исследованиях имеются ошибки, все же как минимум в двух смыслах возможно о них говорить, их выявлять и избегать. Первый простой и очевидный смысл – это внутренняя противоречивость, препятствующая аналитической работе. Вторым же смысл (и именно он будет иметь здесь в виду) – это *подмена* смыслов, аналитика одного под видом другого. Именно в этом смысле Дж.Мур говорит о «натуралистической» ошибке в этике, а в современной эстетике ведется спор об «интенциональной ошибке» (подробнее об этом см.: [1]).

Итак, мой тезис состоит в том, что при аналитике эстетического опыта зачастую имеет место целый ряд смысловых подмен, избегать которые необходимо не только для понимания эстетического опыта, но и для эстетики в целом.

Первой и наиболее распространенной ошибкой является подмена анализа эстетического опыта анализом его выражения. При всей сложности, особенно после достижений философии XX в., различения плана содержания и плана выражения, при всей необходимости дополнительного обоснования различия между состоянием и его выражением, все же следует признать, что одно дело – это само состояние эстетического опыта, другое – то, посредством чего оно выражается. Если, например, у меня складывается эстетический опыт вида из окна, то одно дело – это сам процесс этого опыта, другое – в какой форме он выражается: в спокойном созерцании, в сжатых кулаках, в междометии «Ах!» или в суждении «Это очень красиво!». Поэтому анализ многообразия самого состояния эстетического опыта – того, как он складывается, через какие моменты он проходит в этом процессе складывания и почему – это нечто совершенно иное, чем анализ многообразия форм его выражения. А эти формы действительно многообразны – они могут быть невербальными и вербальными, последние могут быть внеоценочными и оценочными, наконец – последние могут быть внекатегориальными и категориальными. И только лишь к последнему типу относится такая ставшая классической категория, как прекрасное. Из этого видно, насколько неверно понимать эстетический опыт как «опыт красоты» или же насколько далекими кажутся высказывания, что эстетика занимается анализом эстетических суждений. Преодоление этой ошибки выражается в принятии того, что эстетические категории (и, в частности – прекрасное) – лишь частный, и, возможно, не самый существенный момент эстетического опыта; что эстетический опыт и эстетическая оценка – далеко не одно и то же; что опыт складывается вне зависимости от того, в каких формах выражается это складывание.

Второй ошибкой является подмена анализа состояния анализом предмета этого состояния. Как и в первом случае, различные философские концепции XX в. позволяют усомниться в том, насколько предмет отличается от состояния, с ним связанного, но все же одно дело – сам опыт, другое – то, *что* испытывается. Если взять за основу тот же пример с видом из окна, то анализ того, что входит в эстетическое удовольствие (как одного из модусов опыта) от вида из окна не следует подменять анализом того, почему именно вид из окна вызвал это удовольствие. Наиболее же распространенным вариантом этой

ошибки является представление о том, что эстетический опыт непременно связан с каким-либо определенным эстетическим объектом (под которым чаще всего понимают искусство). Но как нелепо заявлять, что существует некий исключительный объект зрения, точно так же нелепо утверждать, что искусство – это исключительный объект эстетического опыта. При этом, разумеется, у эстетического опыта имеется свое содержание, возникающее в результате складывания этого опыта – точно так же, как зрительным содержанием являются различаемые в его процессе линия и цвет. Это позволяет заметить, насколько одиозными являются представления о том, что эстетический опыт – это «опыт искусства», а эстетика – это философское осмысление искусства. Преодоление этой ошибки выражается в принятии того, что анализ эстетического опыта основан на внимании к самим особенностям этого опыта, к тому, как в ходе складывания этого опыта формируется его собственное содержание, которое, в силу разных внешних условий, связывается впоследствии с тем или иным предметом.

Третьей ошибкой является подмена аналитики эстетического опыта изложением этого аналитики. При всем том, что многие признают, что одно дело – это то, как можно разворачивать анализ, другое – то, как целесообразнее его изложить для понимания, зачастую имеет место именно подмена анализа доступным его изложением. Например, если анализ моего эстетического опыта вида из окна возможно изложить посредством трех различий, то это вовсе не означает, что сам этот анализ базируется на этих различиях. Иначе говоря, как физика – это не учебник по физике, точно так же и эстетика – это не учебник по эстетике, подразумевающей конкретные разделы, а анализ эстетического опыта – это не то, посредством каких различий удобно его изложить. Более того, если вспомнить о различных стратегиях изложения философских концептов посредством кино (т.н. кинофилософия), если вспомнить о Ницше, который мечтал станцевать свою философию, если вспомнить об известном конкурсе «Dance Your PhD», то можно допустить, что какие-то аспекты анализа эстетического опыта, быть может, целесообразнее станцевать (или смонтировать на монтажном столе, сфотографировать, спеть), но никак не письменно изложить. Это позволяет заметить, насколько далека эстетика от представления о ней как учебной дисциплине. Преодоление

же этой ошибки выражается в принятии того, что анализ эстетического опыта подразумевает внимание к непонятному в нем, в расширении границ этого непонятного и определении возможностей их обращения в понятное – с тем, чтобы затем определить новые пределы непонятного.

Первую ошибку, связанную с подменой анализа опыта его выражением, можно назвать *трансляционной*, если иметь в виду, что эстетический опыт может выражаться (транслироваться) в разных формах. Вторую ошибку, связанную с подменой анализа опыта анализом его предмета, можно назвать *реляционной*, если иметь в виду, что эстетический опыт может формировать свое собственное содержание, но при этом вовсе не связан с каким-либо объектом. Третью ошибку, связанную с подменой анализа опыта его изложением, можно назвать *эпитомической* (по аналогии античными эпитомами), если иметь в виду, что анализ опыта и те различия, посредством которых его удобно его излагать – не одно и то же.

Легко заметить, что классическое определение эстетики, обычно представленное как «дисциплина о философском осмыслении красоты и искусства» подразумевает сразу три ошибки: речь идет о подмене эстетики ее дисциплиной (эпитомическая ошибка), о подмене эстетики осмыслением красоты (трансляционная ошибка) и о подмене эстетики философией искусства (реляционная ошибка).

Между тем, знание этих ошибок и стремление избегать их не столько упрощают, сколько усложняют дальнейшую аналитику эстетического опыта. Как складывается этот опыт? Как он формирует свое собственное содержание? Возможно ли внеаксиологическое понимание эстетического опыта? Насколько этот опыт обусловлен его единством? Какие иные формы опыта, помимо эстетического, возможны, и как они соотносятся друг с другом? Как возможен анализ всего этого? Столько много вопросов – и сколько мало ответов в истории эстетики.

Литература:

1. *Lyas C., Stecker R. Intentional Fallacy // A Companion to Aesthetics*, 2nd Edition. Ed. by S. Davies [et al.]. Wiley-Blackwell, 2009. P. 369-371.

THREE MISTAKES OF AESTHETIC EXPERIENCE'S UNDERSTANDING AND ITS RELATION TO AESTHETICS

Abstract: *The article deals with three fallacies in the analysis of aesthetic experience – translational, relational and epitomic. The first is interpreted as a substitute for analysis of aesthetic experience by its expression (for example, the idea that aesthetic experience is related with an experience of beauty). The second is connected with substitution of analysis of aesthetic experience by its object (for example, the idea that aesthetic experience is directly connected with art). The third is interpreted as a substitute for analysis of aesthetic experience with the presentation of the analysis. Overcoming these fallacies poses new questions to aesthetics.*

Key words: *aesthetic experience, axiology, aesthetic categories, experience of beauty, experience of art*

УДК 7.01

Хангельдиева И. Г.

МГУ им. М. В. Ломоносова, г. Москва

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ В ОРЕОЛЕ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Аннотация: *статья посвящена анализу процесса инкорпорирования современных цифровых технологий в круг активных элементов выразительных средств традиционных искусств, новых способов их интерпретации.*

Ключевые слова: *искусство, выразительные средства, цифровые технологии, эстетика.*

Технологическая основа часто практически
полностью предопределяет эстетику

С. Диксон

На авансцену истории пришли поколения, которые родились в эпоху Интернета и цифровизации. У них значительным образом изменилась картина мира, в которой технологии стали занимать более

значительную часть, чем в предшествующих поколениях. Когда-то М. Маклюэн предложил новую формулу, теперь известную всем исследователям культуры, искусства и коммуникаций: *“The Medium is the Message”* или *«Медиа есть сообщение»*. По этому поводу дано множество комментариев, но по сути в данном тезисе исследователь подчеркивает насколько важны новые технологии в коммуникации, что подчас они важнее контента, который транслируют, так как этот *контент могут особым образом преобразовывать*.

При освоении новых технологий и включение их в структуру художественного произведения, важно, чтобы творцы понимали возможности этих технологий в создании уникальной художественной реальности и каким образом с их помощью преобразуется художественная информация и художественные смыслы. Публика, которая воспринимает художественный результат, осмысливает и переосмысливает его, в результате чего он воздействует на их сознание и оставляет определенное художественное впечатление.

Технологии на протяжении всей истории человечества носили нейтральный характер. Их значимость определялась целеполаганием человека, который их использовал. Известно, что использование атомной энергии возможно во благо и во зло. Тоже самое можно сказать о технологии клонирования, а также интернет-технологиях. Интернет – мощное средство коммуникации с одной стороны, но с другой – это средство может быть использовано не только во благо человека.

Исторически сложилось таким образом, что всякий раз при возникновении новых технологий, общество в целом и представители искусства весьма настороженно к ним относятся. Человек в основе своей консерватор и все новое его тревожит, так как нарушает существующий привычный жизненный образ жизни. Вспомним разрушителей машин, которые были против замены ручного труда машинным, страхи человека, который вселяли в него железные дороги, автомобили, самолеты... Искусство в этом отношении не является исключением. Нельзя забыть реакцию публики на «Прибытие поезда» знаменитых братьев Люмьер.

Представители искусства часто отрицали возможность органического включения технологических новшеств в структуру художественного произведения. Классический пример позиция Ч. Чаплина в

отношении звукового кино. Однако отдельные энтузиасты от таких экспериментов не отказывались. Стремление сочетать в сложных полифонических видах искусства различных выразительных средств объективно существовало с давних времен.

Сегодня никого не удивить визуализацией самых «закрытых» в данном отношении традиционных видов искусства. Общеизвестно, что примером такого вида искусства может служить музыка, особенно непрограммная. Известно, что различного рода современные визуализации, опирающиеся на синестетические основы восприятия приложимы как к классическим музыкальным образцам, так и к современным. Особенно в этом плане отличаются эксперименты в области поп-музыки. Но, безусловно, наиболее показательны опыты в музыке симфонической и камерной. В качестве примера можно привести программу одного из концертов РНО в зале П.И. Чайковского, полностью состоящего из произведений американского композитора Г. Гетти, которые сопровождались и интерпретировались абстрактными и конкретными визуальными статическими и динамическими образами с согласия автора, которые не наносили никакого ущерба музыкальным произведениям, а были вполне органичны с точки зрения целостного их восприятия.

Другим ярким примером может служить музыкальный проект под названием «Зимний путь», основанный на знаменитом вокальном цикле немецкого композитора-романтика Ф. Шуберта и стихах В. Мюллера. Этот вокальный спектакль создавался в результате объединенных усилий многих. Нашумевший проект впервые был представлен на престижном западном фестивале в Экс-ан-Провансе, а затем привезен на фестиваль «NET» в Москву [1]. В афише кроме основных исполнителей в качестве важных сотворцов значились художник-постановщик и автор визуальных объектов известный на Западе Уильям Кентридж, его же сценография проекта совместно с Сабиной Тойниссен, свет – Херманна Соргелооса, видео – Снежаны Маркович, видеооператор – Ким Ганнинг. Удивительно то, что основные исполнители: баритон Маттиас Герне и концертмейстер – Маркус Хинтерхойзер значились в афише на последнем месте, что является кардинальным нарушением традиции представления в камерном исполнительстве. В данном случае для создателей этого проекта важно было подчеркнуть абсолютно новое прочтение знамени-

го вокального цикла Шуберта, который получил необыкновенное художественное погружение в неожиданную визуальную трактовку.

Новые технологии позволяют значительным образом расширить возможности художественного пространства, как через многообразный визуальный компонент, так и через дифференцированный аудиальный, что позволяет совместить разные типы изображения и звучания (плоские и 3D-объемные).

Цифровые технологии особенно широко востребованы театральной сценографией, как драматической, так и музыкальной. Внедрение новых информационно-коммуникационных и цифровых технологий в театральном искусстве ширится, и с точки зрения усиления эмоционального эффекта в некоторых случаях им нет равных. Примерами тому могут служить спектакли, и программы, поставленные в разных столицах мира, включая и наши.

Интерактивный перформанс «Music Plays Images Images Play Music», созданный японскими художниками Иваи и Сакомото (1997г.) по сути был мультимедийным концертом, в котором была использована система из двух роялей и компьютера для визуализации музыки. Различными способами музыкальные звуки связывались с визуальными образами, создавая решительно новое пространство. Этот перформанс транслировался в Интернет, добавляя его интерактивную среду...

Такие примеры можно найти на различных музыкальных площадках мира. В 2000 году Анна Дифенбах и Кристоф Родатц необычно представили интерпретацию музыкальной драмы Парсеваль Р. Вагнера. Мультимедийное действие представляло собой совмещение проекционных экранов и цифровых эффектов, несколько телевизионных мониторов, а также живых и записанных певцов, что, безусловно, расширило возможности традиционного исполнения. В современном мире искусства появилось увлечение голографическими изображениями. Стали известны целые концертные программы голографических исполнителей.

Следует отметить, что стремление творцов расширить палитру выразительных средств в зрелищных видах искусства было всегда, включая технические достижения, а сегодня особенно. Театральное пространство получило возможность оперировать как реальным, так и виртуальным пространством. Это может происходить и в рамках

художественной-сценической реальности (фантастические миры теперь не препятствия для современных подмостков), то что ранее было не доступно театральной реальности, теперь стало доступным. Театральные пространства сегодня могут выходить «за рамки физической реальности, переходя в пространство абстракции, то есть нематериальных энергетических пространств, которые создают массовый эффект воздействия на зрителя во время представления» [3:1].

В настоящее время установились непростые отношения технологий и искусства [2], с одной стороны, существует реальное притяжение, а с другой, и в большей степени, отторжение. В первом случае *современные технологии могут становятся основой трансформации эстетики*. Новые идеи театральной эстетики нашли свое опытное воплощение в спектакль Ермоловского театра «Портрет Дориана Грея», работу над которым технологически поддерживала известная российская ИТ-компания «ЛАНИТ».

Во втором случае раздаются голоса, предупреждающие о том, что экспансия новых технологий в искусство повлияет на него отрицательно. Технологии, действительно, могут нести отрицательные последствия в зависимости от целеполаганий. Если технологии используются ради художественных целей, то творческий результат будет обусловлен мерой таланта художника. Новейшие технологии не являются синонимом отрицательных результатов. Они могут стать кладезем творческих возможностей в различных видах искусства.

Цифровая революция происходит на наших глазах, изменилось представление о бытии, технологии продолжают все глубже внедряться в окружающий нас мир, современный человек не представляет себе жизни вне электронных гаджетов. Жить в подобном обществе и быть свободным от него невозможно. Поэтому все, что существует в нем, включая культуру и искусство не может не испытывать на себе достаточно мощного воздействие новых технологий.

Литература:

1. Бедерова Ю. «Зимний путь» потеплел // URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2623284>
2. Диксон С. Цифровой Перформанс: История Новых Медиа в Театре, Танце, Спектакле и Инсталляции. Издательство: The MIT Press, 2007

3. Ростовский Е.Г. Мультимедийное пространство театра// Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2014 - Выпуск №3 – С. 1.

Khangeldieva I. G.

MODERN ARTISTIC PRACTICES IN THE OREOL OF DIGITAL TECHNOLOGIES

***Abstract:** The article is devoted to the analysis of the process of incorporating modern digital technologies into the circle of active elements of the expressive means of traditional arts, a for new way of interpreting them.*

***Key words:** art, expressive means, digital technologies, aesthetics.*

**Краснопольская А. П.
Вальков Д. Ю.**

ТРАНСГРЕССИЯ КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП СОВРЕМЕННЫХ АРТ-ПРАКТИК

***Аннотация:** В работе на конкретных примерах анализируются основные принципы современных художественных практик, которые размыывают границы искусства как замысла творца и непредсказуемой текучей повседневности обыденной жизни, классических субъект-объектные отношений между творцом и предметом творчества, зрителем и создателем, замыслом и интерпретацией. Одним из эффектов работы, проделываемой в пространстве современных арт-практик, оказывается трансгрессия классической художественной культуры: оставаясь неизменна в своих старых границах она одновременно существует, распространяется и преобразуется в новые формы вне их.*

***Ключевые слова:** трансгрессия, арт-практики, неклассическое искусство, коммуникация, постнеклассическая парадигма.*

Трансгрессия, является одним из наиболее актуальных и многозначных концептов современного интеллектуального дискурса и все активнее втягивается в пространство анализа и практики современной художественной культуры: современные художники характеризуют свою деятельность как трансгрессивный жест. Данным концептом фиксируются сложные и разнонаправленные процессы преодоления непроходимой границы, преступания установленного как внутреннего так и внешнего предела, процесс перехода от одного фиксированного состояния к другому. Вместе с тем трансгрессия, которая буквально переводится как «выход за пределы» означает и саму скользящую границу, которая указывает на возможность осуществления перехода из одного пространства в другое [3, 91].

Современные художественные практики в некоторых случаях откровенно маргинальные все чаще обнаруживаются стоящими на этой самой границе слияния искусства как замысла творца и непредсказуемой текучей повседневности обыденной жизни, размывают классические субъект-объектные отношения между творцом и предметом творчества, зрителем и создателем, замыслом и интерпретацией. Один из ведущих специалистов в области современной визуальной культуры Т. Митчелл утверждает, что в современных визуальных искусствах отношение между субъектом и объектом подобно улице с двусторонним движением, когда не ясно с какой стороны исходит действие. Создаваемые художественные образы в этом контексте рассматриваются не как застывший объект, который воспринимающий субъект исчерпывающе интерпретирует, а сами наделены присутствием и способностью влиять на творца и свою репрезентацию. В рамках такой парадигмы принципиально меняется установка: вместо вопроса «что изображения должны означать?» должен звучать вопрос «чего хотят изображения?» Согласно Митчеллу, у художественных образов есть свои собственные – подобно человеческим – жизни и они только частично контролируются теми, кто их породил. [2].

Иллюстрацией такого отношения к объекту художественного творчества и процессам с ним сцепленным может послужить следующее признание сценариста сериала «Во все тяжкие» Винса Гиллелана: «Если вы хотите писать для самовыражения, полностью повелевать своим замыслом, вам лучше писать романы, но если вы работаете в современном медиа - вам придется принять, что по большей ча-

сти здесь все зависит от совместных усилий. Это работает в двух направлениях. Медиа в лучших своих проявлениях – живая штука, оно дышит» [1]. Отдельно отметим, что сериал о котором идет речь не просто популярный и отмеченный множеством наград продукт масс медиа. «Во все тяжкие» оказался первым сериалом, который демонстрировался в одном из самых крупных и авторитетных музейных учреждений мира, а именно в Линкольн-центре – самой большой площадке для презентации современного искусства. В. Гиллиган противопоставляет создание писателем романа как пример творчества, которое полностью подконтрольного автору и его замыслу, определяющему в конце концов замкнутую и завершённую форму произведения и медиа с его самым ярким выражением и квинтэссенцией – киносериалом, редко имеющим завершённость, единое авторство и обнаруживающим незавершённость замысла в процессе его разворачивания. Описывая свою работу над созданием «Во все тяжкие» Гиллиган признается в том, что в начале пути он мыслил себя классическим автором с вполне сформированным замыслом и авторской волей. Однако в очень конкретный и определенный момент работы над сериалом персонаж, который в сюжетной линии Гиллигана погибал, по оценкам зрителей и продюсеров оказался настолько определяющим рейтинги, а следовательно и дальнейшее существование сериала, что он начал буквально диктовать будущий сюжет. Из персонажей второго плана он не только переходит в главную сюжетную линию, но становится сложно развивающимся героем с глубокой внутренней экзистенциальной динамикой. По словам Гиллигана автор как творец, вопреки общеизвестной манифестации «смерти автора» из современных форм художественных медиа практик полностью не исчезает, однако форма художественного произведения становится все более открытой и материал зачастую диктует художнику дальнейшую логику движения. В этом смысле вполне закономерно то, что киносериал обнаруживает общие свойства и черты совпадающие с такими арт-практиками как перформанс и хеппенинг. Эти формы возникают, развиваются и захватывают общее арт-пространство почти в одно время с ростом популярности телесериала и так же репрезентируют их сформировавшую постнеклассическую парадигму. Одним из базовых принципов современных арт-практик оказывается принцип соучастия, размывающий границы между автором и реципиентом. На пер-

вый план в современной постиндустриальной культуре выходит идея диффузности, многоголосия, полилога и взаимовлияния различных субкультур. Сопряжения же различных дискурсов и совместное существование различных культурных общностей оказывается продуктивной почвой для продуцирования новых арт-практик, в которых стираются границы элитарного и массового, высокого профессионального искусства и повседневного индивидуального творчества, музея и уличного искусства.

Ярким примером такого сопряжения различных дискурсов и стирания границ является выход искусства из стен академических музеев буквально на улицу. Последние десятилетия XX века и начала XXI века ознаменовали новую эру «жизни искусства на улицах»: практики лэнд-арта, паблик-арта, стрит-арта интенсифицировали интервенцию на территорию академического искусства, традиционно пребывающего в прочных границах элитарности. Последствия таких деконструирующих набегов на стан академического искусства парадоксальным образом подтверждают правоту гераклитовского афоризма πόλεμος δίκεη («война – порядок»): «элитарное» будучи атаковано «массовым» не только не выглядит пострадавшим, но и неожиданно в нем выражается, диффундирует в него и в конце концов трансgressирует, обнаруживая себя вовне – за своими собственными столетия складывающимися предметными границами. По крайней мере, процесс этот насытил уличные арт-практики тонкими, временами ироническими, цитатами и аллюзиями на классические мотивы и сюжеты общепризнанного высокого искусства, и, если и не навязал им академический стиль, то заразил их изысканной игрой в стилизацию. Современные арт-практики – это игры в ассоциации. Но ассоциации не сиюминутные, актуальность которых будет утрачена вместе с моментом их породившим, а втягивающие в свое пространство целые эпохи, стилевые парадигмы, глобальные контексты.

Ярким выражением и примером такой арт-практики являются работы польского художника из Вроцлава Кристиана Чаплицкого, который работает в городском пространстве под псевдонимом Truth и сам называет свое творчество «городским искусством вторжения». Однако Кристиан Чаплицкий известен не только как свободный стрит-арт художник, он активно сотрудничает с институциональными музейными структурами : его выставки проходят в центрах и галереях со-

временного искусства по всей Европе. В Москве во дворе Артплея, он представлял работы из своей наиболее известной серии Fungus, которая состоит из повторяющихся геометрических форм, присоединённых к городской архитектуре, но транспонирующей и в музейное пространство. По словам самого художника, «ему нравится выбивать предметы из утилитарной логики, обманывать наши ожидания и искажать устоявшиеся образы. Привычные объекты городской среды, такие как скамейка или пожарная лестница, начинают функционировать под его воздействием совсем не по тем правилам, которые мы по умолчанию принимаем» [4]. Концептуализируя свое творчество художник акцентирует внимание на том, что для него важно не насильственно, руководствуясь четким художественным замыслом изменять окружающее пространство и становиться его доминантой, а выдвигать на передний план то место, которое он выбрал для своей работы, его уникальный характер, комментируя его средствами искусства[4].

Самая известная и экспонируемая в разных пространствах серия его работ носит название Fungus, что с латинского переводится как плесневый гриб. Из старой кирпичной облезлой и почерневшей от сырости стены, какие встречаются в любом индустриальном городе, прорастают белоснежные идеальные усеченные цилиндрические формы, которые глаз немедленно интерпретирует как пластиковые грибы. Меняя местами и переворачивая части стереотипных бинарных оппозиций «искусственное-естественное», «природа-культура», традиционное-модернизированное, утилитарное-бесполезное К. Чаплицкий не только добивается отчуждения от их привычных смыслов, но и достигает эффекта парадоксального слияния этих крайностей. Художник обращается к образам затхлости, заброшенности и захламленности, но из одной уже неактуальной, устаревшей формы выделяется скрытое в ней потенциальное, полюса бинарных оппозиций пролиферируют друг в друга. Нет активного действия. Художник берет старую фактуру и, учитывая морфологию материала, который уже несет в себе образ, историю, коннотации пространства и ситуативные сдвиги, преобразует *вытесненные из употребления здания, возвращая их* в эстетический оборот. Здание под снос превращается в арт-объект и приобретает в этом контексте рыночную ценность. Деконструкция старого индустриального здания, которое уже не воспринимается как архитектура, а требует нового, преобразует его в художественный

объект: неэстетическое встречается с эстетикой, которая скрывалась в повседневности.

Иллюстрацией размывания классических субъект-объектных отношения между замыслом творца и предметом творчества, зрителем и создателем является инсталляция Чаплицкого «Балки». Художник соединяет минимализм и символизм и использует в качестве элементов инсталляции совершенно белые и идеально геометрически правильные балки из пенопласта, размещая их на границе покрытого болотной ряской запущенного городского пруда. Инсталляция просуществовала всего несколько часов, а сам художник был частью происходящего: он бродил среди случайных прохожих и прислушивался к их комментариям. В чем же суть этого произведения? Пенопластовые балки символизируют совершенство идеальных платонических форм, которые встречаются с хаосом природы, восстановившей свое естественное право на этот кусок городской среды и преобразившей пруд в болото. Эта идеальная груда балок формирует ассоциацию с урбанистическими конструктивными элементами и идеалом технократического проекта, каким является любой человеческий проект преобразования среды. Но контрастируя с тусклым городским болотом создается сложный эффект. С одной стороны, возникает ирония над технократическим проектом преобразования среды, а с другой, актуализируется идея простого созерцательного восприятия природных форм как данности. Возвращая зрителя к созерцанию природной формы как данности, Чаплицкий показывает нам, что вернуть естество возможно лишь только подтолкнув идеальную конструкцию к падению, дождавшись ее обрушения в природу. По сути Чаплицкий ставит нас перед идеей трансгрессии современного искусства как практики толкания, возвращения взгляда зрителя к эстетике естественной формы в технократическом пространстве города.

Еще одна инсталляция Чаплицкого, с условным названием «Ворота», реализует «ориенталистский замысел». Невзрачная конструкция, напоминающая шлагбаум соединенный с кусками цемента, покрытого мхом, отсылает к образу ритуальных японских ворот. Здесь тривиальное обозначение остановки движения символически преобразуется в границу сакрального пространства, за которой прекращается действие профанного. С одной стороны ничего эстетического для европейца, который следует мимо этой инсталляции по трассе нет. Это всего

лишь бессмыслица, которая мешает, непонятое препятствие – обычный индустриальный остов очередной «мусорной конструкции», какие в изобилии можно встретить на городских окраинах современных постиндустриальных городов. Но как только в интерпретацию проникает ассоциация с ритуальным переходом – внимание становится созерцательным и возвращает вещам их изначальную «буддистскую пустоту» – перед нами реплика на «Сад камней». Такова «логика» построения дзеновского коана: гуру – в роли которого здесь выступает сам автор инсталляции – бьёт по стереотипу, предзаданному штампу добиваясь его обрушения. Зритель вынужденно теряет свой утилитарный взгляд горожанина на вещи как на – однозначно – либо бессмысленный мусор, либо полезную функцию. Столбики оживают, одухотворяются, превращаясь в замшелые скульптурки придорожных бодхисатв, охраняющих границу за которой есть место лишь естественному отношению к миру как открытому Пути. Эти невзрачные ворота оказываются *местом встречи европейской симметрии и иного*. Чаплинский отсылает интерпретаторов к образцам большого значения, например, к «Саду камней». Но он не цитирует и не реплицирует его напрямую, потому что ему не так важно поместить себя в один ряд с шедеврами. Ведь его скорее интересует задача экспликации и отображения экологических отношений с миром, зашифрованных в «Саде камней». Модернизационный проект западной культуры далеко увел человека от естественной среды с которой естественный человек не разрывал отношений ни внутри себя, ни снаружи. Возможно, Чаплицкий обращается к восточной эстетике – или, по крайней мере, «играет в ассоциации» с ней – именно потому, что культура Востока (несмотря на высокий уровень модернизации) не потеряла связь с природой и сохраняет и транслирует идею гармоничного взаимодействия с естественной средой.

Таким образом, присвоенные пространством арт-практик части классической художественной культуры переосмысливаются ими как неисчерпаемый ресурс сюжетов, символов и смыслов, которые они преобразуют при помощи деконструкции, а затем транслируют их в современное социокультурное пространство в качестве актуальной информации. Тем самым значительные объемы классической художественной культуры реактуализуются и по-новому интерпретируются. Все отвергнутое, отброшенное и вытесненное на периферию «класси-

ки» (маргинальное, ситуативное, парадоксальное, странное, опасное, безобразное, табуированное) современные арт-практики преобразуют в сырье для своей игры в ситуативную рефлекссию над современной культурой, а «низменные» отходы со свалки «возвышенного» эффективно утилизируются в востребованные арт-рынком шедевры. Одним из эффектов работы проделываемой в пространстве современных арт-практик оказывается трансгрессия классической художественной культуры: оставаясь неизменна в своих старых границах она одновременно существует, распространяется и преобразуется в новые формы вне их.

Литература:

1. Гиллиган В. Интервью из книги Нила Ландай The TV Showrunners Roadmap // <http://kinodramaturg.ru/gilligan-interview-ch2/>.
2. Митчелл У. Дж. Т. Чего на самом деле хотят картинки // Художественный журнал, 2015 №94. <http://moscowartmagazine.com/issue/1/article/60>
3. Подорога В. А. Трансгрессия и предел [в:] Новая философская энциклопедия, Т.4., Москва
4. Гуськов С. Визуальное искусство Польши // <http://aroundart.org/2011/10/27/vizual-noe-iskusstvo-pol-shi/>.

УДК 7.01 + 791.43.01

Поликарпова Д. А.
СПбГУ, г. Санкт-Петербург

НОВЫЕ ПОСТРОЙКИ НА РУИНАХ ЖАНРОВОЙ КИНОТЕОРИИ¹

Аннотация: В статье предлагается критический анализ современного положения жанрового подхода в теории кино, который на протяжении многих лет пребывает в весьма противоречивом состоянии: между широким концептуальным полем литературоведения и его неприменимостью к эстетике, которой обладает кино в

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РФФИ №18-011-00977 "Кластерная культура: исследовательские стратегии и философская аналитика".

условиях своих самостоятельных поисков. Автор предлагает рассмотреть пути дифференциации кино без применения жанрового подхода «от произведения», с точки зрения зрителя (концепция Т. Гродаля) и делает предварительные замечания к возможности аналогичного движения с точки зрения фильма.

Ключевые слова: *кинотеория, жанр, стиль, пост-теория, Т. Гродаль, Ж. Делез, аффект, настроение, точка зрения.*

I

На данный момент можно констатировать, что теория кино оказалась в противоречивой ситуации, связанной с проблемой жанров. Слово это, настолько часто употребляемое в отношении кино в самых разных дискурсах (журналистских, кинокритических, зрительских, исторических, теоретических), неожиданно для себя оказывается в области пагубной самопонятности. Пагубной потому, что каждый, кто его употребляет, не замечает отсутствия консенсуса в том, что понимается под жанром. Литературоведение – очевидный исток жанровых классификаций в теории кино – занято этой проблемой на протяжении не одного века, что можно продемонстрировать на уровне простой словарной статьи [5: 69 – 71], пестрящей неуверенностью по поводу того, что следует понимать под жанром, как он складывается и изменяется, насколько устойчив во времени и по какому праву, с учетом каких составляющих его возможно (или невозможно) определить. Теория кино, напротив, чувствует себя абсолютно уверенной в том, о чем говорит. Мы же, в свою очередь, ощущаем такую неуверенность, что пока претендуем хотя бы на верную постановку проблемы, чтобы наметить линии, по которым возможно двигаться в том направлении, которое нам представляется правильным.

Ошибочный путь наметился уже из того, что ранние авторы совершенно свободно обращались с перенесением жанровых определений из одной области в другую: из литературы и театра в кино. Даже если они и сходились во мнениях относительно того, какие из театральных или литературных жанров более или менее подходят новому виду искусства, в том, что понимать под жанром, с какой степенью детализации рассматривать предмет своего разговора – все это оставалось не выговоренным. Для французского теоретика и режиссера Рене Клера, например, фильмы делились на две категории – комедии

и драмы – расцвет которых приходился соответственно на немой и звуковой период [2: 55]. Но назвать фильмы «комедиями», упомянув при этом имена Чаплина, Ллойда или Китона, не значило для него объединить их друг с другом, игнорируя очевидные различия в пользу одного сходства – способности вызывать у аудитории смех. Комедийная общность фильмов в таком рассуждении забывалась сразу же, как только успевала обозначиться, поскольку дальнейшие рассуждения развивались вокруг отдельных режиссерских стилей и специфики кино-вообще, а не кинокомедии как самодостаточного предмета разговора.

В отличие от таких проскальзывающих жанровых маркировок, советские формалисты не просто называли что-то комедией, но анализировали, по каким законам она работает в кино и насколько соответствует его специфике. А.И. Пиотровский, например, ранжирует заимствованные из других искусств жанры (кинодрама, кинороман, кинолирика, кинокомедия), анализируя их уживчивость с эстетикой кино [4: 158-184]. Для нас, по сути, не так важны конкретные выводы, к которым он приходит. Важно другое: в обоих случаях, несмотря на количественную разницу в разъяснениях, авторы исходят из уже существующих жанров, чтобы путем простого калькирования перенести их законы в область кино и оценить, насколько хорошо они с ней сработаются. Вообще, если говорить о таком понимании жанра в кино, то наиболее репрезентативной окажется именно советская киноведческая традиция второй половины XX века, в которой «проблема жанров» постоянно фигурировала, но, в общем-то, в бесконечных рассуждениях о взаимоотношениях кино и литературы, о том, кто из режиссеров «сказывает», а кто «рассказывает» [6], так и не разрешилась. Несмотря на то, что жанр здесь не сводится к содержательности, а понимается как определенная форма рассказывания, литературные и театральные аналогии уводят разговор настолько далеко от кино, насколько это возможно. Как и актуальные в середине XX века разговоры о поэтическом и прозаическом кино, сворачивание специфических кинематографических возможностей, которые не столько *рассказывают*, сколько *показывают*, не позволяют такому подходу уйти дальше метафорических заключений вроде «поэтической природы кино».

Другой вариант работы с жанрами, который неминуемо приводит к ошибкам – непонимание основания, на котором выстраиваются

классификации, вследствие чего, то, что называется жанрами и выстраивается через запятую, находится в крайне запутанных родовидовых отношениях. Например, З. Кракауэр выделил в качестве жанров неигрового кино *кинохронику*, *документальное кино* и *искусствоведческие фильмы* [3: 254], так и не обосновав, по какому праву живопись должна становиться привилегированным объектом для съемки, чем «хроника» принципиально отличается от «документалистики» и каково их взаимное расположение друг к другу. Но куда большую проблему нам открывают любые каналы широкого пользования и маркетинговые системы, атрибутирующие фильмы как «боевики», «хорроры», «исторические фильмы». Маркировать фильмы жанром – неотъемлемая часть киноиндустрии. Вопрос об экономических функциях такого подхода требует детальной и профессиональной проработки, но совершенно точно – зритель часто имеет в виду жанр, выбирая, на какой фильм ему идти, и прокатные компании прекрасно об этом осведомлены. Проблема возникает не в тот момент, когда реклама нового фильма сопровождается жанровым указанием – «военный фильм» или «фильм-катастрофа». В конце концов, речь идет не о запретах на словоупотребление. Проблема возникает, когда подобный способ разговора о кино без всяких дополнительных разъяснений проникает в профессиональную среду, где обсуждение фильма с точки зрения жанра начинает сводиться к тому «о чем» вместо того, чтобы говорить о «как». Речь идет именно об основании для дифференциации, которое, выстраиваясь исключительно на основе сюжета и темы, приводит к неоправданному смешению вопросов. Мы не можем иначе понять определение «исторический фильм», чем «фильм, действие которого происходит не в наше время и повествует о событиях, имевших место». Вместе с тем, если продолжать расставлять упомянутые жанры на одной плоскости, становится совершенно очевидно, что «исторический фильм» не будет никогда *только* историческим фильмом, а будет таким лишь с точки зрения места действия, но может быть в равной степени боевиком или хоррором с совершенно иной точки зрения. Очевидно, что распространенные жанровые классификации не видят разницы в основаниях, на которых выделяются их элементы, предпочитая выстраивать их через запятую. И каковы бы ни были собственные задачи маркетинговых систем, для нас подобная слепота будет закрывать всякий серьезный разговор о жанрах.

Наконец, третий вариант разговора о том, что такое жанр в кино — то, что принято толковать в историческом ключе, как определенные конфигурации, вдруг появившиеся внутри искусства в определенном месте и в определенное время, не имеющие никого ни до, ни после себя. Таковы классические кинематографические жанры (вестерн, мюзикл, нуар), локализованные жанры другого рода (джалло как итальянская спецификация хоррора), эстетические новации, обладающие самостоятельным аффективно-перцептивным потенциалом (медленное кино, flicker-film). Эти конфигурации, возможно, предмет наиболее обширного теоретического интереса, порождающие вокруг себя корпусы исторических, эстетических, социологических, политических исследований. Что характерно, именно в отношении этих самостоятельных, имманентных кино явлений исследовательские дискурсы все время запаздывают и приходят несколько после, уже тогда, когда какой-то внимательный наблюдатель (кинокритик, журналист, режиссер) увидел и указал на то, что родилось внутри кино. Тем не менее, задержка не мешает появляться множеству работ, старающихся разъяснить, в чем состоит «вестерность» вестерна или «нуарность» нуара. Конечно, можно, как и в случае с предыдущей жанровой группой, ориентироваться на содержание и сказать, что вестерн — это фильм о покорении фронтиров. Но, конечно, это несерьезный и непонимающий разговор.

Теория вновь оказывается в двусмысленном положении: она явно замечает, что существует *нечто* вполне самодостаточное, о чем необходимо высказаться. Нам в этот момент уже не важно, называть ли это жанром или использовать любое другое слово. Но вопрос в том, почему это замечается? Что скорее отвечает за «нуарность» фильма? То, что там есть убийство, его расследование, «роковая женщина», «пьющий детектив» — то есть, нарративные элементы, персонажи и события? Или для нас важнее, как именно совершено убийство, как снята сцена выпивки в баре, какое настроение возникает, когда появляется «роковая женщина» и как она выглядит? По какому закону выстраиваются отношения между всеми этими элементами в фильмах? Многие предпринимают попытки об этом высказаться, но, как правило, совершенно не в том ключе. Одного погружения в жанр исследователям оказывается недостаточно — ему непременно требуется дополнительная ценностная нагрузка: быть вовле-

ченным в социокультурные связи (Шац [9]), быть репрезентантом гендерных отношений (Уильямс [10]). И поскольку подобная постановка вопроса уже требует ухода от эстетики в пользу содержательных аспектов, разговор о вестерне, мюзикле или пеплуме превращается либо в разговор о нарративной структуре с идеологическими импликациями, либо, в лучшем случае, в иконографию, фиксирующую формальные элементы, но сводящую их, в конце концов, к означаемому, к канону изображения чего-то.

Вернемся к тому, что волнует нас. Если первую группу «жанров» как аналогий с литературой и театром мы отвергаем полностью, то вторую и третью готовы принять. Вторую – с намерением отказаться от концентрации на содержательных нюансах вроде места действия или основного нарративного события и попытаться предложить иной способ мыслить и чувствовать «хоррорность» хоррора и «мелодрамность» мелодрамы, куда более специфичный для самого кино. Третью – безоговорочно, под воздействием верной интуиции, но без готовых ответов на сущностные вопросы.

Так где и как найти основание, чтобы говорить или не говорить о жанрах в кино? Проблема не в слове, а в том, что с его помощью мыслится – основание для дифференциации кинематографического потока, для возможности объединять фильмы друг с другом по внутренней необходимости.

II

Как ни странно, жанровая *теория*, оперирующая именно этим понятием и основывающаяся на конкретной методологии, появилась не так давно. Увлечение когнитивными исследованиями в 1990-х годах привело современных американских кинотеоретиков к тому, что заниматься жанрами можно, но если желать наполнить эту категорию действительным содержанием, то искать его стоит *с точки зрения зрителя*, а не фильма. Жанровый вопрос пытается нащупать свою специфику в тех средствах воздействия, которыми располагает кино, порождая у зрителя особые модусы эмоционального и аффективного опыта во время просмотра. Современная теория делает разворот в сторону зрителя, определяя жанр как своего рода контейнер, в котором хранятся потенциальные зрительские эмоции, ждущие возможности актуализироваться.

Наиболее ценна для нас работа Торбена Гродаля, который прямо утверждает, что специфика эмоционального воздействия – «перспективный путь для категоризации фильмов» [8: 3]. Гродаль приводит череду различий в ментальных процессах: выделяет два типа вовлеченности в фильм – направленный (*voluntary-goal-directed*) и рассеянный, автоматический (*repetitive-rhythmic*), и два типа функционирования ментальной системы – основанное на данных извне (*in-put*) и исходящих из внутреннего состояния (*out-put*) [8: 48 – 49]. И далее, на основе этих различий, вступающих друг с другом в пары сочетаний, предлагает собственную классификацию типов опыта, которые зритель может получить: интенсивный (основанный на чистой нефигуративной перцепции и реагирующий на раздражители), насыщенный (основанный на фигуративной перцепции и ассоциативном мышлении), напряженный (основанный на целенаправленных умственных действиях) и эмотивный (основанный на восприятии повторений и ритмов) [8: 57].

Чем же эти типы помогают в пересмотре жанровой проблемы? Прежде всего, они действительно на чем-то основаны. Несмотря на то, что, по большому счету, основываться предлагается на восприятии зрителя, оно все же выводится из того, что содержится в самом фильме без различий в сюжетах. Фильмы-действия (*action-films*) отныне не делятся на боевики и детективы, а представляют собой один тип фильмической работы, который провоцирует у зрителя ряд *напряжений*, вовлеченное и активное восприятие, разгадывание загадок, умственные движения зависимые различаемых событий. Фильмы, продуцирующие интенсивности, объединяют собой такие разные жанры как хоррор и порнография, где и то, и другое хоть и вызывают разные аффекты, но работают именно *аффективно*, основываются на том, что зритель телесно вовлекается в происходящее на экране, переживая такой тип реакций, который совсем не связан с сюжетной проблематикой. Другой современный философ искусства и теоретик кино когнитивистского толка Ноэль Кэрролл называет аффекты как таковые «неразвитыми эмоциональными состояниями» [7: 185]. Для того, чтобы пережить определенные ощущения (испуг, возбуждение), зрителю не нужно искать причинно-следственные связи и доискиваться до мотивации персонажей. Изменения, которые может при просмотре претерпеть наше тело, «провоцируется манипуляциями с изображени-

ем и звуком» [7: 149]. Кэрролл предлагает выискивать и целые жанры (комедии, хорроры, мелодрамы, порнографию), и элементы (батальные сцены в военном кино, взрывы в фильмах-катастрофах), которые определяются не своими очевидными нарративными функциями, но определенным способом взаимодействовать со зрительским телом. К тому же типу телесных реакций относятся *фобии* (насекомых, высоты), которые кино часто эксплуатирует.

Теория Гродала не только пересматривает множество уже существующих жанров, но и включает в свою классификацию тот материал, который в таком разговоре всегда выносился за скобки. Речь идет о так называемом «авторском / фестивальном / интеллектуальном кино», которое, по общему мнению, требует от зрителя особого режима восприятия. Тип просмотра, который провоцируется таким кино, Гродал называет «ассоциативным лиризмом», восполняющим недостаток показанного и рассказанного не путем заполнения сюжетных лакун, а активной ментальной деятельностью по выстраиванию ассоциативных цепочек, часто именуемых в теории «сверхинтерпретацией». Наконец, четвертый тип неожиданно включает в область рассмотрения новой жанровой теории тот корпус, которому всегда было отказано в участии в подобных разговорах. Это эмотивные фильмы, рассчитывающие только на нерефлексивное зрительское восприятие, которое позволяет опыту сложиться лишь под влиянием ритмов и повторений, чистой эстетической игры без смысловых примесей. Сюда будут отнесены абстрактные фильмы, ранние городские симфонии, «Механический балет» Леже и т.д.

Для нас совершенно не важно здесь, какой путь избирает сама англо-американская кинология (а она, в большинстве своем, взялась исследовать напряжения от фильмов-действий). Для нас ценно, во-первых, то, что из теоретических построений наконец-то перестали исключаться такие аспекты, на которых строятся кино-эксперименты: авангард, современный видео-арт, отдельные фильмы режиссеров-индивидуалистов. Во-вторых, такой подход открывает большой теоретический ресурс, где камере, монтажу и другим участникам кинематографической работы предоставляется возможность не просто наиболее технично манипулировать зрительским вниманием, репрезентируя нарративные события, а действовать так, как другим средствам не под силу.

Можно, конечно, сказать, что четыре получившихся группы – это не жанры, а более крупные образования, в каждое из которых те же неизменные жанры продолжают входить. Но все же, напомним, что мы имеем полное право отказаться от понятия «жанр» и от мышления в рамках подчиненной ему системы. Достаточно будет рассматривать интенсивную группу, порождающую аффекты, имея в виду, что определенные фильмы работают именно так, а из аффектов выделять ужас, понимая за этим, о чем именно мы говорим, когда называем что-то хоррором. Для тех, кто в разговоре о кино всегда имеет в виду зрителя и фильм как существующий для него, нет никакой сложности принять специфику зрительского опыта за достойное основание для классификации.

III

Но для нас, пожалуй, этого недостаточно. Кино не существует исключительно как произведение искусства, не ждет, когда зритель тем или иным образом сможет его воспринять. У самого Гродала прослеживается перспективная линия, которая позволяет избежать полной редукции к восприятию, ведь конститутивно для опыта все-таки то, что продуцирует сам фильм (аффекты, ритмы, повторения, событийные точки). Более того, вполне вероятно, что «повторения и ритмы», даже вне всякого зрительского восприятия, – верное название для эстетики определенного рода фильмов. Но не всех. Продуцирование аффектов дает определенную зацепку в том, чтобы понять «хоррорность» хоррора, но не исчерпывает вопроса. Наконец, фильмы-действия и ассоциативный лиризм все еще остаются слишком пространственными категориями, разговор о которых в таком виде вряд ли даст для доступа к ним самим нужные ключи. В любом случае, даже если для зрительского опыта они подойдут, мы все равно еще не пытаемся говорить *с точки зрения самого фильма*.

Выше мы требовали внимания к другому, и если уж готовы отказаться от понятия «жанра», то какими же могут быть перспективные пути, чтобы все-таки освободить дорогу вестернам и нуарам как самодостаточным конфигурациям, которые кино породило так же, как рождает вырванные аффекты, повторения и ритмы? Вспомним о том, что слову «жанр» часто сопутствует столь же расплывчатое для теории кино понятие «стиль». Исследования, как правило, сводят стиль к пристежке к определенному эмпирическому субъекту-создателю (ре-

жиссеру, национальной школе). Это авторскому кино всегда противопоставляли жанровое как недостаточно субъективированное, созданное не творцом, а безличным механизмом по производству аффектов. Хорроры, вестерны, нуары и мелодрамы по умолчанию существуют без автора (может быть, имеется набор авторов, которые все равно продолжают восприниматься как коллектив без индивидуальности). Но разве не можем мы, несмотря на это, говорить о стиле хоррора, вестерна, нуара или мелодрамы? Стили не как наборе формальных приемов, которые могут быть просто перечислены, как это бывает в разговоре о «режиссерских стилях», которые всегда пытаются разъяснить и проанализировать таким образом. Мы говорим о стиле в делевском смысле, как «сущностной метаморфозе, трансмутации материи» [1: 74]. Как режиссеру обыкновенно с готовностью приписывают «точку зрения», через которую преломляются особым образом события, так и вестерн как стиль имеет свою точку зрения, свое настроение, определенный безличный механизм, который собирает и заставляет любое событие мутировать и проходить через серию превращений. Нам тяжело будет помыслить, как кино смогло без чужого участия породить нечто самостоятельно, но, как кажется, это та трудность к преодолению которой стоит прикладывать усилия.

Литература:

1. Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. – СПб.: Алетейя, 2014. – 192 с.
2. Клер Р. Размышления о киноискусстве: Заметки к истории киноискусства с 1920 по 1950 годы. – М.: Искусство, 1950. – 230 с.
3. Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
4. Пиотровский А. К теории киножанров // Поэтика фильма: Теоретические работы 1920-х годов. – М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. – С. 158-184.
5. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
6. Фрейлих С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. Учебник. – М.: Академический проект, 2015. – 512 с.
7. Carroll N. The Philosophy of Motion Pictures. – Wiley-Blackwell, 2007. – 256 p.
8. Grodal T. Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition. – Clarendon Press, 1999. – 320 p.

9. Schatz T. Hollywood genres: Formulas, Filmmaking and The Studio System. – Random House, 1981. – 297 p.

10. Williams L. Film Bodies: Gender, Genre and Excess // Film Quarterly. – 1991 – Vol. 44. – № 4. – P. 2-13.

Polikarpova D. A.

NEW BUILDINGS ON RUINS OF THE GENRE-THEORY

***Annotation:** The article makes an attempt of the critical analyses of the current state of the genre-theory in the contemporary film-theory, which has been flowing in a very contractional situation for a long time. The state is situated between a wide conceptual scheme of the literary-criticism and its unsuitability for the autonomic status of cinema's aesthetics. The author tries to reconstruct the possible ways of cinematic differentiations without an appellation to genre from the art's point-of-view, but, may be, from the viewer's point-of-view (T. Grodal). In the article there is also an another perspective – the possibility to move from the cinematic pointof-view.*

***Key words:** film-theory, genre, style, post-theory, T. Grodal, G. Deleuze, affect, frame of mind, point-of-view.*

УДК 7.01

Яковлева Л. Ю.

СПбГУ, г. Санкт-Петербург

ДИНАМИКА ТОПОЛОГИИ ЦВЕТА В ЖИВОПИСИ ПАУЛЯ КЛЕЕ

***Аннотация:** В статье предлагается анализ динамичности, неустойчивости цветового пространства у П. Клее. С целью переосмыслить классическое отношение видимого и невидимого в эстетике, раскрывается смещение границ зримого и незримого у П. Клее. На основе концептов глубины, интенсивности Ж. Делеза, «топологического пространства» у М. Мерло-Понти раскрывается подвижность цвета в живописи П. Клее.*

***Ключевые слова:** пространство цвета, чистый „spatium“, глубина, топологическое пространство, видимое.*

Среди исследований, посвященных творчеству Пауля Клее, едва ли найдется работа, которая бы не затронула проблему цвета и его метафизических оснований в живописи Клее. Тем не менее, философская рефлексия цвета у П. Клее по-прежнему сохраняет актуальность и необходимость дальнейших интерпретаций в рамках эстетического дискурса. Задачей нашего исследования выступает заострение проблемы незримого в живописи П. Клее. Главный тезис данной статьи состоит в том, что цвет у П. Клее может быть описан через особые эффекты, производимые им в области чувственного. Несмотря на всю интенсивность цвета, П. Клее, во многом экспериментировал с границами чувственности, с областью незримого измерения живописи. Поэтому в отношении Клее можно говорить о негативной эстетике чувственности, обращенной к неустойчивым элементам визуальности, к отсутствию четких границ между зримым и незримым, к динамике видимого.

В хроматике П. Клее можно выявить особую динамику цвета, его мерцающую текстуру, ускользающую от четкой фиксации в сфере видимого. Здесь мы не будем давать развернутый анализ отношений между цветом и линией, живописью и музыкальной логикой изображения, между живописью и графикой П. Клее. В наши задачи входит лишь попытка наметить возможность описания взаимодействия между зримой и незримой областью цветовых сюжетов Клее. Подобное описание особенно важно для современного эстетического дискурса, который находится в стадии критики и пересмотра категорий классической эстетики.

Прежде чем предложить аналитику незримого пространства цвета, следует отметить, что с точки зрения герменевтического подхода, мы всегда должны удерживать право на раскрытие символических значений изображения. Так, если в качестве примера мы обратимся к полотнам «Главные и окольные пути» с целью проанализировать символику цвета, то мы обнаружим богатое поле для интерпретации. В данном полотне, как в ряде других (например, в «Разделении вечера») присутствуют теплые оранжевые цвета заката и голубые элементы, отсылающие к цвету ночи. Подобная символизация времени была рассмотрена в работе немецкой исследовательницы Чиррен, где автор интерпретирует переход теплой хроматики в холодную как становление времени суток, то есть времени «заката» солнца, станов-

ления вечера ночью [6:152]. Как полагает немецкий исследователь творчества Целльнер, закаты суть символика пути всей культуры, раскрытой Шпенглером в «Закате Европы» в образе фаустовского человека [7:271].

Принимая во внимания возможность раскрытия символических значений цвета, мы предлагаем обратить внимание на такое измерение у П. Клее, которое полностью высвобождено от репрезентативной живописи. Поскольку во всякой попытке интерпретации образа имплицитно содержится стремление установить значение, то мы должны обратиться к самой динамике цвета вне его значений, к самой механике производства интенсивности хроматики. В этом отношении, мы будем стремиться к описанию особой *негативной чувственности цвета*, а не к его интерпретации.

Для осуществления подобного описания, необходимо обратиться к концепциям глубины и интенсивности у Ж. Делеза, к топологическому пространству М. Понти и к проблеме «невиданного» в феноменологии Ж.-Л. Марьона. Аналитика незримых и ускользающих процессов в эстетике, безусловно, не может ограничиваться исключительно кругом избранных нами авторов. Тем не менее именно их позиции позволяют пролить свет на проблематику незримого в живописи П. Клее.

В своем тексте «По каким критериям узнают структурализм?» Ж. Делез предлагает свою интерпретацию языка как структуры, обладающей особым измерением, особым незримым пространством. Данное пространство или «чистый *spatium*» не может быть явлен, но, несмотря на свою эфемерную сущность, он удерживает все различия в структуре языка, обуславливая само их существование. «Речь не идет о месте внутри реальной протяженности, ни о местоположениях на воображаемых просторах... Что является структурным, так это пространство, но пространство непротяженное, предсуществующее, чистый *spatium*...» [1:139-140]. Так, если мы будем рассматривать полотна Клее как особый живописный язык, то нам необходимо не только описать переход одних красок в другие, выявить их отношения, но и задать вопрос об условии самой структуры этого языка. Благодаря какому измерению мы видим динамику цвета? Какое измерение обуславливает подвижность зримого? Ведь различия цветов, тонов и их переходов у Клее не статичны, но должны быть помыслены

как особый процесс постоянной сборки цветового поля, его непрекращающегося течения. Мы видим не просто отстоящие друг от друга хроматические локусы, но их временной переход, перетекание из одного цветового локуса в другой. В данном отношении, особенно ценным оказывается замечание Валерия Подороги, описывающим значимость подвижности в символическом пространстве Клее: «Нечто теплеет, потом холодеет, затем разворачивается и затрудняет путь, вдруг обрывается или, напротив, легко скользит»[4:198], то есть мы имеем постоянное движение, течение, без четкой фиксации, поскольку устойчивость форм является, согласно Клее, иллюзорной. Даже само слово «форма», согласно П. Клее, должно быть понято на основе его временной структуры, приобретая наименование «формации»: «Формация – форма, которая всегда становится, но никогда не может стать...»[Там же: 198].

Концепт чистого *spatium*'а Ж. Делеза предлагает описание именно такого пространства, которое незримо, неустойчиво, и благодаря своей блуждающей незакрепленности оно приводит в движение всё поле зримого. Данный незримый ускользящий топос описывается Ж. Делезом как особая глубина, которая не принадлежит порядку видимого, оставляет борозды, эффекты и линии движения в плоскости зримых форм. Необходимость выделения подобного незримого места для рефлексии динамики цвета у П. Клее обусловлена тем, что оно позволяет мыслить движение исходя из самого движения, вне опоры на некую трансцендентную метафизическую сущность. Как для Ж. Делеза, так и П. Клее стремились избежать двух крайностей: постулирования вневременных статичных метафизических оснований с одной стороны, и сведения всего порядка сущего лишь к пространству видимых различий. Глубина отсутствующего топоса, чистого *spatium*'а в структуре видимых различий незрима, но мы не можем мыслить ее как метафизическую основу-исток, обездвиживающий постоянное становление зримого. Напротив, в собственной незримости глубина, согласно Делезу, оставляет следы, прочерчивает линии своего движения, своего ускользания. Краски Клее – переход теплых тонов в холод голубизны, как мы можем увидеть в «Разделении вечера» является эффектом, который производит глубина цвета, отсутствующее пространство. Признавая подобное условие зримого, мы полагаем, что проведение различия цветов в живописи принадлежит не

столько авторскому жесту, который бы удостоверял подлинность и неповторимость образа; описанные переходы цвета не могут принадлежать исключительно взгляду автора, но скорее цвет как бы пишет сам себя.

Не только философии Ж. Делеза, но и в поздних исследованиях М. Понти мы можем обнаружить концепцию особого пространства, которое является скорее условием зримого порядка различий и их движений. В заметках к работе «Видимое и невидимое» М. Понти развивает понятие «топологического пространства» [3:288]. Вне зависимости от того, с какой формой артикуляции мы имеем дело, будь то музыкальная композиция, живописное полотно или язык поэзии – все эти формы культуры рассматриваются на основе «топологического пространства», которое вносит различие в поле всего видимого нами пространства. Различение обуславливает, согласно Мерло-Понти, всякую возможность видения вообще.

В поле видимого, как полагает Мерло-Понти, среди всех различий и порядков можно выделить своего рода центральное различие, ось, по которой проходят все остальные различения, а именно: различие на видящего и видимое. Видимое и видящий суть две грани бытия, которые могут быть поняты только благодаря их взаимному переплетению (хиазму) и различию между собой. Но, чтобы такое различие состоялось, необходимо нечто «третье», которое упорядочивает сущее, выраженное в нашем языке – такую функцию топологическое пространство. Как отмечает Ямпольский, поясняя данное понятие «...это движение, открывающее возможность зрения как такового, это выход из темноты, абсолютной недифференцированной непосредственности»[5:22]. Возможность видения, таким образом, обусловлена этим пространством, вносящим различие. Само это невидимое пространство не принадлежит ни субъекту, ни тому, что им зримо. Как и в случае с топологией у Делеза, мы имеем дело не со статичным топосом, который был основанием различных хронотопов. Поэтому Мерло-Понти обозначает его блуждающим «элементом», приближающимся по значению к элементам в учениях досократиков. Движение различения, исходящего из действия топологического пространства, принадлежит глубине живописи.

Таким образом, мы можем утверждать, что глубина топологического пространства у Клее раскрывает себя, прежде всего, через про-

странство цвета. Тем не менее, глубина топологического пространства не закреплена в самом цвете, но «проявляется» в любом символическом языке между видимым и видящим, между видимым и невидимым. Поэтому, как подчеркивает, Мерло-Понти следует говорить, что глубина топологического пространства располагается «между», на границе различенного. Развивая данную мысль, Ж.-Л. Марьон в своей книге «Перекрестья видимого» подчеркивает: «Глубина не наступает для того, чтобы окружить или вдруг наполнить фигуры уже сами собой видимые, она очерчивает их, как пограничная линия...» [2:78]. Пограничность глубины не позволяет ей быть в одном месте, напротив, она различает и собирает воедино многообразие хронотопов, ускользая из поля феноменального. Отсюда следует, заключает Марьон, «глубину...следует понимать как глубины»[Там же:79]. Поэтому в анализе топологического пространства мы лишь условно говорим о пространстве, о глубине, в то время, как следовало бы говорить о пространствах и топологиях. Незримое пространство цвета у П. Клее, таким образом, обуславливает единство и различие символической структуры. Тематизация данного понятия позволяет осуществлять анализ незримого без опоры на категории духа или автора-субъекта, а эстетика обращается отсутствию четких границ между зримым и незримым, к ускользающим процессам негативной чувственности.

Литература:

1. Делез Ж. По каким критериям узнают структурализм? // Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб.: Алетейя, 1999. С. 133-175
2. Марьон, Ж. Л. Перекрестья видимого. М.: Прогресс Традиция, 2010. 176 с.
3. Мерло-Понти, М. Рабочие записи // М. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. Минск: И. Логвинов, 2006. С. 241-357.
4. Подорога В. А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992-1994 годов. М.: Ad Marginem, 1995. 340 с.
5. Ямпольский М. Б. О близком (Очерки немиметического зрения). М.: Новое литературное обозрение, 2001. 240 с.
6. Tschirren M. K. Dreieck, Kreis, Kugel. Farbenordnungen im Unterricht von Paul Klee am Bauhaus: diss...Dr. Bern, 2011. 196 s.

7. Zöllner F. Paul Klee: Hauptweg und Nebenwege (1929) // Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd.61. Köln: Dumont Buchverlag, 2000.

Yakovleva L. Y.

***Annotation:** The article analyses dynamism, instability of colour space in P. Klee's painting. In order to rethink a classical attitude of visible and invisible in the aesthetics, the article examines displacement of boundaries of visible and nonvisible. The problem of dynamic colour is revealed on the basis of concepts of depth, intensity in philosophy of G. Deleuze and "topological space" phenomenology of M. Merleau-Ponty.*

***Key words:** colour space, spatium, depth, topological space, the visible.*

Кузнецова Л. Э.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

**ЭСТЕТИКА ЖИЗНИ В ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ
ЭПОХИ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА
А. И. КУПРИНА «ЧУДЕСНЫЙ ДОКТОР»)**

***Аннотация.** В статье рассмотрены исторические условия возникновения и развития, так называемой, эстетики жизни в России в XIX – начале XX века, обозначены основные принципы этого направления. В качестве примера проанализирован рассказ А.И. Куприна «Чудесный доктор».*

***Ключевые слова:** исторический контекст, реализм, эстетическая этика, эстетика жизни, художественная литература.*

Общественная мысль в России XIX века формировалась в особых, исторически сложившихся, обстоятельствах: Отечественная война 1812 г., восстание декабристов, появление множества оппозиционных политических организаций, отмена крепостного права, формирование новых классов буржуазии и пролетариата, а также буржуазные революции, давно гремевшие в Европе, способствовали демо-

кратическим настроениям в социальной, экономической, политической сферах, а также в философии, литературе и искусстве.

Научные эстетические концепции западных философов Г. В. Ф. Гегеля, И. Канта и др. были с интересом восприняты русской интеллектуальной общественностью, но особенности социально-политической ситуации в стране провоцировали исследователей, не только на изучение и осмысление европейских идей, но и на разработку собственных теорий в соответствии с действительным историческим контекстом. В данный период, главной проблемой, занимавшей лучшие умы интеллигенции, были непримиримые, постоянно нараставшие социальные противоречия в обществе. Попытка призвать эстетическую мысль к участию в решении насущных проблем послужила импульсом к появлению особого рода эстетики, так называемой *эстетики жизни*.

Главным отличием этого направления российской эстетики XIX в. от немецкой классической эстетики был перевод её компетенции из метафизического поля в объективную реальность.

Одним из первых и главных авторов отечественной эстетики был писатель, литературный критик В. Г. Белинский.

«Эстетику Белинского можно выразить в виде трех основных понятий: действительность, художественная полнота (или конкретный, целостный облик жизни) и субъективная, деятельная сторона действительности, «дельность», как любил выражаться В. Г. Белинский» [3].

Белинский ставил в приоритет красоту жизни и считал её первичной. Литератор отдавал предпочтение естественности и простоте, присущей лишь настоящей жизни. «Простая красота, которая есть одна истинная красота, не для всех доступна: у большей части людей глаза так грубы, что на них действует только пестрота, узорочность и красная краска» [2].

Главную задачу искусства Белинский признавал в том, чтобы «извлекать из действительности её сущность», признавая возможность существования чисто эстетической сущности, но при этом отмечал, что красота не может быть безнравственной; нравственное относится к «свойствам её сущности».

В практической эстетике В. Г. Белинский применял и принципы классической эстетики в литературной критике, используя категории идеала, трагического, комического и др.

Последователем Белинского в развитии идей эстетики жизни стал философ-материалист Н. Г. Чернышевский. Главные тезисы своей эстетики он описал в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855 г.):

- "Прекрасное есть жизнь"; прекрасным существом кажется человеку то существо, в котором си видит жизнь, как он ее понимает; прекрасный предмет – тот предмет, который напоминает ему о жизни.

- Действительность не только живее, но и совершеннее фантазии. Образы фантазии – только бледная и почти всегда неудачная переделка действительности.

- Искусство воспроизводит все, что есть интересного для человека в жизни.

- Воспроизведение жизни - общий, характеристический признак искусства, составляющий сущность его; часто произведения искусства имеют и другое значение - объяснение жизни; часто имеют они и значение приговора о явлениях жизни» [7].

Литературные критики Н. А. Добролюбов и Д. И. Писарев в эстетической оценке произведений отстаивали главенство идей социальной справедливости в художественном изображении жизни. Н. А. Добролюбов считал, что «эстетическим содержанием духовных идеалов является возвышенная духовная красота, совершенство и гармония отношений общества... и свою роль на этом пути он видел во всемерном содействии формированию эстетического содержания духовности повседневного бытия» [5: 45].

Был ряд представителей эстетики жизни (П. В. Анненков, В. А. Боткин, А. В. Дружинин) считавших, что идеи В. Г. Белинского в совокупности с концепциями немецких философов-эстетов можно использовать для разработки наиболее эффективных подходов к эстетическому анализу. Приоритетным в искусстве для них оставалась его уникальная специфика, художественность, поэтичность.

Мы останавливаемся на дореволюционном периоде развития эстетики реализма и попробуем проникнуть в тот смысл, который пытались донести до своего общества и до следующих поколений авторы эстетики, главной категорией которой выступала сама жизнь и выявить наиболее значимые и актуальные черты в прекрасном, выявленные под реалистическим ракурсом.

Во второй половине XIX – начале XX веков интеллигенция, чувствуя за собой ответственность за социально-политическую ситу-

ацию и положение в ней народа, пыталась оказать поддержку не защищённым слоям населения (хождения в народ, работа земских учителей, врачей, юристов).

Писатели и художники откликнулись новыми произведениями в реалистическом стиле. Они считали своей задачей выявить причины социального антагонизма и поддержать народ, своим творчеством обращая внимание общественности на проблемы и тяготы жизни крестьян, разночинного городского жителя, рабочего, солдата, студента и т.д.

Литераторы, начиная с пушкинского русского бунта, описанного в повести «Капитанская дочка», живо реагировали на общественные настроения. Социальные реалии становились предметом эстетики Н. Н. Гоголя, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. М. Горького, А. И. Куприна, Н. Г. Короленко, В. М. Гаршина, Н. А. Некрасова, Л. Н. Андреева, А. П. Чехова. Поиск парадигмы совершенства человеческих взаимоотношений, как источника прекрасного в реальной жизни являлся приоритетной интенцией литературы конца XIX века.

Философия реализма, проявлявшаяся в эстетике и других философских и социальных науках, вызывала критическую реакцию на измены классическим канонам науки и искусства. В сборнике «Вехи», опубликованном в 1909 г. религиозный философ С. Л. Франк публикует статью о мировоззрениях русской интеллигенции «Этика нигилизма», в которой резко критикует реализм в эстетике. «Робко, заглушено и неуверенно звучит в душе русского интеллигента голос совести эстетической... Эстетика есть ненужная и опасная роскошь, искусство допустимо лишь как внешняя форма нравственной проповеди – т.е. допустимо именно не чистое искусство, а его тенденциозное искажение, – таково верование, которым в течение долгих десятилетий было преисполнено наше прогрессивное общественное мнение и которое ещё теперь, когда уже стало зазорным открытое его исповедание, омрачает своею тенью всю нашу духовную жизнь» [6: 154 – 155].

Определив теоретические основы эстетики жизни, рассмотрим это явление на практике. В качестве примера возьмем рассказ «Чудесный доктор» А. И. Куприна, опубликованный в 1897 г. в газете «Киевское слово». Рассказ имеет одну особенность: в самом начале автор признаётся, что это не просто плод художественного вымысла, а действительный случай, произошедший в Киеве тридцать лет назад.

Сюжет довольно характерен для писателя. Двое братьев (десяти лет и младше) возвращаются домой по рождественскому Киеву, с детским восторгом, смотря на витрины шикарных гастрономов, заглядывая в запотевшие окна уютных домов и любуясь наряженными ёлками, прислушиваясь к доносившимся звукам польки. Затем нарядный город остаётся позади, и они подходят к собственному жилищу – «покосившемуся ветхому дому; низ его был каменный, а верх деревянный, обойдя тесным обледенелым и грязным двором, служившим жителям помойной ямой, спустились в подвал, прошли в темноте общим коридором, отыскиали ощупью свою дверь» [4: 42]. Первый образ, предстающий перед читателями, это образ места действия, противоречивый дореволюционный Киев яркий, шикарный, богатый, процветающий крупный праздничный город и в то же время знающий нищету, грязь, тьму неблагополучных переулков, холод не отапливаемых подвалов. С самого начала автор даёт визуально почувствовать антагонизм настоящей жизни.

Дверь в жилище отворяется, перед нами предстает образ, без которого не возможна реальность всех времён, не исключая, современности. Повседневно и оттого горько передаёт его А. И. Куприн через запах «керосинового чада, детского грязного белья и крыс – образ нищеты» [4: 42].

Затем предстаёт типичная семья того времени, ютящаяся в подобных условиях. Худая женщина с измождённым, почерневшим от горя лицом, семилетняя, умирающая без лекарств, девочка, постоянно плачущий грудной ребёнок, два вошедших с улицы мальчугана, не евшие с утра ничего кроме пустых щей. Им было поручено задание, отнести на прежнюю службу отца письмо, вероятно с просьбой о помощи. Далее следует рассказ как швейцар, не только не позволил отдать барину письмо, но и погнал их с подзатыльниками и ругательствами.

Завершал семейную картину, появившийся отец семейства Мерцаловых в легкой верхней одежде, войдя с улицы. Днём, он пытался одолжить немного денег у знакомых на лекарства девочке, и даже просить милостыню, но не смог ничего добыть.

Все несчастья этой семьи начались с того, что Мерцалов заболел тифом, небольшие сбережения ушли на лекарства, а выздоровев, он узнал, что место управляющего домом со скромной заработной платой занято другим. Семья оказалась в описанном подвале. Начали бо-

леть дети, несколько месяцев назад умерла одна девочка, теперь лежит при смерти другая. Службу найти не удаётся. Как мы видим, все события, произошедшие с семьёй естественны и житейски закономерны. Обстоятельства человеческих неудач являются в этом рассказе вроде бы простыми и понятными каждому человеку, но не преодолимыми для этой семьи. В этом отношении, такую давящую, ломающую человеческие судьбы и характеры, силу окружающей действительности можно рассматривать, как категорию возвышенного в эстетике реализма.

Глава семьи, не имея сил, глядеть на страдания своих близких уходит из дома и бредёт в никуда, потеряв надежду найти возможность выжить, он думает о самоубийстве. Запыхавшись от долгой дороги, Мерцалов машинально садится на скамейку в городском саду, рядом с ним садится ещё кто-то. Этот пожилой господин заводит с ним, ничего не значащий, разговор о рождественских подарках для знакомых детей. Это упоминание подарков и детей выводит из себя скромного Мерцалова и он грубо отвечает, господину, что его дети подымают от голода в этот праздник. Далее, праздно гуляющий по городу, беспечный господин преображается: но просит собеседника рассказать всю историю коротко и ясно. Затем быстро принимает решение ехать к Мерцаловым.

Застав мальчиков за холодными щами, разбавленными детскими слезами, падающими в чугунок, господин по-хозяйски отправляет ребят за дровами, отца за продуктами на полученные от него средства, что-то ласковое и убедительное в его голосе заставило Елизавету Ивановну мигом подняться с постели и беспрекословно исполнить всё, что говорил доктор. Осмотрев больную девочку, врач выписал рецепт и приказал вызвать на завтра доктора, которого он предупредит. Затем попрощался и сказал: «Дай бог, чтобы наступающий год немного снисходительнее отнёсся к вам, чем этот, а главное не падайте никогда духом» [4: 47]. Быстро оделся и вышел в коридор. Отец семейства выбежал за ним, чтобы спросить имя спасителя, чтобы молиться за него, но чудесный доктор лишь ответил, что это пустяки и исчез. Вместе с рецептом, на столе лежало несколько кредитных билетов. Заканчивается повествование, тем, что в новый год действительно был благосклонен к настрадавшемуся семейству: работу отец нашёл, ребёнок выздоровел, а ребят удалось в гимназию определить.

Этот рассказ можно было бы отнести к категории рождественских сказок, если бы не два обстоятельства определённо относящих

его к реальности: первое уже упоминалось, Куприн признался, что эту историю поведал ему Григорий Мерцалов, один из тех самый братьев, «который в описанный сочельник, проливал слёзы в закоптелый чугунок» [4: 47]. Второе – Мерцаловым всё же удалось узнать фамилию доктора, прочитав на аптечном ярлыке: «Изготовлено по рецепту доктора Пирогова».

Доктор вовсе не являлся чудесным, а был вполне настоящим светилом российской медицины, профессором Николаем Ивановичем Пироговым, оказавшимся в Киеве, вероятно, проездом, в своё имение Вишня. Человек, чьи профессиональные заслуги перед Отечеством невозможно преувеличить, в рассказе Куприна стал главным героем, появление которого «взрывает» весь убогий быт отдельно взятой семьи. Подобные семейства, в реальности были не редкостью, и часто попадали в литературный объектив писателей (Ф. М. Достоевского, А. М. Горького). Таким образом, внешние каноны реализма выдержаны: действительность произошедшего подтверждается автором, реальным местом действия и личностью Пирогова; полнота жизни выражена в разноплановых киевских образах; субъективная деятельность воплощена в поступке Н. И. Пирогова.

С критических позиций можно называть рассказ дидактичным, тенденциозным, ставящим задачу дать пример и ориентир русской интеллигенции для поведения в настоящих социальных условиях, но этим обвинениям противопоставлена безусловная красота поступка одного настоящего живого человека, запечатлённая писателем.

Главная эстетическая категория – прекрасное, реализовано А. И. Куприным именно в поступке доктора, а согласно философской концепции М.М. Бахтина, поступок лежит в основе жизни – действительно быть в жизни – значит поступать, быть не индифферентным к единственному целому [1].

Определением описанного поступка как акта доброй воли является человечность, которая и вызывает эмоциональный отклик читателя, т.е. чувство прекрасного возникает в связи с нравственными переживаниями.

Таким образом, если абстрагироваться от политических приоритетов эстетики жизни, то одним из главных качеств реалистов, было достижение прекрасного через доброе, выявление красоты нравственного, открытие эстетической этики.

Литература:

1. Бахтин М. М. К философии поступка [Электронный ресурс] // <http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/postupok2.html> (дата обращения: 04.03.2018).
2. Белинский В. Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова [Электронный ресурс] // <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/lrk/lrk-027-.htm?cmd=p> (дата обращения: 04.03.2018)
3. Лившиц М. Эстетические взгляды В. Г. Белинского [Электронный ресурс] // https://scepsis.net/library/id_3063.html (дата обращения: 02.03.2018).
4. Куприн А. И. Избранное: Рассказы. Очерки. Роман «Колесо времени». – Мн., 1981. – 302 с.
5. Степанов А. Н. Эстетические аспекты социально-философских воззрений Н. А. Добролюбова // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2011. – №1. – С. 45.
6. Франк С. Л. Этика нигилизма // Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. – М., 1909. – 215 с.
7. Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности (Диссертация) [Электронный ресурс] // <http://russkay-literatura.ru/chernyshevskij-ng/436-chernyshevskij-ng-dissertacziya-esteticheskie-otnosheniya-iskusstva-k-dejstvitelnosti.html> (дата обращения: 02.03.2018).

Kuznecova L. E.

AESTHETIC OF LIFE IN THE HISTORICAL CONTEXT OF THE ERA OF THE XIX - THE BEGINNING OF THE XX CENTURY (ON THE EXAMPLE OF THE TALE OF A.I. KUPRIN "THE MIRACULOR DOCTOR")

***Annotation.** The article considers the historical conditions for the emergence and development of the so-called aesthetics of life in Russia in the 19th and early 20th centuries, and outlines the basic principles of this direction. As an example, the story of A.I. Kuprin "The Wonderful Doctor."*

***Key words:** historical context, realism, aesthetic ethics, aesthetics of life, fiction.*

ФИЛОСОФИЯ В.С. СОЛОВЬЕВА И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 20 ВЕКА

Аннотация: В статье рассматривается влияние философских идей В. С. Соловьева на русскую литературу 20 века, в частности на творчество Б. К. Зайцева, И. С. Шмелева, М. А. Булгакова. Наиболее актуальной и значительной для писателей стала идея Вечной Женственности, которая нашла отражение в таких произведениях, как «Голубая звезда» и «Жизнь Тургенева» Б. К. Зайцева, «Неупиваемая Чаша» и «Пути небесные» И. С. Шмелева, «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова.

Ключевые слова: В. С. Соловьев, Вечная Женственность, философия любви, Серебряный век, Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев, М. А. Булгаков.

Философские идеи В.С. Соловьева оказали заметное влияние не только на русскую религиозную и философскую мысль начала XX века, но и на отечественную литературу Серебряного века и его наследников. Его учение, по мнению В.В. Бычкова, – «актуальная парадигма для культурного сознания 20 века» [1]. В своей статье, посвященной 100-летию со дня смерти В.С. Соловьева, исследователь пишет: «Без преувеличения можно сказать, что идея Софии стояла в центре философии, поэзии, жизни Соловьева, а его *софиология* открыла новую и яркую страницу в этом учении...» [1]

Идеи В. Соловьева о Всеединстве и Богочеловечестве, о Софии отразились прежде всего в творчестве так называемых младосимволистов Андрея Белого, Александра Блока, Сергея Соловьева, которые стремились «осуществить соловьевство как жизненный путь» (А. Белый). Идея Вечной Женственности была блистательно воплощена А. Блоком в «Стихах о Прекрасной Даме» (1902), А. Белым в сборнике «Золото в лазури» (1904). Можно смело говорить о воздействии соловьевского учения, в частности идеи Вечной Женственности, на творчество таких писателей 20 века, как Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев, М. А. Булгаков.

В соответствии с философской концепцией В. С. Соловьева Вечная Женственность или душа мира представляет собой идеальное

начало, абсолютное совершенство, к которому «стремится наш мир и которое составляет цель космического и исторического процесса» [12: 341]. Это живой идеал Божьей любви, наиболее полно реализующийся в любви человеческой, где и происходит соединение земного и небесного, превращение индивидуального женского существа «в неотделимый от своего лучезарного источника луч Вечной Женственности» [12: 342]. Образ совершенной Вечной Женственности способен воплотиться для каждого индивидуального существа, ибо, как утверждает В.С. Соловьев, небесный предмет нашей любви только один – Вечная Женственность Божия.

Эта концепция получила теоретическое обоснование в различных философских трудах В.С. Соловьева («Чтения о Богочеловечестве», «Смысл любви» и др.), художественное же воплощение она нашла в его знаменитой поэме «Три свидания»:

И в пурпуре небесного блистанья
Очами, полными лазурного огня,
Глядела ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня...

Все видел я, и все одно лишь было -
Один лишь образ женской красоты...
Безмерное в его размер входило, -
Передо мной, во мне – одна лишь ты. [13: 409]

В системе идей В. С. Соловьева не менее важное место занимает философия любви («Смысл любви», 1894, «Жизненная драма Платона», 1898). В своей программной статье «Смысл любви» В. С. Соловьев пишет: «Смысл человеческой любви вообще есть оправдание и спасение индивидуальности через жертву эгоизма» [12: 311].

По утверждению философа, именно любовь заставляет нас признать за другим существом то центральное значение, которое мы придаем только себе самим, ибо истинная любовь основана на вере, на идеализации любимого предмета. Именно в любви образ Божий «познается конкретно и жизненно... Сила любви, переходя в свет, преобразуя и одухотворяя форму внешних явлений, открывает нам свою объективную мощь» [12: 323]. Подлинное значение любви, как считает В. С. Соловьев, раскрывается именно во взаимоотношениях мужчины и женщины; эти отношения помогают преодолеть отчуждение

от Божественного всеединства и восстановить идеальный образ, заключенный в каждом человеке: «Здесь идеализация низшего существа есть вместе с тем начинающаяся реализация высшего. И в этом истина любовного пафоса» [3: 341].

В. С. Соловьев вводит понятие Вечной Женственности, Души мира как совершенного образа, живого духовного существа, которое реализуется и воплощается «в великом многообразии форм и степеней». В любви эта божественная сущность получает средство для своего окончательного воплощения, отсюда те «проблески неземного блаженства», которыми сопровождается любовь, даже несовершенная. Таким образом, смысл любви есть высшее проявление человеческой индивидуальной жизни, находящей в соединении с другим существом «свою собственную бесконечность».

Оценивая «Смысл любви» В. С. Соловьева, известный русский философ, литературный критик и историк литературы К. Мочульский писал, что эта теория любви возбуждает множество возражений и вопросов, но она волнует и тревожит, так как В. С. Соловьев смело говорит о самом главном, ставит проблему во всей сложности и глубине и бесстрашно ее решает. В своей работе «Владимир Соловьев. Жизнь и учение» К. Мочульский приходит к выводу, что с этими решениями можно спорить, но нельзя с ними не считаться. Вопросы, поставленные Соловьевым, обращены в упор к каждому лично.

Один из крупнейших прозаиков Серебряного века русской литературы Б.К. Зайцев был глубоко увлечен философией, творчеством и личностью В.С. Соловьева, о чем он писал в лирическом портретном очерке «Соловьев нашей юности» (1953): «Соловьев сразу почувствовался как светлый дух, с которым легко дышать. В построении своем охватывал он Вселенную, над которой сияет Бог. Мир, где мы живем, таинственно соединяется с Богом и устроен так гармонически и мудро, что внушает просто радость. Зло в нем бесспорно, но тонет в потоке света. Ибо источник всего и глава – Свет... Светлый дух говорит это словами ясными, иной раз художнически-увлекательными. Он сам поэт, все писание его озарено поэзией. Как устоять перед таким веяньем?» [6: 93-94]

На пути Б. К. Зайцева к «духовному реализму» (А. М. Любомудров) в литературе как выражению его христианской веры философия В. С. Соловьева стала определяющей силой. Отсюда та редкостная

гармония, душевное спокойствие, лучезарность наряду со светлой печалью, которые присутствуют в творчестве писателя. Концепция любви В. С. Соловьева гармонично воплотилась в творчестве Б. К. Зайцева, который вслед за своим учителем раскрывает двойственный характер этого чувства, сочетание в ней земного и небесного (Афродита земная и Афродита небесная). Об идее и образе Вечной Женственности, о мистике женственного в философии В. С. Соловьева Б. К. поздний Б. К. Зайцев отзывается критически, но в своем творчестве он невольно отразил это идеальное женственное начало, царящее в мире, и воплотил его в различных образах, в том числе и в образах земных героинь.

Увлечение философией В. С. Соловьева Б. Зайцевым претерпело определенную эволюцию: от безусловного принятия до критической оценки. Мистическая идея Вечной Женственности В. С. Соловьева рассматривается Б. К. Зайцевым в годы эмиграции как отступление от христианства. Однако в раннем творчестве этот высокий поэтический идеал как воплощение света, гармонии, синтеза божественного и человеческого воодушевил писателя на создание прекрасных женских образов в таких произведениях, как «Аграфена», «Миф», «Голубая звезда» и др.

В ранней своей повести «Аграфена» Б. Зайцев рисует разные лики любви, но есть в книге и описание любви, как некой мистической тайны, любви небесной, соединяющей человека с Вселенной, с Богом и несущей то «неземное блаженство» и одновременно то глубочайшее страдание, о чем писал В.С. Соловьев: «Глубочайшее страдание любви, бессильной удержать свой истинный предмет и все более и более от него удаляющейся» [12: 342]. Человеку трудно удержаться на высоте истинной, небесной любви, но само присутствие ее, возможность ощутить хоть однажды потрясает навсегда душу главной героини повести Аграфены. В жизни Аграфены будет немало испытаний и горя, но, как писал В.С. Соловьев, «не довольно ли этого мгновенного откровения? Разве мало хоть раз в жизни действительно почувствовать свое безусловное значение?» [7: 343].

Самое значительное произведение Б. Зайцева дореволюционного периода – повесть «Голубая звезда» (1918) – наиболее интересна и убедительна с точки зрения воплощения соловьевского учения. В «Голубой звезде» автор лирически воссоздает атмосферу Серебряного

века с ее поэзией и легким тленом одновременно, где в роли главного героя выступает русский интеллигент Христофоров – философ, созерцатель, пантеист, «рыцарь-монах». Поклонник Вечной Женственности, он ощущает свою причастность к космосу, вселенскому всеединству, красоте, разлитой в мире. Его любовь к юной московской барышне, которую он наделяет мистическими чертами, сочетается с поклонением Голубой звезде – Веге – символу Вечной Женственности. Голубая звезда таинственным образом все и всех соединяет, по мнению Христофорова: «Вглядитесь в ее голубоватый, очаровательный свет, быть может, вы узнаете в нем и чистоту своей души» [7: 120]. Вега для него – зримое воплощение божественной красоты, истины, кроме того, «она – женщина, посылающая свет любви» [7: 120].

Любовь Христофорова к героине, являющейся отражением Вечной Женственности, лишена чувственности, она напоминает поклонение Прекрасной Даме из прославленного цикла А. Блока: «И неизвестно, не есть ли еще это настоящая жизнь, а то, в чем прозябают люди, сообщая ведущие хозяйство, – то, может быть, неправда?» [7: 120] В образе Христофорова, безусловно, отразились религиозные искания Б. К. Зайцева и в какой-то степени черты духовного облика учителя его юности – В. С. Соловьева. В целом повесть «Голубая звезда – это своеобразное лирическое посвящение русскому философу-поэту и прощание с целым периодом в жизни и творчестве Б. К. Зайцева, прошедшим под знаком увлечения философией В. С. Соловьева.

В годы эмиграции идеи и образы учения В. С. Соловьева проявляются реже, но тем не менее «мерцают» в произведениях Б. Зайцева как некие поэтические и философские константы. Примером может служить знаменитый роман-биография «Жизнь Тургенева» (1932), в котором воплощены соловьевская концепция любви и идея Вечной Женственности. Как пишет Б. К. Зайцев, «любовь, поклонение женщине наполнили всю жизнь Тургенева, сопровождали до могилы» [8: 141]. Любовь представляла для него в двойственных образах, в двух видах: в виде Афродиты-Пандемос и Афродиты-Урании. «Простонародная» Афродита связана с крепостным бытом и укладом. Повесть «Первая любовь» – это первое явление Афродиты – Урании, любви небесной, истинной.

Основной мотив романа «Жизнь Тургенева» – это любовь писателя к Полине Виардо. Любовь для Тургенева, – чувство мистическое,

у нее божественное происхождение; он был убежден, что в глазах любимой женщины есть нечто сверхчувственное. Б. К. Зайцев пишет: «Отказаться от предельного взгляда на любовь значило для него отказаться от себя и своего писания. Он не только считал, что видит Божество в глазах любимой, но полагал, что любовь вообще расплавляет человека, как бы изливает его из своих обычных форм, заставляет забывать о себе и выводит из личности, соединяя с бесконечным» [8: 141]. Образ Полины Виардо в романе «Жизнь Тургенева» становится воплощением Вечной Женственности, проникнутым мистической тайной и обладающим силой неземного тяготения, а история любви писателя к ней – история трагедии человеческой любви, «бессильной удержать свой истинный предмет и все более и более удаляющейся от него» [12: 342].

И.С. Шмелев, как и другие его современники, представители Серебряного века, не избежал влияния русского символизма, в частности идей В. С. Соловьева. По мнению некоторых исследователей творчества И. С. Шмелева, например А. М. Любомудрова, учение В. С. Соловьева о Вечной Женственности нашло свое отражение в таких произведениях писателя, как «Неупиваемая Чаша» (1918) и «Пути небесные» (1937 – 1948). Концепция любви в этих произведениях соотносится со «Смыслом любви» В. С. Соловьева, а образы главных героинь напоминают о поклонении Вечной Женственности, о культе Прекрасной Дамы, Девы, Софии.

Авторы работы о Шмелеве Л. М. Борисова и Я. О. Дзыга [2] справедливо отмечают, что образ, увиденный главным героем повести «Неупиваемая Чаша», талантливым крепостным иконописцем Ильей Шароновым, идентичен образу Софии, представшей в облике прекрасной юной Девы, олицетворяющей идею Вечной Женственности в поэме В. Соловьева «Три свидания» (см. выше). Вот как описывает И. С. Шмелев небесное видение своего героя: «Миг один вскинул Илья глазами и в страхе и радости несказанной узнал глянувшие в него глаза. Были они в полнеба, светлые, как лучи зари, радостно опаляющие душу» [14: 216]. Такими же небесными чертами наделена и главная героиня повести – Анастасия Ляпунова: «...радостные глаза-звезды, несбыточные, которых ни у кого нет, кроткие черты девственного лица, напомнившую ему святую Цецилию...» [14: 217]. Анастасия становится олицетворением Вечной Женственности, музой и вдохновительницей

влюбленного в нее гениального художника, создающего свои бессмертные творения в состоянии молитвенного экстаза.

Последний роман И. С. Шмелева «Пути небесные» – еще один яркий пример отражения соловьевского учения в позднем творчестве писателя. Как полагает А. М. Любомудров, «истoki увлечения Шмелевым идеей Вечной Женственности лежали не только в философии Соловьева, но и в его собственном давнем и благоговейном отношении к женщине... Собственные размышления Шмелева переплетались с концепциями софиологов» [10: 208]. Автор исследования приводит в качестве примера высказывания И. С. Шмелева из переписки с И. А. Ильиным: «Давать план Жизни, вести Мир, править – должна Женщина! Она дает Мир, ergo Мир – ее, Мир – Она... Отсюда – Софии. Отсюда женственное начало в Боге – у Булгакова...» [9: 516-518.].

Имя М. А. Булгакова тоже ассоциируется с философией В. С. Соловьева. Для его творчества идеи крупнейшего русского мыслителя и вдохновителя целой плеяды философов, писателей и поэтов более чем органичны, на что в свое время обратили внимание исследователи творчества М. Булгакова – М. О. Чудакова, Б. В. Соколов, И. Л. Галинская, Н. Гаврюшин и др. Рассматривая историю создания романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», Б. В. Соколов среди источников произведения называет работы В.С. Соловьева [11]. И. Л. Галинская в своем оригинальном исследовании «Загадки известных книг» также подчеркивает влияние философии В. С. Соловьева на автора популярнейшего романа 20 века; она утверждает, что М. Булгаковым воплощена в образе Маргариты так называемая теологема Софии – Вечной Женственности, восходящая к Г. С. Сковороде и В. С. Соловьеву» [5].

Логика развития образа Маргариты, по мнению литературоведов, находится под прямым или косвенным влиянием идей В. С. Соловьева. Героиня проходит сложную эволюцию от обычной женщины до воплощенной Вечной Женственности, обладающей непомерной красотой и способной спасти Мастера и его творение. Как замечает Н. Гаврюшин, «параллели между образами Маргариты и соловьевской Софии усиливаются еще одним обстоятельством – любовь Мастера и его подруги бездетная. Развернутое обоснование бездетного идеала было дано В. Соловьевым в статье «Смысл любви»... Отнюдь не случайность, что детских образов в романе нет» [4: 82]. В качестве аргумента следует назвать одну из последних работ о М. Булгакове –

беллетризованную биографию А. Варламова «Михаил Булгаков» (2008), где автор в очередной раз подчеркивает теснейшую связь создателя «Мастера и Маргариты» с культурой Серебряного века. А. Варламов пишет: «Никто и никогда не называл Михаила Булгакова писателем серебряного века, и понятно почему: к тому времени, когда Михаилом Афанасьевичем были опубликованы первые произведения, серебряный век был расстрелян, умерщвлен, изгнан в эмиграцию, загнан в подполье или на обочину жизни. Булгаков-прозаик, Булгаков-драматург и русский модернизм не совпали по времени, и все-таки по году рождения, по эпохе, по времени, его вскормившему, по идеологии своей Михаил Афанасьевич был человеком именно этой эпохи» [3].

Таким образом, философские идеи В. С. Соловьева оказались востребованы в русской литературе 20 века в творчестве крупнейших его представителей, писателей, в той или иной степени продолживших традиции Серебряного века и воплотивших его наиболее яркие мифологемы и образы.

Литература:

1. Бычков В. В. Эстетика В.С. Соловьева как актуальная парадигма. – [Электронный ресурс] – URL: <http://www.vehi.net/soloviev/bychkov.html> (дата обращения: 12.03.2018).
2. Борисова Л. М., Дзыга Я.О. Продолжение «золотого века»: «Пути небесные» И.С. Шмелева и традиции русского романа. - Симферополь. Изд-во ТНУ им. В. И. Вернадского, 2000. - 144 с.
3. Варламов А. Михаил Булгаков. - [Электронный ресурс] - URL: http://modernlib.ru/books/varlamov_aleksey_nikolaevich/bulgakov/read_60 (дата обращения: 10.03.2018).
4. Гаврюшин Н. К. Литостротон, или Мастер без Маргариты // Вопросы литературы. - 1991 - август. - С. 80-88.
5. Галинская И. Л. Загадки известных книг. [Электронный ресурс] - URL: <http://mirznani.com/a/279947/galinskaya-i-l-zagadki-izvestnykh-knig-galinskaya-i-l> (дата обращения: 11.03.2018).
6. Зайцев Б. К. Соловьев нашей юности // Литературное обозрение. - 1989. - №12. - С. 93-94.
7. Зайцев Б. Голубая звезда // Зайцев Борис. Улица Святого Николая. Повести и рассказы. - М.: Художественная литература, 1989. – 399 с.

8. Зайцев Борис. Жизнь Тургенева // Зайцев Борис. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Жизнь Тургенева: Романы-биографии. Литературные очерки. М.: Русская книга, 1999. – 544 с.

9. Ильин И.А. Собр. соч.: Переписка двух Иванов (1927 – 1934). - М.: Русская книга, 2000. - 568 с.

10. Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. - СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 271 с.

11. Соколов Б. В. К вопросу об источниках романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Философские науки. - 1987. - №12. - С.54-64.

12. Соловьев В. Смысл любви // Соловьев Владимир. Чтения о Богочеловечестве. Статьи. - СПб.: Художественная литература, 1994. - 528 с.

13. Соловьев В. Три свидания // Соловьев Владимир. Чтения о Богочеловечестве. Статьи. - СПб.: Художественная литература, 1994. - 528 с.

14. Шмелев И. С. Неупиваемая Чаша // Шмелев И.С. Избранное. - М.: Правда, 1989. – 688 с.

Kostyleva I. A.

THE PHILOSOPHY OF V. S. SOLOVYOV AND ITS REFLECTION IN RUSSIAN LITERATURE OF THE 20TH CENTURY

Annotation: *The article deals with the influence of V. S. Solovyov's philosophical ideas on the 20th century Russian literature, in particular on the works of B. K. Zaitsev, I. S. Shmelev, M. A. Bulgakov. The most relevant and significant for the writers was the idea of Eternal Femininity, which was reflected in such works as "Blue star" and "Life Turgenev" B.K. Zaitsev, "The Inexhaustible Cup" and "The ways of heaven" I.S. Shmelev, "Master and Margarita" M.A. Bulgakov.*

Key words: *V. S. Solovyov, Eternal Femininity, philosophy of love, Silver age, B.K. Zaitsev, I. S. Shmelev, M. A. Bulgakov*

II. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ИСКУССТВА И ОБРАЗОВАНИЯ

УДК 82-1/-9

Гарипова Г. Т.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ОНЕЙРОСФЕРА ЭЙДЕТИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Аннотация: В статье рассматривается специфика воплощения эйдетического образа как формы эстетической репрезентации эйдоса в художественном тексте, в частности – в системе его онейрически заданных структурах. На материале ряда художественных произведений XX века рассматриваются различные варианты художественной рецепции эстетической концепции Плотина о концептуальности «внутреннего», выразительного эйдоса. Исходя из его структуры этот тип эйдоса позиционируется как наиболее приемлемая форма художественного эйдетизма.

Ключевые слова: Эстетика, эйдос, эйдетизм, онейросфера, сновидческие образы, сознательность.

Цель сновидений и заключается во вспоминании нашей Души. Это ещё один подарок сновидений – они соединяют нас с нашей Душой, которая показывает нам взаимосвязь всего живущего, что помогает нам понять других в их собственных реальностях.

Из книги Р. Мосса «Врата сновидений»

Вопрос о научной значимости эстетики и её «растворенности» практически в любой гуманитарно-научной системе до сих пор продолжает центрировать попытки дефиниции научных критериев эстетики. С. С. Аверинцев в знаменитой работе «Поэтика ранневизантийской литературы» определяет исключительную интегративную функцию эстетики, которая снимает актуальность всех подобных споров: «Отсутствие науки эстетики предполагает в качестве своей предпосылки и компенсации сильнейшую эстетическую окрашенность всех прочих форм осмысления бытия... Пока эстетики как таковой нет, нет и того, что не было бы эстетикой» [1: 33].

Эстетическое «поле» культуры, искусства и любой сферы современной гуманитаристики в первую очередь связано с прададигмой смыслопорождения «восприятие-осмысление-изображение». Эстетическая форма детерминирует смыслопорождающий процессы «осмысления бытия» и тем самым концептуализирует в качестве эстетической матрицы именно содержание формы, которое воплощается в образ, порождает образ, и осмысляется/раскрывается через образ. Исключительная функция образа была отмечена и А. Ф. Лосевым, позиционирующим в своей работе «Философия имени» содержательность его формы: «Чтобы иметь образ чего-нибудь, необходимо уже сознательно отделять себя от иного, ибо образ есть сознательная направленность на иное и сознательное воздержание от этого иного, когда субъект, воспользовавшись материалом иного, уже пытается обойтись в дальнейшем без этого иного...» [4: 81].

А. Ф. Лосев тем самым подчёркивает важнейшую роль субъективного, точнее сознательного восприятия содержания образа, которое выводит на первый план в структуре образа именно смыслопорождающую семантику его эстетической формы. А поскольку содержательная форма идентифицирована в неделимости план выражения и план содержания, то несомненно утверждение о том, что внутреннее осмысление и содержание образа есть его эстетическое поле. Так, на наш взгляд, выявляются три² основополагающие константы эстетического образа: объективность, онтологичность и субъективность/сознательность. В системе этих констант и может быть идентифицирован важнейший вопрос-коллизия о соотношении в системе дефинирующих признаков эстетики логоса, софии и эйдоса, который в древности во многих концепциях определялся как основополагающий критерий эстетики.

Исследуя исторические корни эстетики в «собственном смысле слова», А. Ф. Лосев соотносится с тракатами Плотина, отмечая, что для его эстетики «основным понятием является понятие эйдоса, получаемое не эстетическими, но общефилософскими методами. Можно было бы вспомнить трактат Плотина об умных категориях (VI 2), из которых складывается понятие эйдоса, но этого делать мы здесь не будем. Примем понятие эйдоса как данное. Эйдос есть смысл (или

² В свою очередь В. И. Брагинский выделяет только две черты традиционной восточной эстетики – «... её объективность <...> и онтологичность» [10: 4].

сущность), наглядно явленный; это – существенный вид, существенная форма, лик, идея, физиономия бытия, его облик. Из них Плотин и исходит» [3].

Эйдетическая образность как «содержательная форма» эстетического эйдоса есть наиболее яркий способ отражения/выражения в художественном тексте картины мира, в которой наиболее активно интегрированы смыслы объективно-субъективной онтологичности. На наш взгляд, эстетическое поле художественного эйдетического образа сконцентрировано на пересечении сознания Бытия (*чаще всего реализуемого в художественном тексте через мифологию*) и сознания Человека (*автора-героя-читателя*), наиболее полно воплощённого в образах онейросферического плана. Именно художественный эйдетизм позволяет раскрыть одну из наиболее концептуальных типов платоновского эстетического эйдоса, заключённого по мысли А. Ф. Лосева в сфере сознания: «Этот эйдос не просто дан для кого-то, будучи сам плоскостным бытием. Но он дан еще и себе самому, для себя. Он *для себя* есть то, что он есть вообще. Но это значит, что ему имманентно коррелятивное ему сознание; он “мыслит”, “созерцает” себя самого. Однако эйдос есть эйдос просто и эйдос внутренний, выразительный. Следовательно, он таит в себе и сознание чисто эйдетическое, и сознание эйдетически-становящееся, гилетически-эйдетическое» [3].

Художественный эйдетизм онейросферических образов, репрезентируемых в художественных текстах, на наш взгляд, есть эстетический способ через форму личностного сознания (образы сна, безумия, видений...) осуществить содержательную рецепцию онтологических смыслов Бытия, которые по Юнгу воплощаются в мифоформах (архетипы, символы, мифологемы, мифообразы...) бессознательного. Когда-то воспринятое и закреплённое в скрытой образной памяти человеческого сознания бессознательное знание (*сопряжённого с синкретическими бытийными смыслами*) и проявленное в творческом сознании писателя (*медиатор между коллективным бессознательным и открытым логосом читателя*) реализуется в художественном тексте в эйдетическом образе. Данный образ имеет структуру «двойной модальности» – формально представляет онейросферический образ/сюжет/модель, связанный с субъективностью автора/героя, который в процессе читательской смыслопорождающей интерпретации приобретает объективную содержательность, выводящую на онтоло-

гические смыслы. Так художественный эйдетический образ функционально выполняет роль эстетического проводника философских смыслов – от памяти прошлого к реальному настоящему. На наш взгляд, в основе всех ключевых художественных неомифов (наиболее активно проявленных в фантастике, фэнтези, утопии и антиутопии) и реализован этот принцип эстетического эйдетизма – то есть перевод через эстетический образ смыслов синкретических мифов в неомифы современности/реальности.

Писатель, обладающий особой способностью внутреннего видения – *интроспекцией*, через вербально репрезентируемый образ, центрирующий текст как эстетическую авторскую структуру, создаёт целостный художественный образный «эстетический идеал», в котором преодолевается «двойная модальность» эстетического эйдоса. Одним из самых ярких онейрических форм интроспектрально воспроизведённого эйдетического образа становится сомнологический образ. Не каждый сон является эйдетическим образом. Сон как приём и способ раскрытия психологии и характера героя, не соотносимый с «памятью прошлого» и онтологическими смыслами, представляет собой классический последовательный образ и выполняет функцию элемента поэтики. Художественная сомнологическая онейросфера, соотносимая с авторским мифом, создающим образы иномира или инобытия, структурирующего парадигму **«сознание мира-сознание текста-сознание автора/героя»**, может быть охарактеризована как эйдетическая образность. Посылком к ней становится так называемое «осознаваемое сновидение» (*термин английского психиатра Ф. Ван Эденом*). Сновидные психические или точнее сознательные образы в каждом отдельном тексте обладают смысловой и структурной индивидуальностью, которая определяется спецификой соотношения «реальности-сознание-ирреальности». Эйдетическими могут быть обозначены только те, в которых присутствует эффект «перевёрнутого образа» (Н. С. Валгина), – то есть онейросферический образ воспринимается как реальность, а реальность воспринимается как иллюзия, «вторичная реальность», условная реальность и т.д. Х.-Л. Борхес очень точно выразил это качество в формуле, концептуализирующей эйдетический инвариант художественного онейросферического образа: «Всё, что существует – сон, всё, что не сон – не существует».

Литературу всегда, вне зависимости от направленных приоритетов, тянуло к познанию маргинальных явлений, выявляемых в художественном пространстве на уровне системы «параллельных миров». Сновидения, формирующие особое пространство онейросферы (В. Н. Топоров), являются самостоятельным «параллельным миром» (по отношению к реальности действительности) в художественной системе «жизненных миров», но в то же время образуют своеобразную проблемно-тематическую призму в познании и отражении таких параллельных бинарностей как «смерть-жизнь», «реальность – ирреальность», «мистика – рационализм», двойничество и двоемирие и т. д. В колоссальном интересе к постижению сновидческого типа сознания проявляется тяга писателей к некоему литературному симбиозу религиозно-философских традиций, психоаналитических теорий и эстетических способов миромоделирования. Не случайно один из теоретиков концепции «спектра сознания» Кен Уилбер видит в сновидческом сознании духовный путь человечества: «Великие традиции духовной мудрости (такие, как христианский мистицизм, индуизм Веданты, буддизм ваджраяны и иудейская Каббала) утверждают, что 3 *естественных состояния* сознания – бодрствование, сновидение и глубокий бесформенный сон – в действительности открывают нам сокровища духовной мудрости и духовного пробуждения... если мы понимаем, как верно их использовать. В определённом смысле, который мы исследуем по мере своего продвижения, три великих естественных состояния бодрствования, сновидения и глубокого сна содержат в себе весь спектр духовного просветления» [8].

Возможность использования сновидения в качестве элемента поэтики достаточно исследована, поскольку этим приёмом активно пользовались в классической литературе прошлого. Но именно в XX веке в литературе концептуализируется телеологическое рассмотрение сна (по К. Г. Юнгу), в котором и кроется ключ к пониманию сновидческого эйдоса. Особенно характерно это для неклассической парадигмы художественности со свойственным ей полионтическим мышлением, постулирующим существование множества миров и промежуточных реальностей. Сновидение в этом случае одновременно выполняет двойную функцию – пороговая реальность и самостоятельный

виртуальный мир, рождаемый или вследствие ИСС³ человека (как например, у В. Ерофеева или В. Пелевина) или экзистенциально существующий как маргинальная данность (мир-в-себе) (как, например, в романе Харуки Мураками «Послемрак»), а иногда – и имеющий при этом самодостаточный онтологический статус (как, например, у Х.-Л. Борхеса). Сложность выявления онейрической специфики художественного текста с эйдетической заданностью образа-сознания заключена в том, что активно используется способность сновидения быть «точкой схождения всех бытийных горизонтов» и тем самым создавать эффект неразличения иллюзии и реальности. В этой связи нас интересует сон не как приём поэтики, а аспект наделения сна функциями «первого пространства», когда он перестаёт быть «окном в иную реальность», а сам становится ею, то есть художественным эйдосом.

Первый художественный опыт в этой области, на наш взгляд, фиксируется уже в начале XX века. Уже в русском модернизме начала XX века, в ряде произведений символистского толка, эстетизируется новая неклассическая миромодель «текст – сознание», в рамках которой художественно конструируется самостоятельная текстовая реальность, свободная от миметических задач реализма отражать действительность. В прозе модернизма это чаще всего отражение онтологии персонологического сознания. Например, в рассказе Л. Андреева «Красный смех» герой «пишет» книгу «воспоминаний» о пережитых ужасах войны. Но когда он умирает, оказывается, что книги нет: он водил пером по чистой бумаге – человек творил в своём сознании текст о правде мира. Безумие его сознания есть воплощение безумия жизни, в которой место Бога заняла Смерть, воплощенная в маске Красного смеха. Сознание безумца символически развёрнуто как пространство мира войны, разрушающего понятие Времени, и воплощено оно в «книге-сознании» о Красном смехе, которая и есть «самость» героя (архетип «самости», по Юнгу, осуществляет слияние сознательного и бессознательного в единое целое – Я человека). Увиденное героем обезображенное лицо солдата становится не просто визуальным стимулом для последующего эйдетического образа, а приобретает реальный эстетический образ «красного смеха», который замещает со-

³ ИСС – изменённые состояния сознания, в систему которых могут входит галлюцинации, шизоидный бред, сновидения, наркотические видения и даже смерть как форма инобытия сознания.

бой сознание героя и позиционируется автором как сознание текста – образ «отсутствующего мира». Рассказ начинается с акцентации на двух концептуальных категориях сознания – «...безумие и ужас» [2]. Сильная смысловая позиция начала сразу акцентирует на особом психическом состоянии героя, позволяющим обозначить его как эйдетика, человека способного к видению отсутствующего предмета и сохранению его в памяти на уровне ощущения. Герой воспроизводит образ смерти через энтропийную модель «отсутствующего» текста, но смыслопорождающего онтологию реальности войны. Интроспективное воспроизведение эйдетической «галлюцинации» в герое «больного, разрушенного» сознания передаёт бытийный смысл «разрушенной» действительности.

Наиболее ярким классическим примером эйдетической образности онейросферы становится роман А. Белого «Петербург», который, по мнению Н. А. Нагорной, «насыщен сновидческими образами и местами и целиком подчинён «логике сна». Сфера сновидений романа включает в себя как прямые описания снов, галлюцинации и бреда персонажей, т. е. их объективное «второе пространство», так и онейрические перспективы Петербурга, его другое измерение» [6: 42]. Но, тем не менее, роман не представляет собой в художественном и психологическом аспектах сон в чистом виде, это, скорее всего, некое осознание тождества реальности с Абсолютным подсознанием, выраженным в сновидении, что обычно и даёт сомнологам возможность фиксировать сокровенное Я человека в образах онейросферы. Не реальность мира, а именно подсознание человека и есть сон в понимании Белого, - сон как некая внутренняя проекция, за которой кроется внешняя реальность. Нам интересно, когда за метафорикой сна скрывается ещё более метафизичное явление – трансцендентальное бытие. Более всего в начале XX века к этой сомнологической теории, основанной на доказательстве трансформации сна в «ещё более сон», близок Даниил Хармс. Абсурдизируя реальность, Хармс выводит её в онейросферу самого сна. Создаваемая иллюзия «сна в сне» уничтожает сюжетную линию рассказа «Сон» и вместе с расширением пространства сознания героя уничтожает смысл мира, превращая его в некий хаос пространств. Так возникают антиэстетические основания образного эйдетизма Хармса.

Довольно специфична сомнологическая концепция и в прозе В. Пелевина, развивающего борхесианскую линию сновидческой

«семантики возможных миров»⁴. Практически все тексты писателя содержат в себе «эстетическую позицию» онейрического мира, но в романе «Священная книга оборотня» мир этот становится единственно возможной реальностью. Пелевин опускает проблему соотношения иллюзии и реальности и выводит своего читателя на другой онейрический уровень – сосуществование разных возможных миров в плоскости сознательной иллюзии. Героиня рассказа увлечена проникновениями в пласты чужих изменённых сознаний и анализом чужих же онейрических откровений, абсолютизированных в романе до уровня единственно истинной реальности. В. Пелевин таким образом создаёт своеобразную сомнологическую модель «зеркала в зеркале». Это и есть самая сильная эстетическая ситуация эйдетизации образа.

В определённых состояниях (ИСС) сознание человека подавляется бессознательным, которое, по теории Юнга, состоит из мифа. Именно в подобных ИСС миф демифологизируется и определяет личностную картину мира, которая с одной стороны есть проявление целого, мифологически заданного, а с другой – лишь его индивидуализированная часть. Так выявляется основное психологическое качество неомифологического сознания – сопричастность (человека бытию, бытия человеку). Подобно этому, сознание героев-эйдетиков сопричастно текстовому сознанию некоего всеобщего мифа, заключённого в бессознательных пластах его сокровенного Я, одновременно отражающего и картину мира современной эпохи. Для того чтобы вытащить на художественную поверхность это бессознательное героя, в призме которого писатель пытается постичь Истину мира – суть мифа XX века, авторы и «создают» то особое состояние сознания, в котором для героев нейтрализуются все бинарные оппозиции обыденного сознания, – жизнь и смерть, иллюзия и реальность сливаются в одну точку времени и пространства. Именно в этом сознании возникает то психически-психологическое состояние, которое приводит к эйдетическому художественному сновидению...не в прямом значении этого слова, а в значении эстетического сотворения образа.

Интересным в этом плане представляется роман Харуки Мураками «Послемрак», эстетическая структура которого представляет

⁴ Художественная концепция Борхеса выводит на один уровень онтологическую и сомнологическую концепции, утверждая, что «мир, бытие, реальность – всё это сновидения наяву», «явь реально только тогда, когда она – сновидение» или «Жизнь есть сон, снящийся Богу».

модель «отсутствующего» в реальном суточном измерении времени – время послемрака. Деструктуризуя ненарушимую связь времени и сознания, Х. Мураками не случайно и не вдруг «помещает» своих героев в онейрическое состояние полузабытья (то ли сон, то ли явь), пребывая в котором, они словно попадают в иное измерение, раскрывающее самые тайные сокровенные «теневые» слои человеческого сознания, которое на пороге, ведущем к сну-смерти, изменяется в сотни раз. Логика «выпадения» героя в данное измерение предопределяется созданием особой модели пограничной реальности – между сном и явью – за счёт использования концептов «пограничного» сознания, в котором пребывают сёстры-героини Эри и Мари. Во времени «меж», художественно фиксирующем реальность пространства города в ирреальности времени послемрака, героиня Эри перестаёт действовать не только по закону действительности, но и по классической логике текста, – она освобождается от воли автора, и её сознание в пределах текстового сознания моделирует свой автономный мир, который и пытается поймать автор.

Так писатель создаёт некую шкалу **планов сознания**. По мнению Сатпрема, одного из величайших практиков-философов, «всё, что случается, происходит именно на этих планах: наша жизнь, наш сон и наша смерть. Эта шкала охватывает всё, ничто не существует за её пределами, и всё, что есть, не только находится в её пределах, но и сосуществует там без всякого разделения. Жизнь, смерть и сон – это различные положения сознания внутри всё той же шкалы... В любом случае ключом к нашему существованию – здесь или вообще где угодно – всегда является способность обладать сознанием...» [7].

Харуки Мураками пропускает своих героев через эти «различные степени реальности» (Шри Ауробиндо) с одной целью – научить осознавать себя и бытие непрерывно как некую тотальную Реальность подсознания. Это попытка художественного создания своего рода модели интегрального сознания, которое способно воспринимать всё и сразу одновременно – жизнь-смерть-сон, настоящее-прошлое-будущее, пространство-время. Только пребывание в таком сознании может обеспечить познание единственной Истины о мире. И тогда человек сможет преодолеть разъединённость всего сущего и личности, разъятость на непримиримые, противоположные начала его души. Это сознание и есть измерение памяти мира – памяти о некогда существую-

щем упорядоченном всеобщем едином и целостном Универсуме бытия, в котором человек не был одинок и несчастен. Так формируется эйдетический образ Времени бытия как пространства неразличения реальности и онейросферы: «Превратившись в обычную точку зрения, мы зависаем в небе над городом. Огромный мегаполис просыпается у нас на глазах. Электрички всех цветов радуги бегут в разные стороны, миллионы пассажиров перебираются с места на место. Каждый из этих людей – отдельная личность. И в то же время все они, взятые вместе, – безымянная часть огромного организма. Единое *не-что*, образующее часть *чего-то еще*. Организовано и эффективно эти люди выполняют Вспомогательную Роль в процессе, который куда важнее их персональных жизней» [5].

Задолго до М. Хайдеггера, теоретика «временной пространственности», в атмосфере первобытного хаоса, зародилось ощущение слиянности двух самых важных для человека ориентиров в бесконечности и вечности мира: «Время представлялось первобытному сознанию в виде пространства, имеющего свои отрезки; пространство же воспринималось им в виде вещи... Мир, видимый первобытным человеком, заново создаётся его субъективным сознанием как второе самостоятельное объективное бытие, которое отныне начинает противоречиво жить рядом с реальной, не замечаемой сознанием действительностью» [9: 20-21].

Именно этим объясняется отсутствие будущего во временной шкале онейрического сознания героев-эйдетиков. Оно присутствует лишь как гипотетический инвариант прошлого в системе мифологического «вечного повторения» в измерениях памяти сознания и реализуется через смену циклов прошлого и настоящего, через **триединство жизни-сна-памяти**, реализующегося в художественном тексте через целостность «двойной модальности» содержательной формы эйдетического образа. Такова логика онейросферы эйдетической образности в эстетике художественного текста.

Литература:

1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. - М.: Наука, 1977. – 320с.
2. Андреев Л. Красный смех. Отрывки из найденной рукописи. [Электронный ресурс]. - URL: <http://ilibrary.ru/text/1646/p.1/index.html> (дата обращения: 25.03.2018).

3. Лосев А. Ф. Эстетические идеи Плотина в системе и преддверие мифологии (§7) // Лосев А. Ф. История античной эстетики. Том шестой [Электронный ресурс]. - URL: <https://www.psyoffice.ru/9/lose006/txt36.html> (дата обращения: 22.03.2018).
4. Лосев. А. Ф. Философия имени. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 220 с.
5. Мураками Харуки. Послемрак. [Электронный ресурс]. - URL: <https://users.livejournal.com/-eli3a/3984.html> (дата обращения: 25.03.2018).
6. Нагорная Н. А. «Второе пространство» и сновидения в романе Андрея Белого «Петербург» // Вестник Московского университета. – Сер. 9. Филология. - 2003. - №3. – С. 41-58.
7. Сатпрем. Шри Ауробиндо, или путешествие сознания. - Бишкек: Глобус, 2002. - 210 с.
8. Уилбер Кен. Введение в интегральную теорию и практику: основы ИОС и «всесекторной, всеуровневой» карты. 2003 – 2004. Integral Naked. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.integralnaked.org> (дата обращения: 25.03.2018).
9. Фрейдсберг О. М. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. – 407 с.
10. Эстетика Бытия и эстетика Текста в культурах средневекового Востока. – М.: Изд. Фирма «Восточная литература» РАН, 1995. – 285 с.

Garipova G. T.

ONEIROSPHERE OF THE AIDETHICAL IMAGE IN THE FICTION LITERATURE OF THE XXTH CENTURY

***Annotation:** The article considers the specificity of the embodiment of the eidetic image as a form of aesthetic representation of the eidos in the artistic text, in particular- in the system of its one-purpose structures. On the basis of a number of works of art of the twentieth century, various variants of the artistic reception of the aesthetic concept of Plotinus on the conceptuality of the "internal", expressive eidos are considered. Based on its structure, this type of eidos is positioned as the most acceptable form of artistic eidetism.*

***Key words:** Aesthetics, eidos, eidetism, oneirosphere, dream images, consciousness.*

Корнышева И. Р.

Государственный гуманитарно-технологический университет,
г. Москва

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ УПРАВЛЕНИЯ

В представленной статье посредством анализа социокультурной и исторической динамики философско-эстетических взглядов на систему управления, ориентированной на мировую и отечественную практику, раскрыты основные грани феноменологии управления как новой управленческой парадигмы и эстетические аспекты стратегического управления. Кроме того, важным концептом выступает реализация задач моделирования процесса стратегического управления в контексте «философии развития».

Ключевые слова: феноменология, эстетика, управление, философия, интенциональность.

Немаловажным фактором, повлиявшим на формирование философского прочтения методологии управления, создание управленческих школ оказали управленческие революции. Анализ позволяет сделать вывод, что конструктивное осмысление данных реорганизаций тесно связано с философско-онтологическим аспектом реформ. Религиозно-коммерческая, светско-административная, производственно-строительная, зарождение капитализма и начало индустриального прогресса, бюрократическая революции выступают системообразующими факторами в формировании системы управления как таковой. Важным историческим событием является возникновение школ менеджмента: научного управления, административной, человеческих отношений и поведенческих наук, которые сформулировали научные принципы управления (Ф.У. Тейлор); подошли к необходимости решения задачи эффективной мотивации труда; сделали вывод об особой роли человеческого фактора в производстве (Э. Мэй), ввели концепцию социального действия (М.Вебер), обосновали использование приемов управления межличностными отношениями для повышения степени удовлетворенности работой и производительности труда (А. Маслоу).

Феномен управления представляет собой интенциональное явление, состоящее из множества компонентов. Выявить эстетический феномен управления представляет собой сложный многоуровневый процесс анализа деятельности как таковой и ее структурных элементов. Стремление определить целостность феномена управления, диктует нам условия диспозитивного анализа, согласно концепции Фуко. В философии управления и выявления эстетического аспекта диспозитив выступает как система стратегических ориентиров целеполагания, имплицитно задаваемая процессу управления, в котором известные практики других организаций (эмпирический опыт) могут выступать в качестве матрицы конфигурирования этого опыта. Имплицитное понимание данного опыта конструирует типовую стратегию имеющихся когнитивных практик. С одной стороны, собственное решение может выглядеть как «стратегический императив», имеющий свою идентичность, а с другой может быть представлен как принципиально новый детерминизм. В рамках реконструкции истории менеджмента выделяются факторы, показавшие, что развитие менеджмента определило преобразование производства в общественные элементы, которые, реагируя на конкуренцию, вынуждены постоянно изменяться. Маркетинговые исследования, проектирование внутренней и внешней сред, внедрение адаптированных проектов являются реалиями практически 90 % отечественных организаций. Выявление феномена целого, в его философском видении для управления все перечисленные выше реальности не выражают главного, целое в управлении – это «развитие организации». Это, с одной стороны деятельность, т.е те же маркетинговые исследования и др., а с другой – это социальные факторы, куда включены корпоративная культура, формирование общего видения, реакции на деятельность внутренней и внешней среды.

Согласно феноменологическому знанию, каждому феномену присуща собственная интенциональная структура, состоящая из множества интенционально соотнесенных элементов. Так и структура эффективного управления, например, представляет собою целую связь всевозможных интенций: способы управления «являются» нам как феномены разнообразных точек зрения и перспектив; явное-зримое интенционально соотнесено с неявным-незримым. Предполагаемы и стороны этого соотношения, поэтому наблюдение «аспектов» и характера их синтеза показывает наличие единого и целостного со-

знания о некоем устойчивом предмете во всех частных этапах переживаний. При этом следует учитывать и многообразные модусы «явленности» предмета сознанию: воображение, восприятие, память; интенциональная структура объекта жестко отвечает специфике модусов его переживания.

Еще один аспект феноменологии – это деятельность как средство реализации свободы. Но необходимо сказать, что степень ее реализации намного больше, если эта деятельность – творческая. Русский философ Н.А. Бердяев многократно отмечал, что свобода есть творчество, сотворение ранее не существовавшего. Свобода – это душевная творческая энергия человека. С помощью нее человек может созидать совершенно новую жизнь. В творческие действия человек вносит новое, в этом мире никогда ранее не имевшееся. Только свободный созидает, резюмирует Бердяев. И лишь творящий – полностью свободен, добавим мы.

Для того чтобы сформировать стратегическое мышление, необходимо преодолеть инерцию сознания, в виду того, что кардинальные изменения многих базовых ориентиров в менеджменте и нарастание их динамики являются необходимым условием формирования новой стратегии.

Современный управленец должен:

1. Понимать и соответствовать сути новой парадигмы:

Таблица 1

Основные положения старой и новой парадигмы управления

Старая парадигма	Новая парадигма
1. Организация – «закрытая» система, цели, задачи и условия деятельности которой достаточно стабильны	1. Организация – «открытая» система, анализируемая в целостности факторов внутренней и внешней среды
2. Рост масштабов производства и услуг	2. Ориентация на качество продукции и услуг, ориентированный на спрос потребителя
3. Рациональная организация производства, эффективное использование всех видов ресурсов и увеличение производительности труда как главная задача управления	3. Проблемный подход к управлению, признание значимости стремительности и адекватности реакции, обеспечивающих приспособление к условиям внешней среды

Старая парадигма	Новая парадигма
4. Основной источник прибавочной стоимости – производительные силы и производственные отношения	4. Главный источник прибавочной стоимости – человеческий капитал, обладающий компетенциями и условиями для реализации потенциала знаний.
5. Система управления, построенная на контроле всех видов деятельности, нормах, шаблонах реализации	5. Система управления, ориентированная на усиление роли организационной культуры и инноваций, на мотивацию работников и стиль руководства

2. Осознавать объективное сочетание различных подходов в управлении, формировать и применять универсальный стиль управления. Сегодня для реализации на практике необходим эффективный стиль, приемлемый для конкретного случая, организации или человека.

3. Управленец должен постигать сущность новейших принципов управления.

В частности, в виду формирования сетевых и виртуальных организаций актуальны подходы, имеющие существенные преимущества перед классическими подходами, но реализующих объективно новые условия, реализовывающих свою деятельность на временных схемах, а порой и в отсутствии жесткой иерархии и топ-менеджерского уровня.

4. Изучать все современные методики, связанные с обоснованием эффективности функционирования современных экономических систем. В нижеследующей таблице приведены современные концепции в развитии производственного менеджмента (см. Таблица 2). Из нее видно, какие концепции на современном этапе актуальны в системе менеджмента. Среди них: Just – in Time Production (JIT), Total Quality Control (TQC), Total Productive Maintenance (TPM), Lean Management / Lean Production, Бенчмаркинг, Реинжиниринг бизнес-процессов, однако в таблице не нашли отражение ряд актуальных и перспективных концепций – система сбалансированных показателей, технология бюджетирования, оценка капитала и бизнеса, риск технологии и др.

Таблица 2

Современные концепции в развитии производственного менеджмента

Название концепции	Сущность концепции
Just – in Time Production (JIT)	Философия менеджмента, нацеленная на устранение потерь в производстве и в смежных сферах деятельности. Изготовлению подлежит только то количество, которое необходимо к заданному сроку
Total Quality Control (TQC)	Концепция гарантированного качества, предполагающая охват работников всех производственных звеньев для обеспечения наилучшего удовлетворения запросов потребителей
Total Productive Maintenance (TPM)	Концепция ориентирует на комплексное повышение эффективности производственной системы за счет вовлечения в этот процесс всех работников организации
Lean Management \ Lean Production	Концепция предлагает философию «стройности». Ядро «стройного» предприятия образуют «центры прибыли», ориентированные на продукт и ответственность за экономический успех своего продукта
Бенчмаркинг	Концепция направлена на непрерывное совершенствование деятельности предприятия и повышение его конкурентноспособности путем ориентации на высшие достижения во всех функциональных областях. Она основывается на систематическом анализе и оценке деятельности предприятия в сравнении с достижениями главных конкурентов на рынках.
Реинжиниринг бизнес-процессов	Концепция состоит в пересмотре традиционных основ построения организаций и их организационной культуры, радикальном перепроектировании их бизнес-процессов. Реинжиниринг бизнеса означает «начать с нуля».

5. Надо отметить, что сегодня менеджмент как наука критически переосмысливает установленные методы исследования эффективности бизнеса, отказывается от наработанных прежде подходов. Среди новаторов Роберт Рубин, Энди Гроув, Гарино де Лука, Фил Розенцвейг. Последний в своей книге «Эффект ореола... и другие восемь иллюзий, вво-

дящие менеджеров в заблуждение» [3] заявляет о двух базисных идеях: первая состоит в том, что успех невозможно предсказать, а вторая заключается в том, что успех представляет собой классический график, где подъем может сменить спад. В связи с чем, важно обратить внимание на то, чтобы не отдавать предпочтение для исследовательских целей компании по их временным приоритетам, необходимо опираться на подтвержденный операционный уровень и независимые свидетельства.

Автор считает, что «самая большая проблема исследований по менеджменту заключается в следующем: мы думаем, что изучаем то, что влияет на результативность, а, по сути, рассматриваем то, что является эффектом от этого результата. Кроме того, результаты, которые показывают компании, – это не абсолютное явление, как трактуют многие исследования, а относительное. То есть можно говорить об абсолютной внутренней результативности, но, когда мы говорим о продажах, доли рынка и прибыльности – это относительные показатели, потому что они зависят от этих же показателей наших конкурентов» [3: 158].

В этом смысле было бы уместно сравнить идеи Ф. Розенцвейга с идеями Ф. Бэкона о заблуждениях в его знаменитой работе «Новый Органон». На рисунке 1 представлена блок-схема анализа работы Ф. Бэкона «Новый Органон»:

Идолы – засоренность сознания предрассудками, ставящие препятствия	
идолы рода	на ложные представления о мире, присущие всему человеческому роду и являются результатом ограниченности мышления и органов чувств
идолы пещеры	связаны с индивидуальными особенностями людей, их склонностями, пристрастиями, воспитанием
идолы театра	слепая вера в авторитеты, некритическое заимствование людьми воззрений из прошлых философских систем
идолы площади	вместе с языком люди в процессе общения усваивают и заблуждения предшествующих поколений

Рис. 1. Блок-схема анализа работы Ф. Бэкона «Новый Органон»

Управление – это искусство и наука, имеющая научно-методический фундамент в части социальных и этических систем, политических, экономических, и собственно управленческих принципах и методах. Основным в любой теории является изучение ее важнейших свойств, раскрытие общих законов, связей для того, чтобы обеспечить вероятность определения новых знаний.

Теория управления изучает закономерности организации управленческого процесса и возникающие во время этого процесса взаимоотношения между людьми, обуславливает методологию, соответствующую специфике объекта исследований, разрабатывает систему и методы активного воздействия на объект управления и определяет способы предвидения и прогнозирования изучаемых процессов.

Наука опережает практику, но теория значительно зависит от практики, ищет доказательств своих концепций, что и является процессом движения мысли от абстрактного к конкретному. Практика оперирует фактами, при этом выдвигаемые гипотезы могут не выдерживать критериев практики.

Наука об административном управлении при этом не всегда может основываться на дедуктивных и индуктивных методах исследований, в виду того, что осваиваемые явления нельзя отгородить от влияния внешней среды и побочных факторов. Помимо анализа и синтеза наука владеет таким инструментом, как описанная выше интуиция.

Интуиция, «озарение», в принципе универсальный ключ, способный на решение проблемы. Знание научных основ управления и умение творчески применить эти знания – это искусство управления. Эстетика науки и искусства управления выражается в полете фантазии, в творческом озарении, основывающемся на целесообразности принятых решений. На практике управляющие находятся в устойчивом контакте с модифицирующейся средой и обязаны принимать решения с учетом конкретных ситуаций, где важен опыт и интуиция. Творческие поиски наилучшего, неординарного решения придают управлению характерные черты искусства. Ученые и практики (Г. Кунц, С. О'Доннел и др.) утверждают, что управление является искусством, «суть которого состоит в применении науки». В человеческой деятельности наука и искусство дополняют друг друга. Поиск методов, компромиссов с наименьшими потерями является проявлением искусства управляющего. Поэтому понятно, почему среди достиже-

ний мировой управленческой мысли важное место занимает раздел теории управления – искусство управления.

Чем обязательно должен владеть настоящий руководитель? Талантом, творческими способностями, которыми владеют музыканты, живописцы, поэты и писатели.

Грамотный инженер, хорошо знающий технику и технологию на своем участке работы, но не владеющий специальными знаниями и опытом управленческой работы, сможет в лучшем случае стать средним, заурядным руководителем, но если у него хватит решимости уйти от своего узкого, ограниченного профессиональными рамками мировоззрения специалиста, проявить настойчивость в изучении принципов и психологических основ управления, то, обладая талантом руководителя, он может стать настоящим организатором производства и признанным лидером своего коллектива.

Руководитель должен мастерски владеть искусством убеждения, общения, диалога, иметь эрудицию, неординарный ум. Знать психологию в виду того, что работает с людьми. Эйнштейн А. и Бор Н. отстаивали положение о необходимости связи науки и искусства, уточняя, что методы искусства «расширяют и обогащают методы естествознания».

Термин «искусство» употребим к любой сфере человеческой деятельности, когда какая-либо работа осуществляется мастерски в технологическом и в эстетическом смысле. Искусство проявляется в способности к импровизации, в умении соединять отдельные элементы знания и интуиции в новые, прежде неизвестные комбинации, способствует нравственному самоопределению, развивает творческое воображение, формирует эстетические вкусы и идеалы. Искусство – это деятельность, обращенная на исследование и образное моделирование окружающего мира, а искусство стратегического управления – это творческое моделирование вариантов принимаемого управленческого решения. Значительная особенность искусства – возможность сохранять шедевры человеческого творчества.

В отличие от репродуктивной деятельности, наука и искусство основаны на творчестве. Развитие материальной культуры общества требуют творческой активности личностей. «В каждой теории искусства могут заключаться отдельные научные построения. Как бы груба и наглядна ни была разница между знанием и умением в сложных ре-

зультатах человеческого знания, проследить эти два начала в самом человеке и полностью разграничить их чрезвычайно трудно. Где творчество и созидание составляет цель, там царит искусство, наука же господствует там, где целью служит исследование и знание» [1: 141].

Любая импровизация базируется на глубоком знании законов, научно обоснованных и постигнутых человеком методов мастерства, примененных в процессе творчества. Понять произведение искусства можно благодаря знанию законов творчества, законов композиции. Знание принципов управления делает выбор методов искусства управления более обоснованными и действенными. Кунц и О'Доннел в книге о системном и ситуационном анализе управленческих функций говорят: «Управление – это искусство, подобно медицине или композиторской деятельности, инженерному делу или футболу. Но всякое искусство использует лежащее в его основе организованное знание (концепции, теории, принципы, методы) и применяет его с учетом реальной обстановки для достижения желаемого практического результата» [2: 154].

Искусство управления вобрало в себя популярные теории философии, логики, этики, права, психологии, риторики, а также различные методы воздействия на социум различных религиозных конфессий (рисунок 2).

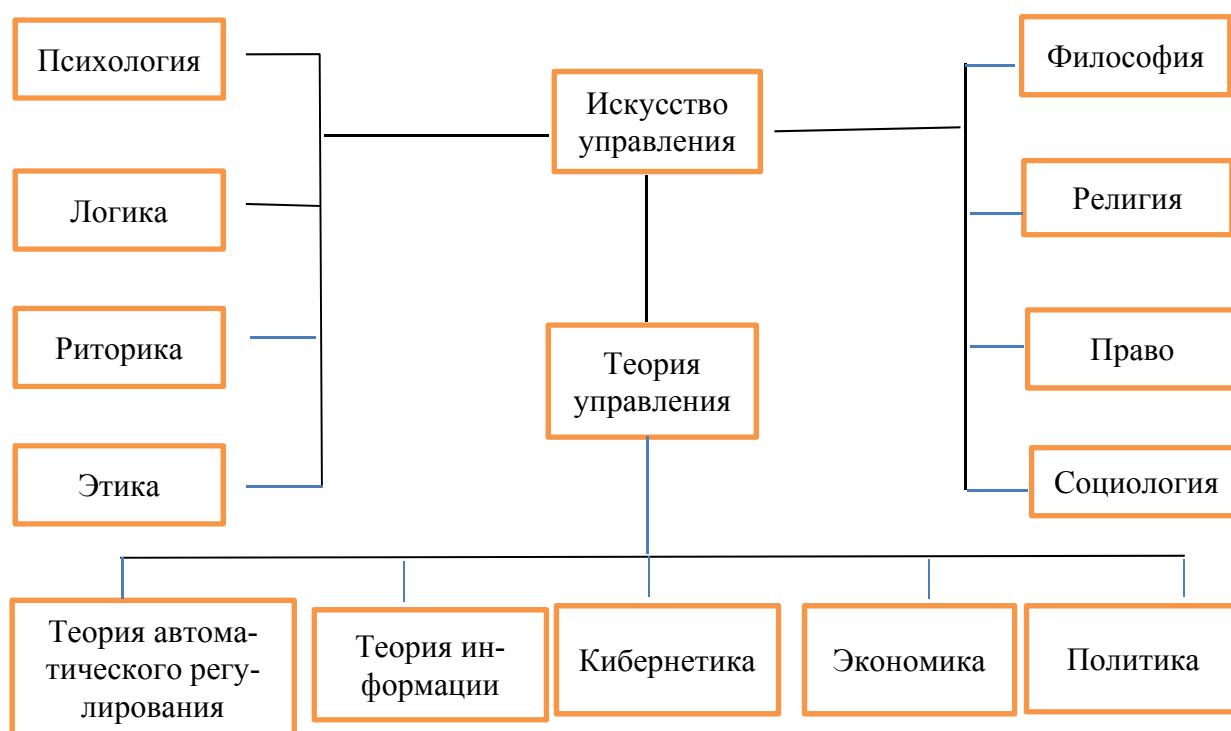


Рис. 2. «Генеалогическое древо» искусства управления

Феноменология управления заключается и в том, чтобы знать теоретические основы, располагать практическим опытом и умением творчески использовать теорию и практику, т.е. владеть искусством управления.

Литература:

1. Клаузевиц К. О войне. – М.: Госвоениздат, 1941. – Т. 1. – 200 с.
2. Кунц Г., О’Доннел С. Управление: системный и ситуационный анализ управленческих функций. Том 1, перевод с английского. Общ. редакция и предисловие академика Д.М.Гвишиани. М.: «Прогресс», 1981. - 196 с.
3. Розенцвейг Ф. Эффект ореола... и другие восемь иллюзий, вводящие менеджеров в заблуждение. Вест Бизнес Рукс, 2008. – 180 с.

Kornysheva I. R.

MANAGEMENT PHENOMENOLOGY

Annotation: *The given article reveals the main facets of management phenomenology as a new administrative paradigm and strategic management aesthetic aspects. The analysis of sociocultural and historical dynamics of philosophical and aesthetic views on the management system oriented to world and domestic practice is given. In addition, implementation of modeling tasks of strategic management process in the “development philosophy” context is considered important.*

Key words: *phenomenology, aesthetics, management, philosophy, intentionality*

Ротман А. Ю.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ПРИЗНАКИ ФЕНОМЕНОЛОГИИ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В статье рассматриваются особенности феноменологии педагогической деятельности, взгляд на образовательную систему среди представителей феноменологического направления. Феномен педагогической деятельности всегда представлял интерес для ученых, работаю-

щих в различных отраслях педагогики. Обращение к феноменологии обусловлено способностью данной области научного знания изучать, описывать и превращать на уровне конкретной личности деятельность сознания как основу ее саморазвития в контексте самоорганизующегося знания.

Ключевые слова: феноменология, образование, феноменологическая педагогика, феномен, феноменологический подход, феноменологический метод.

Схожесть понятий феномен, феноменологический подход, феноменологический метод, феноменологическая педагогика является достаточно очевидной, а так же предполагает рассмотрение их общности, обусловленной феноменологической философией.

Понятие феноменология в образовании рассматривалось еще в XIX – начала XX вв., где четко наблюдается феноменологический подход к выделению педагогически важных феноменов. В рамках этого подхода употребляются категории «действительность», «жизненный мир», применяются методы качественного анализа в описании и толковании педагогических явлений. [1] Основания привлечения феноменологического подхода для рассмотрения и описания педагогических явлений очевидны. Актуальность феноменологии педагогической деятельности в образовании обоснована необходимостью понять, как конкретные переживания воспитывают индивида и как в образовательном процессе формируется общее поле переживаний и понимания, дающее учащемуся среду его личностного роста. Феноменология концентрирует свое внимание на актуальном переживании происходящего в личностном мире.

Феноменологическая модель образования – это образовательный процесс, в центре которого находится личность учащегося и его развитие как субъекта жизнедеятельности. Она ориентирована на развитие внутреннего мира, межличностное общение, диалог, на психолого-педагогическую поддержку в личностном росте.

Данная модель подразумевает индивидуальный характер обучения с учетом индивидуально-психологических особенностей обучающихся, уважительное отношение к их интересам и потребностям. Представители данного направления отрицают взгляд на школу как на «образовательный конвейер». По их мнению, образование должно наиболее полно и адекватно соответствовать подлинной природе человека, помогать

обучающемуся проявлять, развивать то, что заложено природой, а не формировать личность с заранее заданными свойствами. Является необходимостью создания условий самопознания и саморазвития каждого учащегося, для большей свободы в выборе и самореализации.

Гуманистическое направление современной педагогики предполагает свободу как обучающихся, так и педагогов, а также право индивидуума на автономное развитие и собственную траекторию образования.

Идеи гуманистического направления достаточно известны во Франции. Роже Галь (1906 – 1966), определяет личность как биологическое существо с природной рефлексией, позволяющей приспосабливаться к среде. С одной стороны, признается важность взаимодействия личности со средой, а с другой – провозглашается независимость индивида от социального окружения. Приверженцы нового воспитания подвергают сомнению правомерность жестких наказаний, призывают формировать личность при бережном и уважительном к ней отношении.

Жан Пиаже (1896 – 1980), при изучении механизма познавательной деятельности ребенка открыл новые явления: эгоцентризм мышления, нечувствительность к логическим противоречиям, мировоззренческий идеализм. Он предложил периодизацию развития детского интеллекта от рождения до 14 – 15 лет, в заключительном периоде которого возникает способность к суждениям посредством гипотез. Обучение, по Пиаже, должно состоять в создании ситуаций, мотивирующих активность ребенка.

Ученые А. Маслоу (1908 – 1970), К. Роджерс (1902 – 1987) настаивают на учете интересов, психики, индивидуальных особенностей школьников, бережном отношении к личности, предлагают педагогам отказаться от традиции быть господами своих подопечных. К. Роджерс, аргументируя свою «Я-концепцию», советует научить ребенка поступать сообразно подлинным мыслям и чувствам. Исходный тезис Роджерса – «Злых людей не должно быть»; если ребенок жесток и черств, таким его сделало воспитание. [5]

Отечественный ученый И.А.Зимняя рассматривает **педагогическую деятельность** как воспитывающее и обучающее воздействие учителя на ученика, направленное на его личностное, интеллектуальное развитие, наряду с этим, выступающее как основа его саморазвития и самосовершенствования. [3]

Как следует, из приведенных высказываний, **основными характеристиками феноменологической педагогической деятельности** являются: воздействие на учащегося, передача ему знаний, навыков, а результат как развитие и подготовка к выполнению социальных ролей в обществе. При этом остается право на независимость индивидуума, на его автономное развитие и собственную траекторию образования. [2]

Представители гуманистической модели образования не отличаются цельностью взглядов. В рамках данной модели существуют многие концепции образования: гуманитарно-образовательная, личностно-ориентированная, аксиологическая, проективная, педагогической поддержки, культурологическая и многие др. При этом их объединяет то, что они признают приоритет развития личности над обучением, а знания, умения и навыки считают не целью обучения, а средством развития обучающихся.[4]

Под феноменологической педагогической деятельностью можно понимать обучающее и воспитывающее воздействие педагога на личность или группу людей, охватывающее передачу им культуры и опыта, а так же формирование на этой основе условий для их личностного и профессионального формирования. [6]

Феноменология педагогической деятельности может быть описана по свойственным только ей признакам, принципам, содержанию, условиям существования в той сфере личности, которая определяет ее представленность в сфере сознания.

Понятия «метод», «норма» приобретают иной смысл, чем в реальности естественнонаучной педагогики. Они выступают средствами самоорганизации сознания, и прежде всего, сознания педагога. И только опосредованно, преломляясь в представлении учителем учебного материала, в обсуждении конфликтных вопросов, в определении и преодолении проблемных точек во всех ситуациях, где существуют педагогические отношения, а не управленческий диктат, требуется эмоционально-смысловой анализ явлений, где требуются и нравственные задатки его учеников. [5]

Сущность и смысл феноменологии педагогической деятельности определяется направленностью учителя на **принятие** ученика. Принятие другого таким, каков он есть. Это означает изначальную ориентацию на человека и его ценность как личности. «Принять – значит, и доверять, впустить, насколько это возможно в свой внутренний мир и соотносить его поведение и интересы с интересами и поведением ученика». [7]

Литература:

1. Бачинин В. А. Эстетика. Энциклопедический словарь. – СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2005.
2. Бычков В. В. Эстетика: учебник/ В.В. Бычков. – М.: КНОРУС, 2012. -528 с. ISBN 978-5-406-01451-6
3. Зимняя И. А. Педагогическая психология. Учебник для вузов. Изд. второе, доп., испр. и перераб. – М.: Издательская корпорация «Логос», 2000. – 384 с.
4. Куренкова Р. А. Эстетика: учебник. – М.: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2003. – 368 с. ISBN 5-305-00088-2
5. Радугин, А. А. Эстетика: Учеб. пособие для вузов. / А. А. Радугин. – М.: Центр, 2000. – 240 с.

Электронные ресурсы:

6. Куренкова Римма Аркадьевна (доктор философских наук, профессор) «Феноменология образования: современный диалог философии и педагогики» <http://www.congress2008.dialog21.ru/Doklady/11010.htm>.
7. Е.А.Тимошук (канд. философ. наук, доц.) «Феноменологический подход в контексте современных образовательных тенденций» <https://almavest.ru/ru/archive/2614/4010>.

Rotman A. Y.

SIGNS OF PEDAGOGICAL PHENOMENOLOGY ACTIVITIES

Annotation: *The article deals with the features of the phenomenology of pedagogical activity, the view of the educational system among the representatives of phenomenological direction. The phenomenon of pedagogical activity has always been of interest to scientists working in various fields of pedagogy. The appeal to phenomenology is conditioned by the ability of the given field of scientific knowledge to study, describe and transform the activity of consciousness as the basis of its self-development in the context of self-organizing knowledge.*

Key words: *phenomenology, education, phenomenological pedagogy, phenomenon, phenomenological approach, phenomenological method.*

СПЕЦИФИКА НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОБЛЕМЫ СИСТЕМНОСТИ В ПРЕПОДАВАНИИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

***Аннотация:** Данная работа посвящена исследованию проблемы системности в преподавании классического танца и выявлению особенностью специфики построения данной системы. Педагогические инновации в области хореографии, основанные методом системности и направленные на создание общей и целостной системы преподавания, нуждаются в постоянном обновлении и доработке.*

***Ключевые слова:** классический танец, принцип системности, методика преподавания классического танца, эстетические дисциплины.*

Результатом труда огромного количества научных исследователей и педагогов в области преподавания классического танца, стало создание различных педагогических систем со своими специфическими особенностями. В нашей работе мы проведем теоретическое и практическое исследование двух разработанных программ классического танца детям с 7 – 10 лет. Целью данной работы стало выявление особых специфических компонентов и их связей, как между собой, так и с внешней средой, которые помогают правильно построить учебный процесс и складываются в полноценную систему при обучении классическому танцу.

В первую программу преподавания классического танца мы включили дополнительные образовательные предметы, способствующие развитию у детей уровня культуры и эстетического восприятия искусства в целом [2]. В программу были внесены следующие предметы: музыкальное образование, искусство, эстетика (приучение к красоте вокруг себя), так же проводились часы просмотра частей балета с участием детей возраста 7 – 10 (сверстников). Тем самым программа представляла собой сложную систему, которая учитывала все связи дисциплин, синтез предметов с хореографическим искусством.

Во второй же программе мы исключили дополнительные предметы, оставив только физические упражнения, которые выполнялись не

по строго выстроенной системе (часто упускались различные стадии повторения, линейной тренировки – от простого к сложному).

На первом этапе нами была определена цель – сформировать систему, включающую синтез разных сфер научного знания. Понять, как повлияет внедрение различных эстетических дисциплин в программу образования, определить поспособствует ли данное нововведение улучшению в усваивании информации учениками при обучении классическому танцу.

Был разработан журнал наблюдения, в котором записывались: усвоенный материал, отметки успеваемости, отметки за поведение, посещаемость урока классического танца. Мы фиксировали результаты с помощью протоколирования. После успешно завершённого эксперимента мы приступили к анализу полученных данных.

Нами было выявлено, что динамика педагогического процесса у первой группы возросла – в одинаковое количество времени мы сумели пройти больше тем, чем со второй группой. Так же улучшились оценки успеваемости учащихся, улучшилась дисциплина, дети проявляли больший интерес к изучению различных движений.

Мы постарались проанализировать полученные результаты. Обучение классическому танцу, особенно на начальных стадиях, связано с большими физическими нагрузками, с обязательным многократным повторением одних и тех же элементов и комбинаций, что вносит в урок определённую монотонность. Бороться с усталостью физической и нервной, создавая на уроке атмосферу заинтересованности, увлечённости, творчества – достаточно сложно [1;57]. Поэтому мы посчитали нужным ввести дополнительные дисциплины, которые смогут заинтересовать ребенка искусством в целом, где яркой отраслью, конечно, выступает искусство балета в совокупности с другими видами искусств. Данные дисциплины не требуют от юного учащегося затрат физических сил, но и тем не менее развивают его личность [3]. Так, например, в первой группе значительно улучшилось поведение на уроках, введение новых дисциплин сформировало у детей некую осознанность в обучении движениям классического танца – они стали их непосредственно понимать, чувствовать.

Улучшение дисциплины и появление осознанности действий у учащихся толкнуло к развитию и динамике педагогического процесса – детям стало интересно изучать новые движения, увиденные ими при просмотрах балетов. Так же дети стали более музыкальными, они начали учиться чувствовать музыку.

Все это дает нам право говорить об успешности проведенной опытной работы. Можно сделать вывод, что образовательный процесс, построенный с помощью системного метода, является наиболее целостным, действенным и результативным.

Литература:

1. Калугина О. Г. Методика преподавания хореографических дисциплин, Учебно-методическое пособие. – Киров: КИПК и ПРО, 2010. – 123 с.

2. Кулько В. А. Формирование у учащихся умений учиться. Пособие для учителя – М.: Просвещение, 1983. – 80 с.

3. Прибылов Г. Н. Методическое пособие по классическому танцу для педагогов – хореографов младших и средних классов. – М.: АО Талерия, 1999 г. – 64 с.

Manasova Y. M.

THE SPECIFICITY OF THE RESEARCH PROBLEMS OF CONSISTENCY IN THE TEACHING OF CLASSICAL DANCE

Annotation: *This work is devoted to the study of the problem of systematics in the teaching of classical dance and the identification of the specific nature of the construction of this system. Pedagogical innovations in the field of choreography, based on the systematic approach and aimed at creating a common and holistic teaching system, need constant updating and refinement.*

Keywords: *classical dance, the principle of systematic, the technique of teaching classical dance, aesthetic disciplines*

Наумова В. А.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ЯЗЫКА В РАБОТАХ М. МЕРЛО-ПОНТИ

Аннотация: *В данной статье освещаются вопросы феноменологии языка в работах М. Мерло-Понти. Выделяются наиболее важные, на наш взгляд, идеи связанные с восприятием языка. Анализируются различия языка и речи. Предпринимается попытка выяснить, как происходит понимание смысла языка.*

Ключевые слова: *язык, феноменология, восприятие, речь, феномен, смысл, понимание.*

Среди наиболее влиятельных эстетических концепций XX века выделяется феноменологическая эстетика. Феноменология рассматривает произведение искусства как самодостаточный феномен интенционального созерцания вне какого-либо контекста, исходя из него самого. Всё, что можно выяснить о произведении заключено в нём самом, оно имеет свою самостоятельную ценность, автономное существование и построено по собственным законам.

Одним из представителей феноменологии был французский философ Морис Мерло-Понти (1908 – 1961). В своих работах «О феноменологии языка» и «Феноменология восприятия» Мерло-Понти обращается к проблемам языка и речи с точки зрения феноменологии. В разработке проблем языка Мерло-Понти опирается на идеи структурной лингвистики и структурной антропологии. Он различает язык «сказанного» (закрепившегося в сложившихся формах выражения и, в качестве такового, представляющего собой определённый порядок и систему) и «говорящего» (речевой практики, живого, подвижного, творческого языкового акта, в котором осуществляется трансцендирование, преодоление говорящим субъектом наличных значений, «к чему его побуждает происходящий вокруг него износ слов»). Язык для Мерло-Понти есть «динамическая реальность», неустойчивая совокупность наличных (общепризнанных) и нарождающихся значений, открытое предприятие говорящих субъектов, «которые хотят понимать и быть понятыми».

Рассуждая о феноменологии языка в своей одноименной работе Мерло-Понти пишет: «...проблема языка традиционно не принадлежит к числу философских проблем, не является исконно философской проблемой, Гуссерль (основоположник феноменологии – прим. автора) относился к ней с большей свободой, чем к проблемам восприятия или познания» [1; 48].

Мерло-Понти, как уже было сказано выше, различает понятия языка и речи. В своей работе он ставит вопрос: «Можно ли просто-напросто противопоставить друг другу две точки зрения относительно языка, – язык как объект мышления и язык как то, что принадлежит мне?» [1; 50]. Далее Мерло-Понти пишет: «Мы не имеем возможности противопоставить психологическое учение о языке и науку о языке, относя к компетенции первого ныне существующий язык, а к компетенции второй – прошлое языка, поскольку настоящее проникает в прошлое» [1; 52].

О феномене языка Мерло-Понти говорит так: «...для меня язык, о котором говорят лингвисты и к которому я добавляю некоторые особые аспекты, — это новая концепция бытия языка, это логика случайного, это направленная система, которая, однако, всегда чревата имеющими смысл случайностями, нарушениями целостности, это — воплотившаяся логика» [1; 52].

Речь, по словам Мерло-Понти, — это «живой язык, язык на котором говорят». «Способность говорить, которой овладевает ребёнок, осваивая язык, не является суммой морфологических, синтаксических и лексических значений: их познание не является ни необходимым, ни достаточным, чтобы освоить язык, а достигнутое умение говорить не предполагает никакого сравнения между тем, что я хотел бы выразить, и упорядочиванием с помощью понятий используемых мной средств выражения» [1; 53]. «Осознание речи как самобытной области явно запоздало. Владение языком изначально понимается как простое действительное существование «словесных образов», то есть следов, оставленных в нас произнесёнными или услышанными словами. Являются ли эти следы телесными или же откладываются в «бессознательной психике» — не так уж важно, и концепция языка в обоих случаях сходится в том, что «говорящего субъекта» нет» [2; 229]. «Звуковая, или артикуляционная, конфигурация слова даётся мозговыми, или психическими, следами, речь не является действием, она не проявляет внутренних возможностей субъекта: человек может говорить так же, как электролампа может накаливаться» [2; 230].

Важная мысль, сформулированная Мерло-Понти, — «слово имеет смысл» [2; 232]. «Мысль, которая довольствовалась бы существованием для себя, вне оков речи и общения, тотчас оказалась бы погружённой в бессознательное, а это значит, что она не существовала бы и для себя» [2; 233].

«Всякий язык в итоге учит сам себя и вкладывает свой смысл в сознание слушателя. Музыка или живопись, которые поначалу не находят понимания, в конце концов, — если они действительно что-то говорят, — сами создают себе публику, источая, так сказать, своё значение сами. В случае прозы или поэзии могущество речи менее заметно, так как нам кажется, что вместе с общепринятым смыслом

слов мы уже обладаем внутри себя средством для понимания любого текста, в то время как палитры цветов или необработанных звуков отдельных инструментов, какими нам дает их естественное восприятие, недостаточно для образования смысла музыки или смысла живописи. Но смысл литературного произведения, собственно говоря, не столько строится из общепринятого смысла слов, сколько способствует его изменению» [2; 235].

Итак, язык не статичен, он постоянно меняется, эволюционирует и развивается. В нашем восприятии язык динамичен, он имеет множество смыслов, поэтому сила языка состоит в выражении этих смыслов.

Литература:

1. Мерло-Понти М. В защиту философии / Пер. с франц., примеч. и послесл. И.С. Вдовиной – М.: Изд-во гуманит. лит-ры, 1996. – 248 с.
2. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с франц. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина – СПб.: Изд-во «Ювента», «Наука», 1999. – 602 с.

Naumova V. A.

PHENOMENOLOGY OF LANGUAGE IN THE WORKS OF M. MERLEAU-PONTY

Annotation: *This article covers the issues of phenomenology of language in the works of M. Merleau-Ponty. The most important, in our opinion, ideas related to the perception of the language are highlighted. We analyzed the differences of language and speech. An attempt is made to find out how the meaning of the language is understood.*

Key words: *language, phenomenology, perception, speech, phenomenon, sense, understanding.*

КОНКРЕТИЗАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ СМЫСЛОВ В ФЕНОМЕНОЛОГИИ Р. ИНГАРДЕНА

Аннотация: Автор сопоставляет конкретизацию Р. Ингардена с синергетикой, герменевтикой, личностным знанием и другими стратегиями социокультурного описания, которые выступают моделями смыслоположения в условиях интертекстуальности, полистилистики, многозначности и диалогизма объектов культуры.

Ключевые слова: конкретизация, феноменология культуры, Р. Ингарден, смыслы.

Феноменолог А. Шюц дал очень точное описание социокультурной реальности, назвав её «мир, светящийся смыслом». Сегодня смыслоположение мыслится во множественном числе, говорят о «территории смыслов», «поиске новых смыслов в экономике». Смысл становится плюральным, парциальным и текучим.

Одно из важнейших достижений феноменологии, – использование такого концепта как «смысл» во множественном числе. Общество, действительно, представляет собой гигантскую территорию смыслов, находящуюся в постоянной флуктуации, конкуренции и актуализации.

Актуализация смыслового Другого возвращает нас к концепции конкретизации Ингардена, который на примере художественного произведения показал, что это не только совокупность сказанного, но и сумма за минусом стратегий, остающихся за кадром, но подразумеваемых. Так и в социальной жизни, огромное количество процессов происходит за спиной субъекта и для того, чтобы столкнуться с ними его интенциональность должна включиться. Без интереса к иной повседневности, она остаётся в сумерках. В этом контексте учёный-гуманитарий – это тот, кто стремится свести горизонты повседневности в более широкую панораму, сделать из множества разрозненных индивидуальных набросков обобщённую социальную конструкцию.

Конкретизация эстетического объекта – это способ установления связей между текстом и вызванных им схем прочтения. Польский фе-

номенолог Р. Ингарден ввел это понятие для процессуального развития точек неопределенности текста: «..следует различать *само произведение* художественной литературы как художественный объект и его эстетическую *конкретизацию* как объект эстетический» [1:71]. Если точки неопределенности текста являются первым инструментом умножения смыслов эстетического объекта, то конкретизация является вторым. Вкупе «схематичность» артефакта и его конкретизация дают тексту мощный ресурс потенциальности и интертекстуальности.

Ближайшим коррелятом конкретизации является актуализация, действие по переводу некоторой возможности в действительность, при которой другие возможности остаются не реализованными. Р. Ингарден указывал на смысловую близость термина «конкретизация» более известному «актуализация», сам он, однако, предпочитал свой вариант [4].

Конкретизация Р. Ингардена – это феноменологическая процедура, но уже не самоисследования, а функционирования сознания в поливариантных условиях: «...то целое, в котором произведение выступает как уже дополненное и измененное читателем в процессе чтения, я называю *конкретизацией* литературного произведения. В ряде своих деталей конкретизация выходит за пределы того, что содержится в самом произведении и что составляет ее ось, или костяк. В силу этого конкретизация может обогатить читателя такими данными, вызвать такое волнение и другие психические реакции, каких не могло бы дать ему то же самое произведение, если бы оно воспринималось как нагой скелет. Конкретизация литературного произведения, и особенно произведения художественной литературы, является *результатом взаимодействия двух различных факторов*: самого произведения и читателя, в особенности творческой, воссоздающей деятельности последнего, которая проявляется в процессе чтения» [1:73].

Р. Ингарден обратил внимание на множественность конкретизаций, возможность их несовпадения с самим текстом. Каждое обращение к произведению, сделанное через какое-то время рождает новые канвы конкретизации или углубляет старую конкретизацию, обогащает ее дополнительными смыслами. Допуская, что между произведением и его конкретизацией может лежать пропасть, Ингарден ограничивается избранными конкретизациями: конкретизация языково-

звукового слоя произведения, актуализация видов произведения. «Благодаря охарактеризованным выше изменениям, отличающим конкретизацию от самого произведения применительно к слоям звучаний, значений и видов, *достигается устранение многих мест неполной определенности* (прежде всего) *изнутри слоя изображаемых предметов*. Мы устраняем их, дополняя отдельные предметы или целые предметные ситуации теми компонентами или моментами, которые мы как бы вставляем в эти места» [1:82].

Ингарден исследует траектории конкретизации, выясняет причины ее векторов. Места, не обладающие исчерпывающей определенностью, подвергаются конкретизации: «способ, которым осуществляется это дополнение, имеет решающее значение как для *степени верности реконструкции* произведения, так и для *эстетической ценности*, нашедшей воплощение в данной конкретизации» [1:84].

Конкретизация Р. Ингардена может быть проанализирована средствами синергетической парадигмы, которая обращена на изучение сложных нестационарных объектов. Выделив в тексте многослойную структуру, Ингарден делает его подходящим синергетическим объектом.

Текст – это сложноорганизованная система со множеством элементов: квазивременного горизонтального измерения и вертикального слоя, состоящего из слоя звучания, слоя значения, сюжетного слоя и слоя видов. Если бы текст был закрытой системой, то по второму закону термодинамики его ждала бы культурная энтропия, постепенное угасание смыслов. Однако из-за открытости сознания, его интенциональности, тексты являются открытой системой, аттракторами случайности для индивидуальных и коллективных субъектов, ищущих легитимацию, удовлетворение своим жизненным устремлениям. Некоторая совокупность текстов выступает коридором аттракторов в формировании личного и общественного сознания. С другой стороны, индивидуальное сознание также выступает своеобразным аттрактором, влекущим текст к новому прочтению. Текст – это открытая, эволюционирующая среда, обогащённая обратными связями со множеством реципиентов.

Возникновение специфического толкования текста, т.е. его индивидуальной конкретизации, означает с точки зрения синергетики попадание в поле притяжения одного из креативных аттракторов:

«Функционирование творческой интуиции и продуктивного воображения предстает, с синергетической точки зрения, как самоорганизация, самодотраивание визуальных и ментальных образов, идей, представлений, мыслей. Термин “самоорганизация” означает в данном случае спонтанный (случайный, непредсказуемый) рост структур нового знания, а также собственный, обусловленный внутренними закономерностями рост этих структур. Самодотраивание визуальных образов и ментальных образований представляет собой заполнение пробелов в сетях знания, самоконструирование целого из частей» [2].

Конкретизация – это нелинейное явление, она зависит от некоторых коэффициентов, от свойств среды. Существует несколько решений нелинейных уравнений, аналогично возможно несколько конкретизаций. Каждая конкретизация может эволюционировать по своему, со своими нестабильностями и обострениями. Коллективная конкретизация вырастает из малых индивидуальных флуктуаций, перерастающих в социальные резонансы. Подвижность социальных взаимодействий делает конкретизацию подобной шнуровке (бутстрапу), она может связывать самые неожиданные факты, смыслы, социальные группы, а затем распадаться, подобно органическим медицинским швам. Множественность конкретизаций отвечает потребности подвижной согласованности событий социального хаоса.

Как мы уже указали ранее, конкретизация имеет некоторые параллели с такой формальной когнитивной процедурой, как герменевтическая интерпретация. Последняя, однако, более рациональна, социальна, исторична. Конкретизация, напротив, – эстетична, субъективна и предметна.

Известно, что основатель феноменологии Э. Гуссерль помог П. Рикёру найти свой путь в философии: «Экзистенциализм, персонализм и феноменология стали для Рикёра интеллектуальным фундаментом, начальная полярность этих составляющих – источником динамизма, импульсом поисков своего пути» [3:436].

Метод конкретизации способствует также и воссозданию более полного, адекватного образа науки. Контекстуализация – это одна из коммуникативных практик, способствующая образованию стыков между разнородными культурными мирами. Настоятельная потребность таких стыков вызвана пролиферацией культурных миров. В

науке это приводит к специализации отраслей и отсутствию понимания между представителями разных наук. Конкретизация как метод контекстного соотнесения способствует формированию консенсусных образований, смысловых кластеров. Новые смысловые кластера могут давать неожиданное решение в области актуальных общественных и научных проблем. Конкретизация как бы соединяет смысловые кластера, способствуя гносеологической когерентности между объектами. В этом значении, конкретизация выступает инструментом по самоконституированию и индивидуации субъекта. Субъект, находящийся среди самоорганизующихся смысловых систем, обращается к конкретизации как к средству фокусировки своей идентичности.

Литература:

1. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Иностранная литература, 1962. – 572 с.
2. Князева Е. Н. Синергетическое видение креативности человека // Грани научного творчества. – М.: ИФРАН, 1999. – С. 114 – 133.
3. Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. В 4 т. Т. 4. От романтизма до наших дней. – СПб: Петрополис, 1997. – 880 с.
4. Ingarden R. The Letters Pro and Con // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1970. – Vol. 28. – № 4. – P. 541 – 542.

Timoschuk E. A.

CONCRETIZATION OF THE AESTHETIC MEANINGS IN PHENOMENOLOGY OF R. INGARDEN

Annotation: *The author compares the concretization R. Ingarden with synergetics, hermeneutics, personal knowledge and other strategies of social and cultural descriptions that appear as the models of meaning settings in the intertextuality, polystylistics, ambiguity, and dialogism of cultural objects.*

Keywords: *concretization, the phenomenology of culture, R. Ingarden, meanings.*

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЫШЛЕНИИ ВЛАДИМИРА КАЛОШИНА

Аннотация: В статье рассматривается творческий путь и дается искусствоведческая оценка художественного метода владимирского живописца Владимира Ивановича Калошина. На основе анализа художественных и стилистических особенности произведений Калошина определяется тип его художественного мышления, и обозначается место этого живописца в истории изобразительного искусства Владимирской области как талантливого самодельного художника.

Ключевые слова: художник, творчество, художественное мышление, примитивизм, самодельность, искусство, живопись, художественность.

Об удивительном человеке, ветеране труда, общественнике, искусствоведе и живописце Владимире Ивановиче Калошине (15.02.1927 – 13.06.2005) писали много, всячески подчеркивая связь его творческой деятельности с лирикой поэта Сергея Есенина – земляка, с родственниками которого он был знаком еще с детства. Действительно, эта тема у художника занимает значительное место, во многом определив его жизненный путь.

Казалось бы, проводя искусствоведческую оценку творчества художника, надо в первую очередь опираться на идеи и материалы, лежащие на поверхности рассматриваемой проблематики, проанализировать совокупность произведений – многочисленных портретов, пейзажей, натюрмортов, марин. Но у этой статьи иная цель – рассмотреть творческий метод В.И. Калошина и определить место художника в истории владимирского изобразительного искусства, исходя из особенностей художественного мышления владимирских живописцев послевоенного поколения.

Приступая к изучению данного вопроса, прежде всего отметим, что каждому уровню развития художника в соответствии с теорией

В.Н. Прокофьева о трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (народный непрофессиональный наив, самодеятельно-ремесленный примитив, артистический профессионал) соответствует свой тип художественного мышления, т.е. соотношения между постижением мира художником и претворением им собственного видения в произведении [4: 6-28]. Художественное мышление во многом определяется природным дарованием, но для его развития необходимо приобретение специального субъектного опыта («учености», т.е. совокупности знаний и практических навыков).

Владимир Иванович Калошин начал свой творческий путь в послевоенные годы. В 1945 году он закончил среднюю общеобразовательную школу. Испытывая страсть к живописи, свои первые картины молодой художник начал создавать во время службы в армии – в 1945 году Володя Калошин поступил во Владимирское пехотное училище и до 1960 года находился во Владимире.

Обладая желанием творить, большинство молодых художников послевоенного поколения стремилось как-то восполнить объективные пробелы в знаниях и освоить технические приемы.

Владимир Калошин начал посещать занятия в единственной в то время владимирской изостудии, деятельность которой с 1947 по 1954 была связана с именем художника и искусствоведа Николая Петровича Сычева – известного историка искусства, музейного работника, реставратора, педагога, который многие годы подвергался политическим репрессиям. После Великой Отечественной войны, проживая во Владимире, Н.П. Сычев вернулся к научной деятельности и вел занятия в изостудии Дома народного творчества.

Это была школа, дававшая основы изобразительной грамоты и художественной культуры. Она привлекла в свои ряды наиболее талантливую молодежь послевоенного Владимира, желавшую учиться и совершенствоваться в изобразительном искусстве. Студию Н.П. Сычева при доме Народного творчества посещали художники К. Бритов, В. Кокурин, В. Титов, В. Смирнов, В. Потехин, В. Пластинин, ставшие в последствии известными владимирскими живописцами.

Искусствоведы отмечают, что статус самодеятельности создавал некое пространство, где человек, не обладавший правами профессионального художника, все же мог заниматься искусством. Кроме того, это позволяло жить и развиваться креативному потенциалу личности

в условиях противоречия между всеобъемлющим тоталитарным контролем и потребностью в самоидентификации [1: 32].

Большинство краеведов уделяют факту наличия во Владимире этой изостудии в условиях отсутствия других учебных художественных заведений в послевоенный период первостепенное значение, однако, очевидно, что этих занятий было недостаточно, чтобы говорить о полноценном художественном образовании и получении хороших практических навыков. Изостудия давала лишь обобщенные представления об особенностях изобразительного искусства, средствах изобразительной выразительности, способах художественного отображения действительности.

При этом, даже достигая определенного профессионализма и высокой художественной культуры в своих произведениях за счет самообразования и общения с руководителем изостудии, художники, по мнению известного исследователя советского самодеятельного искусства К.Г. Богемской, продолжали оставаться субъектами с фрагментарно-художественным чувственно-эмоциональным уровнем художественного мышления, что приводило к появлению категории примитивистов романтико-идиллического типа [2: 86].

Заметим, что ряд студийцев впоследствии продолжили обучение в ВУЗах и художественных училищах (Виктор Титов, Виктор Смирнов, Владислав Потехин), однако, не смотря на академическое построение программы изостудии, никто из них не стал приверженцем классического реалистического направления в живописи.

Весьма точно к особенностям формирования самобытного живописного стиля Владимира Калошина подходят слова О.Р. Никулиной из книги «Природа глазами художника: проблемы развития современной пейзажной живописи», выпущенной в 1982 году: «Для художников первого послевоенного поколения вопросы высокого профессионализма далеко не всегда имели то непреложное значение, которое они имеют в наши дни. Не все молодые живописцы прошли высшую школу» [3: 26]. Факт отсутствия должной «учености» объясняет присутствие определенной «наивности» в мировоззрении у большинства художников, начавших свой творческий путь в послевоенное время.

Следует отметить, что, получив заочно искусствоведческое образование, Владимир Калошин умел самостоятельно планировать,

анализировать, оценивать художественно-проблемную ситуацию. Он, без сомнения, хорошо знал историю различных стилевых направлений в искусстве, читал лекции.

Но не пройдя высшей школы по технике рисунка и технологии живописи, Владимир Иванович не всегда правильно использует изобразительно-технические и выразительные средства, адекватные задуманному художественному образу. Он часто пишет работы по собственному представлению, по памяти без опоры на натуру. Когда смотришь на картины Калошина, сразу понимаешь, что перед тобой не профессиональный, а самодеятельный художник. Рассматривая произведения Калошина разных лет делаем вывод о том, что творческий метод художника не претерпел со временем серьезных изменений.

Однако, оставаясь в рамках самодеятельного любительского увлечения, Владимир Калошин не испытал на себе внешнюю трансформацию художественного мышления, которая происходит в высших учебных заведениях, и остался удивительно искренним в своих картинах. Те эмоции и чувства, ту непосредственность восприятия окружающего мира, которые Владимир Иванович вкладывал в свои лучшие произведения, позволяют нам верить его художественному языку. Он тяготел к романтическому реализму, и порой явно приукрашивал действительность. Недостатки произведений при их рассмотрении с точки зрения академического искусства становятся достоинствами при подходе к ним с позиций культуры примитива, представляя образцы романтико-идиллического типа примитивистской художественности.

Эта «непрофессиональная» живопись, нашедшая свое объективное отражение в изобразительном искусстве Владимира второй половины XX века, и в частности в творчестве Владимира Ивановича Калошина, подтверждает теорию В.Н. Прокофьева о примитиве, как своеобразном типе «Третьей культуры», функционирующей одновременно и во взаимодействии с двумя другими – с народным фольклором и учено-артистическим профессионализмом [4: 13], и позволяет нам утверждать, что начиная с 50-х годов во Владимирском изобразительном искусстве присутствовал не только лубочно-декоративный тип примитивистской художественности, основанный на фольклорных традициях народного искусства Мстеры, но и романтико-идиллический примитив самодеятельных художников.

Литература:

1. Балдина О. Д. Из истории советского самодеятельного изобразительного творчества (1917-1930 гг.) // Художественная самодеятельность: вопросы развития и руководства: Тр. 88. М., 1980. С. 25 – 71
2. Богемская К. Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. – Спб.: Алетейя, 2001. 185с.
3. Никулина О. Р. Природа глазами художника: Проблемы развития современной пейзажной живописи / О.Р. Никулина. М.: Советский художник, 1982. – 176 е.: ил.
4. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени : [сборник] / отв. ред. В.Н. Прокофьев ; ред. Г. Г. Пospelов. – М. : Наука, 1983. – 206 с., [24] л. ил.

Aleksandrov A. V.

ABOUT ARTISTIC THINKING VLADIMIR KALOSHIN

Annotation: *The article examines the creative path and gives an art criticism of the artistic method of the Vladimir painter Vladimir Ivanovich Kaloshin. Based on the analysis of the artistic and stylistic features of the works of Kaloshin, the type of his artistic thinking is determined, and the place of this painter in the history of the fine arts of the Vladimir region as a talented amateur artist is designated.*

Key words: *artist, creativity, artistic thinking, primitivism, amateur performance, art, painting, artistry.*

Киреев Д. З.

ВОМК им. А. П. Бородина, г. Владимир

ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЙ СМЫСЛ РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКИ XIX ВЕКА

(на примере элегии А.П. Бородина «Для берегов отчизны дальней»)

Аннотация: *статья представляет попытку определения духовно-нравственного смысла элегии Бородина. Анализ в контексте культуры позволяет точнее определить генеральную интонацию произведения, подняться над сюжетной линией повествования. Обращение к интерпретации Бориса Христова позволяет услышать*

детали, которые помогают выявлению авторской концепции. В результате традиционное представление об элегии как жанре, воплощающем чувства тоски, печали, значительно расширяется. Элегия Бородина в интерпретации Б. Христова звучит как молитва о даровании вечного блаженства любимому человеку.

Ключевые слова: концепция, жанровая интонация, исполнительская интонация.

Элегия как один из жанров русской вокальной музыки всегда пользовалась особым расположением и композиторов, и исполнителей, и слушателей. Любовь к ней вполне объяснима: доступный мир эмоциональных переживаний, возможность выразить волнующие чувства, состояние, охватившее *в минуту душевной невзгоды*, наконец, излив в звуках свою печаль, почувствовать облегчение.

Уместно вспомнить, что первым произведением, принесшим основоположнику русской классической музыки Михаилу Ивановичу Глинке любовь и признание слушателей, была именно элегия «Не искушай» на слова Е. Баратынского. Наверное, нельзя назвать ни одного композитора XIX века, который обошел бы своим вниманием этот жанр. Один из шедевров русской элегии – «Для берегов отчизны дальной» А. Бородина на слова А. Пушкина¹.

Слушая эту элегию, мы уже заранее предвкушали погружение в мир печали, вздохов, сожалений по поводу невозможных утрат. Соответственно мы полностью подчинялись исполнительским решениям певцов. Кто-то из них впечатляюще создавал предощущение неминуемой утраты. Кто-то передавал общую трагическую атмосферу событий. Некоторые, как, например, Роберт Холл по-театральному *весомо и зримо* подавали навсегда запечатлевшиеся в памяти героя слова «стон», «мрачного», найдя соответствующие тембровые краски и тем самым сгущая тягостную атмосферу последнего свидания влюбленных. Но в общем и целом все известные трактовки сводились к единому знаменателю: каждый пел о себе, о личном, тяжело переживае-

¹ Как известно, импульсом к созданию стихотворения послужила история отношений поэта с Амалией Ризнич, чья жизнь оборвалась вскоре после ее отъезда из России. Стихотворение осталось незавершенным. И есть немало деталей текста, которые вызывают вопросы. Обойдем эти детали, поскольку композитор внес поправки в стихи Пушкина, руководствуясь своим представлением о смысле создаваемого произведения.

мом горе. Каждый убеждал слушателей в неразрешимости «трагического конфликта любви и смерти» [1, 225].

И в то же время почти у всех исполнителей в заключительной фразе более или менее сдержанно звучало предвкушение обещанного поцелуя (как неизбежности встречи?). Хотя Е. Левашев, задаваясь вопросом об эстетико-мировоззренческом смысле завершающих строк элегии («исчез и поцелуй свиданья, но жду его: он за тобой...»), приходит к выводу, что «у Пушкина и Бородина слова надежды интонационно исполнены крайней степени сомнения, и риторическое многоточие звучит у них почти что вопросом – “а будет ли?”» [2, 327].

Попробуем выйти за рамки сложившихся представлений, которые, исходя из поэтического текста, мы создали сами, и углубиться в музыкальное содержание элегии, привлекая в качестве дополнительного источника фактов исполнительскую интонацию.

Из множества существующих трактовок элегии Бородина, хорошо известных по записям, привлекает внимание своей необычностью вариант, предложенный Борисом Христовым (имеется в виду запись в сопровождении инструментального ансамбля). Само по себе звучание ансамбля напоминает звуки органа, в сопровождении которого молитвенно льется голос певца. И в целом исполнение одного из величайших басов XX века производит впечатление сосредоточенной молитвы о любимом человеке.

Хочется тут же взять ноты в руки и убедиться, что Б. Христов поет именно то, что написано композитором, а те небольшие поправки текста, которые внесены им, безукоризненно вписываются в его представление о концепции элегии Бородина. Приведем лишь наиболее важные аргументы.

1. Герой плакал *над* любимой, и, вероятно, это были последние минуты ее земной жизни, и потому именно *его хладеющие руки* ее *старались удержать*, удержать ту, кто уже была на пороге перехода в иной мир.

2. О какой *отчизне дальней*, ради которой возлюбленная *покидала край чужой*, могла идти речь? Ответ находим далее, когда звучат слова о *крае вечного изгнания* (певец сохранил бородинский вариант текста). Изгнанниками изначально были прародители, и тема поисков истинной отчизны стала одной из ведущих в литературе и искусстве XIX века. Вспомним впечатляющее воплощение этой темы в знаменитой песне Шуберта «Скиталец» (слова Г.Ф. Шмидта в переводе Ф. Берга):

О, где она, моя страна, –

Твержу в пути, – о, где она?

И когда герой песни Шуберта выражает уверенность:

Там ждут меня мои друзья,

И тех, кто умер, встречу я,

у нас не возникает сомнений, что герои элегии Бородина в интерпретации Б. Христова ведут речь о той *отчизне* дальней, в благословенную обитель которой они вернутся и будут там, где звучит родная речь кругом (Шуберт – Шмидт – Берг).

3. Жанровая интонация вокальной партии в основном представляет *псалмодирование* (термин В. Медушевского), что само по себе обязывает исполнителя к соответствующей манере исполнения. Как отмечал В. Медушевский, «тянущийся звук – символ веры, которая являет собой связь души с Богом, союз любви и упования. Дленье раскрывает душу, выводит ее из бесплодной сухой самозамкнутости в простор любви» [3, 410 – 411]. И в этом плане можно только восхищаться стилистической чуткостью Б. Христова.

4. В полном соответствии с вокальной партией звучит сопровождение, в хоральном происхождении которого (впечатление усилено более медленным, чем принято обычно в исполнительской практике, темпом) сомневаться не приходится.

Andante con moto

Для бе - ре - гов от - чиз - ны

даль - ной ты по - ки - да - ла край чу - жой;

p sempre pesante il basso è marcato

cresc.

cresc.

И это еще один веский аргумент, полностью убеждающий в строгости и продуманности авторской концепции, конгениальным соавтором которой можно считать и Б. Христова.

Элегия Бородина, прочитанная в контексте культуры эпохи ее создания (какими бы ни были эстетико-мировоззренческие взгляды авторов – код культуры оказывает свое действие!), в интерпретации великого болгарского певца становится воплощением высшего проявления любви. Это любовь в ее жертвенном понимании, когда герой полностью сосредоточен на желании вечного блаженства любимым – истинной цели всех, кто отправился на поиски *отчизны дальней*.

Литература:

1. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М.: Академия наук СССР, 1956.
2. Левашев Е. М. Бородин // История русской музыки: В 10-ти т. М.: Музыка, 1994. – Т. 7: 70–80-е годы XIX века. Ч. 1. С.287–360.
3. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки. Учебное пособие в двух частях. – М.: Композитор, 2014.

Kireev D. Z.

THE SPIRITUAL AND MORAL SENSE OF THE RUSSIAN VOCAL MUSIC OF THE XIX c.

***Annotation:** The purpose of this article is to define of the spiritual and moral sense of the elegy by Borodin. The analysis in the context of culture allows to define more clearly the general tone of the work and to rise above the narrative line. The appeal to the interpretation of Boris Christoff, you can hear the details that help identify the author's conception. As a result, the traditional idea of the elegy as a genre of the sense of longing, sadness, expands. The elegy by Borodin in the interpretation of B. Christoff sounds like a prayer for the gift of eternal bliss for the beloved.*

***Key words:** the conception, the genre intonation, the performing intonation.*

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ СТИЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА КАК ПРЕДМЕТ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Аннотация: В статье рассматриваются проблемы индивидуального стиля в музыкальном исполнительстве, охарактеризованы особенности эстетической интерпретации, отмечена важность теории музыкального стиля для музыковедов, критиков, педагогов, исполнителей и эстетиков, предложена классификация исполнительских стилей. Индивидуальный стиль как предмет эстетической интерпретации неразрывно связан с пониманием смысла и ценности авторского текста, поэтому в статье рассматривается феноменолого-герменевтический метод как эффективное средство для достижения эстетической интерпретации.

Ключевые слова: музыкальное исполнительство, эстетическая интерпретация, индивидуальный стиль, художественный почерк, манера, феноменолого-герменевтический метод.

Музыкальное произведение, как конечный результат творчества композитора является центральным объектом как для исполнителя, так и для слушателя, а работа над произведением составляет основу деятельности музыканта-интерпретатора. В современном процессе глобализации все чаще стираются рамки исполнительских традиций, а вместе с тем и школ, поэтому у музыкантов возрастает необходимость в выражении индивидуальности манеры и стиля интерпретации.

Термин «стиль» очень часто применяется в музыкальной теории и практике и имеет широкий диапазон значения. Как известно, слово стиль заимствовано из древнегреческого. В греко-латинской терминологии слово «stylus» соответствует палочке для письма на восковых дощечках и ассоциируется с почерком. Так возникло понятие более высокого уровня – индивидуальный стиль, связанное с узнаваемостью почерка или творческой манеры. Такие понятия, как художественный почерк, творческая манера используются в эстетике и искусствоведении для характеристики индивидуальности, неповторимости и своеобразия творчества мастера. Напротив, понятия школы, стиля, направления, метода применяются для выявления общих признаков в творчестве ряда художников.

Назайкинский Е.В. в своей книге «Стиль и жанр в музыке» дает следующее определение понятию «стиль»: «Стиль – это особенное свойство или, лучше сказать, качество музыкальных явлений. Им обладает произведение или его исполнение, редакция, звукорежиссерское решение или даже описание произведения, но лишь тогда, когда в том, другом, третьем и т.д. непосредственно ощущается, воспринимается стоящая за музыкой индивидуальность композитора, исполнителя, интерпретатора. Следовательно, стиль – это то качество, которое позволяет в музыке слышать, угадывать, определять того или тех, кто ее создает или воспроизводит, т.е. качество отличительное, дающее возможность судить о генезисе» [5,16]. Также автор отмечает, что музыкальный стиль – понятие частично осознанное и отчасти интуитивное.

Судя по определению, понятие «стиль» имеет широкую область применения. В композиторском творчестве это понятие применяется к решению проблем формирования авторской индивидуальности, самобытности, к вопросам соотношения традиций и новаторства и т.д.

Деятельность музыканта-исполнителя непосредственно связана со стилевыми проблемами интерпретации музыкального произведения. В интерпретации происходит сложное взаимодействие композиторской и исполнительской индивидуальности, направленное на слушателя.

Для музыковедов теория музыкального стиля представляет особый интерес, поскольку в профессиональном музыкальном образовании постоянно возникают вопросы о данной категории и методике ее исследования, о методах стилевого анализа, о стилевых сменах в истории музыки, о способах формирования индивидуальной творческой манеры и т.д. Весьма актуальными являются проблемы стиля и для критика, поскольку его художественная и эстетическая оценка во многом зависит от характеристики стиля. Также стилевые вопросы стоят перед музыкантом-педагогом, заключающиеся в воспитании художественно-эстетического вкуса, в развитии стилевой интуиции. И, наконец, проблема стиля часто затрагивается в эстетических трудах. Современных эстетиков интересуют категории стиля, творческой манеры, почерка, метода, а также их соотношения. К примеру, в «Эстетике» Куренковой Р.А. (раздел «Эвристика искусства») говорится о художественном почерке, индивидуальной манере, школе, стиле, направлении и творческом методе в искусстве. «Творчество каждого талантливой мастера в искусстве отличается индивидуальным своеобразием. Мы никогда не примем музыку Баха

за музыку Шопена или музыку Чайковского за музыку Скрябина. У творений этих композиторов есть признаки высокой индивидуальности» [2, 243 – 244]. Так и в исполнительском искусстве – игра одаренного исполнителя-интерпретатора обладает особой индивидуальностью. Отметим, что когда в концерте исполняются шедевры музыкального искусства, слушатели, как правило, идут «на исполнителя», а не на композитора, а если музыка для публики новая (композитор широко известен, но произведение исполняется впервые), то в случае успеха лавры достаются обоим – композитору и исполнителю. В своей «Эстетике» Бычков В. также посвящает раздел категории «стиль». Автор определяет эту категорию как многоуровневую систему принципов художественного мышления, способов образного выражения, изобразительно-выразительных приемов, конструктивно-формальных структур и т.п., а также отмечает: «Стиль в искусстве осмысливается им как некое внешнее выражение глубинной сущности художественного творчества, его души. Он надличен, но имманентно присущ внутреннему миру каждого художника той или иной эпохи, это глубинное «предопределение» его творчества. Стиль есть такое общее, которым частное и личное никогда не бывает умалено» [1, 180].

В XIX – XX веках возрастает необходимость и актуальность стилевой проблематики, это обусловлено выходом на сцену многочисленных музыкантов-интерпретаторов, чей исполнительский облик обладает яркой индивидуальностью. Также это связано с расширением исполнительского репертуара, углублением в интерпретацию музыкального произведения.

Малинковская А.В. в своей статье [3] отмечает, что в современной исполнительской теории стиля отчётливо проявляется проекция на аналитические характеристики исполнительских стилевых явлений эпохальных художественных стилей в музыке (барокко, классический, романтический, авангардный стиль XX века и т. п.). Многие исследователи в области музыкального исполнительства утверждают, что стилевые черты в исполнительстве совпадают с направлениями в композиторском искусстве, но при этом отмечают необходимость учитывать индивидуальный стиль музыканта-интерпретатора. К примеру, Фейнберг С.Е. говорил о невозможности развития исполнительского стиля в отрыве от творчества композиторов, которые в своем большинстве также являлись блестящими исполнителями. [7, 86].

«Генетическая связь с источником – сущностный, центральный критерий стилевого качества», – утверждает Назайкинский Е.В. [5, 19].

Говоря об индивидуальном стиле как предмете эстетической интерпретации, отметим, что он так или иначе обусловлен чертами личности артиста, его психологическими и психофизиологическими особенностями, художественным и эстетическим вкусом, а также особенностями способов, средств и приемов раскрытия содержания исполняемой музыки. Узнаваемость особенностей стиля исполнения обеспечивается с помощью средств и приемов «внешней формы» (Малинковская А.В.), а именно: в динамике, тембре, артикуляции, агогике, в качествах, явно воспринимаемых слухом. Отметим, что реализация процесса интерпретации с индивидуальными стилевыми особенностями и восприятие его слушателями, происходит в конкретном исполнительском акте, в отличие от композиторского творчества, реализация которого обеспечивается нотной записью.

Попытку классификации исполнительских стилей делали многие музыканты-исследователи. На основе психофизиологических особенностей и темпераменте, Рабинович Д. выделяет виртуозный, эмоционалистский, рационалистический и интеллектуальный тип исполнения, при этом справедливо отмечая, что такая классификация весьма абстрактна и чистых типов не существует. Подобную классификацию делал Мартинсен, выделяя статический (классический), экстатический (романтический) и экспансивный (экспрессионистический) исполнительский стиль.

Как было отмечено выше, индивидуальный стиль как предмет эстетической интерпретации неразрывно связан с пониманием смысла и ценности авторского текста. Поэтому, перед музыкантами-исполнителями встает необходимость применения новых методов работы с музыкальным произведением. Таким новым методом будет являться феноменолого-герменевтический метод, образовавшийся из сравнительно новых направлений в философии XX в – феноменологии и герменевтики. Для данного метода мышления исполнителя важна главная суть произведения искусства – несомый им смысл. Он не может быть выражен и постигнут иначе, как в чувственных образах, возникающих в процессе непосредственного восприятия. Здесь, в феноменах восприятия, уже заложено все – и внешняя, чувственно воспринимаемая оболочка, и внутренний смысл. Это ориентирует исполнителя на внимание к опыту музыкального сознания – с тем, чтобы через опыт непосредственного восприятия музыки, не доверяясь уже существующим мнениям и теоретическим трактовкам, пробраться к исходному смыслу.

По направлению к смыслу и пониманию музыкального произведения ведет нас герменевтика. Вспомним понятие «герменевтический круг» (Шлейермахер Ф.) согласно которому понимание части невозможно без понимания целого, но понимание целого, в свою очередь, предполагает понимание частей. Герменевтический круг – есть бесконечный процесс, принцип понимания текста, основанный на повторном возвращении от целого к части и от частей к целому, меняющий и углубляющий понимание смысла части, подчиняя целое постоянному развитию. В стремлении понять замысел композитора, музыкант, работая над произведением, постоянно находится в диалектическом процессе – повторно возвращается от целого (охват формы произведения) к части (работа над нюансами – штрихами, динамикой и др.) и от частей к целому. Поэтому, в такой процедуре меняется и углубляется понимание смысла части, подчиненной целому. Таким образом, процесс понимания не может быть завершен, мысль музыканта-интерпретатора будет бесконечно двигаться по расширяющемуся кругу, постоянно развиваясь и углубляясь в замысел автора. Эту особенность отмечает Малинковская А.В.: «В процессе познания произведения исполнитель применяет преимущественно художественную дедукцию: встречаясь с проблемой отношения части и целого, он осуществляет движение от целого к части, от «материализованного» композиторского продукта-произведения к частным смыслам... В процессе исполнительского овладения произведением необходимо обратное движение – от частных к целому, но, по сути, происходит непрерывное взаимообращение этих процессов. В расширении это будет относиться и к познанию исполнителем стиля композитора, эпохи, национальной школы» [3].

Таким образом, специфическим свойством стилевой проблематики в исполнительской интерпретации является освоение индивидуально-типических и методологических аспектов, сложившихся исторически, обоснованных связями музыкальной теории и эстетики с философско-эстетическими учениями, анализом течений и направлений в музыкальном искусстве.

Подводя итоги в данной статье, отметим, что широта и многогранность понятия «стиль» в музыкальном исполнительстве, позволяет применять его как на уровне отдельных музыкальных произведений и исполнительских интерпретаций, так и на уровне анализа значительных культурно-исторических явлений музыкального искусства.

Литература:

1. Бычков В. В. Эстетика: учебник / В.В. Бычков. – М.: КНОРУС, 2012. – 528 с. ISBN 978-5-406-01451-6.
2. Куренкова Р.А. Эстетика: учебник – М.: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2003. – 368 с. ISBN 5-305-00088-2.
3. Малинковская А.В. Категориальная триада «Стиль – Творческий метод – Индивидуально-типологический статус» как методологическая основа изучения искусства музыканта-исполнителя // [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://cyberleninka.ru> (дата обращения: 12.02.2018).
4. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. – М. 1977. – 128 с.
5. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.: ноты. ISBN 5-691-01045-X.
6. Рабинович, Д. А. Исполнитель и стиль [Текст]: избранные статьи / Д. А. Рабинович. – М.: Советский композитор, 1979 – 1981. – Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики. – 1979. – 320 с.
7. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство [Текст] / С. Е. Фейнберг. – М.: Музыка, 1965. – 516 с.

УДК 7.01

Семенович А. В.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

СУДЕБНЫЙ ПРОЦЕСС КАК ОБЪЕКТ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ В КОНТЕКСТЕ ОСНОВНЫХ ТРАДИЦИЙ И ПОДХОДОВ АНАЛИТИКИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА

***Аннотация:** В статье анализируется проблема возможности рассмотрения судебного процесса в качестве объекта эстетического восприятия. Производится сопоставление судебного процесса с основными характеристиками эстетического опыта, выделяющимися в основных традициях аналитики эстетического опыта: континентальной, англо-американской, отечественной. Результаты такого сопоставления приводят к выводу о том, что рассмотрение судебного процесса в качестве объекта эстетического восприятия согласуется с основными теоретическими представлениями об эстетическом опыте.*

***Ключевые слова:** судебный процесс, эстетический опыт, эстетическое восприятие.*

Судебный процесс является одним из важнейших феноменов человеческой цивилизации, который в условиях современности приобретает все большую актуальность. Подтверждением тому является и постоянное увеличение количества дел, рассматриваемых судами, и расширение сферы судебного регулирования. Символика и образность судебного процесса активно используются в произведениях литературы (Ф.М. Достоевский «Братья Карамазовы», Ф. Кафка «Процесс»), кино («Адвокат дьявола», «12»), в телевизионных реалити-шоу («Поединок» с В. Соловьевым), в современных арт-практиках (панк-концер группы «Война» в Таганском районном суде г. Москвы, акция художника П. Павленского «Угроза»).

Несмотря на очевидную востребованность символики и образности судебного процесса для выражения художественной реальности, сам судебный процесс еще никогда не становился предметом эстетического анализа. Исследования, которые были бы непосредственно посвящены вопросу о возможности восприятия судебного процесса в качестве эстетического объекта, о возможности переживания эстетического опыта, связанного с участием в судебном процессе или с наблюдением за судебным процессом, отсутствуют. Такая ситуация вероятно объясняется тем, что эстетические исследования часто ограничиваются сферой искусства, к которой судебный процесс относить не принято. При этом, судебный процесс, на первый взгляд, представляется сложной рациональной и утилитарной процедурой, строго направленной на решение исключительно практических задач: установление имущественных прав, удовлетворение денежных требований, решение вопроса о виновности в преступлении и определении наказания. Кроме того, исследователи, профессионально занимающиеся эстетикой, как правило, не имеют необходимости участвовать в судебных разбирательствах, а потому судебный процесс в качестве эстетического объекта ими и не рассматривается.

В то же время, необходимо отметить, что со стороны представителей юридической науки предпринимаются попытки осмысления эстетической составляющей права. Примерами тому являются: работа американского исследователя П. Шлага «Эстетики американского права» [18], диссертация на соискание ученой степени кандидата юридических наук Т. Б. Пуховой «Эстетические основания права» [10], монография В. И. Лафитского «Поэзия права» [8]. Судебный

процесс, прежде всего является правовой процедурой, а потому наличие исследований о взаимосвязи эстетики и права дает основания полагать, что избранная нами тема о связи судебного процесса с эстетикой является актуальной и не входит в явные противоречия с существующими научными подходами.

Между тем, мы полагаем, что судебный процесс следует рассматривать не только как правовую практику, но как комплексный феномен современной культуры, включающий в себя, помимо правовых, политические, религиозные, ритуальные, игровые, коммуникативные аспекты. Помимо рациональности и утилитарности очевидно существует специфическое чувственно-эмоциональное выражение судебного процесса. Каждое судебное разбирательство заставляет переживать его участников и наблюдателей самые разные чувства, ощущения, состояния, создающие определенные образы окружающей действительности, через которые и проявляется эстетическое. Кроме того, в судебном процессе присутствует элемент непредсказуемости, случайности. Не бывает абсолютно одинаковых судебных заседаний. Часто при наличии одинаковых исходных данных развитие судебного процесса по, казалось бы, однотипным делам идет совершенно по-разному и приводит к противоположным результатам. Соответственно, рациональность судебного процесса относительна. Утилитарность судебного процесса – это тоже относительная и условная характеристика. Существуют категории дел, по которым обращение в суд либо вообще не предполагает получения каких-то материальных выгод, либо не предусматривает их в качестве основного результата (например: дела о защите чести и достоинства, об определении порядка общения с ребенком). Наконец, обращение в суд может быть вызвано желанием человека публично высказаться по волнующей его проблеме, желанием быть услышанным вне зависимости от того, приведет ли это к материально-правовому удовлетворению.

Таким образом, участие в судебном процессе выражается в переживании неких специфических чувств, которые далеко не всегда связаны с утилитарными потребностями и рациональностью. Вспомним, что «*αἰσθητικός*» (слово, с которого начинается эстетика как наука) буквально означает «воспринимаемый чувствами». Следовательно, основной критерий определения эстетического – восприятие чувствами, той или иной вещи, деятельности, явления, состояния - присутствует и по отношению к судебному процессу.

Однако, является ли наличие обозначенного критерия достаточным для того, чтобы сделать вывод о возможности эстетического опыта восприятия судебного процесса? Возможно ли восприятие судебного процесса в качестве объекта эстетического опыта как такового или такое восприятие может быть только опосредованным, т. е. через художественные образы произведений искусства, в которых выражается судебный процесс?

Ответы на обозначенные вопросы, полагаем, могут быть получены при сопоставлении судебного процесса с характеристиками эстетического опыта, выделяющимися в рамках основных традиций аналитики эстетического опыта, сложившихся в современной эстетике: континентальной, англо-американской, и отечественной. Теории, сформировавшиеся в рамках названных основных традиций аналитики эстетического опыта, не рассматривают непосредственно судебный процесс в качестве объекта эстетического восприятия. В то же время, понятийно-категориальный аппарат и методология, разработанные в рамках основных традиций аналитики эстетического опыта, по нашему мнению, содержат достаточные основания для рассмотрения судебного процесса в качестве объекта эстетического восприятия.

Так, в рамках континентальной традиции одной из ключевых характеристик эстетического опыта, определенной Р. Ингарденом, является положение о том, что эстетический опыт возникает не в связи с восприятием реального объекта, а в результате процесса формирования собственного эстетического объекта. При этом философ указывает на недопустимость отождествления произведения искусства с эстетическим предметом. «Некоторый реальный предмет, задуманный творцом как произведение искусства, в эстетическом отношении является для нас вообще безразличным, мы равнодушно проходим мимо него, не испытывая побуждения к предварительной эмоции. И если бы не существовала какая-то внешняя информация о том, что этот предмет должен быть произведением искусства, у нас не возникла бы даже мысль, что к нему можно подходить с эстетической точки зрения» [7; 149 – 150]. Переход к эстетической точке зрения возникает не при встрече с определенным объектом, а при встрече с многообразием объектов (или многообразием в объекте), «...нас *поражает* одно своеобразное *качество*, или *множество качеств* (например, цвет или гармония красок, качество какой-то мелодии, ритм, форма и т. д.)» [7; 124].

Приведенное положение указывает на необходимость признания того, что эстетический опыт может возникнуть в том числе и в связи с формированием эстетического объекта в ходе восприятия судебного процесса, в котором имеется собственное многообразие качеств. Такое многообразие качеств применительно к судебному процессу может быть обнаружено в ритуальности символов судебной власти (мантия судьи, герб, флаг), назначение которых носит неутилитарный характер; в проявлении той или иной общественно-политической значимости судебного разбирательства (процессы по делам А. Улюкаева, Pussy Riot, спортивные арбитражные суды по делам российских спортсменов); в состязании противоборствующих сторон судебного разбирательства, включающего в себя очевидный игровой элемент; во взаимосвязи с феноменами культуры, искусства, арт-практиками, что наиболее явно проявляется тогда, когда участниками судебного процесса оказываются деятели культуры и искусства.

Другой ключевой характеристикой эстетического опыта, определенной также Р. Ингарденом, является представление об эстетическом опыте как о процессе, состоящем из нескольких взаимосвязанных фаз, «... так называемое эстетическое переживание – это не *одно* сложное переживание, а некоторое определенное их множество» [7; 122]. Этот процесс является нелинейным, его развитие происходит в том числе в форме возвращения к тому, что уже было испытано, но на более развитой фазе формирования опыта.

Развитие судебного процесса, также как и эстетического опыта, происходит путем перехода от одной фазы (части) к другой. При этом, каждая из частей судебного процесса предполагает не только необходимость реализации определенных юридических процедур, но и возможность переживания самых разных чувственно-эмоциональных состояний. Постепенность развития судебного процесса предопределяет возможность постепенного перехода от восприятия одних качеств к другим. Так, если на первоначальных стадиях судебного процесса, когда происходит объявление состава суда, разъяснение прав сторон и порядка ведения процесса, восприятие, как правило, сосредотачивается на ритуально-символических аспектах судебного процесса, то в дальнейшем по мере раскрытия позиций сторон и исследования доказательств восприятие переключается на состязательно-игровую составляющую судебного процесса.

Следующей характеристикой эстетического опыта, определяемой в рамках континентальной традиции является единство ощущений и восприятий, проявляющееся в каждой фазе эстетического опыта. «То или иное качество, выступающее в «ансамбле» с другими определенными качествами, не является в точности тем же самым, каким оно было бы, если бы выступало в полной обособленности (если бы это было возможно), или также если бы оно выступало в другом ансамбле с другими качествами» [7; 141].

Судебный процесс, как нами первоначально было замечено, включает в себя помимо правовых, политические, религиозные, ритуальные, игровые, коммуникативные аспекты. Интегрированное восприятие этих аспектов позволяет рассматривать судебный процесс как единый комплексный феномен культуры.

Необходимо также отметить в качестве характеристики эстетического опыта, выделяющейся в теориях представителей континентальной традиции, позицию о том, что эстетический опыт не предполагает полного дистанцирования от повседневного опыта. Наиболее убедительно и развернуто такая позиция представлена Т. Адорно, определившим, что эстетический опыт не является автономным, он неразрывно связан с социальной сферой и существующими в социальной сфере идеологиями, «...искусство, хотя и не приемлет общества в крайне резкой форме, обладает социально-общественной природой» [1, 495]. Произведение искусства возникает не только в силу своей внутренней логики, но и в силу «взаимодействия духа и общества» [1, 496].

Представление о том, что эстетический опыт не является автономным и связан с социальной сферой минимизирует различия между эстетическим восприятием произведения искусства и эстетическим восприятием любой социально значимой практики, к каковым относятся и судебный процесс.

К сожалению, обозначенные характеристики в рамках континентальной традиции не привели к осмыслению эстетического опыта вне непосредственной связи со сферой искусства. Между тем, достаточно убедительные варианты осмысления эстетического опыта вне связи с искусством встречаются в англо-американской традиции.

Одной из важнейших характеристик эстетического опыта, определяемой в рамках англо-американской традиции, является представ-

ление о том, что эстетический опыт – это сложная конструкция, в формировании которой существенное значение имеет проявление особых комплексных качеств, образующих эстетический объект. Так, М. Бердсли определяет, что качества каждого предмета подразделяются на локальные и региональные (или комплексные). Локальные качества – это качественные характеристики самых простых, неделимых частей предмета, в отсутствие которых сам предмет не может восприниматься. Региональные (комплексные) качества – это качественные характеристики неких целостностей, явившихся результатом взаимных соотношений между их частями. Некоторые региональные качества могут быть чувственно воспринимаемыми, т. е. эстетическими. Каждый эстетический объект, как определяет философ, содержит множество различных эстетических качеств, являющихся в свою очередь региональными (комплексными) качествами самых разных видов [14; 83].

Наличие таких, комплексных, качеств присуще и судебному процессу. В юридической теории под «судебным процессом», как правило, понимается «порядок рассмотрения дел в суде или административных органах, судопроизводство; судебное дело» [2; 696]. Такое понимание судебного процесса является узко-специальным и ограничивается акцентированием внимания на его самых простых локальных качествах. Между тем, латинское «processus», от которого происходит слово «процесс» означает «продвижение». Соответственно, под процессом следует понимать не статичный и неизменный порядок, но порядок, обеспечивающий движение, переход из одного состояния в другое. Такая трактовка соответствует пониманию категории «процесс», сложившемуся в современном философском дискурсе, – «совокупность необратимых, взаимосвязанных, длительных изменений, как спонтанных, так и управляемых, как самоорганизованных, так и организуемых, результатом которых является некое новшество или нововведение (новые морфологические формы организмов, новые разновидности, социальные, научные, культурные и пр. инновации)» [9; 378]. При таком понимании актуальными становятся не узко-специальные локальные качества судебного процесса, но комплексные, которые присущи ему, как и любому иному процессу: текучесть, длительность, изменчивость, вероятность, относительность, множественность, непредсказуемость. Именно комплексные признаки су-

дебного процесса и позволяют его рассматривать в качестве интегрального феномена, выходящего за рамки исключительно юридического восприятия, и проявляющегося в самых разных состояниях, переживаниях, измерениях, способах, модусах бытия.

Другой важной характеристикой эстетического опыта, определяемой в рамках англо-американской традиции, является положение о том, что эстетический опыт не сводим исключительно к удовольствию. Такой вывод, в частности, сделал М. Бердсли в своей работе «Пересмотр эстетического опыта», определив, что сам эстетический опыт есть более широкое и сложное понятие и состояние, чем удовольствие, и обозначив необходимость «отличить эстетический опыт от неэстетического посредством его собственных внутренних качеств, благодаря которым и можно будет решить, является ли опыт эстетическим или нет, без обращения к вопросу о том, носителем каких качеств является объект этого опыта» [13; 5]. Аналогичный подход присутствует и у Д. Фишера, который в работе «Оценивание без наслаждения» доказывает, что удовольствие не является обязательным элементом эстетического опыта и не является необходимым для формирования эстетической оценки. «Отсутствие наслаждения может... адекватно замещать наслаждение, создавая основу для оценки в том случае, если общая чувствительность к художественной форме свойственна наблюдателю». [11; 190].

Результат судебного разбирательства, как правило, не может удовлетворить всех его участников, т. к. кто-то может потерять свою свободу, имущество, а иногда даже жизнь. В этом смысле судебный процесс находится «в области боли и смерти» [16; 1601], что делает сомнительным возможность испытывания от него удовольствия. В то же время, отсутствие удовольствия от судебного процесса не препятствует испытыванию каких-либо иных сильных эстетических эффектов, вызванных судебным процессом. Так, ученики осужденного на смерть Сократа наверняка не испытывали никакого удовольствия от судебного процесса над своим учителем. Тем не менее, очевидно, что именно этот судебный процесс и его трагическое завершение заставили испытать учеников Сократа такие сильные чувства и переживания, которые во многом предопределили все дальнейшее развитие философии. В связи с этим положение о том, что эстетический опыт есть более широкое понятие, чем удовольствие, открывает саму возмож-

ность исследования тех состояний, переживаний и эффектов, которые объективно возникают при восприятии судебного процесса.

Наконец, в рамках англо-американской традиции определена еще одна чрезвычайно важная для нашего исследования характеристика эстетического опыта, выражающаяся в понимании того, что эстетический опыт не ограничивается сферой искусства. Испытывание эстетического опыта возможно при восприятии любой вещи, действия, явления, любого феномена бытия, в т. ч. повседневности.

Такое понимание выражено у М. Бердсли в его работе «Эстетическая точка зрения», где он признает возможность рассмотрения с эстетической точки зрения любого объекта, «принять эстетическую точку зрения по отношению к X – значит быть заинтересованным в любой эстетической ценности, которой X может обладать». [3; 160].

А. Берлеант определяет, что искусство является только одним элементом эстетического поля, включающего в себя всю область чувственного. Искусство «возможно лишь определить через отсылку к тотальной ситуации, в которой проявляют себя объекты, деятельности, а опыт искусства - через обстановку, включающую в себя все перечисленное и даже больше. Это я и буду называть эстетическим полем, контекстом, в котором, активно и творчески переживаются (experienced) арт-объекты как нечто ценное» [15; 47]. Искусство, эстетический опыт и эстетические ценности взаимопереплетены в эстетическом поле и несводимы друг к друг. «Эстетический опыт – это опыт, который вершится ради него самого, и поэтому всякий внутренний опыт, в этом смысле, является эстетическим» [15; 144].

Т. Бинкли, обращает внимание на то, что прекрасное существует не только в искусстве, но и в природе, а также во многих иных вещах и явлениях. «Эстетика имеет дело с эстетическим опытом, а не с искусством. Все, от музыки до математики может быть рассмотрено эстетически. Это основание для традиционной эстетики прекрасного - качества, находимого одновременно и в искусстве, и в природе. Эстетика имеет дело с искусством и другими вещами от имени эстетического опыта. В противоположность этому не все искусство эстетично» [4; 315].

Г. У. Гумбрехт определяет, что сфера эстетического опыта значительно шире сферы искусства, эстетический опыт имеет отношение ко всему миру повседневного. Формы соотношения эстетического

опыта с миром повседневного ученый называет модальностями, среди которых им выделяется и такая, которая выражается там, где есть какая-либо институциональная среда в мире повседневности, особенности которой позволяют переключаться на эстетический опыт. Примером такой модальности являются спортивные зрелища, которые не только вырывают нас из мира повседневного, но и оставляют в нем, позволяя в то же время воспринимать эстетические свойства наблюдаемого зрелища [17; 314]. Г. У. Гумбрехт приходит к выводу о том, что традиционное представление об автономном эстетическом опыте исчерпало себя, а будущее эстетического опыта – не за его прикреплением к искусству, а за различными формами сочетания эстетического опыта и повседневности.

Справедливость представлений Г. У. Гумбрехта о перспективах развития понимания эстетического опыта за пределами искусства подтверждается исследованиями П. Шлага о соотношении эстетики и права. «Право – это эстетическое предприятие», – определяет П. Шлаг и поясняет, что понятие эстетического не должно ограничиваться ни областью искусства, ни вопросами красоты [18]. Ученый рассматривает феномен права через формы, образы его чувственного восприятия, в которых и проявляется эстетическое. Сущность права и образ профессии юриста, а также правовая проблематика, согласно позиции П. Шлага, во многом формируются на эстетическом уровне. «Другими словами, многое из того, что мы считаем результатом сознательной и продуманной правовой мысли, уже предопределено и введено в действие на (обычно бессознательном или, по крайней мере, оставшемся незамеченным) уровне форм на уровне эстетики» [18].

Определение возможности испытывания эстетического опыта вне искусства существенно расширяет возможности рассмотрения судебного процесса в качестве объекта эстетического восприятия. Становится очевидной возможность непосредственного восприятия судебного процесса в качестве эстетического объекта. Опосредование художественными образами произведений искусства не является необходимым условием для испытывания эстетического опыта при восприятии судебного процесса. При этом, представляется возможным рассматривать судебный процесс в качестве институциональной среды, особенности которой позволяют переключаться с опыта юридической деятельности на эстетический опыт.

Таким образом, основные характеристики эстетического опыта, определенные в рамках англо-американской традиции существенным образом расширяют возможности рассмотрения судебного процесса в качестве объекта эстетического восприятия.

По сравнению с англо-американской, отечественная традиция аналитики эстетического опыта предполагает более узкий и тонкий подход к пониманию эстетического опыта. Специфической особенностью отечественной традиции является отождествление эстетического опыта с опытом духовным.

Так, С. Л. Франк определяет эстетический опыт как один из моментов, позволяющий перейти от имманентного к трансцендентному, как способ открытия «инородного измерения бытия», «сверхмирной реальности». «В земном становится видимым и осязаемым что-то неземное, «небесное», что-то родственное потаенным, скрытым от мира глубинам нашей души, нашей в себе сущей, себе самой раскрывающейся реальности» [12; 265].

В. В. Бычков определяет эстетический опыт как «совокупность неутилитарных интуитивных отношений субъекта к действительности, имеющих созерцательный, игровой, выражающий, изображающий, декорирующий и тому подобный характер» [5; 123]. Целью эстетического опыта, по определению философа, является «восхождение к полноте бытия, к контакту и гармонии с Универсумом» [6; 609]. Именно метафизическая сущность эстетического опыта, согласно В. В. Бычкову, является критерием определения ценности произведения искусства и «помогает человеку обрести свое место в Универсуме, ощутить себя органической частью природы, не сливающейся с ней, но обладающей своей личностной самобытностью и свободой в общей структуре бытия» [5; 123]. Опираясь на разработанный Р. Ингарденом методологический аппарат, В. В. Бычков описывает эстетический опыт как восхождение к «метафизической реальности», проходящее через несколько последовательных фаз. При этом, наиболее важной из всех фаз ученый определяет последнюю – «эстетическое созерцание», в ходе которого складывается духовное эстетическое наслаждение.

Обозначенная специфика отечественной традиции аналитики эстетического опыта ставит перед нами проблему возможности соот-

несения чувств и образов, возникающих при восприятии судебного процесса, с опытом постижения метафизической реальности. При условии восприятия судебного процесса в качестве сугубо юридической процедуры или практики повседневной деятельности, возможность его соотнесения с опытом метафизической реальности представляется сомнительной.

Однако, в случае использования методологического аппарата, разработанного в рамках англо-американской традиции, в частности положения о возможности переключения с опыта повседневной деятельности на эстетический опыт по средством особенностей институциональной среды повседневности, такая проблема не представляется неразрешимой. При рассмотрении же судебного процесса в качестве комплексного феномена культуры, актуальность приобретают не узко-юридические его качества, а комплексные, сочетание которых, способно привести и к переживанию метафизического опыта. На справедливость такого вывода указывают многочисленные религиозные традиции отождествления проявления метафизической божественной силы с описаниями суда (Страшный суд в христианской традиции, Суд Осириса в религии Древнего Египта).

Таким образом, комплексный анализ основных положений всех трех обозначенных традиций аналитики эстетического опыта показывает, что рассмотрение судебного процесса в качестве объекта эстетического восприятия вполне согласуется с основными теоретическими представлениями об эстетическом опыте. Рассмотрение судебного процесса в качестве объекта эстетического восприятия позволит существенным образом расширить границы пространства эстетического опыта и наполнить его новым содержанием. В свою очередь, такое расширение пространства эстетического опыта открывает новые перспективы для эстетики как науки, т. к. появляются новые требующие своего теоретического осмысления и практического разрешения вопросы. В то же время, такое расширение представляется актуальным и для развития юридической науки, т. к. результаты эстетических исследований могут быть использованы как для совершенствования техники юридической аргументации и ведения дел в суде, так и для развития теории права.

Литература:

1. Адорно Т. Эстетическая теория. пер. с нем. А. В. Дранова М.: Республика, 2001. – 527с.
2. Барихин А. Б. Большая юридическая энциклопедия. М.: Книжный мир, 2010. – 960 с.
3. Бердсли М. Эстетическая точка зрения // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века - антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. пер. с англ. / Под. Ред. Б. Дземидока и Б. Орловой. Екатеринбург: «Деловая книга». 1997. С. 155 – 180.
4. Бинкли Т. Против эстетики // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века - антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. пер. с англ. / Под. Ред. Б. Дземидока и Б. Орловой. Екатеринбург: «Деловая книга». 1997. С. 289 – 318.
5. Бычков В. В. Эстетика. М.: Кнорус, 2012. – 528 с.
6. Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 840 с.
7. Ингарден Р. Исследования по эстетике. пер. с польского А. Ермилова и Б.Федорова – М.: Издательство Иностранной литературы, 1962. – 570 с.
8. Лафитский В. И. Поэзия права: страницы правотворчества от древности до наших дней. М. 2003 г.
9. Огурцов А. П. // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН; предс. научно-ред. совета В. С. Степин. – М.: Мысль, 2010. Т. 3. – С. 378 – 379.
10. Пухова Т. Б. Эстетические основания права: автореф. дис. канд. юр. наук. Владимир 2008 [Электронный ресурс] // Электронная библиотека диссертаций. URL: https://new-disser.ru/_avtoreferats/01004082291.pdf (дата обращения: 04.03.2018 г.)
11. Фишер Д. Оценивание без наслаждения // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. пер. с англ. / под. Ред. Б. Дземидока и Б. Орловой. Екатеринбург: Деловая книга, 1997. – С. 181 – 190.

12. Франк С. Л. Реальность и человек. М.: Республика, 1997. – 479 с.
13. Beardsley M. C. Aesthetic Experience Regained // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1969. Vol. 28. №1. P. 3 – 11.
14. Beardsley M. C. Aesthetics: Problems in Philosophy of Criticism. New York, 1958. 604 p.
15. Berleant A. The Aesthetic Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience. Springfield: Charles C. Thomas, 1970. 199 p.
16. Cover R. M. Violence and the Word // Yale Law Review. 1986. N 95. P. 1601 – 1629.
17. Gumbrecht H. U. Aesthetic Experience in Everyday Worlds: Reclaiming an Unredeemed Utopian Motif // New Literary History. 2006. Vol. 37. №2. P. 299 – 318.
18. Schlag P. The Aesthetics of American Law [Электронный ресурс]: <http://lawweb.colorado.edu/profiles/pubpdfs/schlag/aesthetics.pdf> (дата обращения: 04.03.2018г.).

Semenovich A. V.

JUDICIAL PROCESS AS AN OBJECT OF AESTHETIC PERCEPTION IN THE CONTEXT OF MAJOR TRADITIONS AND APPROACHES OF ANALYSTS OF AESTHETIC EXPERIENCE

***Annotation:** The article analyzes the problem of the possibility of considering the trial as an object of aesthetic perception. The comparison of the judicial process with the main characteristics of aesthetic experience, distinguished in the main traditions of the analysts of aesthetic experience: the continental, Anglo-American, Russian. The results of such a comparison lead to the conclusion that the consideration of the trial as an object of aesthetic perception is consistent with the basic theoretical concepts of aesthetic experience.*

***Key words:** trial, aesthetic experience, aesthetic perception.*

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация: В статье рассматриваются феноменологические идеи диалога философии и педагогики сегодня. Показаны статусы, модусы и типы связи феноменологии и воспитательно-образовательной практики, социокультурные проблемы современного образования, его философско-антропологическая сущность, когнитивно-гносеологические аспекты процесса обучения и воспитания. Педагогически интерпретируются краеугольные понятия феноменологии – «опыт», «интенциональность», «горизонт сознания», «переживание», «феноменологическая редукция», «интерсубъективность», «жизненный мир» и др. Формулируются категориально-понятийный аппарат («методологос образования», «пайдейя», «эстезис», «эйдетика образования») и принципы феноменологии образования («единство всего живого», «индивидуальный жизненный генезис», «самоиндивидуализация», «показательная креативность»). Излагается инновационная методика преподавания социально-гуманитарных и художественно-эстетических дисциплин.

Ключевые слова: опыт, интенциональность, феноменологическая редукция, интерсубъективность, жизненный мир, феноменологическая педагогика, единство всего живого, самоиндивидуализация, познавательная креативность.

В осмыслении сущности и целей современного образования важную роль призвана сыграть философия образования. Именно она призвана определить с каких философско-антропологических позиций развито понимание человека и личности ребенка, какова антропологическая основа образования, на какие гносеологические принципы опирается понимание процессов познания и обучения, какова методологическая основа дидактики, какие ценностно-мировоззренческие ориентиры характеризуют положение личности в современной культуре или, какова линия осмысления социокультурных оснований жизни индивида и общества. Концептуальная разработка данных вопросов осуществлялась автором более 20 лет на основе феноменологической философии.

Цель нашей статьи состоит в том, чтобы раскрыть сущностные взаимосвязи феноменологии и образования, а так же показать роль и возможности феноменологии в современном образовательном процессе.

Несмотря на то, что в последние десятилетия выделилась отдельная научная область «Философия образования», в педагогическом сообществе не утихают дискуссии на тему «Нужна ли философия педагогике?». Раздаются вопросы о том, зачем заниматься философией образования, когда необходимо практически реформировать само образование? Нужно ли решать философские вопросы, когда философия в классическом ее понимании стала анахронизмом и ее изучение отвлекает от конкретных теоретических и практических проблем педагогики? Не противоречит ли философия как идеологическая доктрина идеям свободы и демократии в образовании? [1]

В ответ поставим вопросы: каково же истинное положение философии в образовании? Что скрывается за фасадом понятия «феноменология образования»? Является ли она новой методологией педагогического мышления? Возможно, феноменология и образование – просто две различные области, несоприкасающиеся своими предметами исследования?

Автор придерживается позиции и точки зрения на современную феноменологию образования как на неисчерпаемый диалог двух сторон одного и того же антропо-культурного процесса становления и развития человеческой личности.

Крайне редко в отечественной традиции происходит разработка идей философии образования на основах феноменологической философии.

Поскольку проблемным центром феноменологической философии является человеческое сознание, то ее применение к образованию связано с конституированием индивидуализированных смыслов и значений в процессе учебной деятельности. Традиционно, методология образования исходит из позитивистской модели, когда дидактические принципы выступают аналогом закономерностей естественнонаучного познания. Благодаря этому, в педагогической науке утвердился ряд аксиом, принципов и понятий, ориентирующихся на стандарты точного научного знания. Во многих научных работах [2, 3, 4, 5] автором показана неэффективность и некомпетентность систем обуче-

ния и воспитания без обращения к индивидуальным смыслам, значениям и переживаниям личности. От этого недостатка свободна феноменология образования, которая опирается на модель гуманитарного познания и выстраивает приоритеты на основе индивидуализации значений и смыслов существующей реальности. В этом она отвечает требованиям современной гуманистической педагогики, обращенной к личности ребенка, к миру его чувств, желаний и интересов. Как «философия сознания», феноменология может стать эффективным методом исследования мира детского сознания и, следовательно, в ее ряду методологических идей педагогики, способна занять важное место.

Русский центр феноменологии образования и эстетики (Владимир, Россия), являющийся филиалом Всемирного Института феноменологических исследований (Ганновер, США) разрабатывает проблему привлечения ресурсов феноменологии в область образования. Задачи проекта состоят в следующем:

определить статус, модусы, типы связи феноменологии, как одного из приоритетных направлений современной философской мысли, и воспитательно-образовательной практики; выработать на основе феноменологического подхода систему теоретических и методических принципов, позволяющих более эффективно решать задачи школьного образования и воспитания; осуществить практическую апробацию полученных результатов в конкретной образовательной ситуации школы.

В решении поставленной задачи, научный коллектив центра (Е.А. Плеханов, Е.Ю. Рогачева, Р.А. Куренкова и др.) опирался на работы сторонников феноменолого-герменевтической философии (Э. Гуссерль, В. Дильтей, К. Ясперс, М. Хайдеггер, А. Шюц, Х.Г. Гадамер и другие), в которых феноменологический метод составляет основу анализа культурно-исторического смысла образования, места, состояния, роли и предназначения его в современном обществе. Учитывался опыт отечественной феноменологически ориентированной педагогики (представители духовно-академической педагогики К.Д. Ушинский, П.Д. Юркевич, Л.Н. Толстой, В.В. Зеньковский, Е.С. Вентцель, Н.Ф. Федоров и др.), соотносящей образование с формированием духовно-нравственной целостности личности. Важное значение для определения методологических координат авторского подхода имела концепция «онтопоэзисе жизни» современного амери-

канского философа А.-Т. Тименецки [6], а так же исследования П. Херста, в которых обосновывается связь феноменологических, экзистенциальных и педагогических идей. Обширный материал для теоретического осмысления представлял опыт европейской (прежде всего, немецкой) феноменологической педагогики (О. Больнов, М. ванн Манен, Р.Лохнер, А. Фишер, Ф. Шульц, М. Лангефельд, Ю. Хенингсен и др.), развивающий идеи «жизненного мира» Э. Грусселя. В отечественной литературе поздних лет появились лишь отдельные исследования в области феноменологической педагогики (Н.М. Смирнова, О.Д. Федотова, В.Б. Сокол, С.В. Кульневич), которые, в отличие от нашей работы не носят комплексного методологического и теоретико-практического характера.

Феноменологическое понимание образовательных процессов предполагает диалог философии и педагогики, в ходе которого формируется особого рода знание, обозначаемое авторами понятием «методологос образования». Он предполагает критический взгляд на природу образования, исходя из накопленного педагогического и философского опыта, и выступает совокупностью исходных установок и принципов образовательной практики, формулируемых на основе феноменологической философии. Каково их содержание?

Во-первых, феноменологический подход в педагогике должен учитывать глубокие связи человека со всем живым. По существу, феноменология жизни и человеческого состояния предстает обнаружением внутренних механизмов эволюции природы и конструктивного расширения пространства всего живого в неорганической, витальной и культурной сферах. Способности личности к самоопределению через эстетико-поэтический чувственный и рациональный смыслы уходят своими корнями в глубины жизни. В этом совершенно по-новому предстает сущность тех реалий, с которыми имеет дело образование. Традиционная педагогика, исходившая из противопоставления природы и культуры, оказывается витально беспредпосылочной. Что же касается феноменологической педагогики, то, как и другие науки о человеке, она должна найти доминанту в глубине функционирования самой жизни.

Во-вторых, педагог-феноменолог не склонен преувеличивать абстрактные теории и делает ставку на рефлексированное сознание, воспитание и образование детей. Феноменологическое отношение

преодолевают ситуацию отчуждения от жизни, поддерживают тонкий баланс между рефлексией и пониманием смысла в повседневности.

Наконец, с точки зрения феноменологии жизни в новом свете предстает природа интеллектуальных, нравственных и эстетических способностей ученика. Эти способности определяют стержень творческой деятельности личности. Именно творчество выражает меру человеческой универсальности и позволяет личности расширить горизонты собственной жизни. Выступая в единстве, поэтико-эстетическое, интеллектуальное и нравственное чувство определяют содержание творческого акта.

Все три фактора в единстве создают новый креативный тип мышления. Понимая, педагог сможет иначе посмотреть на выбор средств для становления и развития детского творчества. Функции креативной оркестрации в учебной деятельности детей должны быть соотнесены с триумвиратом высших ценностей: истины, добра и красоты. Потому, заданные философской концепцией параметры человеческого творческого акта крайне важны в учебных и воспитательных целях.

В педагогико-методологическом плане феноменологическая педагогика – это 1) культура отношения к жизни в процессе ее конструктивного разворачивания; 2) культура поведения и развития детской индивидуальности; 3) культура формирования творческого поведения в учебной деятельности ученика, освещенная позитивностью эстетического интеллектуального чувства.

Вернуть процессам образования жизненность, сделать их более органичными по отношению к природе, жизни, космосу, человеку – это и значит положить начало новой феноменологически ориентированной педагогике.

Литература:

1. Запесоцкий, А. С. Образование: философия, культурология, политика / А. С. Запесоцкий. – М.: Наука, 2003. – 456 с.
2. Куренкова, Р. А. Феноменология образования: вопросы теории и практики (опыт сотрудничества) / Р. А. Куренкова. – Владимир: ВГПУ, 1999. С. 138 – 193.
3. Куренкова Р. А. Эстетика / Р. А. Куренкова. – М.: Изд-во Владос-Пресс, 2003. – 368с.

4. Куренкова Р. А. Эстетика – Музыка – Образование (феноменологическая ценность). – Владимир : ВГПУ , 2001. – 308 с
5. Куренкова Р. А. Феноменологическая эстетика музыки: Монография / Р.А. Куренкова. – Владимир : ВГПУ, 2006. – 344 с.
6. Tymieniecka, A. T. Logos and Life. The passions of the Soul and Elements in the Ontopolesis of Culture / A. T. Tymieniecka. – Netherlands, Kluwer Academic Publishers, 1990. – 141 с.

Kurenkova R. A.

PHENOMENOLOGICAL ASPECTS MODERN EDUCATION PROCESSES

Annotation: *In the article phenomenological ideas of the dialogue between philosophy and pedagogics of today are being considered. The status-modes and types of linking between phenomenology and practice of education and up-bringing, socio-cultural problems of modern education. Its philosophical and anthropological essence, cognition and gnosiological aspects of the process of education and up-bringing are shown. Fundamental concepts of phenomenology such as «experience», «intentionality», «horizon of mentality», «emotion», «phenomenological reduction», «intersubjectivity», «the world of vitality» and others are interpreted from the pedagogical point of view. Category-conceptual system including «methodology of education», «paideutics», «aesthesis», «ideatics» as well as the principles of the phenomenology of education – «unity of all living», «individual genesis of life», «self-individualization» and «cognition creativity» – get their formulation*

Key words: *experience, intentionality, horizons of mentality, emotion, phenomenological reduction, intersubjectivity, the world of vitality, methodology of education, unity of all living, individual genesis of life, self-individualization, cognition creativity.*

III. КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

УДК 001.9

Барышева Ю. С.
МГИК, г. Москва

СОВРЕМЕННАЯ МАССОВАЯ КУЛЬТУРА: ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ПРАКТИЧЕСКОЕ

***Аннотация:** Современная массовая культура выполняет ряд социально-значимых функций, обладает высоким социальным потенциалом, наряду с развлекательным, демонстрирует высокий образовательный потенциал. Эстетика массовой культуры формируется факторами, которые определяют специфику культуры Нового времени, соответствует серийности и другим характерным чертам эстетики постмодернизма. В XXI веке происходит интеллектуализация некоторых сегментов массовой культуры, мы наблюдаем разработку высококачественного массового культурного продукта, ориентированного на определенные субкультуры и интегрирующего ряд функциональных задач.*

***Ключевые слова:** массовая культура, эстетика постмодернизма, функции массовой культуры, сериал, мультсериал.*

Подходы к изучению массовой культуры, определения ее характерных черт, сущности, функций различны и трансформировались на протяжении XX – начале XXI века. На сегодняшний день точки зрения исследователей на роль массовой культуры в современном обществе значительным образом разнятся, разнятся также теоретико-методологические основания ее изучения, не определено содержание понятия «массовая культура», не изучена достаточно взаимообусловленность массовой культуры и постиндустриального и информационного общества [3: 15 – 18], ведутся дискуссии относительно функций и влияния конкретных текстов массовой культуры на реципиентов и т.д. Критика массовой культуры достаточно обширно представлена различными точками зрения, мы же в данной статье сосредоточимся на конструктивном социокультурном и образовательном потенциале массовой культуры и некоторых эстетических аспектах. «Результаты исследования трансляционной функции массовой культуры достаточно убедительны».

тельно доказывают наличие у рассматриваемой культурной формы большого социального потенциала» [2: 82], но «не проясненными остаются вопросы относительно роли массовой культуры в процессе циркуляции знаний в обществе» [2: 80] и ряд других важных функциональных характеристик и эстетических аспектов.

Массовая культура зарождается в Новое время в процессах трансформации сословных обществ в национальные; индустриализации, урбанизации, массовой миграции; деградации форм традиционной обыденной культуры доиндустриального типа; развития технических средств тиражирования и трансляции информации; становления всеобщей грамотности населения и массового образования; стандартизации социокультурных установок и др. [5: 440 – 441] Количественный рост и качественные трансформации массовой культуры происходят в результате процессов социокультурной модернизации 2-ой половине XX века и перехода от индустриального к постиндустриальному (информационному) этапу технологического развития современного общества/обществ [5: 441]. В конце XX – начале XXI века ряд факторов способствует интеллектуализации содержания некоторых форм массовой культуры [1: 80 – 81]. Направлений и проявлений массовой культуры выделяют множество, для нас в контексте исследуемой проблематики наиболее интересными являются:

- индустрия развлекательного досуга, включающая в себя массовую художественную культуру практически по всем видам литературы и искусства;

- индустрия интеллектуального и эстетического досуга, включающая популяризацию научного знания, развитие общегуманитарной эрудиции, в том числе в области искусства и художественной культуры, «культурный туризм», художественную самодеятельность, группы по интересам, развивающие интеллектуально и эстетически и др. [5: 447 – 448].

Эстетика массовой культуры формируется практически теми же факторами, которые определяют специфику культуры Нового времени: демократизация и нацеленность на существование в качестве «культуры досуга», адресованной большинству, слияние высокой (элитарной) и потребительской культуры, культурным плюрализмом и размыванием границ между социальной принадлежностью и эстетическими вкусами, изменение статуса художественных феноменов, которые начинают существовать как потребительские ценности [3: 242]. По утверждению

У. Эко, эстетика массового искусства и массовой культуры постмодерна – это эстетика серийных форм, основывающаяся на повторении в различных комбинациях и вариациях: ритейк, римейк, серия, сага, интертекстуальный диалог (ироническая реприза, пародия, сложное многослойное цитирование, плагиат) [6: 57].

В современной социокультурной ситуации функции современной массовой культуры представляют сложный конгломерат, где в функционально развлекательное (рекреация и досуг) могут быть интегрированы следующие: коммуникация, трансляция информации и социокультурного опыта, познание и кумуляция, адаптация и компенсация, социализация и инкультурация, в том числе регуляция и нормирование процессов социального взаимодействия и др. В контексте дальнейшего развития техногенной цивилизации особое значение приобретает конструирование, моделирование, прогнозирование возможного будущего в текстах массовой культуры, где в художественных сценариях осмысливаются возможности развития и риски при введении в повседневность и образ жизни человечества тех или иных достижений науки и техники, в том числе возможные этические проблемы постнеклассического развития научного знания. В XXI веке мы наблюдаем разработку высококачественного массового культурного продукта (разнообразных научно-популярных форматов, некоторых сериалов, мультсериалов), ориентированного на определенные субкультуры и интегрирующего ряд функциональных задач, при этом эстетическое способствует реализации практического (функционального): функционально утилитарные тексты культуры выполняют свои задачи хуже, чем гораздо более сложные, многослойные, художественно усложненные и проработанные.

Можно утверждать, что индустрия развлекательного досуга и индустрия интеллектуального и эстетического досуга, сливаясь в некоторых сегментах, например в высококласных художественных сериалах кабельных каналов типа Netflix, прорабатывающих сложные экзистенциальные темы многослойно, на усложненном (не упрощенном) вербальном и визуально-эстетическом уровне, или популяризация науки для детей в российском мультсериале «Смешарики: Пин-код», где содержательное помещено в развлекательный контент, но сохраняет уровень качества, дает нам слабоизученный сегмент очень качественной массовой культуры, который стремительно развивается, будучи очень перспективным и востребованным. При этом массовая культура, транслируемая средствами массовой коммуникации, давно уже стала осново-

полагающим элементом повседневной культуры современного человека, признание значимости и влияния виртуальной реальности – общее место в исследованиях современной культуры. «Играя роль усилителя чувств, электронной нервной системы, виртуальная реальность – как компьютерная, так и телевизионная – становится художественной квинтэссенцией постмодернизма» [3: 242]. По мнению Н.Б. Маньковской, в период постмодерна усиливается универсальный гуманизм и экуменизм, неклассическая постановка проблем гуманизма, нравственности, свободы связана с поисками выхода из кризиса, поисками ценностей и новых параметров легитимности. По нашему мнению, эти культурные черты находят отражение в современной массовой культуре XXI века, сегодня мы можем уверенно говорить о появлении сериалов и мультсериалов, где на сложном, но доступном уровне прорабатываются проблемы межкультурной коммуникации, понимания и принятия (как себя самого, так и «Другого»), возможностей выхода из экзистенциальных кризисов, трудностей самоидентификации и самореализации, рефлексивного осмысления собственной траектории в сложном динамичном социокультурном пространстве и др. Современные российские мультсериалы реализуют, кроме рекреационной, обучающие и другие социализирующие функции: от освоения элементарных навыков коммуникации и элементарной техники безопасности до работы с когнитивной сферой ребенка, в том числе осмысления ценностно-нормативных аспектов социальной жизнедеятельности, проработки паттернов взаимодействия в конфликтной ситуации, трансляции и популяризации научного знания в доступной форме.

Литература:

1. Кожаринова А.Р. Конструктивный и социальный потенциал массовой культуры: опыты исследования трансляционной функции массовой культуры // Круглый стол «Конструктивный социальный потенциал массовой культуры: специфика проявления в информационном обществе» / отв. ред. А. В. Костина. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2014. – 99 с.

2. Кожаринова А.Р. Проблемы построения новой модели трансляции специализированного знания в эпоху постмодерна // Круглый стол «Конструктивный социальный потенциал массовой культуры: специфика проявления в информационном обществе» / отв. ред. А.В. Костина. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2014.

3. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М.: Книжный дом «Либроком», 2016.
4. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. М., 2000.
5. Морфология культуры. Структура и динамика: Учебное пособие для вузов / под ред. Э.А. Орловой. М.: DrDoom, 2001.
6. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. Минск, 1996.

Barisheva Y. S.

MODERN MASS CULTURE: AESTHETIC AND PRACTICAL

***Annotation:** Modern mass culture performs a number of socially significant functions, has a high social potential, along with entertainment, demonstrates a high educational potential. The aesthetics of mass culture are formed by factors that determine the specificity of the culture of Modern times, corresponds to the seriality and other characteristics of the aesthetics of postmodernism. In the 21st century, there is the intellectualization of some segments of mass culture, we see the development of high-quality mass cultural product, focused on certain subcultures and integrating a number of functional tasks.*

***Keywords:** mass culture, aesthetics of postmodernism, functions of mass culture, series, animated series.*

Погорелая С. В.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

К ВОПРОСУ О ПРЕПОДАВАНИИ ТЕМЫ «МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА» В КУРСЕ «ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ» СТУДЕНТАМ ГУМАНИТАРНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ ПОДГОТОВКИ

***Аннотация:** Учебная дисциплина «История музыкальной культуры», читаемая студентам Гуманитарного института Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых, рассчитана на обучающихся, не имеющих специальной музыкальной подготовки, но обладающих достаточным объемом базовых знаний по истории культуры Европы и России. В числе основных задач дисциплины – получение студентами*

знаний о различных этапах развития музыкальной культуры, ознакомление с лучшими образцами инструментальной и вокальной музыки, с шедеврами музыкального театра. Освоение курса предусматривает также знакомство с творчеством наиболее крупных западноевропейских и отечественных композиторов различных эпох и их произведениями.

Ключевые слова: Серебряный век, А. Н. Скрябин, музыкальная культура.

«История музыкальной культуры» – часть более обширного курса, посвященного истории различных видов искусств, играющего важную роль в общем культурном воспитании студентов и в обеспечении их профессионального роста, формировании «высокоинтеллектуальной, духовно богатой, толерантной, профессионально мобильной личности, владеющей общечеловеческими нормами нравственности, культуры... и способной обеспечить устойчивое повышение качества собственной жизни и общества» [2: 7]. Дисциплина логически и содержательно-методологически связана с такими дисциплинами, как «История культуры», «Теория культуры», «История искусств», «Художественная культура Западной Европы», «Художественная культура России», «Искусство XX века», в процессе изучения которых у студентов формируются необходимые для ее полноценного освоения навыки анализа и систематизации материала, работы с научной литературой и источниками. Комплексное представление о музыкальной культуре каждой из рассматриваемых эпох достигается использованием внутри- и междисциплинарных связей с перечисленными дисциплинами.

Например, при изучении музыкальной культуры Серебряного века студенты получают общее представление об этом рубежном для русской культуры периоде. Сложность характеристики творческих процессов XX века состоит еще и в том, что именно это столетие дало жизнь множеству разных художественных направлений, подчас прямо противоположных, столкнуло авангардное, модернистское искусство с искусством традиционным, ориентированным на реалистические принципы предыдущих веков. При этом часто в творчестве одного художника соединяются самые разнородные художественные направления и концепции.

Представляет интерес сравнительный анализ развития литературы и музыкального искусства рассматриваемого периода, выявление точек их

пересечения. Необходимо отметить, что и для музыкальной жизни начала XX столетия была характерна острая борьба творческих течений и сложное, порой причудливое сплетение эстетических тенденций. Крупнейшие русские композиторы тех лет входили в русло творческих исканий, каждый по-своему откликаясь на живые вопросы современности.

Как яркое явление культуры Серебряного века, не просто находящееся в общем русле художественно-философских поисков начала XX столетия, но отчасти определяющее и это самое русло, и характер исканий, показательно искусство А.Н. Скрябина. Известно, что композитор занимал совершенно особое место в художественном мире своего времени; творчество Скрябина оказало значительное влияние на формирование интеллектуальной атмосферы начала XX века. В его произведениях позднеромантические традиции соседствуют с явлениями музыкального импрессионизма, экспрессионизма, символизма, а в философии своеобразно сочетаются идеи Ф. Ницше и В. Соловьева, теософов и восточных мистиков.

На примере А.Н. Скрябина можно проследить характер взаимодействия духовно-умственного и художественного аспектов творчества, трансформацию философских идей в художественные образы, создаваемые композитором.

В рамках читаемого курса возможно сопоставление духовно-умственного и музыкального творчества А.Н. Скрябина разных лет, выявление связей, анализ сквозных для его творчества идей (в том числе обусловленных увлечением композитора творчеством Ф. Ницше), определивших композиторскую деятельность Скрябина, послуживших стимулом к ней, проявивших себя в замыслах и образном строе его произведений. Богатый материал для такого исследования дают философские «Записи» композитора, которые были изданы в альманахе «Русские пропилеи» в 1919 году.

Кроме того, в рамках данного курса представляется перспективным анализ обширного ряда явлений отечественной культуры в контексте русского ницшеанства начала века. В частности, целесообразно рассмотрение сложной, многоуровневой связи представителей отечественного символизма с учением немецкого философа, выявление философско-эстетических идей Ницше, оказавших наиболее сильное и долговременное влияние на развитие отечественной культуры XX века, в том числе явившихся «источником и составной частью» символизма как литературной школы и миропонимания.

Одной из сквозных идей, пронизывающих не только философию, но и все творчество А.Н. Скрябина, стала (тоже, кстати, ницшевски-соловьевского происхождения) идея преобразования жизни с помощью искусства, трансформировавшая впоследствии в идею Мистерии. Во вступительной статье к подготовленным к печати запискам композитора 1877 – 1910 гг. М. Гершензон указывает на значимость «Записей» как запечатленной в документах биографии идеи Мистерии – этой «единой, совершенно-личной и глубоко органической мысли Скрябина» [1: 97].

Многие исследователи скрябинского творчества (например, Б. Асафьев, В. Бобровский, Ю. Тюлин, Е. Полупан) указывают на наличие у А.Н. Скрябина сверхидеи или универсального сверхобраза *Экстаза*, который становится у композитора «центростремительным образным стержнем всей художественной системы, к которому притягиваются и вокруг которого вращаются другие, порожденные им образования» (Е.В. Полупан).

Скрябинская теория экстаза, в целом не выходящая из русла романтической традиции («личность, стремящаяся к блаженной вечности»), генетически близка ницшеанскому по происхождению символистскому учению о стихийности как начале внерассудочном, постигаемом интуитивно, эмоционально, связанном с высшим напряжением страстей, с апогеем творчества и бытия (особенно рельефно эта тема представлена у А. Блока).

Главным выразителем стихийного начала у символистов был «воскрешенный» Ф. Ницше греческий бог Дионис, древнейший символ оргийных, бессознательных сил, «хаотической, не кристаллизовавшейся в определенных формах творческой энергии» (Иванов). Путь Диониса есть не что иное, как «путь особого осознания всего... иррационального» (Иванов) в мире, путь к экстазу, к расцвету всей тайной жизни духа. В этой точке духовно-творческие задачи Вячеслава Иванова и А.Н. Скрябина совершенно сходятся: оба считали возможным через дионисийство (или мистический экстаз) достичь преобразования, и не только личного (отдельных индивидов), но и всеобщего: человечество должно взойти на новую ступень своей эволюции.

На основе анализа произведений Скрябина можно проследить, как с 1900-х гг. начинается тот мистико-философский путь, которого композитор будет придерживаться в последующих исканиях – когда «к музыке, служащей преимущественно выражению чувств, присоединяется сознательная идея» [3: 13], мысль о миропреобразующей силе искусства, об

определяющей роли художника-творца в мировом процессе, о своем собственном мессианском предназначении. Вехами на этом пути являются Первая симфония, незавершенная опера композитора, Третья симфония (Божественная поэма), «Поэма томления», «Поэма экстаза», «Прометей» («Поэма огня»), поэма «К пламени», «Предварительное действие» (неоконченный пролог к «Мистерии») и другие произведения.

Интересен стихотворный двойник «Поэмы экстаза» (опубликован в «Русских пропилеях»), содержанием которого является вечная игра созидającego духа («Дух играющий, Дух порхающий, Вечным стремлением Экстаз создающий» [4: 197 – 198]), тем более что именно на этот период приходится формирование скрябинской идеи Мистерии. Характерно, что с этого времени музыка Скрябина насыщается философско-поэтическими символами, диапазон переживаний, отраженных в ней, степень интенсивности их все увеличиваются. Экстаз композитора-мистика становится «прорывом в сверхчеловеческое», выходом в иной мир, и его черты оказываются все более яркими и определенными от опуса к опусу. В музыке это находит отражение в применении новых выразительных средств, в символизации музыкального текста, в уходе от жанрово определенного мелодизма к темам, отмеченным мелодической и ритмической абстрактностью, многозначным и таящим в себе богатые возможности самораскрытия.

В последние годы жизни в философии Скрябина окончательно утверждается свободная деятельность индивидуального сознания (созидающего, познающего) как «высший принцип, который связывает отдельные факты опыта в единый мир» [4: 186]. В своем целостном проявлении «творящий дух» композитора-философа выходит за границы любого «традиционного» способа видения мира (хотя отдельные принципы сближают его с буддистским, раннеромантическим и другими типами мирозерцания). Это, по-видимому, и дало повод Б. Пастернаку назвать Скрябина «решительнейшим исключением из традиции среды».

Параллельно в его композиторском творчестве «всеобъемлющий пафос и идея мистической созидательности дополняются ломкой прежних форм» [3], усложненность средств выразительности достигает предела. Традиционные протяженные мелодии практически вытесняются столь узнаваемыми, характерно скрябинскими условными образами-символами. На смену широкому тематическому развитию приходит сложное, полифонически насыщенное (многоуровневое) комбинирование различных тем. Широко используются своеобраз-

ные, узнаваемые скрябинские лады (такие, как целотонный, или увеличенный) и «авторские» созвучия (например, «прометеевский аккорд»). Фактически, скрябинское музыкальное творчество уже выходит за пределы тональной музыки, за рамки любой «традиции» (классической, романтической), прокладывая путь к «экспериментальной», авангардистской музыке композиторов нового поколения.

Философское и поэтическое творчество гениального композитора представляет несомненный интерес для студентов, изучающих историю музыкальной культуры, прежде всего, как самостоятельный и независимый творческий процесс, имеющий с музыкальным творчеством общий источник – интуицию художника. Анализ записок разных лет позволяет проследить различные этапы становления индивидуальности композитора. Кроме того, его философские «Записи» важны как дополнение и авторский комментарий к музыкальному наследию и как путь к пониманию мирообъемлющих замыслов композитора-символиста.

Таким образом, история музыкальной культуры изучается в широком культурном контексте эпохи; выявляются связи музыкального искусства с другими видами искусств, любой факт рассматривается в развитии, в связи с другими фактами. Анализ общих закономерностей их развития позволяет составить более полную картину общеэстетических принципов мировой и отечественной художественной культуры, что представляет особую важность для формирования общекультурных, общепрофессиональных и профессиональных компетенций студентов-культурологов, музеологов. Одновременно студенты упрощают знания о последовательной смене культурных парадигм в различные исторические эпохи, об основных стилях и направлениях искусства, что способствует расширению их кругозора, повышению общекультурного уровня, воспитанию художественного вкуса.

Литература:

1. Гершензон М.А. // Русские пропилеи.
2. Миронов В.Г. Инновационная направленность – фактор конкурентоспособности педвуза // Педагогика, 2011, №1. С. 3 – 14. Цит. по: Титова О.А. Формирование музыкальной культуры студентов немusикальных специальностей при обучении в вузах культуры и искусств // Вестник культуры и искусств, 2012. С. 151 – 154.
3. Семпер И.А. // Странствия мысли. Избранные статьи и эссе. – Таллин, 1984, с. 13.
4. Скрябин А. Н. Записи // Русские пропилеи.

Pogorelaya S. V.

**THE QUESTION OF THE TEACHING OF THE TOPIC
"THE MUSICAL CULTURE OF THE SILVER AGE"
IN THE KNOW "HISTORY MUSIC CULTURE"
FOR THE STUDENTS OF HUMANITARIAN DIRECTIONS
OF TRAINING**

***Annotation:** the discipline "History of musical culture tours", read to students of the Humanities Institute of the Vladimir state University named after Alexander Grigorievich and Nikolai Grigorievich Stoletov, is designed for learners who do not have special musical training, but have a sufficient amount of basic knowledge on the history of culture of Europe and Russia. Among the main tasks of the discipline are getting students knowledge of the various stages of development of musical culture, familiarization with the best examples of instrumental and vocal music, with the masterpieces of musical theater. The development of the course also involves familiarity with the works of the largest Western European and domestic composers of different eras and their works.*

***Keywords:** the Silver Age, A.S. Skryabin, musical culture.*

УДК 7.011

Жарнова В. И.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

**ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ
АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ В ВУЗЕ**

***Аннотация:** Современная культурология обращается к исследованию таких проблем, как воспроизведение художественной модели мироздания по произведениям античного искусства; выявление генезиса храмовой скульптуры, архитектуры и вазописи; воссоздание мифологической картины мира человека античности. Анализ архитектурных памятников, храмовой скульптуры и чернофигурной вазописи позволяет выявить античную модель мироздания.*

***Ключевые слова:** античная культура, модель мироздания, чернофигурная вазопись, храмовая фасадная скульптура.*

Актуальность обращения вузовской науки к теме, связанной с изучением художественного сознания античности, продиктована необходимостью теоретического осмысления художественных, психологических и философских ориентиров, легших в основу античной культуры. При изучении античной культуры на первый план выходят осмысление таких проблем, как воспроизведение художественной модели мироздания по произведениям античного искусства; выявление генезиса храмовой скульптуры, архитектуры и вазописи; воссоздание мифологической картины мира человека античности.

Все самое существенное из той картины мира, которую представлял себе человек античности, было отобрано и воплощено в образе греческого храма. Прежде всего, это гармония противоположностей, воплощенных в архитектурных элементах храма. Колонна античного храма была уподоблена стволу мирового дерева, а фронтоны же символизировали крону мирового дерева. Греки представляли себе фронтоны в виде орла, распростершего крылья и парящего в небесном пространстве. Симметрия фронтонов, воплощающего в художественном сознании греков одновременно и крону дерева, и распростертые крылья орла, передавала представление греков о симметрии и упорядоченности космоса.

Изучая греческую архитектуру, надо иметь в виду, что создание и прочтение архитектурных форм во многом определялось мифологическим сознанием архитекторов и зрителей. Так, например, длительное время ученые не могли разрешить ряд вопросов, связанных с Эрехтейоном, касающихся асимметричного плана храма, размещение его в разных уровнях, использование нескольких алтарей. Лишь изучение мифологической ситуации, повлиявшей на создание храма, позволило ответить на эти вопросы. Территория, на которой был возведен храм Эрехтея, имела для греков определенные мифологические смыслы. Во-первых, здесь, по преданию, располагались гробницы первых царей Афин – Кекропа, Эрехтея и Бута. Во-вторых, здесь росло оливковое дерево Афины. Здесь остались отметины трезубца Посейдона и соленый источник, высеченный им из скалы. Здесь же сохранилась расщелина, где Эрехтейон в образе змеи охранял Афины. В этом месте находились алтари Зевса и Гефеста. Все эти святыни, реликвии сакрально отмечали территорию участка акрополя, где был возведен Эрехтейон. Именно ориентация на эти священные оси и повлекла за собой асимметричный план храма, сориентированный на разные алтари, различные по высоте уровни храма.

Возникновение и развитие храмовой фасадной скульптуры в Древней Греции находилось под сильным воздействием вазописи

чернофигурного стиля, которая была наиболее передовым и быстро развивающимся видом искусства. Именно вазопись дала язык и сюжеты фасадной храмовой скульптуре как новому виду искусства, так как именно вазопись на тот момент обладала наиболее развитым изобразительным языком.

Наиболее древний геометрический стиль вазописи оперировал только четко обозначенными конструктивными элементами, которые жестко расчленили поверхность, обозначали ярусы композиции. Язык орнамента геометрического стиля ярко и в полной мере передавал представления греков о структуре мироздания и о силах, действующих в нем. В чернофигурной вазописи орнамент представляет уже несколько иное понимание мира. Наряду с конструктивными элементами, выраженными геометрическими, жестко очерченными формами, начинают появляться декоративные заполняющие элементы в виде мифологических сюжетов, мифологических персонажей. Таким образом, поверхность чернофигурной амфоры начинает дифференцироваться на сильные – конструктивные, и слабые – заполняющие элементы. Подобным же образом начинает дифференцироваться и поверхность архитектурного сооружения. Конструктивные элементы греческого храма были представлены его ордерной системой. Слабыми же элементами выступали декоративные скульптурные элементы композиции, размещающиеся в метопах фриза и в треугольном поле фронтона.

Древнейшим примером подобной системы является храм Артемиды на острове Корфу, созданный в конце VII – начале VI в. до н.э. В центре фронтона, имеющего максимально насыщенную композицию, расположена гигантская голова Медузы Горгоны, которая передает дополнительное ощущение полноты, мощи. Для греков сконцентрированность, насыщенность – это символ, неотъемлемое качество порядка. Так, например, образ Афины, родившейся из головы Зевса в полном воинском облачении, с копьем, в шлеме, был для греков символом сконцентрированного порядка. Этот порядок, по представлениям греков, должен быть законченным и замкнутым, чтобы не допустить проникновения хаоса в мир порядка и гармонии.

Необходимо отметить еще одно важное обстоятельство. Именно с возведения этого храма Артемиды на острове Корфу начинается развитие древнегреческой каменной архитектуры. Именно здесь деревянная конструкция храма превращается в каменную. На фронтоне храма не случайно появился лик мифологического чудовища – Горго-

ны, перед лицом которой все живое превращалось в камень. Греческий храм, первоначально создававшийся из дерева, буквально окаменеет перед лицом чудовища. Таким образом, греческий храм строится греками из семантического материала – камня. Создатели древнегреческого храма переводят язык мифологии в язык художественных образов, демонстрируя тем самым единство художественного и религиозно-мифологического сознания.

Таким образом, античная картина мира отражена в каждом произведении искусства. В образе древнегреческого храма, вазы, скульптуры предстает образ мироздания, выраженный художественными средствами.

Zharnova V. I.

MAIN PROBLEMS OF STUDYING ANTIQUE CULTURE IN THE UNIVERSITY

***Annotation:** Modern culturology refers to study of such problems as the reproduction of the artistic model of the universe according to the works of ancient art; revealing the genesis of temple sculpture, architecture and vase painting; recreation of the mythological picture of the world of antique man. An analysis of architectural monuments, temple sculpture and black-figure vase painting can reveal an ancient model of the universe.*

***Keywords:** ancient culture, model of the universe, black-figure vase painting, temple facade sculpture.*

УДК 378.1

Соловьева В. В.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В КУРСЕ «ИСТОРИЯ» ДЛЯ СТУДЕНТОВ НЕГУМАНИТАРНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ ПОДГОТОВКИ ВУЗА

***Аннотация:** Статья исследует особенности изучения культурно-исторической проблематики в курсе «История» для студентов негуманитарных направлений подготовки вуза.*

***Ключевые слова:** образование, высшее учебное заведение, образовательная инфраструктура, преподавание.*

Современной задачей совершенствования высшего образования является процесс последовательной гуманизации и гуманитаризация образовательной системы в целом. Сам термин «гуманизация» можно определить как глубокое внедрение гуманитарного смысла в социальные, культурологические, общетеоретические и другие дисциплины, а также приоритетность человеческого фактора в учебном процессе.

Понятие «гуманитаризация» определяет целенаправленный подход, ориентированный на приобщение человека к культуре. В этой области внимание акцентируется на процессе интеллектуализации образования, усиления роли гуманитарных предметов в содержании образования. Гуманитарные дисциплины призваны затронуть многие сферы образовательной деятельности высшей школы, заняться воспитанием «человека культуры». Гуманистический подход вбирает в себя наиболее ценное из опыта мировой и отечественной культуры. Основами развития гуманистической системы являются идеи свободы выбора, взаимной ответственности, личного достоинства и т.д.

Роль образования в современном мире значительно выросла. Знания, информация, культура проникают во все сферы человеческого существования, активно влияя на него, в том числе, определяя образовательные процессы. Образование, в свою очередь, активно участвует в процессе формирования личности, определяет характер информационного обмена с окружающей социальной средой [1: 61].

В современных образовательных программах заложено влияние на процессы формирования межличностных отношений. Особенно ярко это можно проследить на примере общих (ОК) и профессиональных компетенций (ПК) в учебных планах разных направлений подготовки негуманитарного профиля. В Федеральных государственных образовательных стандартах (ФГОС) нового поколения в числе основных компетенций заявлены: способность уважительно и бережно относиться к историческому наследию и культурным традициям, способность работать в коллективе, толерантно воспринимать социальные, этнические, конфессиональные и культурные различия. Следовательно, подготовка студентов негуманитарного профиля требует от современного образования, в результате, новый тип выпускника: профессионал с разноплановой гуманитарной подготовкой. В глобальном смысле речь идет о новом типе личности, адаптированной к требованиям, предъявляемым постоянно меняющимся окружающим обществом, адекватно реагирующим на новые «вызовы» современного ему времени.

Преподавание культурно-исторической проблематики в курсе дисциплины «История» для студентов негуманитарных направлений подготовки отвечает стремлению процесса гуманитаризации осваивать окружающее пространство не только на уровне информационных систем, использования Интернет-ресурсов, но и на уровне постижения духовных основ человеческого знания. Это способствует развитию интеллекта, преодолению узости взглядов, технократичности мышления. Методика преподавания культурно-исторического блока должна ставить и решать задачи гуманитаризации учебного процесса для формирования основ интеллигентности, духовности, культуры поведения студенческой аудитории.

Особенностью гуманистической культуры XXI века можно считать сочетание традиционного представления о культуре: связанной с концепцией исторической целостности, традициями, повседневностью, и более глубоким раскрытием идей эстетического и этического единства, взаимосвязанности космоса-природы-человека.

Культурно-историческая проблематика в курсе «История» приобщает студенчество к культуре и искусству, помогая при этом показать, проанализировать и преломить через себя самые разнообразные идеи, такие, как толерантность, отзывчивость, открытость, а также способствует признанию универсальности общечеловеческого нравственного начала. Современное гуманитарное знание – основа преподавания культурно-исторических проблем дисциплины «История» для студентов негуманитарных направлений подготовки. Искусство и культура являются первоначалом гуманистической традиции воспитания, что оказало существенное влияние на усиление личностных начал: инициативности, ответственности, свободы выбора, чувства собственного достоинства.

Культурно-исторический блок представленный в курсе «История», играет большую роль в формировании системы ценностей, что является основой культурного развития общества и его безопасности. Раскрытие его основных аспектов позволяет также устанавливать межпредметные связи, активизирует учебную деятельность студентов, способствует развитию их интересов. Именно этот блок выполняет современную целевую установку высшего образования: формирование образовательных потребностей студентов как фактора их развития и саморазвития в процессе обучения [2: 34].

Преподавание культурно-исторической проблематики дисциплины «История» у студентов негуманитарного профиля в высшей школе

необходимо в целях формирования у них основ гуманитарной культуры, творческого мышления, а методология познания данного блока способствует получению навыка практического преобразования социальной действительности.

Литература:

1. Погорелая С.В., Соловьева В.В. Влияние социокультурной среды на образовательную инфраструктуру // Проблемы модернизации социокультурной сферы региона: материалы Международной научно-практической конференции. Владимир, 19 октября 2012 года / под общей редакцией Е. А. Плеханова. – Владимир: Владимирский филиал РАНХиГС, 2012. – С. 277 – 282.

2. Бурова И.В. Условия формирования образовательных потребностей студентов как фактор их развития и саморазвития в процессе обучения в вузе // Наука и образование: новое время. – 2017. – №6. – С. 35 – 37.

Soloveva V. V.

CULTURAL AND HISTORICAL PERSPECTIVE IN THE COURSE "HISTORY" FOR STUDENTS OF NON-HUMANITARIAN DIRECTIONS OF PREPARATION

Annotation: This article explores the features of the study of the cultural-historical perspective in the course of "History" for students of non-humanitarian training areas.

Keywords: education, university, educational infrastructure, teaching.

УДК 008

Бабаева Т. Б.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

К ВОПРОСУ ОБ ИССЛЕДОВАНИИ ФЕНОМЕНА «ГОТИЧЕСКОЙ» СУБКУЛЬТУРЫ В РАМКАХ ПРЕПОДАВАНИЯ КУРСА «КУЛЬТУРОЛОГИЯ»

Аннотация: В данной статье рассматривается «готическая» субкультура как объект изучения культурологии. Также в статье уделяется внимание преподаванию данного феномена в рамках дисциплины «Культурология».

Ключевые слова: «готическая» субкультура, культура, культурология, преподавание, высшее образование.

Культурология, как сфера научного знания, начала формироваться примерно во второй четверти прошлого века, но при этом изучение различных элементов культуры началось намного раньше. Например, еще в трактатах великих древнегреческих и древнеримских философов можно найти рассуждения о культуре, искусстве, прекрасном и его природе.

Западные культурологические школы начали образовываться уже во второй половине XX века. В России же процесс исследования и накопления знаний в сфере культурологии начался примерно в последней четверти прошлого века, а в последнем десятилетии XX века отечественные вузы стали готовить первых культурологов.

Сейчас во многих крупных высших учебных заведениях готовят будущих культурологов, а курс «Культурология» преподается на большинстве университетских направлений подготовки. Но если на негуманитарных направлениях подготовки курс «Культурология» носит более исторический характер, то на гуманитарных направлениях преподается теория культуры, где, в ходе изучения темы «Типология культуры», студентов знакомят с субкультурами, в том числе и «готической».

Согласно учебнику «Культурология» под редакцией Кагана М.С. и Солонина Ю.Н., феномен субкультур больше относится к сфере исследования социологии культуры [4: 32], а субкультуры могут складываться вокруг самых разных факторов: этническая принадлежность, возраст, пол, культурные интересы и прочее [4: 278]. Феномен же «готической» субкультуры представляет собой многогранное и своеобразное явление. Из работ отечественных и зарубежных исследователей, таких как Лорен Гудленд и Мишель Биби [5], Джиллиан Вентерс [2], музыкант Вольтер (настоящее имя Аурелио Эрнандес) [3], Самуил Бейлин [1] становится видно, что это субкультура, возникшая в 1979 году как меломанская, если конкретнее – вокруг музыкального течения «пост-панка». Буквально в последующие пять лет она приобрела элементы модного стиля в одежде, макияже, появились сообщества, клубы, а также был примерно очерчен круг кинематографических лент, предметов изобразительного искусства, архитектуры и прочих сфер культуры и искусства, которые соответствовали эстетическим предпочтениям представителей зарождавшейся субкультуры. Постепенно она выделилась в самостоятельную полноценную

субкультуру, имеющую в своем основании не только группу людей, объединенную определенными культурными интересами, но и свою развивающуюся инфраструктуру – музыкальные лейблы, бренды одежды, ТВ и радио, журналы, интернет-сообщества и сайты и пр. Именно ее автономность и некоторая закрытость позволила ей выжить, даже когда она перестала быть на пике популярности.

В рамках дисциплины «Культурология» тема субкультур затрагивается недостаточно. В лекционном курсе преподаватель, зачастую, может выделить время только на понятие «субкультура», пояснение по поводу деления субкультур по признакам и, исходя из этого, назвать несколько примеров субкультур. Обычно понятие субкультуры изучается одновременно с понятием «контркультура», о и тут же поясняется их принципиальное различие. Основная нагрузка по закреплению и пояснению темы субкультур ложится на практические занятия. Здесь преподаватель может предложить студентам расширить свои знания относительно существующих в настоящее время, или существовавших ранее, субкультур, или проверить их. Занятие по данной теме может проходить в рамках коллоквиума, дискуссии, в форме занятия-игры и т.д. В большинстве случаев, студенческая аудитория имеет непосредственное отношение к каким-либо молодежным субкультурам или знакома с представителями некоторых из них, поэтому данная тема может стать интересной для них в силу своей доступности для понимания, как имеющая отношение к их реальной повседневной жизни. Именно на это и следует сделать акцент преподавателю при изучении темы, стоит дать возможность высказаться своим студентам, проявить себя и поделиться имеющимся у них жизненным опытом, приглашая их к диалогу.

Изучение «готической» субкультуры должно стать не только значимой областью исследований в современной культурологии, но и важной темой в рамках преподавания курса «Культурология» как непосредственно связанной с актуальной молодежной культурой.

Литература:

1. Бейлин С.М. История российской Темной сцены – СПб.: Dizzaster, 2010. – 398с.
2. Вентерс Дж. Школа гота. / Джиллиан Вентерс. – М.: Азбука, 2012. – 224 с.

3. Вольтер. Кто такой гот? / Вольтер. – Ростов н/Д.: Феникс, 2006. – 153 с.

4. Культурология : Учебник / Под ред. Ю.Н. Солонина, М.С. Кагана. – М.: Высшее образование, 2007. – 566 с.

5. Lauren M.E. Goodland, Michael Bibby. Goth: Undead Subculture. [Электронный ресурс] // Durham: Duke University Press, 2007. – p. 438
URL: https://books.google.ru/books/about/Goth.html?id=hSsrj_B3E-4C&redir_esc=y (дата обращения: 07.02.2018).

Babaeva T. B.

TO THE QUESTION ON THE INVESTIGATION OF THE PHENOMENON OF THE «GOTHIC» SUBCULTURE WITHIN THE FRAMEWORK OF TEACHING «KULTUROLOGY»

***Annotation:** In this article discusses the «gothic» subculture is considered as an object of culturology. Also in the article attention is paid to the teaching of this phenomenon within the discipline «Culturology».*

***Keywords:** «Gothic» subculture, culture, culturology, teaching, higher education.*

УДК 372.893

Слепков М. С.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ СТАНДАРТ КАК КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ОСНОВА ПРЕПОДАВАНИЯ КУРСА «ИСТОРИЯ» В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ

***Аннотация:** В статье рассматриваются концептуальные содержательные изменения в системе преподавания школьного курса истории, произошедшие в связи с принятием историко-культурного стандарта. Отмечаются положительные и отрицательные стороны ИКС.*

***Ключевые слова:** история, историко-культурный стандарт, школа, антропологический подход.*

В начале 2000-х годов в российской историко-педагогической среде начала разворачиваться острая дискуссия по вопросу изучения истории в школе. Ответной реакцией Правительства Российской Федерации на эти дискуссии стало поручение президента о разработке единой концепции преподавания истории.

Обнародованный в 2013 году проект Историко-культурного стандарта, над которым работали ведущие ученые России, содержал в себе принципиальные оценки ключевых событий прошлого, основные подходы к преподаванию отечественной истории в современной школе с перечнем рекомендуемых для изучения тем, понятий и терминов, событий и персоналий.

Окончательное законодательное оформление данный проект историко-культурного стандарта (далее ИКС) получил только с введением в действие Федерального перечня учебников, рекомендуемых к использованию при реализации имеющих государственную аккредитацию образовательных программ начального общего, основного общего, среднего общего образования Минобрнауки России от 31 марта 2014 г. № 253. Этот перечень содержал в себе 14 учебников истории России, соответствующих новой концепции.

С принятием ИКС преподавание истории в школе начало менять свой содержательный ракурс. В рамках ИКС был совершен значительный отход от традиционной модели исторического преподавания, в рамках которой отдавался приоритет социально-экономической и политической истории. ИКС, впитав в себя новые веяния исторической науки, результаты исследований в рамках антропологического поворота и ментальной истории, поставил во главу преподавания курса антропологический подход.

Такие изменения в какой-то степени можно считать оправданными. Человеческое наполнение и измерение истории прививает интерес и уважение учащимся к родной истории и может послужить источником и инструментом формирования у молодого поколения патриотизма и личностного, эмоционально окрашенного восприятия прошлого. В этом отношении ИКС направлен на продолжение и развитие традиций, доставшихся нам от имперского и советского периодов.

Воспитание патриотизма и гражданственности у школьников в рамках изучения истории проходит более эффективно при обращении к ярким примерам трудовых и воинских подвигов жителей нашей

страны. Сквозь призму жизни и судеб людей более убедительно раскрываются многие великие и тяжелые события истории России: крупные победы, проигрыши, революции, репрессии и т.д.

При изучении истории в рамках ИКС делается акцент на интересах и устремлениях, ценностных ориентирах и мотивах поведения людей. Особо ценен такой подход для преподавания курса истории России XX века, где можно использовать не только биографии, воспоминания выдающихся деятелей, но и «исторический» потенциал самой семьи школьника: внедрение заданий с элементами опроса старших членов семьи об истории рода, об участии представителей семьи школьника в разных исторических событиях и воссоздание духа прошлых эпох по семейным рассказам. Применение такого подхода способствует выработке у молодого поколения чувства сопричастности к истории страны.

ИКС предполагает увеличение числа часов на изучение истории культуры за счет введения в учебную литературу социокультурного материала, элементов истории повседневности и сокращения материалов по социально-экономической и политической истории. Культурная составляющая исторического процесса, достаточно долго находившаяся на периферии, начинает занимать одно из главенствующих мест в историческом образовании. В этой ситуации значительную роль для обновления курса отечественной истории стали играть современные культурологические исследования, касающиеся диалога культур в одном историческом пространстве и во времени. Наряду с событийной историей, в стандарте предполагается расширение материала о повседневной жизни людей в различные исторические эпохи.

Обращение внимания школьников на культурологические вопросы помогает формировать у учащихся чувство принадлежности к богатейшему общему культурно-историческому пространству, уважение к культурным достижениям и лучшим традициям своего и других народов. Это, в свою очередь, служит основой для формирования способности школьников к межкультурному диалогу, способности воспринимать цивилизационные и культурные особенности разных народов, воспитанию толерантности. Исходя из такого подхода, история должна предстать не просто как обезличенное повествование о событиях прошлого, а как увлекательный рассказ о прошлом, о людях и их характерах, о их повседневной жизни.

Одновременно с изменениями в содержательной части курса произошла трансформация самой системы преподавания истории. Усиление акцента на рассмотрение истории России как неотъемлемой части мирового исторического процесса, разъяснение места и роли русского народа в мировой истории и в современном мире привело к тому, что концентрический подход уступил место линейному.

Общая схема преподавания истории в рамках ИКС выглядит следующим образом:

Таблица 1

Класс	Всемирная история	История России	История родного края.
4	Рассмотрение основных событий в рамках курса «Окружающий мир»		
5	История первобытности. История Древнего мира	Отдельные элементы в рамках истории первобытного общества и первых государств на территории РФ	
6	История Средних веков	История России до конца XV в.	История родного края до конца XV в.
7	Новая история XVI – XVII вв.	История России XVI-XVII вв.	История родного края XVI – XVII вв.
8	Новая история XVIII в.	История России XVIII в.	История родного края XVIII в.
9	Новая история XIX в.	История России XIX в.	История родного края XIX в.
10	История мира в XX в.	История России XX в.	История родного края XX в.
11	Согласно Концепции обучение истории завершается в 10 классе. В настоящее время не принято окончательного решения о том, какие учебники и какое содержание исторического образования будет реализовываться в 11 классе		

Переход преподавания истории на линейную модель также достаточно оправдан, поскольку позволяет устранить сложности с по-

ниманием учащимися 9 класса тяжелой как в эмоциональном плане, так и в содержательном плане истории XX века.

Однако, несмотря на все достоинства ИКС, преподавание истории в новых условиях повлекло за собой и серьезные проблемы. С переходом преподавания истории по ИКС особую актуальность приобрел вопрос о развитии межпредметных связей с другим гуманитарными курсами: литературы, русского языка, обществознания, мировой художественной культуры и т.д. Внедрение новых подходов в преподавании потребует проведения масштабных курсов повышения квалификации учителей истории. Кроме того, в новых условиях принципиальным стал вопрос о пересмотре подходов к организации и структуре ГИА и ЕГЭ по истории. Еще одна проблема преподавания истории по ИКС связана с неодновременностью внедрения в действия ИКС по Истории России и ИКС по всемирной истории. В результате чего, в условиях внедрения ИКС по истории России, на начало 2018 г. так и не было выпущено новых учебников по всемирной истории, которые соответствовали бы новым требованиям. Остается надеяться, что все эти проблемы будут решены в кратчайшем будущем, поскольку в противном случае сохранение данных вопросов не решенными может привести к серьезному методическому и образовательному коллапсу.

Литература:

1. Историко-культурный стандарт [Электронный ресурс] // Министерство образования и науки РФ. URL: https://минобрнауки.рф/documents/3483/file/2325/13.07.01-Проект_Историко-культурного_стандарта.pdf (дата обращения: 23.04.2018).

2. Концепция нового учебно-методического комплекса по Всемирной истории [Электронный ресурс] URL: http://www.tsput.ru/his_seminar/progect.pdf (дата обращения: 23.04.2018).

3. Концепция нового учебно-методического комплекса по Отечественной истории [Электронный ресурс] // Российское историческое общество URL: <https://historyrussia.org/proekty/kontseptsiya-novogo-uchebno-metodicheskogo-kompleksa-po-otechestvennoj-istorii> (дата обращения: 23.04.2018).

HISTORICAL AND CULTURAL STANDARD AS A CONCEPTUAL FRAMEWORK OF TEACHING THE "HISTORY" COURSE AT THE SECONDARY SCHOOL

Annotation: *The article considers conceptual substantive changes in the system of teaching the school course of history that occurred in connection with the adoption of a historical and cultural standard. Positive and negative aspects of the VIC are noted.*

Keywords: *history, historical and cultural standard, school, anthropological approach.*

УДК 78.01

Сидоренко Е. В.

МАУДО «Детская школа искусств № 2 им. С. В. Прокофьева»,
г. Владимир

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ТУРИЗМ КАК ФОРМА МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ШКОЛЬНИКОВ

Аннотация: *В статье автор приходит к умозаключению, что реализация программы образовательного туризма позволяет воспитать эмоционально-ценностное отношение школьника к музыке, его устойчивый интерес к музыкальному искусству.*

Ключевые слова: *эстетика музыки, образовательный туризм, музыкальное образование.*

Музыкальная школа в настоящий момент является институтом социально-культурного просвещения подрастающего поколения, определяющим основные векторы развития духовного-нравственного начала полноправных членов российского общества.

Соответственно, на сегодняшний день одной из главных задач дополнительного музыкального образования становится формирование эстетической культуры и непосредственно эстетического мышления у обучающихся. Совокупность представлений об общих законах чувственно-образного восприятия действительности и различных за-

кономерностях музыкального языка реализуется в понятии «музыкальная эстетика». В этой связи особо значимыми становятся вопросы, связанные с формированием культуры современных школьников и реализацией инновационных идей в педагогической практике.

В условиях современной педагогики сложившаяся еще много лет назад система взаимоотношений между преподавателем и обучающимся, когда преподаватель, являясь «носителем» знаний, выступает в роли «субъекта образовательного процесса», а школьник только «воспринимающей стороной» передаваемой информации, занимая пассивную позицию, – достаточно устарела.

Новая система дополнительного профессионального образования подразумевает, что обе стороны образовательного процесса должны быть активными «субъектами», дополнив процесс обучения различными интерактивными формами передачи информации. Но, к сожалению, в большинстве случаев обучение в музыкальных школах на сегодняшний день сводится к репертуарному минимуму обязательной для освоения программы дополнительного профессионального образования (переводному экзамену и академическому концерту). Обучающийся уверен в том, что максимальным пределом дополнительного профессионального музыкального образования является лишь приобретение навыка игры на том или ином музыкальном инструменте.

Неоспоримым фактом современной действительности является то, что современное общество все больше и больше нуждается в нестандартно мыслящих креативных членах общества. Поэтому в наши дни основу дополнительного профессионального образования должны составлять не столько стандартные методические формы преподавания дисциплины, сколько разнообразные способы мышления и деятельности школьников. Это обуславливает применение в учебном процессе подходов, направленных на развитие самостоятельности, организованности, умения творчески решать поставленные задачи, умения оценивать и анализировать сложившиеся ситуации, умения адаптироваться в ускоренном режиме к любым изменениям в производстве или обществе.

Таким образом, основная задача качественно новой системы дополнительного профессионального образования заключается в том, чтобы вызвать у школьников устойчивый интерес к изучаемому предмету, композитору, инструменту, стимулируя в них тягу к само-

развитию и самообразованию. Именно инновационные методы и технологии в образовательном процессе смогут помочь в решении поставленных задач⁶.

По нашему мнению, одним из таких инновационных методов музыкального образования школьника является образовательный туризм. Как такового определения дефиниции «образовательный туризм» в законодательстве РФ не сложилось. Но существует достаточное количество доктринальных разработок, позволяющих все же уяснить сущность данной категории. Под образовательным туризмом чаще всего понимают:

- «туристские поездки, экскурсии с целью образования, удовлетворения любознательности и других познавательных интересов» (И.В. Зорин, В.А. Квартальнов) [1: 26];

- «познавательные туры, совершаемые с целью выполнения задач, определенных учебными программами образовательных учреждений» (В.Л. Погодина) [3: 56];

- «поездки на период от 24 часов до 6 месяцев для получения образования (общего, специального, дополнительного), для повышения квалификации — в форме курсов, стажировок, без занятия деятельностью, связанной с получением дохода от источников в стране (месте) временного пребывания» (Э.А. Лунин) [2: 16];

- «поездки с целью получения образования за рубежом (с целью совершенствования языка, получения бизнес-образования, изучения специальных дисциплин)» (В.Ю. Воскресенский) [4: 141];

- «туры продолжительностью от 15 дней до 3 месяцев с целью повышения квалификации либо углубления знаний по тем или иным дисциплинам» (Д.Ш. Сангинов);

- «вид отдыха, основной или второстепенной целью которого является изучение зарубежных языков, кулинарий или других дисциплин (экономики, менеджмента, маркетинга и др.), а также удовлетворение любознательности, повышение квалификации и приобретение нового опыта в той или иной профессии или сфере деятельности» (А. Щербинина);

⁶ См., например, Трофименко, А.С. Инновационные методы обучения в высшем образовании [Эл. ресурс] / А.С. Трофименко. – Электронный журнал «Sci-article.ru». – 2014. – № 13 (сентябрь). – Режим доступа <http://sci-article.ru/stat.php?i=1408380616> (дата обращения: 25.02.2018).

– «поездки отдельных индивидов или их групп в определенные регионы и страны с целью получения образовательных услуг по определенным программам» (Ю.М. Чеботарь)².

Безусловно, большинство приведенных формулировок объединяет факт образовательной деятельности, поскольку основной задачей данного вида туризма все же является получение знаний в рамках культуры их зарождения.

Образовательный туризм при получении дополнительного музыкального профессионального образования с нашей точки зрения является обязательной составляющей чувственно-образного и идейно-эмоционального освоения школьником окружающей действительности.

Еще в далеком XVIII столетии любители музыки со всех уголков Европы собирались в Вене, чтобы послушать произведения Моцарта. Ведь попадая в атмосферу, в которой происходило написание того или иного «музыкального шедевра», школьник более глубоко может понять и уяснить предназначение данного произведения.

Именно реализация программы образовательного туризма позволяет воспитать эмоционально-ценностное отношение школьника к музыке, его устойчивый интерес к музыкальному искусству своего народа и других народов мира, музыкальный вкус учащихся, потребность в самостоятельном общении с высокохудожественной музыкой и музыкальном самообразовании, слушательской и исполнительской культуры учащихся.

Литература:

1. Зорин И. В. Туризм как вид деятельности: учебник / И. В. Зорин. Москва: Финансы и статистика, 2005. 288 с.
2. Лунин Э. А. Совершенствование управления образовательным туризмом [Текст] / Э. А. Лунин. Автореферат дис. ... кандидата эконом. наук. Санкт-Петербург, 2009. 156 с.
3. Погодина В. Л. Традиции и инновации в образовательном туризме [Текст] / В. Л. Погодина // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 112. С. 54 – 62.

² См., например, Пономарева Т.В. Образовательный туризм: сущность, цели и основные сегменты потребителей [Текст] // Проблемы современной экономики: материалы IV междунар. науч. конф. (г. Челябинск, февраль 2015 г.). – Челябинск: Два комсомольца, 2015. – С. 139 – 143.

4. Пономарева Т. В. Образовательный туризм: сущность, цели и основные сегменты потребителей // Проблемы современной экономики: материалы IV междунар. науч. конф. Челябинск: Два Комсомольца. 2015. С. 141.

Sidorenko E. V.

EDUCATIONAL TOURISM AS A FORM MUSICAL-AESTHETIC DEVELOPMENT OF A SCHOOLCHILDREN

Annotation: *In the article the author comes to the conclusion that the implementation of the educational tourism program can bring up the emotional value of the student's attitudes toward music, his steady interest in musical art.*

Keywords: *music aesthetics, educational tourism, music education.*

УДК

Арканов А. Н.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ЭВОЛЮЦИЯ ТЕАТРА АБСУРДА В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация: *В статье рассматриваются возникновение и последующее бытование театра абсурда, выявляются его связи с абсурдистской литературой и философией экзистенциализма. Прослеживается влияние классиков театра абсурда С. Беккета и Э. Ионеско на последующее развитие театрального искусства.*

Ключевые слова: *театр абсурда, антидрама, абсурдистская литература, философия экзистенциализма, дадаистская драма, абсурдизм как художественное мышление.*

Театр абсурда – одно из интереснейших явлений в западноевропейской литературе и драматургии второй половины XX века. Датой его возникновения считается 1950 г., когда во Франции была поставлена пьеса Э. Ионеско «Лысая певица». Театр абсурда также называют театром «парадокса» и антидрамой.

Сценическому действию в антидраме свойственно пародирование действительности, тем самым оно приобретает форму фарса, показывая трагикомическую нелепость и абсурдность происходящих ситуаций. Автор абсурдистских пьес постоянно нарушает логику, передавая зрителю свое видение проблемы. Цель такого театра в том, чтобы зритель избавился от шаблонов в своем мировосприятии и взглянул на окружающую его жизнь по-новому. Театр абсурда представляет собой бессмысленное, алогичное нагромождение вполне логичных фактов, слов, поступков [4].

Художественные принципы театр абсурда берет из абсурдистской литературы, зарождение которой начинается гораздо раньше, а первые опыты абсурдной драмы можно проследить еще на рубеже веков. Предвестником драмы абсурда можно назвать французского писателя и драматурга Антонена Арто. Его театральные взгляды были отражены в сборнике статей «Театр и его двойник». Арто отрицал театр в привычном понимании этого явления – театр, который удовлетворяет традиционные запросы публики. Задачей Арто было обнаружить истинный смысл человеческого существования через разрушение случайных форм. Противопоставление обыденного или мертвого и – живого, раскрывающего самую суть бытия, – это и есть демонстрация театра и его Двойника, являющегося на самом деле подлинным Театром.

Арто отверг реализм в театре, он хотел вернуться к мифу и магии, чтобы театр воспроизводил коллективные архетипы и создавал современную мифологию. Именно эти принципы легли в основу становления театра абсурда, который направлен на создание ритуального, мифологического, архетипического, аллегорического видения, тесно связанного с миром снов. Особенностью этих снов часто является путаница, связанная с тем, что человек не может найти ответы на основные экзистенциальные вопросы: почему мы живы, почему мы несправедливы и страдаем.

К философским истокам театра абсурда нужно отнести философию экзистенциализма, которая возникла в 20-30-е гг. XX века. Она развила тезис об абсурдности окружающего мира, человеческого бытия и вечном одиночестве человека в нем, не поддающихся ни пониманию, ни, тем более, изменению. Трагический разрыв между миром и человеком, отчуждение человека от миропорядка – основная тема произведений у писателей-экзистенциалистов.

Вторая мировая война стала тем, что, в конечном итоге, вызвало театр абсурда к жизни. Военный конфликт и жизнь под угрозой ядер-

ного уничтожения, несомненно, повлияли на мировоззрение человечества той эпохи. Внезапно человек перестал быть абстрактным мыслителем, который размышляет об абсурде: опыт абсурда стал частью повседневного существования этого человека.

По мнению Камю, высшим воплощением абсурда являются разнообразнейшие попытки насильственного улучшения общества – фашизм, сталинизм и т. п. Он полагал единственным средством борьбы с абсурдом признание его данности. В «Мифе о Сизифе» Камю пишет, что для понимания причин, заставляющих человека совершать бессмысленную работу, нужно представить спускающегося с горы Сизифа, находящего удовлетворение в отчетливом осознании тщетности и безрезультатности собственных усилий; по мнению Камю, практически такое отношение к жизни реализуется в перманентном, непрерывном бунте. Многие герои Камю приходят к похожему состоянию души под влиянием обстоятельств (угроза жизни, смерть близких, конфликт с собственной совестью и т. д.), их дальнейшие судьбы различны.

Эстетические корни театра абсурда берут начало из основ театрального искусства. «Театр абсурда возвращает к старым, даже архаическим традициям», – писал в монографии «Театр абсурда» Мартин Эсслин [5]. Элементы театра абсурда мы находим в самых разнообразных жанрах и видах искусства. Эсслин выделял ряд составляющих, на которых основана драма абсурда. Прежде всего, это так называемый «чистый театр», иначе говоря, абстрактные сценические эффекты, используемые обычно фокусниками, акробатами и мимами. В театре абсурда через этот элемент отрицается сам язык как «выразительное средство глубокого содержательного смысла» [5].

Одним из важных элементов театра абсурда исследователь также называл кукольный театр, многие принципы и средства выразительности которого стали основой поэтики театра абсурдного. Можно сказать, что абсурдисты превратили своего героя в марионетку, двигающуюся по воле режиссера, ибо абсурдный герой – это всегда объект и никогда не носитель воли.

Несомненным фактором, оказавшим сильное влияние на абсурдную драму, было немое кино, точнее кинокомедия. Эсслин подчеркивает, что она носит характер ночного кошмара и демонстрирует мир в бесконечном и лишенном всякого смысла движении. Кроме того, она раскрывает поэтическую силу бессловесного и бессмысленного действия [5].

Конечно, все, о чем говорит Эсслин, действительно в той или иной степени использовалось и в традиционном театре, причем такие элементы, как шутовская клоунада или языковые нонсенсы, были известны еще комедии дель арте. Но в абсурдном театре эти приемы переосмыслены, они перестали содержать чисто комический эффект, наполнившись новым содержанием.

Более непосредственные эстетические корни театра абсурда восходят к движению дада, возникшему в 1916 году в Цюрихе, куда уехали многие немецкие и французские художники и поэты, скрываясь от ужасов Первой мировой войны, в надежде творить без вмешательства военной цензуры. Целью дадаистов было разрушение искусства, «породившего кошмары войны»: в такой форме дадаисты хотели выразить протест против реальности [3: 68]. Дадаистская драма – это стихи-нонсенсы в форме диалога, сопровождаемые бессмысленными действиями. Причудливые маски и костюмы – неотъемлемая ее часть. Как правило, дадаисты играли в своих пьесах, ибо они стремились к непосредственному контакту с публикой, заставляя ее через «запланированные» провокации участвовать в спектакле. После войны центр дада переместился в Париж, многие из писателей и художников постепенно отошли от дадаизма, примыкая к новому направлению в искусстве – сюрреализму.

Теоретик и ведущий представитель немецкого театра абсурда В. Хильдесхаймер придерживался мнения, что первым этапом абсурдистской литературы был сюрреализм, ибо сюрреалисты в своем творчестве обратились к познанию абсурдного. Соединение несоединимых природой вещей и понятий, разрыв логических связей стали основными приемами в живописи, кино и литературе сюрреализма, этого «гневного жеста против современной реальности» [1: 354]. Театр для сюрреалистов – лишь возможность испробовать самые разнообразные приемы.

Абсурдизм становится новым художественным мышлением, способом выразить противоречивость эпохи и в то же время через гротеск, иронию и черный юмор – отстраниться от нее.

Только после войны в Европе мог развиваться такой театр, как театр абсурда. Его пессимизм и нигилизм объясняются, конечно же, самим временем. Разочарование во всех идеологиях, в возможностях даже чисто языкового взаимопонимания, убежденность в абсурдности борьбы со злом и в том, что человек в современной цивилизации обречен на полное одиночество, – основные постулаты театра абсурда. «Я чувствую, что жизнь кошмарна, что она тяжела, невыносима, как

дурной сон. Посмотрите вокруг: войны, катастрофы и бедствия, ненависть и смятение, гонения и смерть, подстерегающие нас, люди говорят и не понимают друг друга», – писал Эжен Ионеско [2: 96].

В 1950 г. в Париже была поставлена пьеса «Лысая певица» Эжена Ионеско, которая и ознаменовала появление театра абсурда. Сам автор определил понятие ее жанр как «трагедия языка». Мартин Эсслин писал о первой пьесе Ионеско: ««Лысая певица» была антипьесой, и как таковая была памфлетом на традиционный театр и на застывшую общественную форму одновременно» [5]. Ионеско резко противопоставляет свой театр традиционному, отказывается от роли учителя, не желая давать вообще никаких оценок. И, тем не менее, он уверен в том, что лишь искусство, то есть искусство абсурдное, может дать истинную картину мира, так как оно свободно от всего идеологического.

Его «Лысая певица» выглядит как пародия на театр. Вместо сюжета – нагромождение, кажется, ничем не связанных сцен. Вместо персонажей – куклы-фигуры. Отсутствие какого-либо конфликта, завязки, развязки или интриги – все это не могло не шокировать публику. Чаепитие двух семейных пар превращается у Ионеско в бесконечную игру-кошмар, где никто не понимает партнера по разговору и вряд ли понимает, что говорит сам. С помощью экстравагантных преувеличений драматург показывает тотальную разобщенность людей. Даже муж и жена совершенно не в состоянии не то что понять, а даже узнать друг друга.

Театральное искусство всегда остро реагировало на состояние общества – на происходящие в нем политические и социальные процессы. Философская направленность и выбор формальных средств французского театра абсурда были адекватны эпохе, были одним из ее художественных выражений, поэтому они не могли не повлиять на развитие европейского театра. Драматурги послевоенного поколения в Западной Европе, ищущие новые средства выразительности и экспериментирующие, самостоятельно или под влиянием классиков театра абсурда Беккета и Ионеско, использовали те же приемы и опирались на те же эстетические принципы, что и французская антидрама.

Литература:

1. Женетт Ж. Фигуры. – М.: Издательство имени Сабашиковых, 1998. – Т. 1 – 2. – С. 154 – 678.
2. Ионеско Э. Трагедия языка // Как всегда об авангарде. Антология французского театрального авангарда. – М.: ТПФ «Союзтеатр», издательство «ГИТИС», 1992. – 288 с.

3. Сануйе М. Дада в Париже. – М.: Ладомир, 1999. – 638 с.
4. Шервашидзе В.В. Западноевропейская литература XX века [Электронный ресурс]. – URL: <http://istlit.ru/txt/litzap20/38.htm>
5. Эсслин М. Театр абсурда [Электронный ресурс]. – URL: https://www.e-reading.club/bookreader.php/1031468/Esslin_-_Teatr_absurda.html

Arkanov A. N.

THE EVOLUTION OF THE THEATRE OF THE ABSURD IN FOREIGN LITERATURE

Annotation: *The article considers the emergence and further existence of the Theatre of the Absurd. Upon examination of Absurdist movement its links with the existentialism and the absurdist literature are revealed. The influence of the classics of the theater of the Absurd S. Becket and E. Ionesco on the further development of dramatic art is traced.*

Keywords: *the theater of the absurd, existentialism, S. Becket, E. Ionesco.*

УДК

Каянова А. В.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ЭСТЕТИКА АНДЕГРАУНДНОЙ БРИТАНИИ 1970 – 2000-х гг.

Аннотация: *В статье анализируется эстетика британского музыкального андеграунда 1970 – 2000-х гг. Выявляются идейно-художественные и идеологические предпосылки его возникновения. Рассматриваются наиболее значимые проекты и культовые фигуры, определяющие его облик.*

Ключевые слова: *британская рок-культура, музыкальный андеграунд, перформанс-проекты, эстетика индастриала, британская неформальная культура.*

Великий английский писатель XX века Питер Акройд писал: «Гуляя по улицам Лондона, будьте осторожны: вы ступаете по поверхности не прочнее кожи, по тонкому холсту, покрывающему реки и лабиринты, тоннели и пустоты, ручьи и пещеры, трубы и электрокабели, подземные источники и ходы, склепы и канализационные стоки – жутковатые пространства, куда никогда не проникал дневной свет» [1]. Этой атмосферой «жутковатости» и мрачности проникнуто творчество

музыкального «подполья» Британии второй половины XX века. Стремительные изменения, происходящие во всех сферах культуры во второй половине XX века, не обошли стороной и музыку. Появление в Великобритании группы «The Beatles» стало поворотным моментом для музыкальной индустрии и породило множество рок-групп, оказавшихся в оппозиции традиционным направлениям. Вслед за роке-рами, дерзко заявили о себе панки. «Sex Pistols» традиционно считаются самыми яркими представителями панк-рока, а их дерзость стала явлением историческим. Однако мало кто знает, что «SexPistols» были не первыми, кто бросил вызов всему обществу.

В 1969 году в Великобритании возник перформанс-проект под названием «C.O.U.M. Transmission». Его основателями были Джenezис Пи-Орридж (музыкант, перформанс-деятель, оккультист) и его подруга Кози Фанни Тутти. На момент создания этого проекта Джenezису было 19 лет, и он уже проявил себя ниспровергателем всех существующих порядков, как социальных, так и моральных. Перформансы «C.O.U.M. Transmission» были основаны на проявлении насилия (в том числе проводилась практика провоцирования зрителя на совершение насилия над участниками группы) и изобиловали проявлениями секса и различных оккультных обрядов. Выход за рамки установленных табу снискал группе большую популярность. В 1975 году «C.O.U.M. Transmission» представляли Англию на Парижской биеннале. А уже в следующем 1976 году в Лондонском центре современного искусства группа устроила свой самый скандально известный перформанс «Prostitution», на котором Кози Фанни Тутти предстала в образе женщины, артиста, модели и проститутки. На этой выставке «TG играли со значениями субъекта и объекта, проецируя идею проституции на взаимоотношения художника и наблюдателя и распространяя ее дальше, на социальные контакты, экономические связующие граждан в государстве» [3].

В 1975 году к группе присоединился еще один видный деятель британского андеграунда – Питер Кристоферсон. Он присутствовал на выставке «C.O.U.M. Transmission» в 1974 году. Питер «Слизи» Кристоферсон был графиком и дизайнером, участником дизайнерской группы Hipgnosis, которая создавала новаторские обложки музыкальных альбомов 1970-х гг. для таких групп, как, например, Led Zeppelin, Pink Floyd, Yes и др. До прихода в проект «C.O.U.M. Transmission» Кристоферсон искал различные пути для применения своего неуемного, порой извращенного (за что и получил прозвище «Слизи»),

творческого потенциала. Так, он занимался дизайнерской разработкой планов для Темниц Лондона – это должен был быть тематический парк с реконструкцией различных ужасных событий темного прошлого британской столицы. Однако его исключили из проекта под предлогом слишком большой реалистичности его работ. Он был автором идеи витрины для скандального дизайнера Вивьен Вествуди Малкольма Макларена (будущего менеджера Sex Pistols). Витрина успела простоять всего два дня, полиция ее арестовала. «Сейчас эта витрина, изображающая обугленные останки мальчика, находится в знаменитом Черном музее Скотланд-Ярда. А его ранние фотографии Sex Pistols, в том числе Глена Метлока в общественном туалете без майки и Стива Джонса в наручниках и пижаме были слишком двусмысленными и вызывающе странными для Макларена, который запретил их» [3].

Деятельность группы «C.O.U.M. Transmission» оказало огромное влияние на развитие зарождающейся эстетики индастриала, а Дженезис Пи-Орридж буквально стал его создателем. В 1976 году проект «C.O.U.M. Transmission» был преобразован в музыкальную группу Throbbing Gristle, и с этого момента официально берет начало существование такого направления, как «индустриальная музыка». В это же время Пи-Орридж создал свой лейбл Industrial Records, который помимо записи музыки занимался организацией выставок художника-перфоманиста Монте Казацца и писателя У. Берроуза, чье уникальное творчество оказало огромное влияние на формирование эстетических идей Пи-Орриджа.

Несмотря на то, что прошлый проект Пи-Орриджа – «C.O.U.M. Transmission», – получал поддержку от Британского правительства, музыкальная группа «Throbbing Gristle» и лейбл Industrial Records подвергались систематической травле со стороны британских СМИ, и главной их претензией было: «Но они же ужасные люди!» Но спустя годы, когда вклад группы в развитие британской неформальной культуры стал очевиден, СМИ стали всячески воздавать им похвалы. Сам Пи-Орридж так описывал их раннее творчество: «Поначалу мы были менее коммерческими и намного более агрессивными, измывались над аудиторией как могли, резали друг другу руки, пачкали зрителей кровью, сливали кровь и плевались ею в людей. Было гораздо больше нойза: только нойз и реакция аудитории. Намеренно высокие частоты, от которых у людей болела голова; яркий ослепляющий свет, направленный в глаза. Порой мы просто уходили со сцены, отдыхали, слушали комментарии зрителей и возвращались, когда слышали то, что нам нравится» [2].

Некоторые треки Throbbing Gristle, действительно, воспринимаются как сплошной терзающий слух шум, сквозь который пробивается слабый вокал Пи-Ориджа. На слушателя изливались тексты, в которых присутствовали сцены домашнего абсурда, строки заголовков газет, новостей о серийных убийцах и других подобных вещах. Это стало неким вызовом обществу массовой культуры, массового потребления, обществу «тупых» (как называл их Пи-Орридж) людей. Свои альбомы группа писала не для того, чтобы угодить слушателям, а для того «чтобы поиграть с ними, подразнить, иначе это было бы слишком скучно. Это что-то вроде хобби, мы не обязаны ничего делать, потому что не пытаемся ничего достичь, и поэтому можем делать все, что угодно. Мы не стремимся продать кучу пластинок и заработать кучу денег, или считаться успешными, поэтому мы свободны делать все, что угодно, и это великолепно. Пока нам самим нравится, все равно, даже если остальные это ненавидят» [2]. Однако, несмотря на то, что, на первый взгляд, музыканты отрицали популярную массовую культуру, Дженезис Пи-Орридж не раз высказывал свое уважение к таким культовым музыкантам как «The Velvet Underground» вместе с Э. Уорхолом, Б. Ино (ранний период творчества), «ABBA», Джим Моррисон, Д. Боуи и др.

«Throbbing Gristle» была распущена в 1981 году, и в этом же году Пи-Орридж занялся новым проектом под названием «Psychic TV». Этот проект стал очень популярным. «Psychic TV» внесена в Книгу Рекордов Гиннеса, как группа, выпустившая 23 альбома – ежемесячно с 1985 года. Эта группа примечательна еще и тем фактом, что она была создана Пи-Орриджем для продвижения созданной им религиозной организации «Храм душевной молодости». Организация существовала довольно долгое время – 10 лет, приобрела более 10000 приверженцев со всего мира. Но из-за проблем, которые возникли у Храма с британским правительством (его учение было основано на синтезе идей А. Кроули, О.О. Спэра, У. Берроуза, Р.А. Уилсона и, как следствие, организацию заподозрили в сектантстве), Пи-Орридж был вынужден уехать в Калифорнию. Кроме вышеупомянутых групп, Пи-Орридж участвовал в целом ряде других музыкальных проектов, относящихся к неформальной стороне жизни британской культуры.

«Psychic TV», так же, как и «Throbbing Gristle», продолжали неформальную эстетику, заложенную «C.O.U.M. Transmission», и находили все больше почитателей своего творчества. Так, их «девиант-

ным» способом самовыражения восхищался подрастающий Джон Бэланс. Уже с раннего детства он начал активно увлекаться идеями оккультизма. В интернате он узнал о творчестве А. Кроули. Интерес Бэлансак к эзотерике был подогрет также открытием творчества художников дадаистов и сюрреалистов, в том числе Макса Эрнста и Курта Швиттерса. В юношеском возрасте Бэланс по ночам слушал радио, откуда узнал о таких группах как Throbbing Gristle и The Residents. Бэланс занимался публикацией своего фэзина (любительское малотиражное периодическое и непериодическое издание) Stabmental. В то время он жил с Томом Крейгом, внуком художника и дизайнера Эдварда Кэррика. Кэррик был другом художника-сюрреалиста и оккультиста О.О. Спэра, с которым выставлялся в 1920-х годах. Через Тома Бэланс впервые познакомился с работами Спэра, чье творчество вызвало его восхищение. В Stabmental публиковались интервью и информация о таких британских андеграундных группах, как Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire и The Lemon Kittens. Со времен Бэланс стал участником группы «Psychic TV».

В 1982 году участниками «Psychic TV» Дэвидом Тибетом, Джоном Бэлансом и еще двумя музыкантами основывается индустриальный проект Dogs Blood Order, проникнутый оккультными идеями и философией А. Кроули. В следующем году Дэвид Тибет переименовывает проект в Current 93. Тексты песен группы наполнены аллюзиями и вдохновлены текстами Экклезиаста и Дхаммапады, стихами поэта XVI века Генри Кинга. В 1992 году вышел альбом, который многие считают вершиной творчества Current 93 – «Thunder Perfect Mind». Это загадочное название взято из названия гностического апокрифа периода раннего христианства – «Гром, совершенный ум». Гипнотический голос Тибета повествует о грехе и искуплении, любви и конце света. Дэвид Тибет был увлечен идеями Тибетской книги мертвых и в последующих альбомах продолжил свои религиозные размышления.

С 1982 года участник «Psychic TV» и «Throbbing Gristle» Питер «Слизи» Кристоферсон вместе с Джоном Бэлансом и Дрю Макдауэллом творили в легендарной группе Coil. Можно утверждать, что они «вместе со своими друзьями и единомышленниками Current 93 и Nurse With Wound образовывали скрытую английскую андеграундную сцену. Их творчество подчеркивало необычные стороны английскости через связь и близость с предыдущими поколениями маргиналов и аутсайдеров

острова: драматургом Джо Ортоном, романтиком-мистиком Артуром Мейченом, и с оккультными фигурами – Остином Османом Спэром и Алистером Кроули» [3]. Таким образом, оборотная, скрытая сторона английской культуры не всегда оказывалась привлекательной.

Coil считается одним из самых влиятельных и известных индустриальных коллективов в истории музыки. Как и их предшественники «Throbbing Gristle», они активно обращались к творчеству писателя У. Берроуза, художников дадаистов и сюрреалистов, разрушали логические схемы музыкального повествования. Coil могли стать авторами саундтрека к фильму Д. Линча «Шоссе в никуда», но Линч отказал им под предлогом того, что ему нужны раскрученные имена вроде Д. Боуи и Мэнсона или что-то тяжелое типа Rammstein. С участниками андеграундной сцены был знаком и признавал новаторство их творчества Карлхайнц Штокхаузен, крупнейшая фигура музыкального авангарда, который стоял у истоков зарождения электронной музыки.

Группа Coil прекратила свое существование в связи с трагической гибелью Джона Бэланса 13 ноября 2004 года. Он выпал из окна своей квартиры в Лондоне в состоянии сильного алкогольного опьянения. Питер «Слизи» Кристоферсон умер в 2010 году во сне.

Таким образом, творчество подпольных адеграундных британских групп явилось мощным всплеском дионисийского начала в культуре, неся в себе первобытный хаос и ужас, вакхический восторг, трепет опьянения и экстаз. Это было сильнейшим вызовом официальной культуре телевидения и массового производства. Все последующие неформальные музыкальные направления в большей или меньшей степени оказывались под влиянием британского индастриала второй половины XX века.

Литература:

1. Акройд П. Подземный Лондон [Электронный ресурс]. URL: <http://royallib.ru>

2. Всеобщая война, ни больше ни меньше. Большое интервью с Дженезисом Пи-Орриджом [Электронный ресурс]. URL: <https://syg.ma/@tresk/nachalo-i-koniets-throbbing-gristle-intierviu-s-dzhienie-zisom-pi-orridzhiem-chast-1> (дата обращения: 26.03.18)

3. Кинан Д. Эзотерическое подполье Британии [Электронный ресурс]. URL: <http://royallib.ru>

THE AESTHETICS OF UNDERGROUND BRITAIN, 1970s – 2000s

Annotation: *The article analyses the aesthetics of the British underground music scene of the 1970-2000ies. The goal is to reveal the cultural and the ideological background of its creation. This has been done by examining the most significant projects and iconic figures that defined its appearance.*

Keywords: *british rock culture, underground music, performance art projects, the aesthetics of industrial, British, informal culture.*

УДК

Макаров А. Д.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ПРОБЛЕМА ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ И ТОЛПЫ В ЛИТЕРАТУРЕ XX в.

Аннотация: *В статье рассматривается проблема индивидуальности и толпы в литературе XX века. Анализируется ее становление в предшествующие эпохи (например, в романтической литературе), выявляется последующая трансформация данной проблематики в экзистенциалистской философии и литературе (на примере творчества А.Камю).*

Ключевые слова: *индивидуальность, самоопределение, обретение личности, свобода, судьба человека, толпа, неизлечимость зла, абсурд как основа существования.*

Тема столкновения индивидуальности и толпы всегда была и до сих пор остается одной из самых актуальных в литературе. Получив широкое распространение в эпоху романтизма и став сквозной, данная тема перекочевала в последующие эпохи, затронув каждую из них. В романтическом мироощущении в роли индивидуальности чаще всего выступает «художник» – человек творческий, которому противостоит толпа, состоящая из филистеров. В последующие эпохи ситуация становится более сложной: никем не понятый модернистский человек ищет новые пути к свободе и пониманию себя, встречая на своем пути не только противящуюся толпу, но и выступающий

против него мир, который хоть и нуждается в переменах, но меняться не желает.

В литературе экзистенциализма судьба человека предопределена: существование людей разорвано надвое и протекает в промежутке между «ничто» и «бытием», миром внутренним и миром внешним. В основе всего лежит отчаяние, а для эпохи в целом характерны настроения высокой тревожности и, зачастую, трагичности. Изначальное самоопределение личности понимается в экзистенциализме как готовность принести в жертву своему предназначению собственную жизнь, но данные жертвы совершаются не ради имеющегося идеала. Только обретя себя, человек осознает неотвратимость судьбы и невозможность спастись от самого себя. Однако в понимании себя ему мешает толпа – люди, не отваживавшиеся на бунт, способный ослабить удары судьбы и бесконечные утраты, которые человек в экзистенциальной философии вынужден мужественно переносить, не падая духом и будучи готовым к самопожертвованию.

Одно из самых ярких столкновений индивидуальности и толпы мы можем наблюдать в романе Альбера Камю «Чума», аллегорически подобном древним мифам, в том числе смысловой многозначностью, что делает роман культурным явлением. «Чума» – экзистенциальный роман, который описывает, по словам писателя, борьбу европейского сопротивления с фашизмом и нацизмом, а значение образа чумы распространено на бытие в целом: это не только болезнь и царящая в Европе идеология («коричневая чума»), но и извечное зло, неразрывно связанное с бытием и свойственное ему всегда.

Центральным персонажем романа является доктор Бернар Рие – рационалист, отвергающий все иррациональное, двусмысленное, отказывающийся говорить «я» в пользу «мы». Таким образом, персонаж отрекается от признания собственной индивидуальности, становясь частью толпы. Но перестает ли данное отречение делать его индивидуальностью, противопоставленной толпе?

Толпа представлена в романе людьми, оценивающими «чуму» как зло, неотделимое от человеческой сущности и присутствующее в каждом человеческом сердце, пусть некоторые из них и не болеют ею. Толпа – это люди, которые, узнав о болезни, спешат покинуть город. В экзистенциальной философии они не начинают «быть», а лишь продолжают «существовать». Эти люди не готовы принести в жертву

собственную жизнь, не готовы терпеть тяготы, и в поэтике экзистенциализма они предстают толпой, далекой от понимания бытия и заведомо обреченной на невозможность самопознания.

Но сам Бернар является другим: не забывая голову идеологией, он занимается привычным делом, лечит людей, ощущая свою приобщенность к их судьбам. Рие осознает, что его не ожидает победа, ему дано лишь осознание трагедии, постигшей город.

Смерть является точкой отсчета, в романе она представлена чумой, вынуждающей каждого из персонажей сделать выбор. Поведение людей теперь диктуется не беспощадным и всевластным абсурдом, а выбором задачи, имеющей определенное значение. Такой задачей для Рие стало излечение людей, но он, как и другие, является «санитаром», не имеющим никаких сверхидей, для которого склонность к героизму, идеалы, – все это кажется бесполезным, а сама мысль о перестройке мира представляется опасной и неосуществимой. Но, несмотря на это, доктор вступает в безнадежную схватку со смертью, демонстрируя свою человечность и понимание ценности человеческой жизни.

Центральным сюжетом романа становится столкновение человечества – ранее индивидуальных судеб, обезличенных перед лицом трагедии, – с абсолютным злом, безликой и беспощадной чумой. Абсурд перестает быть непонятым и абстрактным, он обретает образ. Истинной сущностью бытия предстает неизлечимость зла, а чума является лишь одним из олицетворений абсурда, составляющего основу существования. При этом чума, в какой бы из ипостасей она ни выступала, влияет как на коллективное сознание (объединяя жителей города задачей противостояния злу), так и на индивидуальное (в частности, заставляя самого автора испытывать солидарность по отношению к людям, активно борющимся со злом, отказываться от позиции бунтаря-одиночки).

Литература:

1. Долгов К.М. От Киркегора до Камю. Философия. Эстетика. Культура. – М.: Искусство, 1990.
2. Коссан Е. Экзистенциализм в философии и литературе // Пер. с польск. Э. Я. Гессен. – М.: Политиздат, 1980. – 360 с.
3. Кушкин Е.П. Альбер Камю. Ранние годы. – Л.: Изд-во Ленингр. Ун-та, 1982. – 183 с.

4. Мунье Э. Надежда отчаявшихся: Мельро, Камю, Бернанос. – М.: Искусство, 1995. – 238 с.

5. Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986.

6. Фокин С. Альбер Камю. Роман. Философия. Жизнь. – СПб.: Алетейя, 1999.

Makarov A. D.

THE PROBLEM OF INDIVIDUALITY AND THE CROWD IN THE LITERATURE OF XX CENTURY

Annotation: *The article deals with the problem of individuality and crowd in the literature of the XX century. Its formation in the previous epochs (for example, in romantic literature) is analyzed, the subsequent transformation of the given problems in existentialist philosophy and literature is revealed (on the example of A. Camy's creativity).*

Keywords: *individuality, self-determination, the attainment of the individual, freedom, the destiny of man, the crowd, the incurability of the evil, the absurd as the basis of existence.*

IV. ЭСТЕТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ СФЕРЫ КУЛЬТУРЫ ВЛАДИМИРСКОЙ ОБЛАСТИ

Бирюкова А. М.

Департамент культуры администрации Владимирской области,
г. Владимир

***Аннотация:** В статье рассматриваются вопросы образования детей, которые делают первые шаги в сфере искусства, а также основные направления поддержки талантливых молодых людей, исполнителей, педагогов Владимирского региона в системе детских школ искусств и профессиональных образовательных учреждений. В статье отмечены как достижения области на международном, областном и всероссийском уровнях, так и проанализированы кадровые, материально-технические, методико-педагогические проблемы на базовой ступени художественного образования – в школах искусств, а также в средних профессиональных учебных заведениях культуры и искусства.*

***Ключевые слова:** дополнительное художественное образование, предпрофессиональные программы, кадровый состав, учебно-методический центр, качество образования, материально-технические условия.*

В данной статье мы обсудим актуальные вопросы развития дополнительного и профессионального образования сферы культуры Владимирской области. Тема выбрана не случайно. К дополнительному образованию в сфере культуры как части системы выявления и поддержки молодых дарований обращается все больше внимания со стороны исполнительной и законодательной власти. 17 ноября текущего года Президент РФ Владимир Владимирович Путин на Совещании по вопросам поддержки талантливой молодежи в сфере искусства в рамках Санкт-Петербургского международного форума отметил, что направление по поддержке молодых талантливых людей, которые либо получают образование, либо делают первые шаги в сфере искусства, является одним из самых важных.

Президент также обозначил, что вопрос передачи образования в сфере культуры в ведение Министерства культуры будет решаться.

8 июля 2017 года вопрос современного состояния и перспектив развития детских школ искусств был рассмотрен на Коллегии Министерства культуры РФ.

Работа по сохранению и развитию ДШИ признана решением коллегии одним из приоритетных направлений деятельности Министерства культуры и органов управления культурой субъектов Российской Федерации.

На базе Института развития образования в сфере культуры и искусства (ИРОСКИ) появился федеральный ресурсный методический центр по развитию ДШИ. Таким образом, мы практически возвращаемся к системе централизованного методического руководства. В октябре 2017 года центр уже начал работу.

Его основные задачи – сопровождение реализации государственной образовательной политики в сфере художественного образования, научно-методическое обеспечение деятельности детских школ искусств профессиональных образовательных учреждений; разработка механизмов выявления и поддержки одаренных детей и молодежи.

Был также поднят вопрос о передаче школ искусств в полномочия регионов, но пока решение его отдано «на откуп» регионам.

Решением коллегии также закреплена недопустимость передачи детских школ искусств органам управления образованием.

Прежде чем подойти к традиционному подведению итогов предыдущего учебного года, давайте коротко остановимся на *достижениях* области, признанных на всероссийском уровне:

Так, в Общероссийском конкурсе «Лучший преподаватель ДШИ» от области победителями в 2017 году стали два наших преподавателя:

Мария Сергеевна Зайцева-Теплова – преподаватель Детской художественной школы г. Владимира;

Ольга Борисовна Гавриш – преподаватель Детской музыкальной школы № 1 им. Танеева г. Владимира.

Победителями творческого смотра учащихся в рамках данного конкурса стали:

Илона Маслова – учащаяся Детской художественной школы г. Владимира, в категории «декоративно-прикладное искусство»;

Александра Киселева – учащаяся Детской музыкальной школы № 1 им. Танеева г. Владимира, в категории «музыкальное искусство».

Премии «Молодые дарования России» получили:

Фролов Матвей – Лакинская детская школа искусств – 2 премия;

Балашова Софья – Владимирский областной музыкальный колледж им. А.П. Бородина – 2 премия;

Ягубова Олеся – Детская художественная школа г. Владимира – 3 премия.

21 октября народный ансамбль танца «Росинка» Владимирского областного колледжа культуры и искусства достойно представил Россию и наш регион на церемонии закрытия XIX Всемирного фестиваля молодежи и студентов в г. Сочи. Коллектив стал участником масштабного события культурной программы фестиваля – Шоу «Россия».

Мероприятие посетил Президент Российской Федерации Владимир Владимирович Путин.

Губернатор Владимирской области Светлана Юрьевна Орлова высоко оценила уровень профессионального мастерства руководителей народного ансамбля танца «Росинка» Н.Н. Зуевой и М.А. Зимокоса и участников коллектива.

Владимирский областной музыкальный колледж им. А.П. Бородина стал лауреатом Всероссийского конкурса «Образовательная организация XXI века. Лига лидеров – 2017» в номинации «Лучшая организация профессионального образования – 2017». 18 ноября состоялось награждение лауреатов в рамках Ежегодной Невской Образовательной Ассамблеи.

Теперь перейдем к *состоянию* нашей базовой ступени художественного образования – *школ искусств*.

В новый учебный год мы вошли с вами с существенным увеличением контингента: если на начало 2016-2017 уч. года в ДШИ области обучалось 18424 ребенка, то на начало 2017-2018 уч. года уже 19347. Положительная динамика составляет рекордное количественное выражение 923 учащихся – 5%. Такой эффект наблюдается и на общероссийском уровне и объясняется увеличением количества обучающихся по предпрофессиональным программам, что влияет на повышение сохранения контингента детских школ искусств от приема до выпуска.

В среднем по области в прошедшем учебном году было охвачено 16,1% детей, обучающихся в общеобразовательных школах в 1 – 8 классах, общероссийский показатель – 11,6%. Показатель по ЦФО – 13%.

Вместе с тем, отмечается тенденция роста численности детей в стране в среднем на 2% ежегодно. Таким образом, сокращения сети ДШИ допускать нельзя, напротив, приходится задумываться о перспективах ее расширения.

На 200 человек в школах области увеличился прием на предпрофессиональные программы и составил в этом году 1374 человека.

В регионе реализуется 11 дополнительных предпрофессиональных программ в области искусств из 16-ти, утвержденных Приказом Минкультуры России от 16.07.2013 № 998.

Предпрофессиональные программы «Инструменты эстрадного оркестра», «Акварельная живопись», «Дизайн», «Искусство цирка» требуют дополнительных условий для их реализации в школах искусств. Впервые программа «Архитектура» лицензирована в этом году Гусь-Хрустальной ДШИ им. Балакирева. При этом эти программы являются самыми рейтинговыми по высокому конкурсу приема.

Кроме того, лицензирование дополнительных предпрофессиональных программ и увеличение доли обучающихся по ним является критерием для поддержки из федерального бюджета.

Вместе с тем, как и на общероссийском уровне, во Владимирской области доля детей, поступивших и обучающихся на предпрофессиональных программах, составляет лишь 1/3 от общего количества.

Такой «перекос» в сторону общеразвивающих программ оценивается Министерством культуры как выполнение детскими школами искусств культурно-досуговой функции, однако, кроме подготовки профессионалов, федеральными государственными требованиями установлено, что предпрофессиональные программы призваны еще и приобщить детей к высокому искусству посредством овладения ими первоначальными профессиональными навыками, подготовив тем самым обширную аудиторию для театров, филармоний, концертных и выставочных залов.

Надо сказать, что соотношение финансирования реализации дополнительных предпрофессиональных программ в области искусств в рамках муниципального задания в целом по области выглядит лучше,

чем по России. Доля расходов на реализацию общеразвивающих программ у нас меньше, чем предпрофессиональных – 46,6%. Тогда как по стране 61,7%. Каждая школа перешла на подготовку по предпрофессиональным программам. Эти цифры свидетельствуют о правильном подходе к формированию муниципального задания для школ.

Особое внимание следует уделять увеличению доли детей, обучающихся по предпрофессиональным программам «Струнные инструменты», «Духовые и ударные инструменты», «Народные инструменты». Так, разработанным Министерством культуры проектом «дорожной карты» по перспективному развитию детских школ искусств по разным видам искусств предполагается, что к 2021 году доля обучающихся по данным программам за счет бюджетных средств должна составить не менее 40%, а на настоящий момент должна составлять не менее 20%. Однако по данным проведенного нами мониторинга этот показатель по области менее 14%.

Возрождение отечественных традиций духового исполнительства находится под личным контролем Заместителя Председателя Правительства РФ О.Ю. Голодец. В соответствии с ее поручением была создана Ассоциация духовых оркестров и исполнителей на духовых и ударных инструментах «Духовое общество». Утверждена Концепция сохранения и развития оркестрового и ансамблевого исполнительства на духовых и ударных инструментах в Российской Федерации, которая в том числе предусматривает внесение изменений в федеральный государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования в части введения госэкзамена по дисциплине «Дирижирование духовым оркестром» с последующим присвоением квалификации «Дирижер (руководитель) духового оркестра».

Если провести сравнение с прошедшим учебным годом, по струнным инструментам у нас незначительное, но уменьшение количества обучающихся, народные инструменты – увеличение на 69 обучающихся, духовые и ударные увеличились на 23 учащихся.

Если же анализировать в разрезе, мы совсем не выпускаем гусяров, арфистов и фаготистов.

Теперь о показателях, характеризующих конечные результаты работы ДШИ – выпуск учащихся. По итогам 2016 – 2017 учебного года детскими школами искусств выпущено 1911 человек. В этом году у нас на 2% снизилась доля выпускников, поступивших в профильные учебные заведения, она составила 10,71%.

На очные формы в профессиональные образовательные учреждения области поступили 138 человек, из них 87 (63%) выпускники детских школ искусств, в областном музыкальном колледже это 93%.

На заочную форму обучения в областной колледж культуры и искусства принято 59 человек.

Всего по обеим формам обучения на бюджетную форму обучения принято 158 человек, на внебюджетную – 39.

В 2017 году прием в ВОМК им. А.П.Бородина составил 70 человек, что соответствует контрольным цифрам приема граждан для обучения за счет средств бюджета Владимирской области по образовательным программам среднего профессионального образования на 2017-18 год, однако конкурса при поступлении практически нет.

65 человек из 70 имеют свидетельство о музыкальном образовании. Средний балл аттестата об основном общем и среднем общем образовании абитуриентов составил 4,2 балла.

Обеспечен набор на такие специальности, как «Сольное и хоровое народное пение», «Инструментальное исполнительство (по видам инструментов): фортепиано, оркестровые духовые и ударные инструменты», «Хоровое дирижирование», «Теория музыки».

Более ощутимые проблемы по приему на оркестровые струнные инструменты – поступило всего лишь 3 человека. Из 9 студентов по направлению «Инструменты народного оркестра» нет ни одного представителя специальности баян и аккордеон. На специальность «Вокальное искусство» в этом году поступило 3 человека.

При этом наши выпускники музыкальных отделений ДШИ, кроме Владимирского областного музыкального колледжа им. А.П. Бородина и Института искусств ВлГУ им. Столетовых, поступают в:

- Российскую Академию музыки им. Гнесиных г. Москва
 - Московскую государственную консерваторию им. П.И. Чайковского
 - Московский областной базовый музыкальный колледж им. А.Н. Скрябина
 - Музыкальный кадетский корпус при МГИК
- Выпускники художественных отделений – в:
- Абрамцевский художественно-промышленный колледж им.В. Васнецова филиал «Московская академия им. С.Г. Строганова»

- Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет
- Суздальский филиал «Санкт-Петербургского государственного института культуры»
- «Московский Государственный Университет Дизайна и технологий»

Есть абитуриенты Ярославского государственного театрального института.

Всего в этом году мы получили 137 профессионально ориентированных кадров для культуры области.

За прошедший год представителями областных профильных колледжей и ВлГУ им. А.Г. и Н.Г. Столетовых проведено 37 акций по профориентации обучающихся в 19 школах.

Наши Владимирские областные музыкальный колледж и колледж культуры обеспечивают подготовку профессионалов высокого уровня. У студентов данных организаций появляется возможность стать частью прославленных в области и за ее пределами коллективов и сразу окунуться в профессиональную деятельность.

Так, в 2016 – 2017 учебном году Народный коллектив ансамбль танца «Росинка» ВОККИ, руководителями которого являются балетмейстеры Н.Н. Зуева, Лауреат премии Правительства РФ «Душа России» и М.А. Зимокос получил Гран-При в Международном фестивале русского танца «Русский танец от традиций до современности», Диплом «Лучший коллектив сезона 2016 г.» в Международном фестивале русского танца «Русский танец от традиций до современности» (г. Москва); Диплом I степени в номинации «Народно-стилизированный танец» на VI Международном конкурсе-фестивале исполнителей танца и хореографов-постановщиков «Михаил Мурашко приглашает друзей» (Йошкар-Ола), Гран-При VI Всероссийского конкурса-фестиваля хореографического искусства им. Г. Власенко г. Самара, Диплом Лауреата I степени в номинации «Хореографические коллективы» XII Всероссийского фестиваля народного творчества им. А.П. Мистюкова (г. Липецк).

При колледже функционируют три ученических театра: Народный коллектив студенческий театр, Народный коллектив фольклорный театр, Учебный театр. За прошедший учебный год ими подготовлено 4 спектакля и 3 театрализованные программы.

Сегодня в колледже премьера спектакля по мотивам русских быличек «(Не) Возможное», подготовленного Народным коллективом Фольклорный театр.

В областном музыкальном колледже им. А.П. Бородина успешно развиваются и ведут активную учебно-концертную деятельность 6 творческих коллективов, имеющих звание «Народный»: Оркестр русских народных инструментов, Оркестр духовых инструментов, Хор русской песни, Женский академический хор, Симфонический оркестр, Ансамбль «Владимирские рожечники». Исполнительский уровень этих коллективов позволяет им достойно представлять музыкальное искусство на различных сценических площадках области, страны и за рубежом.

В рамках IV Всероссийского детско-юношеского фестиваля искусств «Бархатные встречи» в республике Крым, проводимого по поручению Министерства культуры РФ, на высоком исполнительском уровне Владимирскую область представил Народный коллектив, Хор русской песни Владимирского областного музыкального колледжа им. А.П. Бородина. Фестивальные концерты коллектива состоялись в 7 городах, в том числе в Севастополе.

Коллективы колледжа Хор русской песни и Духовой оркестр представили нашу область на Гала-концерте Мегапроекта «Одаренные дети и молодежь».

На конкурсах различного ранга в 2017 году студенты и коллективы музыкального колледжа неизменно добивались высоких результатов.

Двое учащихся стали обладателями стипендии администрации Владимирской области «Надежда Земли Владимирской»: Балашова Софья (3 курс), Лебедева Софья (ДМШ при ВОМК).

Студентка специальности «Сольное и хоровое народное пение» Бакунина Виктория и учащаяся ДМШ при ВОМК Маркина Василиса были удостоены чести принять участие в XXV Международной летней творческой школе «Новые имена» (г. Суздаль).

Поэтому сохранению ступеней Школа → ССУЗ нужно способствовать и на уровне школы.

Про развитие третьей ступени художественного образования в сфере культуры подробно расскажет в своем выступлении директор Института искусств и художественного образования Владимирского

государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, кандидат философских наук, профессор Ульянова Лариса Николаевна.

Если говорить о *качестве образования*, особенно в школах, то на него влияют *материально-технические проблемы*. Основной из них остается устаревший парк музыкальных инструментов.

Несмотря на то, что количество приобретенных инструментов в рамках областной госпрограммы увеличилось по сравнению с 2015 годом почти втрое (в 2016 году было приобретено 170 инструментов), по-прежнему высок процент устаревших и подлежащих списанию музыкальных инструментов (37,2 %).

До середины 80-х годов прошлого столетия ДШИ обеспечивались музыкальными инструментами посредством государственных поставок от отечественных производителей. В этом году такая практика возрождается. В качестве пилотной площадки выбран Центральный федеральный округ. Это большой и очень серьезный проект, который должен повлиять на дальнейшее развитие дополнительного образования детей в сфере искусств. На эти цели Минпромторгу выделено 400,0 млн. рублей.

В ближайшее время мы ожидаем прямых поставок в ДШИ области 76 отечественных пианино. Получатели инструментов определялись по ряду критериев, в том числе внедрению дополнительных предпрофессиональных программ в области музыкального искусства.

По количеству выделяемых инструментов мы на 3 месте среди регионов ЦФО – вместе с Курской областью, после Московской и Рязанской областей.

Кроме крепкой материально-технической базы, главным ресурсом детской школы искусств является человеческий капитал. Это, конечно же, *преподавательский состав*.

Численность преподавателей по-прежнему сокращается. На начало 2017 – 2018 года она сократилась на 46 человек (почти на 4 %).

Соотношение по возрасту, образованию и стажу осталось практически на прежнем уровне.

Основной состав преподавательских кадров в возрасте свыше 50 лет (52%), 25% преподавателей – старше 60 лет.

Молодых специалистов, которые работают в отрасли меньше 3 лет и находятся в возрасте до 30 лет – 20% (62 человека).

Мы очень ценим наших заслуженных преподавателей, однако старение кадров является серьезным фактором риска для отрасли.

По проведенным мониторингам выявлены следующие потребности в педагогических кадрах. В целом по ДШИ требуется 75 преподавателей, из них 49 специалистов нужны на обеспечение образовательного процесса по дополнительным предпрофессиональным программам в области искусств. 32 специалиста реализуют предметы, которые не являются для них профильными по образованию. Больше всего вакансий по специальности «фортепиано».

Вопрос укомплектованности кадрами может серьезно решаться в рамках формирования областного отраслевого заказа на подготовку квалифицированных кадров для отдельных сфер экономики Владимирской области, процедура которого регламентирована Постановлением Губернатора Владимирской обл. от 18.08.2008 № 586.

Работодателям, а это и есть школы, ежегодно в срок до 1 августа рекомендуется предоставлять в органы местного самоуправления информацию о потребности в подготовке кадров для нужд организаций, находящихся на территории муниципального образования, на предстоящий календарный год и ближайшую перспективу.

Органам местного самоуправления рекомендуется ежегодно в срок до 1 сентября направлять в департамент по труду и занятости населения администрации области предложения о потребности в подготовке кадров для нужд экономики муниципальных образований.

Из этой процедуры формируются контрольные цифры приема в областные профессиональные учебные организации.

Финансирование отраслевого заказа на подготовку квалифицированных кадров осуществляется в пределах бюджетных ассигнований, предусмотренных департаменту образования администрации области и отраслевым департаментам администрации области в областном бюджете на соответствующий финансовый год.

Из 29 школ, имеющих потребность в кадрах, этот вопрос проработали только три: Малыгинская, Уршельская и Курловская. Всего же по культуре вопрос формирования отраслевого заказа отработан только тремя районами.

Другим решением данной проблемы стало бы возвращение целевого набора.

Другим важным аспектом работы преподавателей является самообразование и повышение квалификации.

296 преподавателей (22%) прошли в 2016 – 2017 учебном году курсы повышения квалификации с выдачей удостоверений. В Учеб-

но-методическом центре по образованию в сфере культуры в 2016 году повысили свою квалификацию 125 преподавателей и концертмейстеров образовательных учреждений сферы культуры. В 2017 году предполагается повышение квалификации 128 работников детских музыкальных школ и школ искусств.

Курсы повышения квалификации во Владимирской областном музыкальном колледже им. А.П. Бородина в 2016 – 2017 уч. году закончили 133 преподавателя.

С целью повышения качества образования с 2018 года процедура аттестации преподавателей на получение первой и высшей квалификационных категорий передается в ведение сферы культуры. Организацией, осуществляющей аттестацию, назначен учебно-методический центр.

В целом, проведенный анализ развития сети учреждений дополнительного образования в сфере культуры позволяет сделать вывод, что Владимирский регион по большинству позиций готов к реализации дорожной карты, разработанной в соответствии с решением Коллегии Министерства культуры от 8 июля 2017 г. Существует ряд проблем по координации взаимодействия между тремя ступенями художественного образования. Из них выделяется малое количество желающих поступить на музыкальные отделения профессионального образования, о чем свидетельствует практическое отсутствие конкурса. Также есть серьезные кадровые проблемы на всех уровнях.

Таким образом, в качестве задач на перспективное развитие дополнительного художественного образования выделяются следующие:

- увеличение спектра дополнительных предпрофессиональных программ;
- увеличение доли контингента обучающихся по дополнительным предпрофессиональным программам;
- решение вопроса пополнения и обновления кадрового состава детских школ искусств и средних профессиональных образовательных учреждений;
- увеличение доли адаптированных программ для инвалидов и лиц с ОВЗ;
- развитие материально-технической базы образовательных учреждений, в том числе пополнение библиотечных фондов учебно-методической литературой.

ACTUAL QUESTIONS OF ADDITIONAL AND PROFESSIONAL EDUCATION OF THE SPHERE OF CULTURE OF THE VLADIMIR REGION

Annotation: *The article deals with the education of children who make the first steps in the field of art, as well as the main areas of support for talented young people, performers, teachers of the Vladimir region in the system of children's art schools and professional educational institutions. The article notes the achievements of the region at the international, regional and all-Russian levels, and analyzed the personnel, material and technical, methodological and pedagogical problems at the basic level of art education – in art schools, as well as in secondary professional educational institutions of culture and art.*

Keywords: *additional art education, preprofessional programs, staff, educational and methodological center, quality of education, material and technical conditions.*

УДК 18

Чернышев Д. С.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ЭСТЕТИКА МАССМЕДИА И ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Аннотация: *Статья посвящена актуальным проблемам эстетики в информационном обществе. Затрагивается вопрос о влиянии цифровых технологий и массмедиа на общество. В новой эстетике культурный объект рассматривается как общий комплекс организованных данных, которые структурируют эстетическое восприятие зрителя.*

Ключевые слова: *эстетика, искусство, цифровые технологии, массмедиа, информационное общество.*

Термин «эстетика» происходит от греческого слова, означающего «чувствовать». Впервые в научный обиход он был введен в XVIII веке немецким философом А. Баумгартеном (1714 – 1762) в его работе, получившей одноименное название «Эстетика». Многие человеческие

культуры разработали четкие принципы и правила, которые будут использоваться для достижения и постижения красоты. Такие принципы могут касаться пропорций, симметрии, композиции и т.д. Уже в 19 веке на Западе многие философы разрабатывали теории эстетики, в то время как художественные академии обучали художников практическим принципам создания целой культуры произведений. В 20 веке внимание таким предписывающим эстетическим системам стало уделяться меньше, но некоторые принципы все еще остаются широко используемыми, такие, как золотое сечение.

Понятие «эстетика» имеет уникальное отношение к информационному обществу, в частности к средствам массовой информации. Цифровые инструменты и потоки операций программного обеспечения постепенно привели к «эстетической революции». До этого времени многие формы современных средств массовой информации, такие, как телевидение, кино и газеты, имели ограниченные возможности контролировать эстетику. Они также не смогли использовать цвет в полноте возможностей или не имели технологий для того, чтобы с разных сторон преподнести ту или иную новость. Теперь важен каждый пиксель, каждая линия, рамка, сторона на пути к достижению желаемого эстетического эффекта. Никогда прежде мы не были окружены таким многообразием «инженерной красоты» и совершенства, как сегодня, особенно в зрительной или потребительской сфере.

Все, что мы знаем о нашем обществе и даже о мире, в котором живем, мы узнаем через массмедиа. С другой стороны, о самих массмедиа мы слышим и такое, что исчезает доверие к первоисточнику. Мы сопротивляемся их воздействию, подозревая, что нами манипулируют, но по существу это ничего не меняет, потому что знания, полученные нами из массмедиа, словно сами собой складываются в замкнутый каркас, элементы которого укрепляют друг друга [1: 36 – 42].

Технические средства делают существование массмедиа возможным, но сами по себе еще не являются социологически релевантной реальностью. Коммуникация не просто акт отправки сообщения и тем более не его содержание как таковое. Коммуникация есть триединство информации (содержания), сообщения (передачи содержания) и понимания.

Общество – это самая обширная социальная система, оно охватывает все коммуникации. Следовательно, обособление системы массме-

диа означает, что какие-то коммуникации, тематически близко примыкающие друг к другу, тем не менее не включаются в одну систему, потому что происходит нарушение возможностей присоединения.

Масс-медиа играют важную роль в воспроизведении кода морали. Это не означает, что они стали высшей моральной инстанцией, — такой в обществе больше нет. Но зато они могут публично называть какие-то поступки хорошими или дурными.

На данный момент информация незаметно все больше проникает в нашу повседневную жизнь. Современное искусство массово воспроизводимо. Возможность механического воспроизведения оригинального произведения искусства оказала разрушительное воздействие на концепцию «оригинальности». Стимулирование информационных технологий обеспечивает богатые возможности создания искусства и формирования его предмета и функций в обществе [6: 120 – 125].

В информационно-коммуникационной среде произведения киберискусства являются динамичными. Искусство информационного общества трудно поддается традиционному делению на «элитарное» и народное» (массовое). Конвергенция цифровых технологий приведет к исчезновению отдельных видов искусства и отдельных медиа: «абсолютное знание будет протекать в бесконечном цикле». Эстетика постмедиа нуждается в категориях, которые организуют данные и структурируют опыт пользователя этих данных.

Необходимо видеть старую и новую культуры как общий союз, чтобы сделать новую культуру более богатой с помощью эстетических методов и старую культуру — постижимой для новых поколений.

Л. Манович, постцифровой экспериментатор, философ и исследователь новых медиа, увлекся созданием публичных проектов, которые непросто отнести к искусству в традиционном смысле, поскольку они скорее напоминают социологический эксперимент с визуализацией массивов данных и фотоизображений из Интернета.

Стоит отметить, что происходит отход от эстетизации исключительного к эстетизации обыденных, каждодневных пользовательских действий, априорированных объектов и автономных процессов: распознавание паттернов, каталогизация и архивирование данных, а также расшифровка различной информации.

Эстетика постмедиа должна принять новые понятия, метафоры и операции компьютера и эры сети, такие, как информация, данные, ин-

терфейс, полоса пропускания, поток, хранение, копирование, сжатие и т.д. Мы можем использовать эти концепции и говоря о нашей собственной постцифровой, постсетевой культуре, и говоря о культуре прошлого. Необходимо видеть старую и новую культуры как один континуум, чтобы сделать новую культуру более богатой с помощью эстетических методов старой культуры, а старую культуру – постижимой для новых поколений, которые чувствуют себя комфортно с концепциями, метафорами и методами компьютерной и сетевой эпохи.

Постцифровые технологии в эстетике в большинстве случаев представляются именно как процессуальный феномен современного искусства, а не как определенный набор арт-объектов и иконографии, которые можно коллекционировать, анализировать и выставлять в музеях.

Учитывая центральную роль эстетики в современной медиаиндустрии пользователей или зрителей, данная проблема требует большего внимания и исследования. Средства массовой информации следует относить к эстетике не изолированно, а вместо этого показывать их роль в истории медиа, структуры медиа индустрии, в социальных отношениях и др. Отношения между социальной структурой и эстетикой могут быть рассмотрены с использованием влиятельных теорий социологии культуры.

Литература:

1. Деникин А.А. Постцифровая эстетика в арт-практиках цифрового искусства: кандидат культурологии, доцент // в пространстве искусства и культурной жизни – М.: Обсерватория культуры, 2017. – № 1. – С. 36 – 42.
2. Ерохин С.В. Эстетика цифрового искусства. Санкт-Петербург: Алетейя, 2010. С. 432.
3. Ладлоу П. Криптоанархия, кибергосударства и пиратские утопии. Екатеринбург: Ультра Культура, 2005. С. 596.
4. Соловьев А.В. Новая эстетика информационной эпохи: искусство как база данных». – РГУ // Научные ведомости № 8 (63). С. 51 – 54.
5. Эко У. Открытое произведение. – М.: Симпозиум, 2006.
6. Луман Н. Реальность масс-медиа. – 2005. С. 120 – 125.

THE AESTHETICS OF MASS MEDIA AND DIGITAL TECHNOLOGY

Annotation: *The article is devoted to actual problems of aesthetics in the information society. The question of the impact of digital technologies and mass media on society is touched upon. In the new aesthetics, the cultural object is considered as a General set of organized data that structure the aesthetic perception of the viewer.*

Keywords: *aesthetics, art, digital technologies, mass media, information society.*

УДК 7.01

Латышева Ж. В.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ОСОБЕННОСТИ ТРАНСЦЕНДИРОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ (НА ОСНОВЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ Н. ГАРТМАНА)

Аннотация: *В статье предлагается трактовка эстетического восприятия как трансцендирования. В данном контексте раскрываются основные элементы и ход эстетического восприятия, аргументируется мысль о его диалектическом характере, уделяется внимание духовно-символическому аспекту рассматриваемого процесса.*

Ключевые слова: *эстетическое восприятие, трансцендирование, символическое мышление.*

Подход Н. Гартмана интересен тем, что эстетическое восприятие в нем показывает себя действенным способом трансцендирования повседневной реальности путем восхождения к вершинам духовного созерцания, символического постижения сути бытия. Раскрывая свою позицию, Н. Гартман отмечает, что для полноценной реализации произведения искусства, для творческого воссоздания эстетического предмета необходимо забвение своего «я» и извлечение его из повседневности. Это становится возможным с помощью целостного эстетического восприятия. Таковое не является восприятием объективных

взаимосвязей, предстает «не познающим реальность», раскрывает не чувственно данное; как игра, оно погружается в сферу фантазии, преодолевая при этом сферу действительности [1: 70, 72]. Посредством «считывания» восприятием внешних проявлений души человека открывается внутренний чувственный мир Другого, благодаря чему трансцендентность восприятия преодолевается, оно «становится “откровением”» (Гартман). И, важно отметить, откровение восприятия приобретает эстетический характер только тогда, когда «превосходит узнаваемое в жизни или же доступное чувствам, ломает границы понятия и, следовательно, представляет характер “явления” в непривычном смысле...» [1: 73]. Переживается такой особенный, необычный феномен как красота.

Эстетическое восприятие выступает единством многих компонентов. Созерцание, наслаждение и оценка – три основные составляющие восприятия – не являются в нем первичными, а возникают как реакция на впечатление. Основная нагрузка в восприятии произведения искусства (в отличие от восприятия повседневного) ложится на созерцание, которое, однако, всегда слито с непосредственным восприятием и придает последнему некую духовную устремленность. Созерцание имеет два порядка: чувственное и возвышающееся над чувственным. Лишь созерцание второго порядка поднимает первое над обыденностью и придает ему особый эстетический характер (в чем обнаруживают, на наш взгляд, свое действие трансцендирующие механизмы сознания). Эти два рода созерцания последовательно включаются в эстетическое восприятие и протекают постоянно и одновременно, и именно их совместные усилия обеспечивают художественное созерцание. Оценка как еще один компонент восприятия также зависит от взаимодействия двух родов созерцания.

Ряд основных вопросов, волнующих Гартмана, таков: как воспринимается нечувственно данное? Где кроется разгадка того, каким образом невидимое, «невоспринимаемое» становится самым важным в восприятии? Для нас эти вопросы также представляются важными, поскольку они напрямую, как мы считаем, связаны с прояснением специфики символической аппрезентации непосредственно воспринятого.

Отвечая на них, философ утверждает, что в восприятии исчезает разделение визуально данного и добавленного сознанием. Происхо-

дит это потому, что сознание человека не только воспринимает, но и создает «смелую абстракцию», отделяющую восприятие во время созерцания. В выделении невидимого основную роль играют два момента: во-первых, мгновенная связь переживаемого и, во-вторых, долго идущая во времени связь опыта. Объединяет эти ключевые пункты заинтересованность восприятия, а точнее, оценки, вносимые заинтересованностью нашего сознания.

В функционировании восприятия как целостности предметных и эмоциональных элементов всего сознания довольно отчетливо наблюдается, по нашему мнению, действие механизмов трансцендирования и ясно прослеживается траектория трансцензусов. Фундаментальным основанием, отбирающим, направляющим и скрепляющим весь процесс восприятия, выступает откровение как «сила чувства ценности», причем ценности не эстетической, а, как полагает Н. Гартман, жизненной и нравственной, прежде всего. В первичном эстетическом восприятии преобладают эмоции: моменты возбуждения, страха, требовательности, при этом подобное восприятие «...состоится из всего того, что более всего способно быть передатчиком значительного, значит, преимущественно из незаметных в ежедневном восприятии деталей» [1: 86]. Созерцание – это второй уровень, появляющийся уже на «включенном» эмоциональном. Здесь происходит «снятие» первоначального восприятия, увеличивается дистанция к предмету. Но эмоционально-динамическое не исчезает совсем, так как вступает в действие трехступенчатая схема: отрицание (в виде «снятости») – сохранение – поднятие на высшую ступень. Высшее созерцание выступает возможностью и реализацией раскрытия того содержания, которое невозможно было определить прежде. Оно совершается в одновременности с первоначальным восприятием и созерцанием первого порядка. На вершине же созерцания второго порядка стоят формы интуиции – «видения», которые превосходят мышление.

Таков путь превосхождения ограниченности (инаковости) повседневного восприятия, и такова «схема восходящего сознания ценности в эстетическом акте» [1: 88]. Необходимо заметить, однако, что подобное трансцендирование не приобретает строго однонаправленного характера, а является сложным, функционирующим по своим законам, диалектическим темпоральным процессом свободного витания, игры, переходов, возвратов, обменов, отборов, переключений на

различные эпизоды восприятия (созерцание второго порядка, удовольствие, оценка и другие). Н. Гартман в этой связи отмечает: «...здесь господствует не простая временная последовательность... в созерцающем сознании все взаимно обусловлено и взаимозависимо... всякий обмен между ступенями и фазами сознания весьма часто меняет свое направление» [1: 82 – 83]. Велика роль в данном обмене *опосредующей* функции восприятия, благодаря которой в эстетическом отношении выявляется наличие духовного взаимодействия особого рода. Оно обнаруживает себя в том, что более поздние фазы эстетического восприятия могут представляться более ранними, так как духовное прозрение опосредованно присутствует уже в первоначальных чувственных элементах восприятия.

Интересно также, что в связи с обнаружением особой специфики и богатой полифонии процессов восприятия Гартман пишет: «В современной психологии еще мало замечают эти вещи, не говоря уже о том, что они мало исследуются. Они могут быть также с трудом понимаемы, пока категории духовного бытия не разработаны. Но до этого при сегодняшнем положении дела и направлении интересов еще очень далеко» [1: 83]. Мы считаем, что исследование «этих вещей» можно связать именно с исследованием трансцендирующих механизмов сознания, и именно трансцендирование выступает одной из тех нуждающихся в разработке категорий как духовного бытия человека, так и бытия социального.

Таким образом, в позиции Гартмана заложены важные методологические перспективы анализа трансцендирования сознания как диалектического социального процесса, происходящего во внутреннем времени и художественном пространстве сознания реципиента. Складывается понимание того, что выход на уровень символического мышления в постижении произведения искусства оказывается сопряженным со всеми компонентами и стадиями восприятия, но особая роль в открытии «невыразимого» принадлежит механизмам откровения, опосредования, абстрагирования, высшего созерцания, проявляющим себя, что важно, только в трансцендирующем пространстве эстетического восприятия. Восприятие искусства, в котором характеристики духовного видения приобретают принципиальное значение, становится связующим мостом, преодолевающим разобщенность внутреннего мира человека и мира общечеловеческих значений и ценностей.

Литература:

1. Гартман, Н. Эстетика / пер с нем. Т.С. Батищевой, А.В. Дерюгиной, Е.В. Касьяновой, М.К. Мамардашвили ; под ред. А.С. Васильева. – Киев : Ника-Центр, 2004. – 640 с.

Latisheva J. V.

PECULIARITIES OF TRANSCENDENCE IN THE PROCESS OF AESTHETIC PERCEPTION (BASED ON THE INTERPRETATION OF N. GARTMAN'S AESTHETIC THEORY)

***Annotation:** The article proposes the interpretation of aesthetic perception as transcendence. In this context, the main elements and the course of aesthetic perception are revealed, the idea of its dialectical nature is argued, attention is paid to the spiritual and symbolic aspect of the process under consideration.*

***Keywords:** aesthetic perception, transcendence, symbolic thinking.*

УДК 72.01

**Исмаев Н. Д.
Латышева Ж. В.**

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ОСОБЕННОСТИ ХРИСТИАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ ЗАПАДА И ВОСТОКА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

***Аннотация:** Данная работа посвящена рассмотрению особенностей христианской архитектуры Запада и Востока. Представлены различные стили строительства христианских церквей, их взаимосвязь друг с другом, проведен сравнительный анализ этих стилей.*

***Ключевые слова:** храм, искусство, строительство, архитектура, христианство, церковь, Запад, Восток.*

Христианская церковь внесла значительный вклад в становление и развитие архитектуры всего мира. Строительство церквей имело огромное значение в период раннего и позднего Средневековья. Так, начиная с использования древесных материалов, мастера, зодчие, ху-

дожники и строители постепенно совершенствовали свои навыки, переходя от простого к сложному, вплоть до начала использования каменных материалов, их обработки и превращения в предмет искусства как духовного, так и эстетического.

Важно разделять типы христианской архитектуры, ведь в различных регионах нашего мира и в разные времена существовали свои стили и представления о прекрасном в строительстве церквей. Например, восточное зодчество резко отличается от западного, а западное от восточного, каждый стиль имеет свои особенности, которые делают его уникальным и неповторимым.

Обращаясь к истории западной христианской архитектуры, следует отметить возникновение романского стиля средневековой Европы как полноправного преемника искусства строительства Римской империи. Романский стиль унаследовал многие черты из римских классических храмов, но, в тоже время, добавил и нечто иное. Особенностью данного стиля являются большие стены с весьма узкими окнами и углубленным внутренним входом.

Романский стиль подчеркивает преемственность западными странами эпохи Средневековья римского искусства строительства со всей его грандиозностью и размахом, примером может послужить Пизанский собор в честь Успения Пресвятой Девы Марии, построенный в Италии в конце XIII века [1: 205 – 233].

Хоть этот стиль и получил большее признание на Западе, но все же его следы были замечены и в нескольких частях восточной части Европы. В России он, к сожалению, почти не появлялся.

Знаменит был и готический стиль, который воплотил в себе, по мнению представителей эпохи Возрождения, «все варварское, что было в Средневековье». Данный стиль был присущ католическим странам, в которых грандиозность сооружений имеет важное значение.

Религиозные постройки, выполненные в готическом стиле, оказывают огромное психологическое воздействие на верующего, что связано с особыми архитектурными приемами: его высокие, вертикально направленные ввысь башни и своды символизируют тягу к небу, то есть к Богу. В строительстве же готический стиль отличается от романского сложностью геометрических фигур, его высотой и

арочной системой. Яркий пример такой архитектуры – Кельнский собор в Германии. [4: 304 – 306].

Пик эстетически прекрасного строительства церквей и соборов, приходится на эпоху Возрождения, когда, взяв вместе весь опыт предков и новые технологии, мастера того времени создают на века шедевры мирового искусства. Появляются такие стили, как Ренессанс, барокко и рококо, классицизм и ампи́р, эклектика. Все они без исключения выступают стилями, которые сопутствуют новой эпохе, когда становится привычным использовать в плане зданий прямоугольные формы с симметрией и пропорцией. Сложные пропорции средневековых строений заменяются упорядоченными колоннами, на смену невнятным очертаниям приходят полукруги арок, полусферы куполов и ниши.

Самыми знаменитыми примерами архитектуры этой эпохи являются Собор святого Петра в Риме, дворец Дожей в Венеции и церковь Святой Сусанны в Риме.

На христианском Востоке формировался свой путь в строительстве храмов. В Византийской империи было заимствовано искусство древних Греции и Рима, хотя и в видоизмененной форме. Так, существенным отличием в храмовой архитектуре стало использование большого купола по центру, что отличает его от романского и готического стилей, где изюминкой были массивные стены и возвышенные колонны. Показательным в этом отношении предстает Софийский собор в Константинополе [3: 130 – 131].

Византийский стиль стал прообразом для всего православного архитектурного искусства, а самый главный его преемник, Русь, в отсутствие опыта каменного строительства, не стала брать за основу сложную купольную конструкцию храмов. Образцом для русских зодчих провинциальные храмы крестово-купольного типа, что уже шло вразрез с манерой строительства на Западе.

Со временем мастера овладевали навыками резьбы по камню, проектирования и создания сложных конструкций. Это развитие привело к созданию таких сооружений, как Успенский собор во Владимире и Церковь Покрова на Нерли [2: 20 – 31].

Известен и шатровый стиль, использованный при строительстве Храма Василия Блаженного, главной особенностью которого является

наличие спиральных куполов и объединение нескольких церквей в одну, с использованием кирпича при строительстве.

В дальнейшем Россия и многие страны Восточной Европы развивали и дополняли как традиционные стили, так и заимствованные у Запада. В Российской империи многие церкви и храмы строились западными мастерами, но самобытность в архитектуре прослеживалась невооруженным взглядом, ведь нельзя сказать, что существуют «чистые» стили, каждый берет что-то друг у друга, и поэтому в христианской архитектурной среде возникает такое разнообразие.

Литература:

1. Архитектура западной Европы. Средние века / под ред. А.А. Губера. – М.: Стройиздат, 1966. С. 205 – 233. С. 693.
2. Возняк Е.Р., Горюнов В.С., Семенцов С.В. Архитектура православных храмов на примере храмов Санкт-Петербурга: учеб. пособ. – СПб.: СПбГАСУ, 2010. С. 20 – 31. С. 80.
3. Макнамара, Д.Р. Как читать церкви. Интенсивный курс по христианской архитектуре. – М.: Рипол-классик, 2011. С. 130 – 131. С. 256.
4. История архитектуры. Огюст Шуази. – М.: Эксмо, 2008. С. 304-306. С. 576.

Ismatov N. D.
Latisheva J. V.

CHARACTERISTICS OF THE CHRISTIAN ARCHITECTURE OF THE WEST AND THE EAST: COMPARATIVE ANALYSIS

***Annotation:** This work is devoted to the consideration of the peculiarities of the Christian architecture of the West and the East. Various styles of building Christian churches, their interrelations with each other, a comparative analysis of these styles are presented.*

***Keywords:** temple, art, building, architecture, Christianity, church, West, East.*

ЭСТЕТИКО-ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Аннотация: *Статья посвящена анализу эстетико-гуманистических особенностей раннего Возрождения. Затрагивается вопрос влияния античной и средневековой культуры на эпоху раннего Возрождения и появления новых гуманистических идей. Для анализа используются идеи ученых и писателей раннего Возрождения – Данте Алигьери и Франческо Петрарки.*

Ключевые слова: *гуманизм, культура, человек, античность, Средневековье, Возрождение.*

Эпоха Возрождения считается переходной от Средних веков к Новому времени. Больше всего эпоха Возрождения отразилась на Западе, в итальянской культуре в XIV – XV веках, а затем распространилась и по всей католической Европе. Многие свои идеи века раннего Возрождения берут у античности, но, по утверждению исследователей в различных областях истории и культуры XIV – XV веков, они были убеждены, что переживают «новый век», «модерный век» (Вазари). Этот период времени предстает чем-то обособленным, индивидуальным, рефлексивным – создается новая картина мира, в центре которой находится человек и его преимущества. С одной стороны, нельзя отрицать, что эпоха Возрождения как бы «по-новому» трактует взгляд античности на человека, идеалы красоты и природы, когда на смену средневековой религиозной культуре приходит во многом светский взгляд на науку, искусство, поэзию и т.д. С другой, нельзя обойти тот факт, что средневековая культура также нанесла свой отпечаток на эпоху раннего Возрождения, так как многие ученые, деятели искусства пытались примирить идеалы античности с христианской культурой Средневековья. В связи с этим возникает актуальная проблема синтеза античной и средневековой культуры, проявившаяся в культурных особенностях эпохи Возрождения. Поэтому важно ответить на вопрос: в чем заключается принципиально новое или в чем выражается соединение двух культур?

Главной особенностью воззрений данного времени считают принцип гуманизма, выражающий основную направленность европейской культуры XIV – XV веков. В центре эстетической мысли эпохи гуманизма предстает человеческий дух, личность, независимость, безграничные человеческие возможности, по этому поводу Гегель в своих «Лекциях по истории философии» укажет, что эпоха Возрождения – это время, когда «произошло пробуждение самостности духа» [6: 165].

В период расцвета гуманизма произошло небывалое развитие таких областей культуры, как искусство, литература, архитектура, изобразительное искусство и т.п. Резкий подъем авторитета искусства не стремился вытеснить науку, а наоборот, искусство и наука рассматривались в единстве, как важнейшие части человеческой деятельности.

Следует отметить, что особенно ярко идеи гуманизма отразились в произведении «Божественная комедия», а также в философских трактатах «Пир» и «Монархия» величайшего итальянского поэта, мыслителя, богослова Данте Алигьери (1265 – 1321 гг.). Принимая в качестве первой и главной истины догматы христианства, Данте говорит о синтезе природного и божественного начал – и в мире, и в человеке. Человек есть некая середина, причастная «обеим природам» – смертной и бессмертной. Исходя из этого, можно предположить, что человек имеет также двойное предназначение – в земной и небесной жизни. Земная цель человеческого существования заключается в проявлении добродетели и нравственности, цель же Божественная достижима лишь посмертно и заключается в «созерцании Божественного лика» [1: 19].

Иными словами, мы видим, что в рассмотренной Данте концепции можно сразу выявить отрыв от Средневековья. Для земной цели проводником является разум, для божественной же «Дух Святой». Свобода человека, данная ему свыше, должна помочь ему выполнить свое предназначение в земной жизни. Благородство человека можно увидеть в его деяниях, пишет Данте, в которых он может уподобиться своему Творцу, здесь он обосновывает возможность возвышения от земного до Божественного, о чем никак нельзя было даже «помыслить» в эпоху Средневековья. Уважение к человеческому достоинству, подчеркиваемое в «Божественной комедии», корнями уходит в античность и вновь возникает в Возрождении – после долгого отрицания Средневековьем.

Начало гуманизма также связано с творчеством великого итальянского поэта, лирика и мыслителя Франческо Петрарки (1304 – 1374). В своих произведениях «первый гуманист» обратился к истокам средневековой культуры, а также духовному наследию античности. Позднее Петрарка выступил с резкой критикой ученых-схоластов, занимавшихся, по его мнению, бесполезными вещами, но, вместе с этим, сам стал знатоком античной литературы, поэзии, истории, мифологии, философии, превзойдя тем самым своих современников.

Преимущественный интерес Петрарки заключался в этических вопросах. Он, отказываясь от средневековых традиций, обращал внимание на внутренний мир человека, его ценность и индивидуальность. Обращенность к себе, к своим внутренним исканиям составляет все творчество Франческо Петрарки. В философском диалоге «Моя тайна» происходит внутренний спор автора с самим собой, в нем сталкиваются приверженец «нового» времени, гуманист (он сам) и сторонник христианской традиции (Аврелий Августин). Здесь поэт осознает противоречие взглядов, столкновение исторических эпох в самом себе. «Петрарка не отвергал земной славы ради небесной, он считал, что все земные заботы составляют главную цель человека» [1: 29]. Поэтому в новой гуманистической системе нравственных ценностей важнейшее место занимало стремление к славе на земле.

Примеры самоанализа и самооценки можно также увидеть в его произведении «Книга песен», историко-биографическом сочинении «О выдающихся людях».

В своем творчестве Петрарка поднял ряд главных идей, которые позднее будут развиваться в гуманистической традиции: важность внутреннего мира человека, его творческая деятельность, посредством которой можно достичь земной славы в обществе.

Таким образом, проанализировав идеи и работы двух деятелей периода раннего Возрождения, мы можем выявить особенности эстетико-гуманистической мысли данного времени. Во-первых, то, что является принципиально новым: антропоцентризм, который берет свое начало в античности, обозначал, как тогда, не только переход от онтологических к этическим проблемам, но и способствовал созданию новой картины мира, в центре которой находился человек и его

земное предназначение. Во-вторых, Бог рассматривался как творческое начало, в уподоблении которому – главная цель и задача человека на земле. И, в-третьих, главной задачей гуманизма, как философско-эстетического направления, становится не противопоставление природного материального и духовного божественного начала, как это пытались сделать в Средневековье, а их единство.

Литература:

1. А.Х. Горфункель. Философия эпохи Возрождения. Учеб. пособие. – М.: Высшая школа, 1980. – 368 с.
2. А.Ф. Лосев. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – 623 с.
3. Новая философская энциклопедия в 4-х томах / Научно-ред. совет: В.С. Степин, А.А. Гусейнов, Г.Ю. Семигин, А.П. Огурцов – М.: Мысль, 2010. – 2816 с.
4. Данте Алигьери. Божественная комедия. Перевод с итальянского. Редакторы: Л.Ф. Малышева, Л.Б. Миронова. – М.: Просвещение, 1988. – 288 с.
5. Франческо Петрарка. Моя тайна, или Книга бесед о презрении к миру. Лирика. Автобиографическая проза. Перевод М. Гершензона. – М.: Правда, 1989. – 140 с.
6. Гегель. Лекции по истории философии. Соч. в 14-ти т., т. XI, кн. 3. – М.: Соцэкгиз, 1935. – 560 с.

Smirnova K. V.

AESTHETIC AND HUMANISTIC FEATURES OF EARLY REVIVAL

Annotation: *The article is devoted to the analysis of the aesthetic-humanistic features of the early Renaissance. The issue of the influence of the Ancient and Medieval culture on the era of the early Renaissance and the emergence of new humanistic ideas is touched upon. For the analysis, the ideas of scholars and writers of the early Renaissance - Dante Aligieri and Francesco Petrarca – are used.*

Keywords: *humanism, culture, man, Antiquity, the Middle Ages, the Renaissance.*

Анастасиева В. Ю.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX в.

***Аннотация:** Статья посвящена рассмотрению двух эстетических направлений в литературе – романтизма и реализма. Анализируется проблема понимания героя в романтизме и реализме, а также описываются конкретные образы героев в русской литературе.*

***Ключевые слова:** литература, направление, романтизм, реализм, герой, XIX в.*

Изучение русской литературы включено в образовательную программу современных российских школ. Понимание литературных принципов, в которые вложены идеалы и мысли великих писателей, помогает людям развивать этический и эстетический взгляд на мир, формирует их ценности, вкусы, отношение ко всему окружающему. В русской литературе XIX века развивались такие направления, как романтизм и реализм. Их изучение также включено в образовательную программу.

Романтизм – эстетическое литературное направление, зародившееся в конце XVIII – начале XIX веков в западноевропейских странах (Франция, Германия, Англия, Италия). Впервые этот термин использовал немецкий писатель Новалис. Романтизм как художественное направление возник на основе неудовлетворенности идеями эпохи Просвещения. По мнению романтиков того времени, формирование личности, соответствующей некоему «стандарту» Просвещения, лишало человека его собственной универсальности. В связи с этим, романтизм проявился как вызов, брошенный просветительским стереотипам, – он основан на идеях о свободе личности, ее универсальности и утверждения путем героизма или бунта. «Романтики верили в революционизирующую роль человеческой души. Душа для них была первоисточником и хранительницей всего живого, неповторимого, всякой творящей силы», – пишет советский ученый Н. Я. Берковский [1: 183].

Другим литературным направлением, появившимся в XIX веке, является реализм, который возник в связи с развитием научно-технического процесса. Этот термин предложил французский писатель Шанфлери. Принцип реализма основывается на отражении действительности и обосновании событий, которые происходят в реальной жизни людей. «Реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах», – отмечает немецкий философ Фридрих Энгельс. Зачастую данное литературное направление противопоставляется романтизму, в связи с отсутствием в нем громко и пафосно провозглашенных мыслей. Но следует отметить, что реализм возник как союзник романтизма, основываясь на тех же идеях борьбы с идеализацией общественных отношений.

В XIX веке в России также появились эти литературные направления. Среди русских представителей романтизма следует отметить А.С. Пушкина (ранние произведения), М.Ю. Лермонтова, В.А. Жуковского, Ф.И. Тютчева, Н.А. Некрасова. К представителям реализма же относятся следующие творцы: основоположник реализма А.С. Пушкин (более поздние произведения), Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов.

В русской литературе XIX века можно выделить такую эстетическую проблему, как проблема понимания героя в романтизме и реализме. Протагонист в этих направлениях понимается авторами, соответственно, по-разному. Так, например, в русском романтизме образ главного героя представлен в качестве человека, испытавшего разочарование в любви, дружбе или жизни. Н. Г. Федосеенко отмечает: «Об этом этапе жизни героя читатель узнает из его предыстории» [4: 28]. Он одинок и пытается противостоять миру, рвется к свободе и независимости. Это можно увидеть на примере поэмы «Мцыри» (1839 г.) Лермонтова М.Ю. Главный герой поэмы – пленник Мцыри, живший в монастыре. Ощущая себя узником и находясь вдали от родины, юноша решается на побег, за три дня в котором он успевает насладиться полноценной жизнью независимого человека, но терпит неудачу – по ошибке он возвращается к покинутому им монастырю. Именно в образе пленника, рвущегося к свободе любыми способами, Лермонтов видит настоящего романтического героя.

Реалистический же герой в русской литературе наделяется таким качеством, как уникальность, которая формируется под воздействием социальных и исторических процессов, происходящие в период жизни героя. От характера протагониста и его понимания мира зависят поступки, которые он совершает. Однако характер героя зачастую подвержен изменчивости. Основоположник русского реализма А.С. Пушкин в своем романе в стихах «Евгений Онегин» представляет образ главного героя как уникальную личность – Онегин имеет разносторонние интересы, интеллигентен и опрятен. Но в то же время ему были присущи и черты типичного дворянина – светский образ жизни, воспитание, образование. На протяжении всего романа характер главного героя растет и формируется под влиянием различных обстоятельств: времяпровождение в светских компаниях, жизнь в имении, дуэль и т.д. Таким образом, Пушкин видит в своем герое некую отчужденность, непригодность для этого мира, что делает героя уникальным. Эту традицию «отчужденности» продолжают и последующие представители русского реализма.

Таким образом, в понимании русскими романтиками и реалистами героев своих произведений можно обнаружить как сходство, так и различия. Главное сходство этого понимания – возвышение ценности личности, противопоставление ее обществу, миру; различие – романтики предпочитали изображать исключительного героя, существующего в исключительных обстоятельствах, тогда как герой реализма, скорее, типичен и отображен в типичных обстоятельствах.

Литература:

1. Берковский, Н.Я. Романтизм в Германии / Вступит. статья А. Аникста. – Л.: Художественная литература, 1973. – 568 с.
2. Русская эстетика и критика 40 – 50-х годов XIX века / Подгот. текста, сост., вступ. статья и примеч. В.К. Кантора и А.Л. Осповата. – М.: Искусство, 1982. – 544 с.
3. Соболев, П.В. Очерки русской эстетики первой половины XIX века. Ч.1: Курс лекций / П. В. Соболев. – 1972. – 264 с.
4. Федосеенко, Н.Г. Типология романтического героя в русской литературе // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2009. – Сер. 9. вып. 4. ч. 1. – С. 28 – 39.

THE PROBLEM OF AESTHETICS IN RUSSIAN LITERATURE OF THE XIX CENTURY

Annotation: *The article is devoted to the consideration of two aesthetic directions in the literature – romanticism and realism. The author analyzes the problem of understanding the hero in romanticism and realism, as well as describes the specific images of the characters in Russian literature.*

Keywords: *literature, direction, romanticism, realism, hero, XIX century.*

УДК

Садыхова Г. А.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

К ВОПРОСУ О ВОСПРИЯТИИ МУЗЫКИ

Аннотация: *В статье поднимается тема необходимости и пользы ведения урока музыки в общеобразовательной школе, предлагаются рекомендации по развитию музыкального слуха, а также, мысли о том как слушать, понимать и изучать музыку. Статья предназначена для учащихся, студентов, преподавателей музыкальных учебных заведений, культуры и искусства.*

Ключевые слова: *музыкальная грамотность, любовь и добро, чувства в человеческом сердце, душе и мыслях, музыкальные программы, музыка, музыкальное искусство, эмоциональный мир человека, его чувства, настроение, развитие музыкального слуха, Божественное происхождение музыки, «музыка – сама жизнь».*

Любовь и добро – на этом держится мир.

Чтобы разбудить эти чувства в человеческом сердце,
надо иметь очень много тепла и солнца в душе, делах и мыслях.

Лейли Надирова

Великие композиторы XX века, думая о своем народе, о его музыкальной грамотности, создали свои образовательные системы. Это такие композиторы, как:

- Карл Орф,
- Бэла Барток,

- Золтан Кодай,
- Дмитрий Кабалевский.

Они были уверены, что любая нация может считать себя абсолютно грамотной только тогда, когда она будет владеть музыкальной элементарной грамотой, а не только читать, писать и считать. Поэтому их музыкально-образовательные программы необходимы в общеобразовательных школах наряду с другими предметами.

Если Карл Орф в своей системе считал, что каждый ребенок должен уметь играть на каком-либо инструменте (дудочка, барабан, труба и т.д.), то Бэла Барток и Золтан Кодай опирались на крестьянскую песню. Дмитрий Кабалевский пошел дальше. По его системе, музыку необходимо понимать и чувствовать.

Музыка в жизни человека и общества играет исключительно большую роль. Не будет преувеличением сказать, что с момента возникновения человечества и до тех пор, пока оно будет существовать, – будет существовать и музыка.

Музыкальное искусство наиболее близкое человеку. Оно говорит с людьми на языке чувств, на самом интимном и вдохновенном из всех языков, – на языке человеческого сердца.

Являясь, как и другие виды искусств, одной из форм общественного сознания, музыкальное искусство познает и отражает жизнь специфически, преимущественно через раскрытие человеческих чувств и переживаний. Поток звуков несет слушателю саму эмоцию, вовлекая его тем самым в широкий круг мыслей.

Об этой специфической черте музыки, об ее способности непосредственно влиять на эмоциональный мир человека, писал Н.А. Римский-Корсаков. По его высказыванию – «живопись непосредственно дает образ и мысль, и нужно создать в своем воображении настроение; поэзия слова дает мысль и по ней нужно создавать образ и настроение; а музыка непосредственно дает настроение, и по нему надобно воссоздать мысль и образ» [3].

Музыка – властительница в сфере человеческих чувств, и, бесспорно, является самым могущественным инструментом в возможности передачи духовного мира человека. Прообразом для нее становятся не застывшие предметы, а состояния, процессы. Музыкальное искусство есть искусство динамическое, оно способно выразить почти все нюансы человеческой психики, от самых тонких, интимных

чувств и настроений до высокого пафоса борьбы, такие моменты, где слово бессильно.

Именно на это замечательное свойство музыки и хотел обратить внимание композитор и музыкальный критик А.Н. Серов, когда писал: «Если бы все, что проходит в душе человека, можно было бы передать словами, музыки не существовало бы на свете» [4].

Музыка влияет на наши эмоциональные, физические и психологические состояния, стимулирует наш духовный рост и развитие, а также воздействует на отношение человека к миру, на все его сознание.

Это глубокое человеческое свойство музыки делать людей чище и лучше. Оно воспевалось поэтами и художниками. Великий Уильям Шекспир писал:

«Кто музыки не носит сам в себе,
Кто холоден к гармонии прелестной,
Тот может быть изменником, лгуном,
Грабителем, души его движенья
Темны как ночь...
Такому человеку
Не доверяй...» (Уильям Шекспир – «Венецианский купец»).

Уже в глубокой древности лучшие умы придавали музыке большое воспитательное значение.

Каждый должен открыть для себя этот прекрасный источник вдохновения, этот великий мир, мир музыки, который все мы должны познать, и должны уметь воспринять его.

Но каждый ли человек может слышать, т.е. полноценно воспринимать серьезное музыкальное произведение?

Не нужен ли для этого какой-то особый слух? Уже давно передовой музыкальной педагогической и научной мыслью опровергнуто мнение некоторых психологов, утверждавших, что не у всех людей есть задатки музыкальных способностей и поэтому музыка доступна лишь тем, у кого есть призвание.

По словам профессора А.Б. Гольденвейзера, абсолютно немusикальные люди – большая редкость, наверняка встречаются не чаще, чем и гениально талантливые.

Почти у всех людей, исключая глухих от рождения, есть музыкальные способности, пусть самые минимальные.

Эта элементарная музыкальность сказывается и в чувстве ритма, имеющегося у значительного большинства людей, она проявляется уже в самом стремлении людей к пению, танцам, игре на различных музыкальных инструментах как средству выражения чувств, настроений.

Следовательно, основная предпосылка для понимания и восприятия музыки у значительного большинства слушателей имеется, но этого еще недостаточно, чтобы стать настоящими любителями и ценителями этого вида искусства.

Известный советский музыковед Б. Асафьев считал, что не так важно всех обучать пению и игре, важнее всего научить воспринимать музыку.

«Я, право, не знаю, нужно ли всех обучать музыке, то есть игре и пению. Но наблюдать ее, и, наблюдая, привыкать делать выводы, и обобщать – это иное дело. Наблюдать искусство – значит, прежде всего, уметь воспринимать его» [1].

Под развитием восприятия следует понимать все компоненты, необходимые для сознательного и эмоционального восприятия музыки.

Это, прежде всего, развитие навыков слушания, музыкального слуха, подготовка своего слуха к восприятию музыки, умение улавливать особенности выразительных средств. Это также развитие эмоциональной отзывчивости, умения улавливать и почувствовать настроение и богатство музыки.

Это, наконец, приобретение необходимых теоретических знаний, в значительной мере способствующих более осмысленному восприятию музыкальных произведений.

Таким образом, это своего рода творческий процесс, требующий активного участия самого слушателя.

Подобно тому, как мы вчитываемся в книгу, всматриваемся в картину, так и музыке мы должны отдавать свое внимание, свои душевные силы. Надо не только слушать, но и уметь услышать. А для этого надо постоянно работать над собой, систематически обогащать свои музыкальные знания, наполнять свою память все новыми и новыми произведениями.

Чтобы по-настоящему любить музыку, надо, прежде всего, ее слушать, чаще общаться с ней, использовать любую возможность познакомиться с хорошей музыкой: ходить на концерты и слушать ее в записях и по радио, и по телевидению.

Надо воспитывать свой вкус на лучших образцах музыкальной классики, на лучших произведениях современных композиторов, переходя постоянно от наиболее доступного к более сложному и глубокому, тем самым постоянно развивая и совершенствуя свои музыкальные способности.

Люди, не стремящиеся развивать свои природные данные, с удовольствием слушающие песни и несложные по музыкальному настроению произведения, обычно затрудняются в понимании более сложных музыкальных жанров, например, сонат, симфоний, ораторий, и т.д.

А ведь симфоническая музыка по праву может называться владычицей музыкального царства. Она потрясающе эффектна. В ней содержится неисчерпаемое богатство чувств и идей. Она дает нам высший результат, какой может дать музыка. Но она же требует и не большого напряженного внимания.

Нужен большой опыт, чтобы воспринимать то многообразие звучания, из которого состоит ткань музыки, разобраться в таком многообразии элементов выразительных средств. Нужен большой опыт, чтобы не потонуть в деталях, чтобы охватить целое – т.е. услышать в музыке основное, существенное, чтобы научиться эстетически переживать и наслаждаться ею.

Эти навыки музыкального восприятия можно приобрести только в непосредственном контакте с музыкой.

Через искусство слушания, человек мало-помалу входит в музыкальную стихию, приобщается к ней, развиваются его эмоции, вкус, музыкальная память, закрепляются теоретические знания и навыки. Благодаря многократному слушанию бессознательно утончается слух, обретаются инстинктивные навыки музыкального воображения, появляются первые проблески интуитивного звукозерцания – т.е. умения чувствовать и мыслить звуками. Появляется потребность в музыке, возникает желание снова и снова слушать далее хорошо знакомое произведение. Интересно отметить, что при повторном внимательном прослушивании, особенно другом исполнении, можно всегда

найти какие-то новые стороны, детали, нюансы, которые раньше оставались незаметными и которые наверняка обогатят представление о данном произведении.

После многократного прослушивания любая музыка, даже самая сложная, делается ясной, она закрепляется в нашем сознании, становится близкой и родной.

У А.В. Луначарского есть очень меткое определение состояния неискушенного слушателя при первом прослушивании незнакомой ему симфонии и после многократного знакомства с нею. Считаю небезынтересным привести всю цитату целиком: «Мы слышим хаос звуков; то нам кажется, что мы уловили нить, что слова все разбегаются в иррациональные, беспорядочные, по-видимому, группы звуков. До эстетической эмоции далеко.

Прежде всего испытываете досаду, а под конец – сильное утомление...

Но вот слышите ту же симфонию в третий раз; звуки как бы текут по проложенным уже прежде путям, – вы узнаете их, вам все легче ориентироваться; внутренняя логика, музыкальная архитектура пьесы выступает все ярче, неясны только отдельные детали. С каждым новым опытом эти детали просветляются, и всю пьесу вы встречаете, как старую знакомую. Вам легко воспринимать ее, ваш слух словно подсказывает, что будет, помнит все прозвучавшее и царит над всей симфонией. Теперь этот мир звуков кажется вам гармоничным, легким, он ласкает ухо, в то же время он будит целую сложную гамму чувств в вашей душе, потому что радость, горе, тоска, порыв отваги слышатся в этих звуках» [2].

На Востоке существует легенда, согласно которой божественное поведение было услышано Моисеем в словах Muse ke – «Моисей, внимли»; а откровение, снизошедшее на Моисея, состояло из тона и ритма, и он назвал это откровение тем же самым именем «Musike, музыка» [5]. Тем самым эта красивая легенда не только утверждает божественное происхождение музыки, но показывает, что она есть закон жизни и сама жизнь.

Один из великих поэтов Персии Хафиз говорил, что душа вошла в тело человеческое под песню ангелов, и единственная причина существования души – желание испытывать музыку жизни. Следова-

тельно, музыка влечет нас, потому что она соответствует тону и ритму всего сущего, и это спокойствие удерживает целостность человеческого бытия.

И хочется повторять, повторять без устали: не забывайте существование этого прекрасного мира, мира высоких образов, мыслей и чувств, идите ему навстречу – и жизнь ваша станет богаче, заиграет в новых тонах и красках.

Литература:

1. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б.В. Асафьев 1965.
2. Луначарский А.В. «В мире музыки» / А.В. Луначарский. 1971.
3. Орлова А.А. Страницы жизни Н.А.Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества / В.Н. Римский-Корсаков, А.А. Орлова. Выпуск 1 – 4, Л., 1969 – 1973 гг.
4. Серов А.Н. Избранные статьи / А.Н. Серов. Т.1. 1950.
5. Хазрай Инайят Хан. Мистицизм звука / Хазрай Инайят Хан. – М., 1988.

Sadikhova G. A.

«ON THE QUESTION OF THE PERCEPTION OF MUSIC»

Annotation: *the article discusses the need and benefits of conducting music lessons in a secondary school, offers recommendations for the development of musical hearing, as well as how to listen, understand and learn music. The article is intended for pupils, students, teachers of music schools, culture and art.*

Keywords: *musical literacy, love and kindness, feelings in the human heart, soul and thoughts, musical programs, music, musical art, the emotional world of a person, his feelings, mood, the development of musical hearing, the Divine origin of music, music is life itself.*

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОРИЕНТИРЫ В РАЗВИТИИ УНИВЕРСИТЕТСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация: В статье Владимирский государственный университет представлен как один из центров науки и искусства региона. В соответствии с этим автор предлагает новые позиции его развития через глобализацию и популяризацию эстетического вектора образовательного процесса.

Ключевые слова: тип регионального вуза, стратегические перспективы развития в среднесрочной перспективе, эстетика в образовательном процессе, бизнес-интеллигенция.

Новая страница в истории Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения «Владимирский государственный университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых» открывается 31 марта 2011 года в тот момент, когда приказом Министра образования и науки А.А. Фурсенко происходит реорганизация вуза и присоединение к нему в качестве структурного подразделения старейшего в области высшего учебного заведения – Владимирского государственного гуманитарного (в прошлом – педагогического) университета. Так ВлГУ становится одним из крупнейших университетов в Центральном Федеральном округе, успешно прошедшим в 2017 году аккредитацию, по результатам которой признан опорным вузом региона. Таким образом, в настоящее время университет стоит на трех векторах развития, формирующих его основные задачи: быть центром науки и искусства региона, осуществлять подготовку высококвалифицированных кадров, нести важную миссию в области социокультурного развития Владимирской области.

Известно, что в современном мире существуют три типа университета: федеральный, столичный и региональный. Владимирский государственный университет является самым крупным региональным

высшим учебным заведением нашей области. Естественно, такой вуз, как наш, имеет особый статус, поскольку является наиболее доступной базой в получении высшего профессионального образования для абитуриентов – жителей Владимирской области. Кроме того, вуз обеспечивает приток талантливой молодежи и из соседних областей. Важно, что основная часть программы развития вуза актуализирует вопросы трудоустройства своих выпускников внутри региона. Молодые специалисты, обладающие высокой социальной и экономической гибкостью, бытовой и психологической лояльностью, готовые к риску и ориентированные на новые знания, навыки, практики, умения, ценностные позиции, способны более активно включиться в основные сферы человеческой жизни: экономическую, социальную, политическую и духовную. Таким образом, по уровню оседлости человеческого капитала, его объему и количеству энергозатратности, университету в нашем регионе не может быть равных. Существование такого крупного вуза, как наш, – это факт, обеспечивающий гораздо больший интерес к региону, факт, подтверждающий стабильность его развития, успешность и конкурентоспособность.

Исходя из изложенного выше, получается, что стратегическими ориентирами развития Владимирского университета в среднесрочной перспективе являются:

1) повышение роли четырех основных функций университета (научной, образовательной, духовной и социокультурной): университет должен все больше становиться центром формирования социальных и культурных особенностей Владимирской области, именно в нем должны сосредотачиваться результаты основных демографических, этнических, экономических, физико-математических, инженерных, инновационных, а также искусствоведческих, культурологических, философских и эстетических исследований региона. Отсюда следует, что необходимо уделить особое внимание развитию кафедр по данным направлениям, поскольку именно они будут формировать социокультурный и экономический облик области;

2) сохранение образовательной роли университета, заключающейся в подготовке кадров с максимально высоким уровнем сформированности основных групп общекультурных и профессиональных компетенций;

3) развитие вектора быстрой адаптации к нуждам региона и подготовки тех кадров, в которых нуждается Владимирская область; подготовка востребованных в регионе специалистов за счет мотивации обращения молодежи к новым специальностям, качественной профориентационной работы;

4) формирование мощнейшего научного коллектива, способного актуализировать и решать важнейшие научные проблемы;

5) осуществление культурно-просветительской миссии несколькими путями:

а) приобщение населения к культуре за счет развития института искусств и художественного образования, усиления оснащенности кафедр музыкального искусства и художественного образования, театрального искусства;

б) поддержание резервно-трудовых, творческих связей университета с Владимирским областным академическим драматическим театром, Владимирской областной филармонией, школами искусств города Владимира и области, музыкальными колледжами и колледжами искусств, а также иными учреждениями культуры и искусства области;

в) стратегическая и финансовая поддержка университета в формировании эстетических и творческих качеств личностей обучающихся, в развитии творческой активности населения, в преумножении интеллигенции региона, в сохранении и развитии культурных традиций области, в культурно-просветительской деятельности.

Очевидно, что в современном мире университету не по силам самостоятельно нести культурно-просветительскую миссию, так как для этого не хватает ресурсов политической лояльности в сохранении творческого потенциала вузов, софинансирования на различных уровнях бюджетной политики, мешает наличие стремлений установить лишь узкую направленность вузовской системы подготовки специалистов – образовательную. Однако, за счет упорной реализации культурно-просветительской миссии ВлГУ, возможно формирование уникального слоя населения региона – «бизнес-интеллигенции», существование которого будет демонстрацией определенных умений и знаний, символизирующих духовную, экономическую, социальную и политическую силу региона в целом. Впоследствии этот социальный страт, в связи с экономической и творческой активностью, будет спосо-

бен вывести регион на более высокий уровень развития по всем важнейшим направлениям.

Важно, что развитие нашего университета должно носить не только стратегический, но и методологический характер. Что это значит? Настоящая система высшего профессионального образования ориентирована на интерактивные формы обучения, сокращение лекционных и практических занятий, увеличение часов самостоятельной работы студента и т.п. Получается, выполнение задач, направленных на развитие Владимирского региона, для вуза существенно затрудняется. Но, если модернизировать процесс обучения до интерактивно-творческих форм, результат будет гораздо выше, чем в первом (одно-сторонне-академическом образовании). Как и каким образом это сделать? Опять же за счет усиления роли творческо-воспитательной функции образования, культурно-просветительской деятельности, театрально-сценической и актерско-режиссерской работы.

Литература:

1. Запесоцкий, А. С. Образование: философия, культурология, политика / А. С. Запесоцкий. – М.: Наука, 2003. – 456 с.
2. Коленова В. В. Художественная традиция системы женского образования в России XVIII – начала XX вв. и современность // Ми-стецькї пошуки: научно-методический журнал. Сумы, 2011. С. 67 – 71. (0,2 п.л.).
3. Куренкова Р. А. Эстетика / Р. А. Куренкова. – М.: Изд-во Владос-Пресс, 2003. – 368 с.

Kolenova V. V.

AESTHETIC GUIDELINES IN DEVELOPMENT UNIVERSITY EDUCATION

Annotation: *the article presents Vladimir state University as one of the centers of science and art in the region. In accordance with this, the author proposes new positions of its development through globalization and popularization of the aesthetic vector of the educational process.*

Keywords: *type of regional University, strategic development prospects in the medium term, aesthetics in the educational process, business intelligentsia.*

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА ЛИЧНОСТИ: СУЩНОСТЬ И СОДЕРЖАНИЕ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ

Аннотация: *Статья посвящена рассмотрению понятий «эстетическая культура личности», «эстетический опыт». В статье отмечается взаимосвязь эстетического опыта с другими формами освоения жизни: религиозное и нравственное воспитание, художественное образование и воспитание. Эстетический опыт строится на основе чувственного эмпирического целостного постижения мира и самого человека как совокупность субъектно-объектных отношений.*

Ключевые слова: *эстетический опыт, эстетическая культура, эстетическое состояние.*

В отечественной науке категория «эстетическая культура личности» предстает как уровень освоения эстетического опыта в сфере восприятия и отражения, творчества и самовыражения личности, как уровень сформированного эстетического ценностного отношения к миру. Базой и фундаментом эстетической культуры личности выступает эстетический опыт.

Эстетический опыт представляет собой совокупность традиционно сложившихся и усвоенных систем эстетических знаний и эстетических способностей людей. Эстетический опыт складывается как совокупность специфических средств и методов эстетического отражения, выражения, открытия, формотворчества, восприятия [6: 83].

Понятие «опыт», по мнению Н.И. Киященко, рождается на ранних этапах осмысления взаимодействий человека с миром. «Из этого опыта в дальнейшем, по мере осознания человеком различных сторон и сфер своей жизни выделяется собственно познавательный, хозяйственный, экономический, этический, художественный, религиозный и т.п. опыт» [2: 10]. Таким образом, первоначальный опыт человечества был целостным, единым. Пробужденное стремление к красоте

поможет индивиду воспринять наличную культуру человечества так, чтобы она стала частью его личного опыта и культуры. Внутри индивида пробуждается эмоциональная отзывчивость ко всему в мире, что содержит в себе эстетические качества, является общечеловеческой ценностью.

Американский эстетик и педагог Р. Меденфот считает, что «эстетический опыт – это разновидность опыта, в котором явления постигаются как непосредственно чувственные данные, что отличает его от опыта, в котором явления постигаются концептуально» [10: 9]. Он вводит новое понятие «openness» – «прямоты» /открытости/, через которое происходит, по его мнению, слияние, единение человека и среды. В своей теории он опирается на идеи, понятие эстетического Дж. Дьюи, развитые в 20-е годы нашего века.

Под категорией эстетического опыта Дж. Дьюи подразумевает все то, что имеет отношение к опыту вообще, с той лишь разницей, что эстетический опыт наделен особым качеством, которое сохраняет целостность опыта и приводит к единству все его элементы и аспекты. «По всей вероятности, “эстетическое качество” у Дьюи отождествляется с гармонией и мерой» [1: 30]. При этом обнаружено это «эстетическое качество» может существовать только с помощью интуиции. «Без интуитивно развитого качества части опыта являются внешними по отношению друг к другу и соединены в опыте чисто механически» [11: 192]. Так, эстетический опыт, по Дж. Дьюи, предстает как результат взаимодействий человека и окружающей среды. Именно это положение философии Дьюи получает свое развитие в современных американских теориях. «Наше тело чувствует яркость звенящего звука как идентичную яркости зеленого листка. Когда мы говорим, что видим луга, звенящие полуденным солнцем, это значит, что мы ощутили сходство в чувстве звука и цвета. Это не просто аналогия или похожесть, это идентичный аспект цвета и звука. Способность наших органов чувств немедленно переводить одни свойства эстетических явлений на язык других усиливает индивидуальный чувственный опыт» [12: 13].

Согласно другому американскому исследователю Р. Берссону, эстетический опыт предстает как совокупность объектно-субъектных отношений, «всей реальности» как опыта. Он также предлагает пони-

мание «эстетического опыта» как «опыта чувственной непосредственности».

Американские ученые считают эстетический опыт особым видом опыта восприятия объектов, событий или ситуаций, а также пытаются использовать эстетический опыт как модель для воспитательного опыта (Дж. Дьюи, Виллеман, Чемплин, Арнстайн). Они полагают, что в процессе воспитания эстетический и воспитательный опыт переплетаются и вступают во взаимодействие. Дж. Дьюи утверждает, что эстетический опыт является моделью для всякого опыта вообще, самодостаточность и удовлетворительность эстетического опыта, его способность сочетать напряжение жизненности с гармонией «я» дают возможность использовать его как род модели.

Таким образом, эстетический опыт представляет собой основанное на практике чувственно-эмпирическое познание мира и себя; определенный уровень развития родового чувства красоты и формирования эмоционально-чувственной сферы человека; способность создать «эстетическое состояние» (развитие всех чувств, эстетической отзывчивости, эстетического вкуса, гармонизация чувств, «облагораживание ума»). В эстетический опыт входит традиционно сложившаяся система эстетического знания и эстетических способностей людей; совокупность специфических средств и методов эстетической деятельности.

Рассмотрев понятие «эстетический опыт», необходимо перейти к следующему понятию – «эстетическая культура», т.к. эстетическая культура вырастает из эстетического опыта, формируется на его базе. По нашему мнению, понятие «эстетический опыт» шире понятия «эстетическая культура». Эстетический опыт включает в себя все формы взаимодействия человека с миром (как предметно-практические, так и духовные формы). Эстетическая культура предстает как наилучший, наиболее ценный и значимый для человечества эстетический опыт.

Эстетическая культура предстает как многогранное специфическое освоение и накопление опыта (в сфере восприятия и творчества), оцениваемого через призму *целостного, всеохватывающего отношения*, исходя из аксиологического (ценностного) взгляда на мир. Эстетическая культура включает в себя формирование способности и уме-

ния прочувствовать свою связанность с миром, содержательно пережить, «человечески ценностно выразить полноту, глубину и многообразие этих отношений» [9: 32, 42]. Так, эстетическая культура является показателем интеграции человеческих качеств и способностей в единое целое, создающее базисную структуру характера, как формирование внутреннего мира в его целостности перед лицом внешнего мира в его целостности. Это и совокупность ценностных векторов личности в ее взаимоотношениях с миром, ориентиров, касающихся и направляющих содержательные и выразительные стороны человеческой деятельности.

Эстетическая культура позволяет расшифровать и организовать эстетический опыт, предвидеть перспективу развития своего пребывания в мире, определять тенденции общего процесса своего взаимодействия с ним.

Таким образом, эстетическая культура предстает как высший уровень эстетического опыта, вбирает в свою единую систему наиболее значимые достижения опыта, не повторяя случайных сторон, стремится обеспечить целостность личности. Однако до сих пор эстетическая наука не занималась анализом соотношения эстетического опыта и эстетической культуры как личности, так и общества, поскольку пока ни в эстетике, ни в этике, ни в теории искусства, ни в культурологии не рассматривалась ответственность эстетического опыта за то или иное развитие культуры, степень ее гуманизации. Сама проблема эстетической культуры стала предметом анализа и исследовательской работы лишь с 60 – 70-х годов XX века [3: 95].

Эстетическая культура, по мнению И.А. Коникова [5: 84 – 95], составляет определенный аспект культуры вообще, поскольку она имманентна каждой из ее автономных областей, но это не отрицает автономии и самой эстетической культуры, а свидетельствует об ее универсальной природе. Эстетическая культура проходит через всю человеческую культуру, ее бытие; функционирование эстетических ценностей невозможно вне синтеза ее субстанционального и атрибутивных аспектов (по И.А. Коникову, эстетическое это одновременно и атрибут, и субстанция). Применительно к основным формам эстетической культуры эта специфика предстает как наиболее оптималь-

ная реализация творческих потенций личности, осуществление человеком его исторического предназначения, как реализация его сущностных сил. Все это находит свое проявление в полифункциональности эстетической культуры и ее гуманистическом характере: *образовательно-воспитательной* функции – главном инструменте формирования, гармонизации личности, коммуникативной, гедонистической, аксиологической функциях, функции социализации личности.

Эстетическая культура, как отмечает Коников, выступает как инструмент не только конструирования и совершенствования личности, но и *гармонизации общественных отношений, регулятор отношений индивида с миром.*

Эстетическая культура предстает как специфический способ и результат преобразования природы, общества и самого человека по законам красоты, способ и результат очеловечивания мира и человека, фиксируя эстетическую направленность всех форм человеческой деятельности, отражая эстетическую форму культуры данного общества, служит своего рода основным цементирующим элементом этой культуры, связующим все ее звенья.

Эстетическая культура личности основывается на уровне развитости эстетического сознания, способности и потребности эстетически воспринимать действительность, участвовать в эстетической деятельности, воплощаемой в эстетических ценностях.

Есть и несколько иное определение эстетической культуры, которое дает А.И. Комарова в монографии [4: 18] «эстетическая культура характеризуется также как мера эстетического освоения условий, общественной жизни в процессе практической, предметно преобразующей деятельности».

Эстетическую культуру личности составляют эстетические потребности, эстетический вкус, такт, мастерство, определенные эстетические воззрения.

Таким образом, мы отмечаем тесную взаимосвязь эстетического опыта с другими формами освоения жизни (с эстетическим образованием, с религиозным и нравственным воспитанием, художественным образованием и воспитанием), с формированием личностной аксиологической системы (системы общечеловеческих ценностей). Мы выяснили,

что эстетический опыт является опытом материально-практической и духовной деятельности человека, осуществляющейся по мерам человека и предметов (явлений окружающего мира); затрагивает важнейшую сферу чувств, переживаний, осознания, оценивания человеком мира природы, общества, индивида. Став достоянием личности, богатый эстетический опыт формирует этнический, национальный, региональный и другой, но в любом случае *общечеловеческий* опыт отношений, сущность которых в формировании творческих созидательных структур индивида и личности.

Литература:

1. Гуреева А. Критический анализ прагматической эстетики Д. Дьюи. – М., 1983. – С.30.
2. Киященко Н.И. От эстетического опыта к эстетической культуре // Эстетическая культура. – М.: ИФ РАН, 1996. – С. 10.
3. Киященко Н. И. Эстетический опыт и эстетическая культура. – М.: ИФРАН, 1992.
4. Комарова А. И. Эстетическая культура личности. – Киев, 1988.
5. Коников И. А. Эстетическая культура // Эстетический опыт и эстетическая культура. – М.: ИФРАН, 1992.
6. Крылова Н.Б. Эстетический потенциал культуры. – М.: Прометей, 1990. – С. 83-83.
7. Назарова М.Г. Эстетический опыт и эстетическая культура: определение и содержание понятий в контексте современной науки // Эстетический опыт личности как условие освоения культуры в образовательном процессе школы и вуза. Сборник научных трудов. Институт художественного образования РАО, ВГПУ. – Москва, 2003. – С. 19 – 29.
8. Назарова М.Г. Эстетическая культура личности: категориальный статус и содержание в контексте современной науки // Художественно-эстетическое образование и проблемы современной культуры: Материалы III Международно-практической конференции. – Владимир: ВГПУ, 2005. – С.46.
9. Самохвалова В.И. Эстетическая культура как комплексный феномен утверждения и реализации человека в мире // Эстетическая культура. – М.: ИФРАН, 1996. – С.32.

10. Современный мир и эстетическое развитие человека. – М.: Прометей, 1993. – С.9.

11. Dewey, J. Art as Experience. – N.Y., 1934.

12. Madenfort, W. Aesthetic education //Art Education, vol.25, No. 5, 1972.

Nazarova M. G.

AESTHETIC CULTURE OF THE PERSONALITY: ESSENCE AND CONTENT IN CONTEXT OF CONTEMPORARY SCIENCE

Annotation: *The article is devoted to the consideration of concepts: "aesthetic culture of the individual", "aesthetic experience". The article notes the relationship of aesthetic experience with other forms of life assimilation: religious and moral education, art education and upbringing. Aesthetic experience is built on the basis of a sensible, empirical, holistic understanding of the world and of man himself; as a set of subject-object relations.*

Keywords: *aesthetic experience, aesthetic culture, aesthetic state.*

V. ЭСТЕТИКА АРХИТЕКТУРЫ И СТРОИТЕЛЬСТВА

УДК 72.01

Бирюкова Е. Е.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

МИМЕСИС В АРХИТЕКТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ИСТОРИЧЕСКОГО ГОРОДА. ТИПИЧНОЕ И ОСОБЕННОЕ

***Аннотация:** В статье рассмотрены вопросы, связанные с особенностью существования архитектурного пространства исторических поселений как эстетически выразительного образования. Дана аналитика эстетических аспектов существования архитектурного пространства с точки зрения возможности использования эстетической категории «мимесис» по отношению к такому архитектурному феномену как исторический город. Проведен анализ типичного и особенного в облике и образе исторического города с точки зрения современной эстетики и теории архитектуры.*

***Ключевые слова:** мимесис, архитектурное пространство, архитектурное пространство исторического города, мимесис в архитектуре, типичное в архитектурном пространстве, особенное в архитектурном пространстве.*

Ни для кого не секрет, что поселения, имеющие долгую историю существования, чей исторический путь занимает не только столетия, но подчас приближается к тысячелетней отметке, обладают очень сильным архитектурным образом. Их пространство – улицы, площади, закоулки, внутренние дворики и открытые панорамы – узнаваемы для любого, кто хоть раз соприкасался с их архитектурной средой. Кажется, что оно все наполнено едва уловимыми смыслами, историческим подтекстом, что все здесь буквально дышит историей. Причем, как правило, речь не идет о крупных, значительных архитектурных объектах, являющихся шедеврами архитектуры и потому обладающих ярко выраженным и узнаваемым архитектурным обликом. Наоборот, чаще всего если архитектурный шедевр существует без средового контекста, изолированно, сам по себе, то он оказывается не способен создать собственной ауры, ощущения «ожившей истории».

Чужеродная среда буквально поглощает его, нивелирует с окружением, низводит до уровня просто одной из многочисленных пространственных форм. Именно это произошло с Золотыми Воротами в городе Владимир, церковью Трифона в Напрудном (г. Москва), и такие примеры можно было бы продолжать.. Так же растворяется в своем архитектурном окружении памятник градостроительного искусства – исторический центр города Муром, который буквально поглощают и уничтожают по периметру на уровне образа и средовой ауры девятиэтажки и пятиэтажки советского периода. Единичный архитектурный объект оказывается неспособным создать свою собственную среду и, в силу этого, выглядит как несуразный, раритетный, нелепый, диссонирующий в образном ряду архитектурной среды.

Обратная картина наблюдается в случае, когда архитектурные объекты выступают как целостная пространственная система. Они образуют архитектурную среду, густо насыщенную образами. Причем данная картина наблюдается даже в том случае, если единичная ценность их мала или вообще стремится к нулю. Если рассмотреть район так называемых Гончаров, расположенных в исторической части города Владимира, с юго-западной стороны от Козлова вала, то, при ближайшем рассмотрении, вырисовывается парадоксальная картина – образная ткань целостного архитектурного пространства формируется и культовыми сооружениями XVI – XVIII вв., чья архитектурная и культурная ценность бесспорна, и гражданскими постройками XIX – XX вв., многие из которых обладают слабыми или даже сомнительными архитектурно-ценностными характеристиками, но формирующими плотное, однородное и, главное, стилистически выдержанное архитектурное окружение. Их стилистическое единство и средовую целостность дополняют объекты совсем ничтожные в архитектурно-ценностном плане – заборы, калитки, лавочки. А также, как ни парадоксально это будет звучать на первый взгляд, – крапива, лопухи, вытоптанные тропинки летом, сугробы и дым из печных труб зимой. Причем если бы этого дыма не было, то его, перефразируя известное высказывание, следовало бы придумать – настолько мощную образогенерирующую роль в пространстве исторического города он играет.

Возникает вопрос: что именно является обязательным условием целостного звучания архитектурного пространства исторического города, приводящего к закономерному восприятию его как качественно

единой среды, насыщенной культурными образами и приводящей в конечном итоге к рождению интуитивно чувствуемой исторической ауры? Когда появляется то самое чувство исторического места?

Думается, что ответ на этот вопрос не только может позволить осуществлять продуктивный анализ архитектурных пространств и сред на предмет их культурной и туристической ценности, но и даст возможность прогнозировать их появление в практическом архитектурно-градостроительном творчестве. Это, безусловно, является крайне важным, поскольку позволит на уровне больших пространственных композиций в архитектурном пространстве прогнозировать появление качественно состоявшихся выразительных эстетизированных архитектурных форм.

Что именно может служить ключом для осуществления настоящей аналитики? Наиболее продуктивным в данном случае, как это ни странно звучит в отношении изучения архитектурного пространства и его феноменов, представляется вектор выявления миметических аспектов при эстетическом анализе форм архитектурного пространства. До настоящего времени применение миметического исследования по отношению к архитектурным формам и формам архитектурного пространства осуществлялось только эпизодически и до сих пор в рамках практики эстетической аналитики архитектуры считается мало применимым. Тем не менее, такие исследования существуют. Вопрос о применимости миметического подхода к феноменам архитектуры рассматривался Д. Лукачем в работе «Своеобразие эстетического» [7] и Л. Таруашвили [8; 10 – 13], также был исследован автором настоящей работы [2; 128 – 145] в рамках изучения эстетических аспектов формы архитектурного пространства.

Если отталкиваться от выдвинутого П. Айзенманом тезиса [1; 64 – 81], что эстетика архитектуры коренится в некотором «подобии», «похожести на...», это дает возможность рассматривать, по крайней мере применительно к архитектуре как виду художественной деятельности, определение В.В. Бычкова: «Сущность миметического искусства в целом составляет *изоморфное* (сохраняющее определенное *подобие* форм) *отображение*, или выражение с помощью *образов*» [4; 266]. Отсюда можно сделать вывод о том, что поэзис архитектурного пространства в акте его восприятия и переживания базируется на осознанном узнавании архитектурного пространства и его форм, на

осознании его культурно-социальной отнесенности, следовательно, на узнавании его как некоторой идентичности, когда формы архитектурного пространства воспроизводят то, что узнается как историко-культурная отнесенность, как материально-вещественная подобность. Узнавание архитектурного пространства, его мимесис позволяет запустить процесс постижения идентичности посредством чувственно воспринимаемых форм. Форма архитектурного пространства выступает в этом случае в осознанном качестве, в контексте осознания ее как части пространственного поля культурных смыслов, предметностей социально-культурного пространства. И эти предметности материализуются, овеществляются благодаря именно материальности архитектурной среды, придающей им вещественную достоверность. Архитектурная вещь осуществляется не как вещь реально-физическая, а как повод для переживания социально-культурных смыслов, которым она придает достоверность.

Мимесис в архитектурном пространстве в целом не может быть уподоблен мимесису в живописи, графических видах искусства или скульптуре, где имеет место уподобление определенному «внешнему виду» изображаемого – человеку, природе, вещам, хотя в отдельных архитектурных объектах присутствует подобные формы. Мимесис в архитектуре не адекватен также двойному мимесису музыкальных произведений, где, по мнению Р.А. Тельчаровой, «слушатель не связан с ликом самой действительности» [9: 4], музыка уподобляется человеческим чувствам, а чувства – действительности их вызвавшей.

Рассматривать архитектурное пространство можно как некую особую видимость, посредством которой в архитектурном обличье выступает некоторый «лик личности» социума. Человек опредмечивает себя человеком во внешнем материальном мире, который вследствие этого приобретает определенные человеческие черты. Именно в этом должны корениться миметическая природа внутренней формы архитектурного пространства в частности и мимесис как явление в архитектуре в целом. «Греческое слово, обозначающее картину, – пишет Г.Г. Гадамер в статье “Онемение картины” – *зоон*, значит, “собственно говоря, “живое существо», свидетельствуя тем самым, сколь мало предметы сами по себе, как и лишенные человеческого присутствия виды природы, считались в былые времена достойными изображения» [6: 179]. Но и архитектурное пространство становится объектом пристального человеческого интереса именно вследствие

своей приближенности к человеку. Жилые строения минувших эпох выступают для нас материальным носителем социальных и духовных смыслов, архитектурно представленных и преподносимых. В то же время и понятия социальные, словесные «архитектурные имена», такие как «дом», «город», «храм», даже природные формы, возникшие естественным путем, но напоминающие своим обликом формы человеческих рукотворных строений, «напитываются» человеческой жизнью посредством легенд и сказаний, приобщаясь тем самым к человеческой истории. Может, в этом и кроется объяснение того парадоксального явления, что без крапивы и лопухов у покосившегося забора, без полениц, без поднимающихся дымов из труб, без сугробов, тропинок протоптанных в снегу, саночек, стоящих у порога, исторические поселения утрачивают свою достоверность, витальную компоненту и, во многом, перестают восприниматься таковыми.

Исследуя проблему мимесиса, Г.Г. Гадамер отмечает в «Искусстве и подражании»: «...человеку присуще естественное стремление к подражанию и... человек от природы радуется подражанию... радость от подражания – это радость узнавания» [5: 235]. В отношении архитектурного пространства можно сказать, что феномен узнавания его элементов и радости, с этим связанной, безусловно наличествует. Но чем является это узнавание в плане его эстетического рассмотрения, каков подражательный (миметический) его аспект? Думается, что рассмотрение этого феномена целесообразно начать с изучения некоторого акта эстетической рефлексии своего, давно знакомого архитектурного пространства, эстетическая реакция в отношении которого не может быть истолкована как следствие столкновения с необычной выразительной формой художественного произведения. Я.В. Чеснов в «Лекциях по исторической этнологии» приводит следующее высказывание столетнего балкарца Хасана Мирзоева по поводу много раз виденного, своего, родного пространства, чей вид открывался с горы. «Нет в мире прекрасней этих мест!» [10: 32] Думается, что подобная реакция может быть у каждого человека в отношении своего родного селения, города, улицы, дома. И дело вовсе не в их особенных художественных качествах. В основе этой реакции лежит радость узнавания архитектурного пространства, проистекающая от некоторого уподобления его пространству социально-культурному, составляющему сущность человека, чье становление и существование протекает в материальном пространстве архитектуры и посредством нее.

Именно на мимесисе как основе эстетического восприятия архитектурного пространства исторического города базируется дихотомия типичного и особенного. Необходимо отметить, что узнается не конкретное архитектурное пространство, а некоторое типичное пространство исторического поселения. Узнается пространство по его культурной отнесенности, и именно это делает пространство «своим», «близким», «достоверным», «нашим». Узнаются не отличные, а общие элементы. Именно они и играют роль на начальной стадии восприятия. «Особенность» пространства в контексте его миметического освоения может проявиться только тогда, когда стало возможным его общее культурное отнесение, поскольку именно не особенность, а общность является главным ключом для эстетизации архитектурного пространства исторического города.

Подводя некоторый итог на основе вышеприведенных рассуждений, можно отметить, что неутилитарная эстетическая компонента также вплетена в поток утилитарно-практической деятельности и в массовой народной архитектуре не автономна. Г.Г. Гадамер пишет: «...древнейшим понятием подражания предполагаются три проявления порядка: миропорядок, музыкальный порядок и душевный порядок» [5: 240]. Не следует ли предположить, что нечто, являющееся посредством подражания в архитектуре – это определенный порядок, как миропорядок, душевный порядок, музыкальный порядок, узнаваемый в визуальных формах архитектуры, то существенное, та неутилитарная компонента, говорящая о причастности к бытию и вечности, о высших духовных ценностях, о «гармонической вписанности в Универсум» [3: 8], что постоянно присутствует в потоке каждодневного бытия как выражаемый архитектурным пространством, но не рефлексирован отчетливо. Посредством подражания, миметической активности, когда архитектурное пространство выступает как эстетическая видимость, на первый план могут выходить духовно-существенные ценности в архитектурной форме, в своей конкретной образной определенности. Если рассматривать не только средневековую культуру, но и традиционную, и современную массовую архитектуру, то очевидным является, что неутилитарная эстетическая компонента также вплетена в поток утилитарно-практической деятельности и в массовой народной архитектуре не автономна и как для традиционной культуры вообще, для нее характерен ряд отличитель-

ных (национальных, местных, локально-культурных) особенностей, своеобразный национальный образ, колорит, национальная окрашенность, когда эстетическое как неутилитарное выступает через и посредством различающегося национального.

Литература:

1. Айзенман П. Архитектура – это видимость : [Центр дизайна и искусств им. Аронова. Центр искусств им. Векснера] // Зодчество мира. – 1999. – № 4. – С. 64 – 81.

2. Бирюкова Е.Е. Эстетика формы и содержание архитектурного пространства: Дис. канд. фил. наук : 09.00.04. – Владимир, 2003. – 279 с.

3. Бычков В.В. Русская средневековая эстетика. XI – XVII века. – М.: Мысль, 1992. – 637 с. – ISBN 5-244-00806-4.

4. Бычков В.В. Эстетика : Учебник. – М.: Гардарики, 2002. – 556 с.

5. Гадамер Г.Г. Искусство и подражание // Гадамер Х.Г. Актуальность прекрасного. Пер. с нем. / Сост. М.П. Старецкой; Комент. В.С. Малахова, В.В. Бибикина. Посл. В.С. Малахова. – М. : Искусство, 1991. – С. 235 – 240. – ISBN 5-210-0261-x (рус).

6. Гадамер Г.Г. Онемение картины // Гадамер Х.Г. Актуальность прекрасного. Пер. с нем. / Сост. М.П. Старецкой; Комент. В. С. Малахова, В.В. Бибикина; Посл.В.С. Малахова.— М. : Искусство, 1991. – С.179. – ISBN 5-210-0261-x (рус).

7. Лукач Д. Своеобразие эстетического : [В 4х т. Пер. с нем.] / Под общ. ред. К.М. Долгова.— М. : Прогресс, 1985. — Т.1. – 1985. – 335 с. Т.2. – 1986. – 467с. Т.3. – 1986. – 301 с., Т.4. – 1987. – 571 с. – ISBN 978-5-458-27861-4.

8. Таруашвили Л. Эстетика мимезиса и архитектурного ордера в трактате Витрувия // Архитектура мира: Материалы конференции. / ВНИИ теории архитектуры и градостроительства; Москов. арх. институт; [Под. ред. Н. Смолиной]. Вып.3 «Запад-Восток: Античная традиция в архитектуре». – М. : Architectura, 1994. – С. 10 – 13.

9. Тельчарова Р.А. Музыкальная культура личности как предмет философского анализа. автореф. дисс. докт. филос. наук. – М. : ИФРАН, 1992. – 46 с.

10. Чеснов Я.Н. Лекции по исторической этнологии : Учебное пособие. – М.: Гардарики, 1998. – 400 с. ISBN 5-7762-0056-3 (в пер.)

Birjukova E. E.

MIMESIS IN THE ARCHITECTURAL SPACE OF THE HISTORICAL CITY. TYPICAL AND SPECIAL

Annotation: *The article deals with the peculiarities of the existence of the architectural space of historical settlements as an aesthetically expressive entity. The analyst of the aesthetic aspects of the existence of the architectural space is given from the point of view of the possibility of using the aesthetic category of mimesis in relation to such an architectural phenomenon as a historical city. It was revealed typical and special in the appearance and image of the historical city from the point of view of modern aesthetics and the theory of architecture.*

Keywords: *mimesis, architectural space, architectural space of a historical city, mimesis in architecture, typical in architectural space, special in architectural space.*

УДК 72.01

Бирюкова Е. Е.
Коноплева Р. Г.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ОБУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВУ. ЭСТЕТИЗАЦИЯ СЛОЖИВШЕГОСЯ ПРОСТРАНСТВА И НОВАЯ АРХИТЕКТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В ОБУЧЕНИИ СТУДЕНТА АРХИТЕКТОРА

Аннотация: *В статье рассмотрены вопросы, связанные с особенностью творческой подготовки студентов архитектурных специальностей. Профессиональное обучение архитектора базируется на обучении эстетизации сложившихся архитектурных пространств и продуктивной деятельности по созданию новой архитектурной реальности которая построена по законам красоты. В основе творческого мышления архитектора лежат категории «архитектурное пространство как эстетическая видимость» и «образ-форма».*

Ключевые слова: *творчество, архитектурное пространство, профессиональное обучение архитектора, новая архитектурная реальность, сложившаяся архитектурная среда, категория «образ-форма», архитектурное пространство как эстетическая видимость, внешняя форма архитектурного пространства.*

Архитектор – это специалист, который работает с особой реальностью – искусственно созданным предметно-пространственным окружением человека. Причем его утилитарная компонента очень важна. Архитектурное пространство вообще и различные виды архитектуры в частности не существуют в качестве таковых, если не выполняют целый ряд утилитарных функций, обеспечивающих комфортную и безопасную жизнедеятельность человека, его здоровье и удобство. Без этого архитектуры как вида человеческой деятельности не существует, и как вид творческой деятельности она тоже превращается во что-то другое: скульптуру, ленд-арт, пространственный концептуальный дизайн. Именно поэтому в курсе профессиональной подготовки архитектора большое место занимают учебные предметы, напрямую связанные с формированием компетенций прагматико-утилитарной направленности: теория конструкций и конструирования, инженерное обеспечение зданий, архитектурная физика, основы безопасности жизнедеятельности, строительное производство и т.д. Причем доля этих предметов возрастает по мере превращения дома в «машину для жилья» по образному выражению Ле Корбюзье [6]. Таким образом, современный архитектор во многом предстает как специалист технической специальности, что, в свою очередь, сильно искажает саму сущность специальности архитектуры как специальности.

Главное отличие архитектуры как вида человеческой деятельности от другого вида человеческой деятельности – строительства – состоит именно в том, что архитектура в частности, впрочем, как любые варианты созидания архитектурного пространства вообще, прежде всего представляет собой запечатлевание в формах предметного мира предметно-пространственного окружения человека идей, человеческих смыслов, неутилитарных представлений. То есть архитектура нематериальна по своей сущности, она, как это ни парадоксально звучит, являет собой идеальную реальность: образы, идеи, духовные смыслы, которые становятся очевидными и обнаруживаемыми при помощи материально-пространственного окружения архитектурного пространства. Этот аспект его существования был детально рассмотрен в исследовании Бирюковой Е.Е. «Эстетика формы и содержание архитектурного пространства» [2]. Следовательно, и подготовка будущего архитектора должна основываться на выработке компетенций

запечатлевания идеальной нематериальной реальности в формах предметно-пространственного окружения человека, своего рода в обучении творчеству, проявляемому в работе с особым материалом, которым является архитектурная среда, предметно-пространственное окружение человека, которое возникает как результат строительной деятельности, но несет в себе человеческие смыслы.

Ключевым понятием по отношению к пониманию архитектуры процесса и результата творчества, а следовательно, и архитектурному творчеству вообще, является понятие «архитектурное пространство как эстетическая видимость». То есть некоторый особый способ существования, посредством которого могло бы быть обнаружено идеальное в материальном бытии архитектурной вещи. Именно этот особый способ существования архитектурного пространства дает возможность посредством него вступать в некоторые неутилитарные взаимоотношения с окружающим миром, дающие духовное наслаждение и оцениваемые как эстетические. Архитектурное пространство выступает как своеобразное произведение человеческого духа, не связанное непосредственно с материальным бытием архитектурной вещи, но, тем не менее, так же, как и последнее, постигается на чувственно-интеллектуальном уровне. Такой своеобразный способ существования архитектурного пространства, непосредственно связанный с эстетическим ракурсом освоения архитектурного пространства, необходимо обозначить терминологически, исходя из его существенных качеств.

Обратимся к статье П. Айзенмана «Архитектура – это видимость» [1], исследованию, посвященному исследованию эстетического аспекта архитектуры. П. Айзенман рассматривает архитектурный объект (элемент архитектурной среды) с точки зрения соотношения его «смысла» и «формы». «Архитектура всегда была прежде всего физическим местом, выступавшим как фундаментальное качество реальности», «...прежняя архитектура символизировала реальность» – пишет П. Айзенман [1: 65]. Это достигалось за счет «сильной формы», сутью которой была внешняя смысловая ясность, однозначность, «прозрачность» архитектурных форм. Архитектура современности – это «мир опосредованности», «манипулирование многосмысленностью» [1:65]. Оставаясь «физическим местом», архитектура современности, тем не менее, выступает как «слабая форма», сутью ко-

торой является сложнейшая разбалансированность между внешними визуальными знаками и формами, которые ей придают как архитектурному объекту, и реальной конструкцией и формой, посредством которых она предстает внешне в силу того, что является физическим объектом. Но и те, и другие, в сущности, едины, так как и те, и другие выступают во вне как «выглядящее как» или «похожие на» [1: 65]. Они – внешние проявления единой архитектурной формы и могут стать объектом художественного манипулирования для архитектора.

Аналогичное наблюдение делает П. Айзенман, исследуя архитектурные работы и тексты Ле Корбюзье. «Когда Ле Корбюзье говорил: “Дом – это машина для жилья”, он не имел в виду, что дом действительно должен быть машиной. Он-то строил в основном буржуазные дома с функцией на уровне XIX века. Он имел в виду, что дом должен быть похожим на машину» [1: 67]. Именно в этом «выглядеть как», «быть похожим на», по мнению П. Айзенмана, заключена существенная сторона архитектуры, благодаря которой она становится выразителем различных социальных, культурных и эстетических идей. Такой особый способ существования архитектуры, в качестве объекта или среды, П. Айзенман называет «видимостью». Интересным в этой связи представляется, что Дж. Понти в статье «Функция. Форма. Техника» [7] связывает эстетические свойства архитектуры, благодаря которым она может выступать как некоторая «поэтическая реальность» [7: 35], с качеством, которое он обозначает термином «иллюзорность», а О.И. Генисаретский в статье «Живая точка зрения» [3: 60 – 65], посвященной исследованию А.Г. Раппапорта и Г.Ю. Сомова «Форма в архитектуре: проблемы теории и методологии», выделяет следующую цитату из указанного сочинения: «Стиль выражает присутствие мифа косвенно, через внешнюю гармонию видимой формы. Не потому ли стиль так желаем, что создает видимость присутствия мифа, или эффект присутствия в мифологическом пространстве» [3: 64]. Р. Ингарден, в «Исследованиях по эстетике» отмечает, что «форма построек» обеспечивает им возможность «казаться» архитектурными объектами – «храмом», «театром» [4: 211]. Эта возможность обеспечивается благодаря существованию архитектурного произведения как определенного набора «внешних видов» [4: 218 – 229], посредством которых предстает «архитектурный эстетический предмет» [4: 229].

Основываясь на сказанном выше, можно сделать вывод, что обучение архитектурному творчеству и по отношению к сложившемуся архитектурному окружению, и по отношению к вновь создаваемому архитектурному пространству – это обучение творческой работе с архитектурным пространством, которое предстает как эстетическая видимость, набор «внешних видов» [4: 218 – 229], или иллюзорность. Что, в принципе, есть суть одно и то же, то есть обнаружение абстрактных человеческих смыслов в материальных формах окружения, их присутствие. Следовательно, это форма, приводящая к появлению архитектурного образа, или идеальный чувственно обнаруживаемый образ, который существует в конкретных узнаваемых формах архитектурного окружения. Таким образом, для архитектора-творца архитектурной реальности и материальная оболочка, являющаяся носителем духовных смыслов, и неутилитарные смыслы, которые становятся посредством архитектурного пространства явленными и дают возможность испытывать эстетическое наслаждение от контакта с архитектурным окружением, выступают как единая «образ-форма» – неразрывное единство неутилитарного смысла в его формально-архитектурном проявлении.

Обучение архитектурному творчеству должно базироваться на обучении созиданию образа-формы архитектурного окружения как в отношении сложившегося архитектурного пространства, так и в отношении пространства, которое только будет создано и существует только как творческий проект. Можно сформулировать несколько положений в развитие данного тезиса.

Первое. Сама сущность архитектурного пространства предполагает привнесение человеческого духа, идеального в материальное. И эта материальная оболочка архитектурного пространства служит внешним выражением человеческого содержания. Архитектурный объект может быть неполным, частичным, не законченным с точки зрения утилитарной, строительной функции, но уже содержать в себе всю необходимую полноту человеческого содержания. Быть знаком социально-культурного пространства, если его объекты, пользуясь формулировкой И. Канта, «...создают в пространстве образы для выражения идей» [5: 163]. Или, наоборот, быть абсолютно полноценным как утилитарное строительное пространство, но «недобирать» гуманности, человеческого содержания, что часто ставилось в вину массо-

вому жилищному строительству 60 – 80-х годов XX века. Таким образом, существование архитектурного пространства на уровне образа-формы в обучении архитектора не обязательно должно предполагать обязательную всестороннюю проработку утилитарной строительной составляющей.

Второе. Характерным и для «видимости» в художественных произведениях является то, что «...прекрасное сочетание телесных вещей, — пишет И. Кант в «Критике способности суждения» — так же, как и живопись, дано только для глаз, осязание не может дать наглядного представления о такой форме» [5: 165]. Архитектурное пространство как видимость также может представать в таковом качестве только для одного, двух, а не обязательно для всех органов чувств, что является обязательным для утилитарного строительного пространства, воспринимаемого всеми органами чувств в своей материальной и утилитарной конкретности. Формируемый архитектурный образ может быть лишь указан на уровне строительной формы для кинестезиса или визуального восприятия.

Третье. По отношению к архитектурному пространству как видимости уместны замечания И. Канта, что оно может представать для операций человеческого духа, являя собой «...лишь видимость ее использования и применения для других целей, а не только для игры воображения при созерцании его форм» [5: 163], «...служит только лицезрению, чтобы только развлекать идеями воображение в его свободной игре» [5: 165]. Воображение, представление обогащают неполноту архитектурного пространства, превращая его в произведение человеческого духа, поскольку неполнота его видимости достраивается, дополняется, совершенствуется в процессе соотнесения ее с собой каждым человеком, при оперировании с ней, включении ее в поле мысли как идеального объекта, чья неполная материальность выступает лишь поводом для ее мысленного дополнения, совершенствования, достраивания. Это мысленное совершенствование достигает такой полноты, воплощая «...в чувственном облике идею разума о невидимом, примера которому нет в природе..» [5: 155], какой никогда не смогло бы достигнуть, оставаясь оно только в материальных рамках. Данное утверждение особенно точно звучит в отношении архитектурного пространства как эстетической видимости. В подготовке архитектора-творца принципиально важно, чтобы он осознавал, что

эстетика архитектурного пространства базируется на свободе творческих манипуляций сознания воспринимающего с ней.

Четвертое. Архитектурное пространство как видимость может быть рассмотрено и как представляющее в некоторых особых, специфических формах, которые, по выражению И. Канта, «...создают в пространстве образы для выражения идей.» [5: 163]. Тогда архитектурное пространство как видимость посредством своих форм вызывает свободную игру человеческой фантазии и участвует в ней, и эта «...обычная игра нашей фантазии наделяет безжизненные вещи в соответствии с их формой духом, который говорит из них» [5: 165]. То есть архитектурное пространство как эстетическая видимость имеет некоторые особые формы, отличные от форм строительных, хотя они покоятся на том же материальном основании, и именно посредством этих особых форм архитектурное пространство наделяется духом и выражает человеческое содержание. Именно выявление таких форм в существующем пространстве и создание их пласта во вновь создаваемом есть путь к эстетизации архитектурного пространства и, в результате, конечная цель архитектурного творчества.

Литература:

1. Айзенман П. Архитектура – это видимость : [Центр дизайна и искусств им. Аронова. Центр искусств им. Векснера] // Зодчество мира. – 1999. – №4. – С. 64 – 81.
2. Бирюкова Е. Е. Эстетика формы и содержание архитектурного пространства: Дис. канд. фил. наук : 09.00.04. – Владимир, 2003. – 279 с.
3. Генисаретский О.И. Живая точка зрения // Архитектура СССР. – 1991. – №3. – С. 60 – 65.
4. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова / Ред. А. Якушева; предис. В. Разуменко. – М.; Изд-во иностран. литературы, 1962. – 572 с.
5. Кант И. Критика способности суждения [Пер.с нем. / Вст. ст. А. Гулыги]. – М.: Искусство, 1994. – 367 с.
6. Ле Корбюзье | Le Corbusier // Архитектура и проектирование | Архитектурные конкурсы | Totalarch [Электронный ресурс] URL: http://corbusier.totalarch.com/unite_d_habitation_marseille (дата обращения 17.03.2018).
7. Понти, Дж. Функция, Форма, Техника // Зодчество-1(20). Сборник Союза Архитекторов / Гл.ред. Ю.С. Яралов. – М.: Стройиздат, 1975. – С. 35 – 38.

Birjukova E. E.
Konopleva R. G.

**TRAINING CREATIVITY. AESTHETICS OF THE COMPLEX
SPACE AND A NEW ARCHITECTURAL REALITY
IN THE TRAINING OF THE ARCHITECT STUDENT**

***Annotation:** The article deals with issues related to the peculiarity of the creative preparation of students of architectural specialties. Professional training of the architect is based on teaching the aesthetics of existing architectural spaces and productive activities to create a new architectural reality that is built according to the laws of beauty. The architect's creative thinking is based on the categories "architectural space as aesthetic visibility" and "image-form".*

***Keywords:** creativity, architectural space, professional training of the architect, new architectural reality, the existing architectural environment, category "image-form", architectural space as aesthetic visibility, external form of architectural space*

УДК 72.01

Бирюкова Е. Е.
Коноплева Р. Г.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

**СВОБОДА ТВОРЧЕСТВА И ОБРАЗНЫЕ РАМКИ.
К ВОПРОСУ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ГРАНИЦАХ
ПРИ ФОРМИРОВАНИИ НОВОГО АРХИТЕКТУРНОГО
ОБРАЗА В ИСТОРИЧЕСКОМ ГОРОДЕ ПРИ ОБУЧЕНИИ
СТУДЕНТА-АРХИТЕКТОРА
(НА ПРИМЕРЕ ГОРОДА ВЛАДИМИРА)**

***Аннотация:** В статье рассмотрены вопросы, связанные с трансформацией архитектурного образа исторического города в процессе его существования. Дан анализ архитектурного образа исторического города как эстетического явления, отличающего ярко выраженным своеобразием. Введено понятие эстетических границ архитектурного образа на примере города Владимира. Проведен анализ возможных*

творческих перспектив формирования нового архитектурного образа исторического города как элемента творческого обучения студентов направления 07.03.01 «Архитектура».

Ключевые слова: *архитектурное пространство, архитектурное пространство исторического города, архитектурный образ исторического города, свобода творчества, эстетические границы при создании образа архитектурного пространства, обучение студентов направления 07.03.01 Архитектура.*

Ни для кого не секрет, что поселения, имеющие долгую историю своего существования, имеют ярко выраженное и узнаваемое архитектурное «лицо», более того, они являются носителем некой узнаваемой чувственно-духовной данности, которая существует относительно независимо от их собственного физического существования. Существует на уровне тренда, может подвергаться брендингованию, превращаясь в тиражирование самой себя, на узнаваемом, но уже не архитектурном уровне. В таком качестве существуют Суздаль и центр Санкт-Петербурга, Троице-Сергиева Лавра и Ростовский Кремль и другие многие и многие архитектурные образования. Казалось бы, данное явление хорошо известно и описано на уровне существования архитектуры как теории и науки, однако, тем не менее, подобный способ существования архитектуры недостаточно хорошо изучен и описан именно на уровне его эстетико-выразительного существования, на уровне эстетико-философского анализа, на уровне его способности выступать носителем культурных смыслов. И именно поэтому, оказавшись в поле возможностей его трансформации, архитектор часто сталкивается не столько с проблемой, как можно его изменить на уровне морфологии и формы, сколько с вопросами: а что допустимо менять? Какое возможное направление изменений допустимо? К визуализации каких смыслообразов, реализуемым посредством архитектурных форм, могут привести подобные изменения? И вообще, каковы возможные границы трансформации? Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо поставить и решить главный вопрос – каковы эстетические границы архитектурного образа исторического города, которые дают ему возможность существовать как эстетическому явлению и каковы возможные рамки их трансформации?

Прежде всего, необходимо определиться с содержанием категории «архитектурный образ». Если исходить из того, что архитектур-

ное пространство представляет собой процесс и результат человеческого освоения вне-его-лежащего пространства и процессуальность его освоения, превращения в очеловеченное пространство, а отдельные составляющие архитектурного пространства, его элементы и объекты воспринимаются, прежде всего, как носители некоей содержательно-смысловой целостности, конечным смыслом которой является антропное содержание архитектурной реальности, возможность усмотрения и обнаружения человека и человеческого содержания в любом явлении архитектурной действительности, то архитектурный образ – это отражение в сознании человека антропного содержания архитектурного пространства, выступающего посредством его внешних выразительных форм, архитектурного облика. Более подробно данное положение раскрыто в диссертации Бирюковой Е.Е. «Эстетика формы и содержание архитектурного пространства» [2].

Архитектурный образ исторического города также делает очевидным воспринимаемый как некая чувственная данность человеческий смысл архитектурного пространства, но с небольшим уточнением и конкретизацией, что, посредством архитектурных форм и архитектурного образа, выступает конкретное культурное явление в его исторической перспективе, конкретные культурные смыслы, развертывающиеся во времени, историческая реальность, которая застыла и опредметилась в здания и сооружения различных эпох, застыла в формах организации пространства, пространственных композициях и объемах конкретных сооружений. Возможно, к моменту начала восприятия функциональное наполнение этих исторических зданий и сооружений отличается от первоначального, но если в облике такого объекта угадывается его первоначальный смысл и назначение, то архитектурный образ все равно состоит в его исторической перспективе благодаря сохранившемуся облику архитектурного объекта. Здесь кажется уместным привести высказывание Г.Г. Гадамера, который в «Введении к “Истоку художественного творения”» отмечает: «...мир входит в свой настоящий облик: облик стоит на своем месте, он как бы обрел свое соразмерное земле бытие» [3: 126]. Можно сказать, что архитектурный образ исторического города развертывается во времени в момент начала направленного на него активного восприятия и свертывается после завершения фазы активности в сиюминутный срез пространственной и культурной реальности. В этом и со-

стоит его своеобразие относительно архитектурных образов других архитектурных объектов.

Безусловно, любой исторический город (исключением могут быть только те исторические города, которые просто перестали существовать в качестве живых архитектурных образований и превратились в археологические памятники) испытывает давление новой культурной реальности. Меняются представления об основах цивилизационного обеспечения жизни: требования к условиям жизни и уровню обеспечения быта. Так на смену надворному туалету и ночному горшку приходит санитарная комната, канализация, санитарно-эпидемические нормы, предписывающие необходимость инженерного обеспечения этого процесса, и, следовательно, архитектурное пространство получает такую важную и необходимую составляющую современного образа жизни, как система канализационных коллекторов, труб, специально выделенных помещений с санитарными приборами – раковина, унитаз, биде, канализационные стояки и трубы, которые, конечно, стараются быть максимально незаметными, но их присутствие все равно выступает как диссонирующий визуальный фон. Еще большее изменение визуального ряда и формируемого архитектурного образа вызывают те объекты, которые буквально сопровождают нашу повседневную жизнь: киоски и остановочные павильоны, дорожное покрытие, тротуары и поребрики, линии электропередач и уличное освещение. Взамен утраченных зданий появляются новые, и их стилистика далеко не всегда соответствует исторической архитектурно-визуальной обстановке, а ведь есть и вовсе диссонирующие элементы: машины, реклама, уличные знаки и т.д. Вместе с пространственной реальностью, претерпевающей необходимые эволюционные изменения, меняется и архитектурный образ у того, кто ее воспринимает. Происходит его трансформация, вплоть до выхода за границы идентичности. Архитектурный образ города, конечно, остается архитектурным образом искусственно преобразованного пространства, то есть архитектурным образом вообще, но при этом он все больше перестает быть архитектурным образом исторического города, а становится архитектурным образом просто города, сиюминутным срезом архитектурной реальности без возможности погружения в историко-временные слои и перспективы.

Как эстетическое явление архитектурный образ исторического города представляет собой архитектурно-выразительный срез куль-

турной реальности, образ особым способом опредмеченного социально-культурного пространства, включающего в себя: образ природы, образ жизни, образы утилитарно-практической деятельности и быта, образ духовно-практической деятельности, при этом развертывающиеся в своеобразную архитектурно-образную воронку, устремленную историко-глубинную перспективу. Данный тезис как нельзя лучше раскрывается на примере города Владимира и его исторического ядра. Козлов вал – уникальный памятник фортификационного зодчества и Золотые ворота, совершенно уникальная градостроительная структура исторического района Гончары и улицы Летнеперевозинской буквально воссоздают исторический город, пространство Владимира XII века. Он ощущается и визуально, и кинестезически в запутанных улочках, стесненных валами, в зарослях цветущей владимирской вишни, в белокаменной мощи Успенского собора, висящего над городом. За ним последовательно и ненавязчиво следует Владимир merchantский – совершенно непоказные, скромные, подчас бедные деревянные здания, со своими заборчиками, калиточками, кривоватым наивным merchantским декором, образ города скромного и провинциального. И это все существует в аспекте выразительности, когда культурные смыслы становятся очевидными на чувственном уровне – усмотрение архитектурно-исторической реальности, непосредственное погружение в нее вызывает ощущение непосредственного соприкосновения с чем-то очень важным на уровне национально-культурной самоидентификации, прямой контакт с истоком национальной культуры и ее развертывающейся историей. Фактически, архитектурный образ в этом качестве позволяет воспринимающему его пребывать в мире идей, пребывать посредством архитектурных форм в мире культурных смыслов. Можно сказать, что эстетические границы архитектурного образа для исторического города устанавливаются посредством того поля идей, которое он выражает и делает явленными. Собственно эти идеи, точнее, возможность их пространственного обнаружения, непосредственно влияет на эстетическое восприятие архитектурной реальности. Там, где происходит разрушение поля идей, обеспечивающих восприятие культурно-исторической действительности посредством архитектурных форм, там и нарушается эстетичность архитектурного образа. Архитектурный образ продолжает существовать как

отражение в сознании архитектурной действительности и ее форм, но он входит в противоречие с ожидаемым смысловым полем и тем самым производит диссонанс, ощущение неудовлетворенности образами архитектурного окружения. Воссоздаваемое сознанием, желаемое и наличное входят в противоречие, вызывая чувство обманутого ожидания. В качестве примера можно привести исторический район Гончары города Владимира. Уютный, с огромными деревьями, старыми заборами и фасадами начала XX века, запутанной структурой улиц и переходов, узкими улочками, лесенками, тупичками, поленницами, огородами, вишневыми садами, лужайками около двух церквей, он производил впечатление застывшей исторической действительности, патриархальной провинции и, строго говоря, обеспечивал погружение в историческую действительность Владимира, а через нее в уходящую красоту уютного небольшого города. Это погружение было настолько сильным, настолько ощутимо реальным, что этот ограниченный и совсем не благоустроенный район города привлекал художников, туристов, просто владимирцев, которым надоела суэта большого города... Однако просто постройка металлической ограды вокруг церкви св. Николы Галейского, с целью обозначить кадастровую территорию, значительно снизила интерес к этому месту, поскольку разрушила ощущение исторической реальности происходящего и, следовательно, послужила тем эстетическим пределом, который не столько визуально создает границу, сколько ограничивает возможности ощущения достоверности окружающего и разрушает эстетическую составляющую архитектурного образа.

Исходя из изложенного выше, можно сформулировать вопрос: каковы творческие перспективы формирования нового архитектурного образа исторического города? Ответ на этот вопрос, думается, достаточно очевиден – если мы хотим сохранить архитектурный образ исторического города, а не создать новую архитектурную реальность со своей эстетикой, то новый архитектурный образ исторического города как предмет профессионального творчества должен предполагать адресацию к духовным и культурно-историческим смыслам, а через них к формам архитектуры, которые, воспринимаясь на уровне пространственной данности, дадут возможность ощущения присутствия ценностного идейного поля, пусть изменяющегося или эволю-

ционирующего, но не уничтожаемого или умирающего. То есть творчество по формированию нового архитектурного образа исторического города должно базироваться на поддержании, развитии и наполнении значимыми культурно-историческими смыслами архитектурной реальности, а не на попытках внедрения в историческую среду новых идей и их визуально-пространственного воплощения. Данный подход многократно упоминается и в работах теоретиков архитектуры. Так, теоретик архитектуры Г.Ю. Сомов, пытаясь выделить подобные компоненты, говорит о красоте архитектуры вне архитектуры как вида искусства [5: 298 – 334], которое в терминологии его исследования названо художественным творчеством. Г.Ю. Сомов связывает их существование с некоторой «приемлемостью» архитектурного объекта, соответствию образу жизни. Р. Арнхейм отмечает, что «любая организация мысли», будучи воплощенной посредством строительства, «приобретает форму архитектурного сооружения...» [1: 187]. «Архитектурная форма» архитектурного объекта «выражает способ его организации и существования в контекстах среды и культуры; она выступает как материальное воплощение информации, существенной для духовно-практической деятельности людей, как носитель эстетической и художественной ценности» – определяется архитектурная форма А.В. Иконниковым [4: 13]. Данный тезис как нельзя более уместен и в отношении творческого обучения студентов направления 07.03.01 «Архитектура», где во главу угла должны ставиться аспекты такого подхода к профессиональному творчеству, который не разрушал бы сложившуюся архитектурную среду исторического города и, следовательно, ее эстетику за счет инвазии чужеродных архитектурных объектов с некоторым своим, чужеродным ей смыслом и эстетикой, а наоборот, исходил из установок творчества как развития сложившихся форм архитектурного окружения, его смыслового поля, реанимации культурных идей, лежащих в его основе. В этом случае эстетика архитектурного образа архитектурной среды исторического города будет формироваться на естественном культурном основании, привычных смыслах, приемлемых образах, что, в свою очередь, даст возможность историческим городам по-прежнему служить материально-визуальными носителями национально-культурной идентичности.

Литература:

1. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм / Перевод с англ. В. Л. Глазычева. – М. : Стройиздат, 1984. – 193 с.
2. Бирюкова Е. Е. Эстетика формы и содержание архитектурного пространства: Дис. канд. фил. наук : 09.00.04. – Владимир, 2003. – 279 с.
3. Гадамер Х. Г. Введение к «Истоку художественного творения» // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. Пер. с нем. / Составл. переводы, вст. статья, примеч А.В. Михайлова. – М.: Гнозис, 1993. – С. 117 – 132.
4. Иконников А. В. Художественный язык архитектуры. – М. : Искусство, 1985. – 175 с.
5. Сомов Г. Ю. Проблемы теории архитектурной формы. // Раппапорт А. Г., Сомов Г. Ю. Форма в архитектуре : Проблемы теории и методологии / ВНИИ теории архитектуры и градостроительства. – М. : Стройиздат, 1990. – С. 164 – 344.

**Birjukova E. E.
Konopleva R. G.**

CREATIVE FREEDOM AND SHAPED FRAMES. TO THE QUESTION OF AESTHETIC BOUNDARIES IN THE FORMATION OF A NEW ARCHITECTURAL THE IMAGE IN THE HISTORIC CITY WHILE TRAINING ARCHITECTURE STUDENT (FOR EXAMPLE, THE CITY OF VLADIMIR)

Annotations: *The article deals with issues related to the transformation of the architectural image of the historic city in the process of its existence. An analysis of the architectural image of the historical city as an aesthetic phenomenon is given. The concept of the aesthetic boundaries of the architectural image is represented by the example of the city of Vladimir. The analysis of possible creative prospects for the formation of a new architectural image of the historic city as an element of creative education for students of the direction 07.03.01 "Architecture".*

Keywords: *architectural space, architectural space of a historical city, architectural image of a historical city, freedom of creativity, aesthetic boundary when creating an image of an architectural space, teaching students of a direction 07.03.01 Architecture.*

ВИЗУАЛЬНЫЙ ДИСКОМФОРТ ПРИ ВОСПРИЯТИИ АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

***Аннотация:** Восприятие архитектурных форм основано на восприятии целостной архитектурной композиции. В ходе восприятия возможно как возникновение ощущения визуального комфорта, так и визуального дискомфорта. Визуальный комфорт или визуальный дискомфорт при восприятии архитектурных форм может рассматриваться как эстетическая проблема.*

***Ключевые слова:** архитектурная композиция, восприятие архитектурной композиции, визуальный дискомфорт как эстетическая проблема.*

Архитектура отражает жизнь людей, которые в этой архитектурной среде живут. В последнее время стали больше обращать внимание на то, как воздействует архитектурная среда на человека, чаще обращаются к проблемам экологии окружающей среды. Экология является областью особого внимания. Когда речь идет об экологических проблемах в окружающей среде, то имеют в виду плохой воздух, загрязнение воды, повышенный шум и радиацию и мало упоминают о важном экологическом факторе – визуальной среде и ее состоянии. Проблемы визуальной среды, в том числе в сфере психологии восприятия, приобретают все большую значимость. Данные науки свидетельствуют о том, что визуальная среда, ее насыщенность зрительными элементами оказывают сильное воздействие на состояние человека, в особенности на его орган зрения. Визуальная среда – это все то, что окружает человека в его повседневной жизни, или все то, на что человек смотрит глазами. Визуальная среда включает в себя природную среду и искусственно созданную. Природная **среда** – это леса, поля, горы, водоемы, облака. Среда, искусственно созданная человеком, включает в себя архитектурную среду и среду вещей, в которой человек живет, производственные и жилые помещения, офисы, магазины, транспорт. Архитектурная среда города является объектом художественного творчества, которая образовалась не сразу, а формировалась постепенно. Визуальная архитектурная среда города имеет свои

зрительно воспринимаемые качества, вызывающие у человека эмоционально-эстетическую реакцию. Человек, живя в определенной архитектурной среде, через визуальное восприятие формирует в своем сознании определенное представление об окружении, что влияет на его психическое состояние. Визуальная среда, ее насыщенность зрительными элементами оказывают сильное воздействие на состояние человека, в особенности на его орган зрения, то есть действуют как любой другой экологический фактор, составляющий среду обитания человека.

Визуальная среда – один из главных компонентов жизнеобеспечения человека. Условия восприятия можно разделить на две группы: статичное – с одной неподвижной точки зрения и в движении, когда видимая картина окружающей среды складывается из ряда зрительных картин. Человеку комфортно жить в гармонии с природой. Гармоничная архитектура – это хорошо воспринимаемая и положительно влияющая на человека архитектура, основанная на знании и учете законов природы. Среду с большим разнообразием элементов в окружающем пространстве называют комфортной визуальной средой. Наличие кривых линий разной толщины и контрастности, острых углов в виде вершин и заострений, образующих силуэт, разнообразие цветовой гаммы, сгущение и разрежение видимых элементов и разная их удаленность – являются характерными ее чертами. Лес, горы, моря, реки, облака можно с полной уверенностью отнести к комфортной среде. В ней все механизмы зрения работают в оптимальном режиме. Когда человек находится в лесу, всегда найдется достаточное число элементов для визуальной фиксации. Совершенно очевидно, что грамотно организованная искусственная среда должна приближаться к естественной. Человек воспринимает как наиболее комфортную среду – природную, отличающуюся максимальным разнообразием реперных точек для фиксации взора. Разнообразие, соразмерность и ритм природных форм обеспечивают благоприятные визуальные ощущения. Однако в современных условиях человек часто сталкивается с гомогенной средой в городе, дома, на производстве и в транспорте. В городской среде возникает много гомогенных видимых полей, которые, в частности, создают торцы зданий, голые стены из бетона и стекла, глухие заборы, переходы и асфальтовое покрытие. Не меньшим бедствием является применение стекол больших размеров. Фасад здания из стекла и асфальтовое покрытие – это безориентированное пространство, созданное руками человека. Человек смотрит на такую поверхность и не находит элементов для фиксации взгляда. Подобную ситуацию

можно сравнить с ощущением, когда человек делает очередной шаг и не чувствует под ногой твердую почву. Так и глаз «проваливается в «бездну». Эта ситуация ведет к ощущению дискомфорта. Смотреть на поверхность многоэтажного здания, где на огромной стене рассредоточено большое число окон, крайне неприятно. Окон так много и они настолько одинаковы, что, по существу, нарушается основная функция зрения – определение, куда смотрят глаза и что они видят.

К созданию противоестественной визуальной среды привели такие причины, как революционные подходы в решении градостроительных вопросов, ошибочные эстетические позиции специалистов, взгляды которых базировались на индустриальных методах и борьбе с излишествами, быстрый рост городов, когда практически не хватало творческого потенциала архитекторов, быстрый рост строительной индустрии с ее автоматизированными линиями по производству одинаковых строительных материалов, отторжение человека от естественной природы и отставание науки в развитии визуальной среды. При монотонности или гомогенности окружающей среды исчезает информативность визуальной среды, что приводит к нарушению нервных процессов, дискомфорту и агрессивности. К сожалению, плохо, что некоторые современные архитекторы не учитывают особенности зрительного восприятия и не задумываются над тем, как запроектированные ими здания и сооружения будут влиять на психологию человека. Оценка увиденного глазами при визуальном восприятии архитектурной среды производится моментально. Пульсирующее движение, воспроизводимое глазом, стремится «задержаться» на отличном элементе архитектуры или элементе интерьерного или экстерьерного пространства. Это могут быть композиционные свойства, такие как динамика на фоне статики или статика на фоне динамики, тектоника или атектоника, симметрия или асимметрия, ритм, сверхконтраст, масштабность. При рассмотрении и сопоставлении современного здания и старинного здания можно увидеть, как сильно они отличаются. Разница заключается: в насыщенности элементами – малое их число в современном здании и большое в старинном; в структуре элементов – множество прямых линий и прямых углов в современном здании, и много острых углов и кривых линий в старинном здании; в размерах плоскостей – одна большая плоскость в современном и много малых плоскостей в старинном здании; в силуэте зданий – упрощенный силуэт в современном здании, вместо которого просто прямая линия, без единого элемента, и сложный и разнообразный силуэт в старинном. Складывается впечат-

ление, что старые мастера-архитекторы знали о механизме восприятия и про бинокулярное зрение и создавали архитектурные композиции таким образом, что они соответствовали физиологическим требованиям зрения. Объекты архитектуры должны радовать глаз, положительно воздействовать на эмоциональные, нравственные и эстетические чувства человека, который находится под их влиянием всю свою жизнь, а также не наносить ущерба его здоровью.

Arkhipov A. P.

VISUAL DISCOURSE AT THE PERCEPTION OF ARCHITECTURAL COMPOSITION AS AESTHETIC PROBLEM

Abstract: *The perception of architectural forms is based on the perception of an integral architectural composition. In the course of perception, both the appearance of a sense of visual comfort and visual discomfort are possible. Visual comfort or visual discomfort in the perception of architectural forms can be regarded as an aesthetic problem.*

Keywords: *architectural composition, perception of architectural composition, visual discomfort as aesthetic problem*

УДК 72.01

Лукьянова Е. С.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ВОСПРИЯТИЕ АРХИТЕКТУРЫ ХУДОЖНИКАМИ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Аннотация: *Изучение процесс восприятия, а также рассмотрение особенности восприятия архитектуры художниками, краткий сравнительный анализ восприятия архитектуры обывателями, архитекторами и художниками.*

Ключевые слова: *архитектурный пейзаж, восприятие, эстетическое восприятие*

В настоящее время цивилизация стремительно развивается. Во всех сферах жизни и искусства заметны эти изменения, в том числе в архитектуре. Благодаря появлению новых материалов и развитию технологий стало возможным создавать новые формы зданий и со-

оружений, недоступных архитекторам прошлого. А меняется ли вместе с самой архитектурой ее восприятие, и если да, то каким образом?

Искусство также не стоит на месте. Новые техники, необычные подходы очень популярны у современных художников. В связи с этим новое звучание приобретают и привычные сюжеты, наряду с возникновением принципиально новых. Как же воспринимают архитектуру современные художники?

Объектом исследования данной статьи можно назвать сам процесс восприятия, а предметом – восприятие архитектуры художниками.

Цель исследования данной статьи – выявить общие особенности восприятия архитектуры художниками, понять, из чего они складываются, какие факторы могут повлиять на процесс восприятия.

Задачи: изучить общие закономерности процесса восприятия, проанализировать срез работ современных художников, работающих в жанре архитектурного пейзажа, сравнить восприятие архитектуры обывателями, архитекторами и художниками.

Можно выделить некоторые направления, по которым архитектурный пейзаж развивается в наши дни: 1) классический пейзаж с натуры; 2) промышленный пейзаж; 3) исторический архитектурный пейзаж (визуальная реконструкция памятников архитектуры); 4) фантастический, вымышленный архитектурный пейзаж.

Есть ряд современных художников, важное место в творчестве которых занимает реконструкция памятников архитектуры. Например, Татьяна Павловна Дедова. Эта кировская художница всю жизнь воспекает ушедшую историческую красоту родной Вятской земли в своих многочисленных графических листах (см. фото 1, 2).



Фото 1. Татьяна Дедова. Церковь Преображенского монастыря, Кафедральная площадь

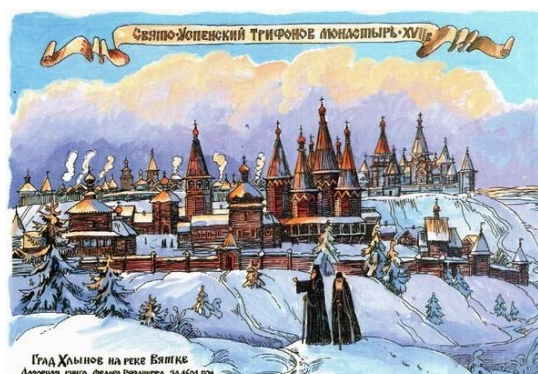


Фото 2. Татьяна Дедова. Свято-Успенский Трифонов монастырь XVII в.

Своеобразная красота техногенной архитектуры воплощена в картинах современного художника Григория Иващенко (см. фото 3, 4). Кажалось бы, ничем не примечательные железные конструкции и грубые здания заводов приобретают монументальное величие и определенный романтизм.



*Фото 3. Иващенко Григорий.
Осень шахты В-3*



*Фото 4. Григорий Иващенко.
Техногенный рассвет*

Совершенно иной подход к пониманию индустриального пейзажа наблюдается у художника Эдуарда Аниконова (см. фото 5, 6). Его почти абстрактные полотна построены на ритме и контрастах, при этом обладают необыкновенной образностью.



*Фото 5. Эдуард Аниконов.
Лестница 2*



*Фото 6. Эдуард Аниконов.
Промышленный пейзаж*

Тему классического архитектурного пейзажа не обошел в своем творчестве и признанный современный мастер акварели Сергей Андрияка (см. фото 7, 8). Его работы, напоенные светом и особенной спокойной теплотой, неизменно завораживают взгляд зрителя.



Фото 7. Сергей Андрияка. Площадь. Летний зной



Фото 8. Сергей Андрияка. Кирилло-Белозерский монастырь

На взгляд автора настоящей статьи, в наше время нельзя игнорировать и стремительно набирающий обороты новый вид искусства — компьютерную графику. Архитектурные пейзажи, созданные геймдизайнерами, поражают воображение своей смелостью и убедительностью (см. фото 9, 10).



Фото 9. Todd Говард. Elder Scrolls



Фото 10. Кен Левайн. Bioshock-infinite

Проанализировав работы современных художников по всем направлениям развития архитектурного пейзажа, можно выделить некоторые особенности восприятия архитектуры.

Начнем с самого понятия «восприятие» с физиологической точки зрения. Кузин В.С. в своей книге «Психология живописи» [2] приводит следующее определение: «Восприятие – это процесс отражения предметов и явлений действительности в многообразии их свойств и сторон, непосредственно действующих на органы чувств» [2: 126] Однако далее Кузин [2] поясняет, что восприятие – это сложный психический процесс, а не просто сумма сенсорных ощущений: «Восприятие тесно связано с мышлением. Эта связь выражается в том, что образы, формирующиеся в процессе восприятия, осмысливаются, конкретизируются и обобщаются посредством понятий, мыслительных операций, суждений и умозаключений. Таким образом, восприятие, занимая промежуточное положение между ощущением и мышлением

в едином процессе познания, представляет собой сравнительно более высокий по отношению к ощущению уровень чувственного познания» [2: 126].

Восприятие художника отличается преобладанием эмоционального отношения над рациональным мышлением. Художник стремится одухотворить объект изображения, придать ему какую-то психологическую окраску. Этим он и заинтересовывает зрителя, который удивляется, видя в работах живописцев то, что сам он не смог заметить.

Но видение художника складывается не только из реалистической передачи увиденного сюжета. Художник создает образ своих мыслей и переживаний через изображение. В ход идут все возможные способы достижения этой непростой цели: от необычных сочетаний материалов и техник до абстрагирования, стилизации самих форм и сюжетов.

Этим и отличается восприятие художника. Он не просто отражает то, что видит, но и наделяет определенным эмоциональным фоном. Причем не всегда одинаковым. Тонко чувствующий художник может годами писать один и тот же объект, создавая каждый раз новый образ в зависимости от изменений окружающей природы и собственного душевного состояния. Как яркий исторический пример, вспоминается художник-импрессионист Клод Моне с его «видами Руанского собора» (см. фото 11).



*Фото 11. Клод Моне. Руанский собор
в разное время суток*

А также легендарный японский график Хокусай и его «Сто видов горы Фудзи» (см. фото 12, 13).

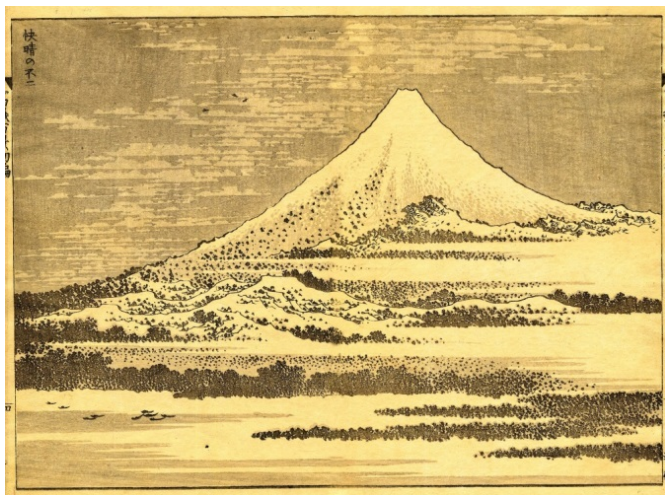


*Фото 12. Кацусика Хокусай. Из цикла
«Сто видов горы Фудзи»*

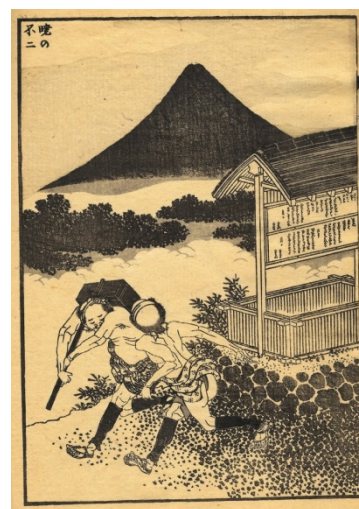


*Фото 13. Кацусика Хокусай.
Из цикла «Сто видов горы Фудзи»*

Сама идея образа часто у художников возникает инспиративно, но поиск способов и методов ее воплощения – это уже вполне осознанный процесс. Для реализации настоящего акта творчества необходимо сочетание вдохновения и сознательных поисков в определенной пропорции. Причем смещение перевеса в ту или другую сторону рождает различные творческие решения. Например, вдохновение отвечает за эмоциональную сторону вопроса, а преобладание сознательного труда тяготеет к классическому подходу (скрупулезная детализация, выверенное построение перспективы и т.д.).

Архитекторы воспринимают архитектуру уже несколько по-иному. Обладая познаниями в области градостроительства, архитектор способен воспринимать отдельное здание или сооружение в контексте картины города. Поэтому архитектор с этой точки зрения тоньше чувствует логику или ее отсутствие там, где не способен это сделать художник, не владеющий подобными знаниями. Также архитектор, тоже в определенном смысле художник и творец, работающий с материалом особого рода, способен воспринимать образ архитектурных объектов и их комплексов, а также научно проанализировать их влияние на человека, что художнику открывается лишь на интуитивном уровне. В статье С.Ш. Садьковой «Восприятие архитектурного пространства и архитектурной среды в современной архитектуре» [4] рассматривается восприятие архитектуры с учетом человеческого темперамента «Таким образом, пространство города, пространство архитектурного объекта или архитек-

турная форма могут рассматриваться в структуре психологического восприятия человека на основе динамических особенностей его психической деятельности» [4: 1].

Сравним же восприятие профессионалов с видением обывателей, простых людей. Как они видят архитектуру? В кратком словаре по эстетике [1] мы встречаем такое определение восприятия эстетического: «Восприятие эстетическое (художественное) – протекающее во времени специфическое отражение человеком произведений искусства (художественное восприятие), а также объектов природы, социальной жизни, культуры, имеющих эстетическую ценность» [1: 26].

Не обладая специальными знаниями, человек воспринимает архитектурные объекты больше на подсознательном уровне. В той же статье С.Ш. Садыковой [4] – «Восприятие человеком архитектуры сопряжено со многими факторами, которые связаны с определенными мировоззрениями, национальными традициями, культурными ценностями и, конечно, с особенностями психики. Возможности последнего оказывают существенное влияние на повышение качества архитектуры и раскрытие ее потенциала» [4: 1].

Для некоторых же простых людей архитектура – это, прежде всего, функция. В первую очередь, они оценивают удобство ее использования, во вторую, стоимость. И только в третью очередь внешний вид. Поэтому то, что «режет глаз» архитектору или художнику, обывателем подчас воспринимается вполне нормально. И наоборот: то, что вдохновляет архитекторов, далеко не всегда понравится обычному «пользователю». В этом и кроется одна из эстетических проблем – найти компромисс между восприятием архитектора и обывателя.



*Фото 14. Бекасова Людмила.
Донецкие контрасты*

Часто подобный компромисс находят как раз художники. Они ищут порой вдохновение в сочетании несочетаемого. Например, известны многочисленные работы художников, где на фоне современного города с огромными многоэтажками на переднем плане вырисовываются старенькие домишки с покосившимися крышами, как символ уходящей эпохи (см. фото 14).

Во все времена искусство стремится к достижению некоего идеала. Назовем его эстетическим эталоном. В различные эпохи и у разных народов эталоны отличаются. Сложность изучения состоит в том, что проанализировать эстетический эталон становится возможным только по завершении той эпохи, когда он был актуален. Эстетический эталон может иметь как положительную, так и отрицательную окраску. Это во многом зависит от потребностей общества в тех или иных эмоциях, что, в свою очередь, зависит от многочисленных факторов, например, политической обстановки, общего уровня культуры, условий жизни и др.

Восприятие художника опирается на существующий эстетический эталон, стремится к нему. В этом своеобразный парадокс: выделить существующий эстетический эталон невозможно, однако подсознательно художники к нему стремятся, тем самым и формируя его.

Таким образом, из вышеизложенного можно сделать вывод: восприятие архитектуры художником – это сложный многогранный процесс выделения, эмоционального отражения и оценки сюжета, предваряющий создание целостного образа. Глубина восприятия художника зависит от его прошлого опыта и знаний, а также, в известной степени, от выбранной художником живописной или графической техники. Поэтому для каждого художника процесс восприятия архитектуры индивидуален.

Литература:

1. Краткий словарь по эстетике: Кн. для учителя / под ред. М. Ф. Овсянникова. – М.: Просвещение, 1983. – 223 с.
2. Кузин В.С. Психология живописи: Учебное пособие для вузов. – 4-е изд., испр. – М.: ООО «Издательский дом «ОНИКС 21 век», 2005. – 304 с.
3. Афиша // Хлынов – Вятка – Киров выставка работ художника-реконструктора Татьяны Павловны Дедовой [Электронный ресурс] <https://kirov-portal.ru/afisha/exhibition/hlynov-vyatka-kirov-18492> (Дата обращения 13.03.18.)
4. С. Ш. Садыкова // Восприятие архитектурного пространства и архитектурной среды в современной архитектуре [Электронный ресурс] <http://repository.enu.kz/bitstream/handle/123456789/2251/IsinaAZ-Vospriyatie-architekturnogo-prostranstva.pdf>.

THE PERCEPTION OF ARCHITECTURE BY ARTISTS AS AN AESTHETIC PROBLEM

Annotations: *Perception of architecture by painters like an esthetic problem. The article studies the process of perception, as well as various features of the perception of the architecture by artists, contains a brief comparative analysis of the perception of architecture by the inhabitants, architects and artists.*

Keywords: *architecture, architectural landscape, perception, esthetic perception*

УДК 72.01

Меерсон Н. А.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АРХИТЕКТУРНОГО ОБРАЗА ПЕШЕХОДНЫХ МОСТОВ

Аннотация: *В статье рассматривается архитектурный образ пешеходных мостов с точки зрения эстетического восприятия и влияния эстетических аспектов на формирование этих инженерных сооружений.*

Ключевые слова: *пешеходные мосты, эстетические аспекты, эстетическое восприятие, архитектурный образ.*

Архитектура – это не только здания (жилые дома, общественные и производственные здания, храмы) и формируемое ими пространство, но и инженерные сооружения. Пешеходные мосты как сложные инженерные сооружения дополняют облики реальности и представляют собой логическое продолжение возможности осуществления коммуникационных путей, то есть возможность перейти из одной точки пространства в другую. Когда есть мост, мы понимаем, что естественное (река, овраг, горное ущелье) или искусственное (трасса, городская улица) препятствие может быть преодолено пешеходом – оно преодолевается посредством моста. Инженерное сооружение так

же, как любой другой объект архитектурного пространства, имеет свой образ. Архитектурный образ – это лицо, общий облик здания или сооружения, в котором выражается его назначение, содержание. Этот образ, конечно, это не только образ самого архитектурного объекта, наши воспоминания об архитектурном объекте, наше восприятие архитектурного объекта – это еще и художественный образ, который представляет собой особым образом понимаемую архитектурную реальность. В чем заключается архитектурный образ вообще? Воспринимая архитектурную реальность, мы отражаем ее в своем сознании, перерабатываем и создаем некое целостное представление об этой реальности. Это целостное представление пронизано духовными составляющими, пониманием красоты, пониманием смысла в жизни, пониманием восприятия пространства вообще. Естественно, такой архитектурный объект как пешеходные мосты не является исключением.

Цель исследования – выявить эстетические аспекты, играющие решающую роль в формировании архитектурного образа пешеходных мостов, и их влияние на формирование этих сооружений. Эстетические аспекты – это стороны рассматриваемого объекта с точки зрения чувственного восприятия, художественной выразительности, творческого и созерцательного отношения людей. О значимости восприятия пешеходных мостов пишут Овчинников И.Г. и Дядченко Г.С. в учебном пособии по проектированию пешеходных мостов [4]. В пособии говорится, что пешеходные мосты являются довольно обособленным типом сооружений, и их важное отличие от автомобильных и железнодорожных мостов заключается в психологии их восприятия. «Большие мосты мы воспринимаем лишь косвенно, проезжая по ним на автомобиле, или рассматривая со стороны, на значительном расстоянии. Пешеходные мосты воспринимаются непосредственно, мы пересекаем их, хотим потрогать и увидеть их ближе. Поэтому пешеходные мосты должны иметь масштаб, в целом и в деталях соразмерный масштабу человека» [4: 5]. Формируя определенную часть пространства, пешеходный мост входит в систему объектов и является слагаемым предметно-пространственной среды, взаимодействующей с человеком. Аржаникова О.А. и Стахеев О.В. в статье «Критерии оценки эстетических качеств мостов» [1] пишут: «Эстетическое впечатление, производимое мостом, зависит от его конкретных инженерных и архитектурных особенностей. Конструкция сооружения сама по себе не может быть красивой или некрасивой. Ее художественная

оценка (положительная, нейтральная или отрицательная) формируется на основании того, как облик моста в композиционном отношении согласован с окружающей средой и как это взаимодействие оценивается зрительской аудиторией. Взаимодействие моста и окружающей среды – как природной, так и городской – одна из главных архитектурно-художественных проблем мостостроения» [1: 315].



*Рис. 1. Мост у деревни Холм
(Архангельская область) [5: 22]*

В чем состоит специфика архитектурного образа пешеходных мостов? Прежде всего, в том, что архитектурный образ пешеходных мостов – это образ инженерного сооружения, то есть для него всегда принципиально важен утилитарный момент, момент использования, удобства, комфорта или его отсутствия. Ведь существуют мосты, которые представляют собой достаточно экстремальный образ перехода. Интересен мост, который был построен в Архангельской области рядом с деревней Холм в сер. XIX в. (рис. 1), представлявший собой единственный пешеходный путь по одной доске из одной части деревни в другую. Но лучше идти через залив по одной доске, чем идти по воде или пытаться обойти этот залив. То есть мост – всегда утили-

тарен, он – всегда путь, всегда движение из одной точки в другую. И вот образ этого движения, кинестезический образ, является для моста принципиально важным.



Рис. 2. Вид на мост Понте Веккьо через реку Арно во Флоренции [3]

Если с точки зрения сооружения пешеходный мост несет в себе в первую очередь утилитарную функцию, то почему тогда можно наблюдать такое разнообразие выразительных форм? Дело в том, что мосты всегда имеют определенный статус, определенный момент оценки. Любопытна история моста Понте Веккьо через реку Арно во Флоренции (рис. 2), построенного в 1345 году Нери ди Фьорованти, многие века служившего местом оживленной торговли, когда в XVI веке находящиеся на мосту мясные лавки с соответствующим зловонным запахом были заменены на ювелирные магазины, и, безусловно, это принципиально изменило образ моста. Пешеходный мост во Флоренции – это символ богатства, красоты Флоренции, он имеет статус. Соответственно, крестьянский мост в деревне имеет совершенно другой статус, он сугубо утилитарен. Этот статусный компонент оценивается по принципам: красивое или некрасивое, ужасное, безобразное; приемлемое или неприемлемое; возвышенное, высокомерное или, наоборот, домашнее, родное и т.д. Естественно, с этим эстетическим аспектом можно проводить различные манипуляции, то есть можно «поиграть» с тем, как выглядит мост: он может производить впечатление чересчур изящного, или быть насыщенным образами. Рассмотрим пешеходный Льви-

ный мост в г. Санкт-Петербурге (рис. 3) с четырьмя сидящими львами, сооруженный в 1825 – 1826 гг. по проекту инженера Вильгельма Треттера. При входе на него с каждой стороны восседает по два великолепных льва, отлитых из чугуна по модели скульптора Петра Соколова. Этот мост создает определенные впечатления, как бы добавляет смысл пространству вообще за счет изменения своего статуса.



Рис. 3. Львиный мост в г. Санкт-Петербурге [2]

Итак, в формировании архитектурного образа пешеходных мостов главную роль играют такие эстетические аспекты, как кинестезический образ и статусность. Архитектурная проработка мостов в данном случае является лишь средством создания образа и должна быть продуманной как для передвижения людей, так и для непосредственного восприятия пешеходами. Функционально пешеходный мост своим пространственным формообразованием служит для организации и реализации социальных процессов, и в то же время оказывает эмоционально-эстетическое влияние на идущего по нему человека. В городе пешеходные мосты могут быть достопримечательностью, они должны органично вписываться в архитектурно-пространственную среду, поддерживать ее статус. Мостики в парках имеют в основном декоративное значение. Мосты, выполняющие только пешеходную функцию, часто используются для парковой застройки, при крутом рельефе и сложных ландшафтных условиях, где открывается широкий обзор местности.

Литература:

1. Аржаникова О. А., Стахеев О. В. Критерии оценки эстетических качеств мостов [Текст] // Материалы 57-й научно-технической конференции студентов и молодых ученых. – Томск: Изд-во Том. гос. архит.-строит. ун-та, 2010. – С. 314 – 319. – ISBN 978-5-93057-439-5.
2. Львиный мост // ПЕТЕРБУРГ ЦЕНТР [Электронный ресурс] / URL: <http://peterburg.center/maps/lvinyy-most.html> (дата обращения: 25.03.2018).
3. Мост Понте Веккьо, Флоренция, Италия // PhotoTravelGuide – достопримечательности мира [Электронный ресурс] / URL: <http://phototravelguide.ru/most/ponte-veikko/> (дата обращения: 25.03.2018).
4. Овчинников И. Г., Дядченко Г. С. Пешеходные мосты: конструкция, строительство, архитектура: учеб. пособие [Текст]. – Саратов: Сарат. гос. техн. ун-т, 2005. – 227 с. – ISBN 5-7433-1448-9.
5. Ополовников А.В. Русский Север [Текст]. – М., Стройиздат, 1977. – 255 с.

Meerson N. A.

AESTHETIC ASPECTS OF THE ARCHITECTURAL IMAGE OF PEDESTRIAN BRIDGES

Annotation: *The article deals with the architectural image of pedestrian bridges from the point of view of aesthetic perception and the influence of aesthetic aspects on the formation of these engineering structures.*

Keywords: *pedestrian bridges, aesthetic aspects, aesthetic perception, architectural image.*

УДК 72.01

Платонов С. В.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ВИЗУАЛЬНАЯ ЭКОЛОГИЯ В АРХИТЕКТУРЕ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Аннотация: *В статье рассматриваются проблемы визуальной экологии и влияние физиологических аспектов на эстетический выбор. На основе проведенного анализа делается вывод о том, что человечеству необходимо восстановить природный баланс и разработать гармоничные принципы проектирования комфортной визуальной среды.*

Ключевые слова: *экология, эстетика, городская среда, визуальное восприятие, комфорт, здоровье, гармония.*

Тема экологии пространства подвергается особому вниманию общественности и является важной темой в исследовании ученых. Важным направлением становится изучение механизмов визуального восприятия окружающей среды в связи с психологическим здоровьем человека и их воздействие на выбор эстетических предпочтений в таких направлениях как архитектура и дизайн. Одним из научных направлений, занимающихся вопросами восприятия, является экология визуальной среды. Визуальная экология как наука сформировалась в результате сочетания знаний в области физиологии и эстетики. Новые концепции экологического сознания сформулировал в сборнике статей «Тело. Насилие. Боль» [2] норвежский философ Арне Наесс (Arne Naess): «единство бытия человека и природы, неантропологическая экологическая этика, сохранение локальной культуры» [2; 37], он считается автором концепции «глубинная экология» (Deer Ecology). Проблемы визуальной экологии в архитектуре рассматривал Кевин Линч в серии книг «Образ города», «Образ времени» и «Осмысление региона», им затрагиваются такие вопросы, как гармонизация городской среды и проблемы теории зрительного восприятия. В России исследование физиологических аспектов влияния визуальной среды на эмоциональное состояние человека началось с работ доктора биологических наук В.А. Филина. Термин «видеоэкология» был введен им в 1989 году и впервые использовался в журнале «Техническая эстетика» (1989, №10). Филин выделяет «гомогенную» и «агрессивную среду» как источник, определяющий психическое и физическое здоровье человека. К этому можно добавить исследование восприятия цвета в искусстве Иоганнесом Иттен-ном [Иттен 2000], которое дает основание для выработки рекомендаций по использованию цвета в организации городской среды.

Одним из главных физиологических аспектов в области восприятия окружающей среды человеком являются импульсивные движения глаз – саккады, это моментальное изображение на сетчатке глаза наподобие моментальной фотографии. Ритм этих движений соответствует биоритму человеческого организма, а «автоматия саккад» является теоретической основой видеоэкологии. Термин «саккада» переводится с французского как «хлопок паруса». Оценка качества архитектурной среды производится мгновенно. Основной принцип оценки качества – это своего рода сравнительный анализ визуального опыта.

Движение глаз стремится «задержаться» на необычном элементе с иными свойствами или характеристиками отличными от окружения.

Главными здесь выступают такие выразительные свойства композиции, как различные контрасты в цвете, размере, форме и т.д. Все, что выделяется на общем фоне, проявляя необычные свойства или являясь ярким пятном, становится объектом внимания, динамические свойства увеличивают силу воздействия на зрителя. Яркие контрасты часто носят предупреждающий характер, возбуждение внимания к ним заложено в человеке на генетическом уровне. Однородность и статичность могут способствовать ослаблению внимания. В природе гармонично сочетаются различные композиционные свойства естественным для человека образом. Находясь в гармоничной визуальной среде, ритм движения глаз настраивается на определенный строй определяющий его ритмогенез. Возникает чувство визуального, эмоционального и эстетического удовольствия.

Искусственное повышение биоритма человека через механизм зрения вызывает дискомфорт и носит агрессивный характер, воздействуя на мироощущения человека. Пребывание в визуально загрязненном пространстве активно стимулирует быструю утомляемость, накопление усталости, апатичность или повышает раздражительность, переходящую в агрессию. Архитектура с большими открытыми плоскостями, перенасыщенная графической и световой рекламой, излишним декором объединяется в одном средовом пространстве города; такая агрессивная среда транслирует множество ненужной информации, не имеющей особенной смысловой нагрузки. Согласно данным медицинских исследований, «более 80 процентов жителей больших мегаполисов страдают так называемым “синдромом большого города”, также известным как “синдром хронической усталости”».

Стремительное развитие мультимедийных технологий и напряженный ритм жизни лишь усиливают такое воздействие. Потребность в поглощении визуальной информации человеком является основой для техник навязывания точки зрения, образов и эстетических предпочтений. В некоторых случаях навязчивое транслирование информации можно назвать «визуальным насилием».

Архитектура выступает мощным информационным полем, формирующим визуальные образы. В перегруженной визуальной среде восприятие информации искажается, человек теряется в потоке образов динамичных и статичных, шокирующих и подавляющих. Визуальное загрязнение оказывает негативное воздействие на формирование образов и порождает множество эстетических проблем. Увеличе-

ние скорости и объемов создания образов приводит к невозможности творить что-то совершенно новое, это порождает кризис формообразования в сферах архитектуры и дизайна. Постоянное давление агрессивной визуальной среды способствует расфокусировке внимания, переходя в «слепоту». Наглядным примером могут служить нагромождения наружной рекламы на фасадах зданий в виде пестрой графики, бегущих строк, световых проекций и видеоэкранов. Монотонность ритмических рядов, огромные плоскости из стекла и бетона противоположны мельтешению рекламы, но тоже действуют угнетающе. Рассматривая эту проблему в своей книге «Машина зрения»[1], французский философ и социолог, профессор архитектуры Поль Вирилио «выдвигает тезис о том, что видение может быть также рассмотрено как частный случай слепоты» [1; 132]. Производство визуальной информации постоянно ускоряется, наращивая ее количественные объемы в сочетании с активным усовершенствованием методик воздействия на человека. Такой процесс связан прежде всего с агрессивным индустриальным развитием, что свойственно в большей степени высоко развитым странам. Также визуальная экология неразрывно связана с понятием «общество потребления», в котором манипуляция массовым сознанием становится главным инструментом маркетинговых систем. Ценности «общества потребления» находятся в противоречии с необходимостью умственного, нравственного и эстетического всестороннего развития человека. Это ведет к деградации людей как личностей, упадку культуры.

Поиск решений проблемы визуальной экологии является актуальным направлением в современной науке, находящимся в сфере внимания психологов, экологов, врачей, архитекторов, дизайнеров. Результатом такого симбиоза науки, искусства и философии могут быть разработки нормативных документов по формированию визуальной среды в архитектуре. Ответить на вызов времени стремится и современное образование. Растет интерес к визуальной культуре и экологии восприятия в учебной деятельности. Формируются образовательные программы по визуальной экологии, эстетики организации пространства и мультимедиафилософии. Современная архитектура не может развиваться без визуальной экологии, составляющей эргономическую и физиологическую часть эстетики визуального пространства. Изучение законов визуальной экологии должно стать важным условием гармонизации предметно-пространственных задач в архитектурной среде.

Литература:

1. Вирильо П. Машина зрения: Наука, – 2004. – С. – 306. – ISBN 5-02-026858-3.
2. Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей: Русская Христианская гуманитарная академия, – 2010. – С. – 176. – ISBN 978-5-88812-306-5.
3. Филин В.А. Видеоэкология: ТАСС-Реклама, – 1997. – С. – 320. ISBN 590028414х.

Platonov S. V.

VISUAL ECOLOGY IN ARCHITECTURE AS AESTHETIC PROBLEM

Annotation: *The article deals with the problems of visual ecology and the influence of physiological aspects on aesthetic choice. Based on the analysis, it is concluded that humanity needs to restore the natural balance and develop harmonious principles for the design of a comfortable visual environment.*

Keywords: *ecology, aesthetics, urban environment, visual perception, comfort, health, harmony.*

УДК 72.01(72.04)

Еропов Л. А.
Чиковани П. Н.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ЭСТЕТИКА ОБЛИЦОВОЧНЫХ МАТЕРИАЛОВ. НА ПРИМЕРЕ 3D ПАНЕЛЕЙ

Аннотация: *В настоящее время объемные декоративные 3D панели и панно с объемным рельефом повсеместно используются в качестве отделки стен и потолков. Это украшения для домов, выполненные из таких природных материалов, как дерево, глина, гипс. Их применяют в ресторанах, гостиницах, барах. Современные панели из натуральных материалов являются экологически чистыми и безопасными и соответствуют высоким эстетическим качествам.*

Ключевые слова: *эстетика, современные 3D панели, гипс, дерево, алюминий, стекло, натуральные материалы.*

Современные облицовочные материалы все больше и больше применяются в отделке фасадов и интерьеров, строящихся в настоящее время зданий. К ним относятся декоративные штукатурки, 3D панели, керамические и керамогранитные плитки и другие. Достоинства их состоят в том, что они имеют более высокие эстетические свойства, создают широкую гамму цветов и оттенков, некоторые из них имеют впечатляющую форму и блеск. Новые облицовочные материалы позволяют более длительное время сохранять свои эстетические свойства – цвет и блеск, форму, размеры. Большинство из них выполняются по новым, разработанным в последнее время технологиям с использованием современного оборудования и машин. Одним из видов таких изделий являются 3D панели. Рассмотрим архитектурно-эстетические качества отделочных видов этих изделий.

3D панели – это плиты, выполненные на основе различных материалов с объемным рисунком в заводских условиях. Применяются такие элементы в декорировании стен, для скрытия дефектов помещений, различных коммуникаций и электрической проводки. Такими современными трехмерными панелями производят зонирование комнат, декорирования потолка, оформления ниш и строительство перегородок. В настоящее время разработано много разнообразных 3D панелей, способных создавать объемные эффекты, которые могут придать помещениям современный эстетический вид.

Эффект объемного трехмерного изображения для украшения стен использовался еще в Древнем Египте, Риме, Древней Греции. Тогда многочисленные лепные элементы украшали стены усыпальниц, дворцов. Основным материалом для изготовления трехмерных декоративных элементов был гипс. Этот материал ценился за высокую прочность, огнестойкость, способность быстро твердеть при соединении с водой и своей возможностью легко поддаваться деформации при твердении состава. Изделия из гипса не потеряли своей актуальности и во вновь появляющихся архитектурных стилях – классицизме, ренессансе, барокко, рококо, ампире, модерне.

Все современные трехмерные панели различают по типу материала изготовления, эксплуатационным свойствам. Современными материалами для производства трехмерных панелей являются гипс, дерево, бамбук, алюминий, стекло, ПВХ, силикон, полиуретан. Архи-

тектурно-эстетические и эксплуатационные свойства современных видов панелей различны, рассмотрим некоторые из них.

Гипсовые панели. Гипс, основной структурообразующий материал этих панелей, обладает влагостойкостью, хорошими свойствами теплоизоляции и устойчивостью к температурным перепадам. Вес уже готового изделия из этого материала меньше, чем у остальных видов панелей. Самым хорошим, качественным гипсом считается гипс марки Г16, который обладает высокими показателями прочности и жесткости. Структура марки Г16 позволяет равномерно распределить его в 3D форму, а готовая панель выходит ровная и без изъянов. Размеры гипсовых панелей по ширине – 0,5 м, по длине – 0,5 м, толщина – 26 ... 30 мм, масса одного изделия – 3,8 – 4 кг. В панели можно добавлять пигменты, придающие им различную окраску. Эстетические свойства таких панелей будут высокими за счет придания различной формы поверхности и окраски.

Алюминиевые панели. Они состоят из лицевого слоя – анодированного алюминиевого листа толщиной 2 мм с объемной перфорацией различных типоразмеров лицевого слоя, контура панелей волнообразной формы; внутреннего слоя – из окрашенного стального листа толщиной 0,8 мм. Размеры панелей по длине составляют от 0,9 до 1,3 м и по ширине – от 0,9 до 1,1 м. Так как алюминий легко подвергается обработке и отличается малой средней плотностью, то такие панели выпускаются с любым рельефом и текстурой. Они стойки к воздействию влаги, хорошо покрываются тонкой полимерной пленкой, которая полностью защищает алюминий от воздействия влаги. Алюминиевые панели имеют достаточно большой срок эксплуатации, выдерживают воздействия чистящих средств и не реагируют на плесень и грибок. Рисунок на этот материал наносится способом перфорации и изгиба перемычек между отверстиями и прорезями. Алюминиевые панели могут применяться в любом интерьере, создавая высокие эстетические качества. Благодаря антикоррозийным свойствам их можно использовать в ванных комнатах, бассейнах, а также на кухнях. Большое распространение получили и алюминиевые потолочные 3D панели с объемной перфорацией.

Пластиковые панели. Современные пластиковые панели имеют гладкую, непористую поверхность, небольшой вес. Пластик не под-

вергается гниению, коррозии, поэтому возможен длительный срок службы панелей из этого материала. Малый вес 3D пластиковых панелей упрощает транспортировку и монтаж материала. Отрицательной характеристикой данного материала является то, что он не очень прочный и легко может повредиться при неосторожном обращении. 3D панели из ПВХ производят несколько видов: зеркальные, гладкие, текстурные, перфорированные, некоторые изготовители предлагают прозрачные пластики. Современные панели из ПВХ по своим эстетическим свойствам стали реальной альтернативой керамике и не уступают ей по сроку эксплуатации. Качественный фактурный пластик может прослужить более 15 – 20 лет. Еще одной отличительной особенностью этих изделий является то, что они поставляются подготовленными к монтажу и не требуют дополнительных работ как по облицовке, так и по проведению работ с целью защиты материала.

Рельефные панно из древесно-волоконистых плит (ДВП), модифицированных древесно-волоконистых плит с верхней защитной полимерной пленкой (МДФ) и древесно-стружечных плит (ДСП) – это легкие, экологически безопасные панели с разнообразными рельефами и рисунками [2: 244]. Они применяются в отделке стен, декорировании потолка, дверей и кухонных фасадов. Вид рельефа может быть любым – от простых повторяющихся элементов до сложных геометрических рисунков и абстракций. Древесно-волоконистые плиты (ДВП и МДФ) изготавливаются из древесного волокна методом прессования при высокой температуре. Для оттиска на них рельефа используют специальные штампы. Раньше плиты из такого материала считались не экологически чистым продуктом, так как в их производстве применялись вредные фенолформальдегидные смолы. Но в настоящее время они все чаще заменяются лигнином, а это натуральное вяжущее вещество, которое удаляется из древесины после воздействия на нее давления и высокой температуры. Рельеф оттиска и возможность окраски в различные цвета создают хорошие декоративные качества отделки из этих изделий.

Древесные панели. Такие панели – один из самых дорогих материалов для отделки внутренних стен, так как выполняются из настоящей древесины ольхи, дуба, клена, кедра, бамбука, тем самым являясь экологически чистым продуктом. Для предотвращения появления

трещин на панелях панели натирают специальным составом на основе воска. Монтаж производят после того, как панели будут выдержаны 48 часов в том помещении, где они будут установлены. Таким способом они акклиматизируются под естественные условия их эксплуатации. Эстетические свойства таких отделочных материалов, особенно из древесины ценных пород, всегда были и остаются одними из самых высоких.

Панели из закаленного стекла. Эти панели изготавливают из стекол разного вида. Стекло является экологически чистым, влагостойким, ударопрочным и достаточно простым в уходе материалом. Панели состоят из нескольких частей: полотна, каркаса, элементов декора, фурнитуры, подсветки. Размеры общего полотна могут составлять до 2,1х3,6 м. Существует несколько видов стеклянных стеновых панелей. Классифицируют их по технологии нанесения на полотно изображения, по степени прозрачности панелей и по прочности. Технологии нанесения изображения на стекло могут быть следующие: пескоструйные – рисунки создаются с помощью наложения трафаретов и действия пескоструйных устройств, расписные – на стекло наносится рисунок профессиональными художниками, фотопечатные – наносимые на стекло при помощи фотопечати. По степени прозрачности и отделке стекло в таких панелях применяют следующих видов: прозрачное, полупрозрачное, непрозрачное, черного оттенка, окрашенное с одной стороны, покрытое сверху лаком, слоистое, матовое, обработанное пескоструйным аппаратом, однотонное прозрачное с различными оттенками, окрашенное, с эмалевым покрытием, с наклеенной на тыльной стороне пленкой, с тонким слоем сусального золота. Такие панели применяют для отделки стен кафе, ресторанов, магазинов. Они придают стенам хорошие эстетические качества, а некоторые из них имеют высокую прочность и безопасность. Например – сталинит – высокопрочное стекло толщиной 6 ... 9 мм, а при разрушении рассыпается на мелкие стеклянные элементы с неострыми гранями.

Современные 3D свойства лицевой поверхности панелей могут создаваться путем нанесения изображения рисунка или нанесением основы (грунта) под индивидуальную покраску. Другим способом создания современных эстетических свойств является устройство на

стенах светящихся 3D панелей. Система освещения в них действует по принципу фосфора: накапливающийся окружающий свет в дневное время, когда темно выпускается, придавая панелям свечение. Хорошие эстетические свойства создают облицовки фасадов из экологически чистых панелей из бамбука.

Крепят трехмерные панели к стенам, колоннам, балкам либо путем приклеивания полиуретановыми или клеями, либо путем устройства на стенах дополнительного каркаса из дерева, пластика или металла и крепления к нему этих панелей саморезами и другими способами. Разработана специальная система крепление этих панелей – двойной паз.

Современные технологии производства позволяют создавать 3D панели из уникальных и эксклюзивных материалов с различными формами и размерами. В технологии используется широкая гамма цветов и фактур. При помощи ярких контрастов в 3D панелях можно сделать любой акцент на интерьере помещения, или же, наоборот, сгладить тона при помощи пастельных цветов. Данное оформление приобретает все большую популярность, так как помогает решить любые дизайнерские и эстетические задачи.

Литература:

1. Володина Е.В. Материаловедение для дизайнеров интерьеров: Учеб. пособие [Электронное издание]. – Т/О «НЕФОРМАТ» Изд-во Accent Graphics Communications, Montreal, 2014. – 600 с.
2. Барышникова Т. Школа ремонта. – М. : Изд-во Эксмо, 2013 г. – С. 237 – 245.
3. Титаренко И.Н. Эстетика: Учебное пособие. – Таганрог: Изд-во ТРТУ, 2006. – 225 с.
3. BuilderClub. Кровля дома. Кровли из натуральных кровельных материалов: солома, камыш, гонт, дерн [Электронный ресурс] // <http://www.builderclub.com/statia/krovlya-doma-krovli-iz-naturalnyhkrovelnyh-materialov-soloma-kamysh-gont-dern/> (дата обращения: 06.12.2015).
4. Строительство. Сланцевая кровля [Электронный ресурс] // <http://russkaya-banja.ru/krovlya/154-slantsevaya-krovlya.html/> (дата обращения: 06.12.2015).

Yeropov L. A.
Chikovani P. N.

AESTHETICS OF CLADDING MATERIALS. FOR EXAMPLE, 3D PANELS

Annotation: *Currently, three-dimensional decorative 3D panels and panels with volumetric relief are widely used as walls and ceilings. These are ornaments for houses, made of such natural materials as wood, clay, gypsum. They are used in restaurants, hotels, bars. Modern panels made of natural materials are environmentally friendly and safe, and correspond to high aesthetic qualities.*

Keywords: *aesthetics, modern 3D panels, gypsum, wood, aluminum, glass, natural materials.*

УДК 72.01

Еропов Л. А.
Владимирский государственный университет, г. Владимир

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА СОВРЕМЕННЫХ КРОВЕЛЬНЫХ ПОКРЫТИЙ

Аннотация: *В настоящей работе приведены основные эстетические свойства современных кровельных покрытий. Даны их виды, приведены основные понятия. Характеристики эстетических свойств приведены для отдельных основных кровельных покрытий. К ним относятся покрытия из металлочерепицы, профилированных стальных листов, ондулина, керамической черепицы и некоторых других материалов.*

Ключевые слова: *эстетика, свойства, металлочерепица, керамическая черепица, форма, цвет, блеск, фактура.*

В настоящее время наибольшее применение в России для плоских и малоуклонных крыш находят кровли из битумных, битумно-полимерных и полимерных рулонных материалов, а для скатных крыш – кровли из металлочерепицы, профилированных стальных листов, керамической черепицы, гибкой черепицы, ондулина и некоторых других материалов. При выборе материала кровли очень важны-

ми показателями является архитектурно-художественные эстетические свойства кровельных покрытий, показывающие ее архитектурную выразительность в комплексе с окружающей застройкой. К архитектурно-художественным эстетическим свойствам кровли относятся цвет, блеск, текстура и фактура.

Оценка указанных выше эстетических свойств является важной архитектурной задачей. Оценка этих свойств может быть теоретической и практической. Теоретический расчет предполагает количественную оценку всех свойств в баллах для того или иного кровельного покрытия. Однако такая количественная оценка всех этих качеств и составляющих их баллов достаточно сложна и, к тому же, требует базу данных по ним. Практический расчет состоит в том, что среднеарифметической экспертной оценкой трех специалистов в области архитектуры и эстетики определяются суммарные баллы эстетического вида нескольких видов кровель для отдельного объекта строительства. По этой методике кровли с большим количеством баллов эстетических свойств можно принимать для проектирования соответствующего объекта.

Все кровельные материалы по архитектурно-художественным эстетическим свойствам можно разделить на две большие группы. В первую входят основные свойства, описывающие непосредственно эстетичность изделия и строительного материала, то есть рисунок, форма, фактура, блеск и цвет и другие. Ко второй группе относятся: эстетическая совместимость конкретного материала с другими материалами объекта строительства или отделки, сочетаемость основных качеств материала с окружающей его обстановкой за границами использования и другие. Каждое из эстетических свойств материала рассматривается с физической, психологической и физиологической точки зрения. Физические характеристики можно выразить количественно на основании простых снятий геометрических мерок либо при помощи специальных приборов типа спектрофотометров, фотометров и других приборов. Физиологические свойства тоже можно количественно оценить с применением методов колориметрии. Выразить психологические качества количественной оценкой можно только лишь путем сопоставления усредненных баллов по определенной шкале, выставленных тому или иному кровельному покрытию группой архитекторов или специалистов в области эстетики.

Форма кровельного покрытия является одним из критериев оценки эстетичности. В понятие эстетичности формы кровельных матери-

алов входят: пропорции и осмысление формы, геометрия формы, соотношение первостепенных размеров, возможные виды формы. Форма кровли должна быть максимально комфортной при эксплуатации и выразительной. Особое значение при оценке эстетических свойств формы имеют такие кровельные материалы, как металлочерепица, гибкая черепица типа профилированные кровельные листы, различные волнистые листы и другие, у которых форма и размеры поперечного профиля или рельеф поверхности могут быть различными. Так, например, металлочерепица может иметь симметричную волнообразную форму профиля и форму набегающей волны (несимметричную). Второй вид формы более эстетичен, так как небольшая асимметрия создает большую привлекательность поверхности за счет более яркой «игры» теней и оттенков падающего света.

Одним из важных эстетических свойств кровельных покрытий является цвет. В настоящее время во многих городах разработаны требования к крышам по цвету. Это связано с тем, что сейчас строятся и высотные и малоэтажные и многоэтажные здания, а крыши на многих из них становятся пятым (верхним) фасадом, поэтому параметры цвета очень важны для этих фасадов. Если кровельные материалы могут иметь требуемый цвет, то они могут быть выбраны для покрытия крыш. Таким требованиям удовлетворяют в основном современные кровельные материалы, к которым относится металлочерепица, гибкая черепица, полимерные рулонные материалы [1: 156].

Фактура кровельного покрытия на многих крышах также определяет эстетические свойства покрытия здания. Под фактурой принято понимать видимое строение поверхности изделия или материала. Фактура может быть гладкой, рельефной, шероховатой. Рельеф жестких кровельных материалов обычно регулярный – с равномерным чередованием неровностей, а мягких материалов – нерегулярный – с неравномерным чередованием неровностей. Регулярный рельеф характерен, например, для металлочерепицы типа «терра» (под фактуру земли), то есть с неровностями из равномерной песчаной посыпки под защитным верхним покрытием. Нерегулярный рельеф характерен для мастичных кровель. Рельеф также может характеризоваться и его высотой. Примером гладкой фактуры является поверхность кровли из полимерных рулонных материалов, а шероховатой – поверхность глиняной или цементно-песчаной черепицы. Фактура материалов и кровельных покрытий также оказывает влияние на их эстетические качества в целом.

Взаимосвязь цвета материала с его фактурой и формой имеет существенное значение в определении эстетичности кровли. Так, например, цвет можно использовать и для визуального искажения геометрии кровли. Если кровля вытянута в одну сторону, то, при применении более насыщенных теплых цветов, размеры длинных сторон будут казаться меньше, а геометрия – более правильной. Цветовое решение кровли можно также использовать и для более выразительного и эстетичного создания рельефа кровельного покрытия. Это можно сделать за счет нанесения соответствующего фактурного рисунка на материал кровельных материалов.

Аналогичным свойством является взаимосвязь цвета кровельного материала с цветом стен, наличников оконных проемов и другими элементами здания. При выборе цвета кровельного покрытия по этому качеству обычно руководствуются сочетаниям теплых цветов (красного, оранжевого, желтого) на одних элементах с холодными (синими, зелеными) на других элементах.

Еще одним эстетическим свойством кровельного покрытия является текстура материала. Рисунок на поверхности кровельного материала может быть монохромный – черный или белый, цветной – с различными цветовыми оттенками и с видимыми отдельными составными элементами – волокнами, кольцами и тому подобное. В целом, рисунок на лицевой части поверхности тоже создает эстетические качества кровли.

Для более полной оценки эстетики кровель зданий учитывают еще дополнительные свойства, к которым относят: техническое качество поверхности, симметрия и асимметрия, нюанс, контраст, пропорции, масштабность, архитекtonика, гармоничность, стиль, зрительные иллюзии и некоторые другие. Они относятся к специфическим качествам и учитываются при выборе кровель в основном уникальных зданий и сооружений.

Наиболее часто применяемым современным материалом для скатных крыш является металлочерепица [1; 156; 2:164]. Ее эстетические свойства характеризуются привлекательными формами, яркими цветами (коричневым, бордовым, зеленым, красным, серебристым), гладкой поверхностью с небольшим блеском, текстурой нескольких видов. Цвета металлочерепицы могут сочетаться со многими естественными цветами материалов стен и других элементов зданий. По этим эстетическим характеристикам металлочерепица и имеет широкое применение. Аналогичными эстетическими свойствами обладают и другие современные материалы, широко применяемые в качестве кровельных покрытий.

Литература:

1. Еропов Л. А. Покрытия и кровли гражданских и промышленных зданий: учеб. пособие. 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Изд-во АСВ, 2004. – 248 с.

2. Михайлова И., Васильев В., Миронов К. Современные строительные материалы. – М.: Изд-во Эксмо, 2005. – 304 с.

Yeropov L. A.

STATIC PROPERTIES OF MODERN COATINGS CRUEL

***Annotation:** In the present work the basic esthetic properties of modern roofing coverings are resulted. Their types are given, the basic concepts are given. Characteristics of aesthetic properties are shown for some major roof coverings. These include coatings of metal, profiled steel sheets, Ondulin, ceramic tiles and some other materials.*

***Keywords:** aesthetics, properties, metal tile, ceramic tile, shape, color, shine, texture*

УДК 72.01

Богомазова В. В.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ЭСТЕТИКА ЖИЗНЕСТРОИТЕЛЬСТВА – СИНТЕЗ ЕСТЕСТВЕННОГО И ИСКУССТВЕННОГО

***Аннотация:** В статье рассматриваются «естественное» и «искусственное» с точки зрения того, что в «культурном» предмете, будь он искусственный или естественный, присутствует его эстетическое, символическое значение, формирующее культурную реальность, реальность языка.*

***Ключевые слова:** искусственное, естественное, архитектура, жизнестроительство, человеческая жизнедеятельность, тектосфера, природа, пространство, эстетика.*

В ряду научных терминов понятия «искусственное» и «естественное» прочно утвердились. В настоящее время эти понятия применяются во многих сферах.

Работая с этими понятиями как категориями научного познания, необходимо помнить об их диалектической взаимосвязи. В результате относительно достоверного и полного воспроизведения объективных законов и упорядоченности «естественного» человек создает «искусственное».

«Искусственное» – это своеобразное отражение «естественного» в искусственных условиях, выступающее как развитие «естественного». «Искусственное» преобразует элементы «естественного» определенным образом и вбирает их в себя.

Архитектура – «это одна из областей человеческой деятельности, способная, собрав воедино все знания о природе и обществе, о времени и о земле, привести их к некоему осмыслению дальнейшего жизнестроительства на планете» [5].

В ходе работы над данной статьей выявилась необходимость уточнения свойств архитектуры как явления, связанного с жизнедеятельностью людей, для решения поставленных задач и достижения целей исследования. Двойственность природы архитектуры как символической системы, определяемой культурой, и как механизма утилитарного использования пространства является главной особенностью изучения архитектуры. Эта двойственность сопряжена с уже сложившимися естественнонаучным и гуманитарным подходами к постижению сознания человека и окружающей действительности.

Поскольку общепризнанные определения «искусственного» и «естественного» продолжают формироваться, вначале проведем анализ этих понятий:

1. «Естественное» в общественной жизни (естественные явления, процессы, системы) не зависит от воли человека и сознания людей, хотя и создается людьми в процессе естественной (соответствующей объективной природе человека) человеческой жизнедеятельности, в то время как «искусственное» (искусственные объекты) спроектировано и сконструировано (преднамеренно или не преднамеренно) и может либо соответствовать, либо не соответствовать необходимости.

2. «Естественное» (естественные объекты) характеризуется самодостаточностью, самовоспроизводимостью. «Искусственное» (искусственные объекты) характеризуется функциями, целями и степенью приспособления к требованиям среды.

Понятие искусственной среды в архитектуре (как бы тавтологично это ни звучало, поскольку архитектура – искусство), «существова-

ло уже на заре сознательной деятельности человека. Любое наделение смыслом окружающего пространства переводило его в разряд неприродного, культурного феномена. И с самого начала в рамках этого культурного мира существовало противопоставление концепций, стремящихся создать максимально насыщенный мир языков искусства и стремящихся воссоздать мир, имитирующий природный, использующий знаки, отсылающие к “естественному” (то есть именно так и наблюдаемому в реальности) состоянию форм» [2].

Человек стал вкладывать в создание упорядоченности, выходящие за рамки функциональности значения, как только начал преобразовывать реальность. В «окультуренном» предмете, будь он искусственный или естественный, присутствует его эстетическое, символическое значение, формирующее культурную реальность, реальность языка.

Пространственный язык архитектуры, как любой язык искусства, обращается к эмоциональному разуму в большей степени, чем к аналитическому разуму. Наша реальность – сложноорганизованный текст – упорядоченность элементов и их значений. Сложившиеся схемы, существующие в виртуальной плоскости культуры, «разворачиваются» в актуальное явление при благоприятных условиях. Эмоционально воспринимаемые феномены создаются из виртуальных структур, концепция обретает субстанцию в процессе перехода из виртуального в реальное. Основной инструмент в процессе перехода – архитектурная концепция или модель (существующего в реальности прототипа). Реальность архитектуры – это то, что мы видим, что воспринимаем всеми органами чувств.

Одно из направлений современной архитектуры – стремление искусственной среды стать наиболее естественной для человека. Но в то же время гипертрофированность и искусственность окружения выражают смысловую концепцию сооружения.

«Поиски современной архитектурной формы касаются лишь крайне незначительной части того, что составляет сегодня тектосфера – искусственная, созданная руками человечества сфера его жизнедеятельности на земле. Тектосфера, в свою очередь, до настоящего времени развивалась по механистическим законам, вступая в серьезное противоборство с природой, уничтожая при этом биосферу – материальную и энергетическую основу жизни. Сегодня необходимо установить качественно новые отношения между человеком и природой, средствами современной архитектуры. Таким образом, методологиче-

ская база синергетического подхода к осмыслению современной архитектурной теории и практики в области сосуществования природы естественной и искусственной даст не только новый подход к проектированию, но и методы управления архитектурным пространством, с учетом феноменов самоорганизации в этом пространстве.

Архитектурное творчество, распространенное на всю тектосферу, в состоянии возродить и утвердить утраченную гармонию между природой и архитектурой, привести к созданию единой экологически сбалансированной системы, способной к взаимоуравновешенному, не ограниченному во времени гармоничному развитию и взаимному обогащению» [5].

Литература:

1. Лучкова В.И. Введение в архитектурную семиотику. Хабаровск: Изд-во ХГТУ, 1997. – 72 с. – ISBN: 5-7389-0070-7.
2. Направление 1. Проблемы архитектуры и дизайна [Электронный ресурс] // URL : http://www.kgasu.ru/science/ksks/Chapter_1.pdf#4 (дата обращения 23.03.2018)
3. Пронин Е.С. Теоретические основы архитектурной комбинаторики. М.: Архитектура-С, 2004. 230 с. ISBN: 5-9647-0013-6.
4. Соловьев В. Эстетика [Электронный ресурс] // URL: <http://www.tsput.ru> (дата обращения 23.03.2018)
5. Яландина Н.М. Принципы сосуществования природы естественной и искусственной [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. URL: http://archvuz.ru/2008_2/5 (дата обращения 23.03.2018)

Bogomazova V. V.

AESTHETICS OF LIFE-BUILDING – SYNTHESIS OF NATURAL AND ARTIFICIAL

Annotation: *The article considers "natural" and "artificial" from the point of view of the fact that in the "cultivated" subject, be it artificial or natural, there is its aesthetic, symbolic meaning, shaping the cultural reality, the reality of the language.*

Keywords: *artificial, natural, architecture, life-building, human life, tectosphere, nature, space, aesthetics.*

Гаджиева П. Н.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ-АРХИТЕКТОРОВ НА НАЧАЛЬНОМ УРОВНЕ ПОДГОТОВКИ

***Аннотация:** Статья посвящена особенностям творческого обучения студентов-архитекторов на начальном этапе подготовки, в основу которого положен классический принцип сравнения ордеров.*

***Ключевые слова:** эстетика, эстетика архитектуры, ордер, творческое обучение*

«На протяжении всей жизни во мне работали поэт в инженерере, инженер в поэте и оба в архитекторе
Франк Ллойд Райт

Без сомнений, архитектор является поэтом и сочиняет поэзию, в которой живет человек. Поэзия, которую сочинил архитектор, должна быть прочной, здесь не обойтись без точных наук. Но чтобы сочинить архитектурную поэзию, надо развивать умение креативно мыслить в ходе творческого обучения.

По мнению А.Симпкинса [3], «Творческое обучение – методика, при которой знания применяются в неожиданном контексте» [3: 164]. Творческие методы обучения подразумевают нестандартный подход решения любой задачи, активизируют интеллектуальную деятельность, развивают память, ассоциативное, творческое и логическое мышление.

Чтобы к выполнению задания студент подошел творчески, преподаватель должен пробудить в нем интерес с профессиональной точки зрения. Графические задания должны быть составлены так, чтобы обладали познавательной ценностью, были интересны с профессиональной точки зрения. А педагогическая система должна быть построена таким образом, чтобы преподаватель и учащийся добивались общей цели, результатом которой должен быть профессиональный рост учащегося, что является успехом и самого преподавателя.

В ходе преподавательской работы возникают вопросы актуальности изучения архитектурных ордеров в XXI веке. Что такое архитектурный ордер?

Согласно определению Ереминой Е.Н. [1], «Архитектурный ордер – это тип архитектурной композиции, основанный на эстетическом осмыслении стоечно-балочной системы, тектонически состоящий из вертикальных несущих (колонны) и горизонтальных несомых (антаблемент) элементов» [1: 196].

Для архитектора важно управление пространством, т.е. создание образа пространства. И это давно уже стало возможным благодаря прогрессивным технологиям, позволяющим создать новые конструктивные системы. Следовательно, это позволяет архитектору создать небывалые ранее архитектурные произведения. Архитектурное произведение, помимо эстетического требования, должно отвечать функциональным и техническим требованиям. Эти три понятия, как писал Марк Витрувий «firmitas, utilitas и venustas», то есть – прочность, польза, красота, являются взаимосвязанными составляющими единой формы. За прочность произведения отвечает конструктивная система. Одной из самых древних конструктивных систем является стоечно-балочная система.

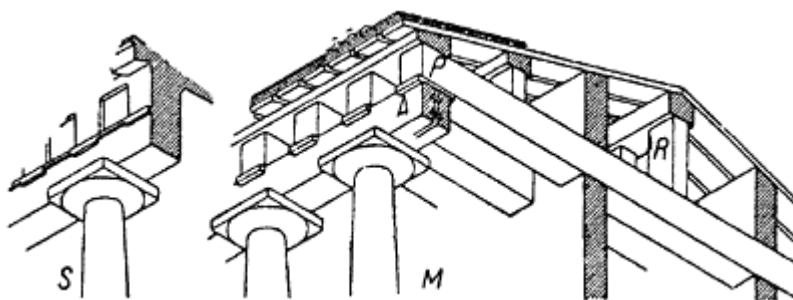


Рис.1. Стоечно-балочная конструктивная система

Творческое обучение на начальном этапе не представляется возможным без совмещения с репродуктивным. Особенность репродуктивно-творческой подготовки архитектора – это придание образного лица пространству, предварительно повторяя, штудирова классические формы, в основном древнегреческие или эпохи Ренессанса. Пространство ограничивается формами, формы эти, соответственно, тектонические, т.е. эстетически обработаны. Соответственно, ордер является собой пример именно такой обработки. Как написано в учебнике «Введение в архитектурное проектирование» [2], «В общем виде, ордер можно определить как такой порядок расположения конструктив-

ных частей сооружения, при котором рациональное распределение и взаимодействие несомых и несущих частей получило определенное образное выражение (форму), отвечающее практическому (утилитарному) и художественному назначению сооружения» [2: 26 – 27].

По мнению авторов учебника «Введение в архитектурное проектирование» [2], «Единственным сочинением, в котором содержится теория архитектурных ордеров, дошедших до нас от эпохи античности, является трактат об архитектуре римского архитектора Витрувия (2 половина 1 века до н.э.). Правила Витрувия были использованы позднейшими теоретиками ордеров и широко использовались в строительной практике».

Наследие древнегреческой и древнеримской архитектуры активно изучали, разрабатывали и заново возрождали в XV – XVI веках. Наиболее понятная, законченная система ордера была разработана выдающимися итальянскими архитекторами эпохи Возрождения Джакомо Бароцци Виньолай (1507 – 1573 гг.) и Андреа Палладио (1503 – 1580 гг.).

В своих теориях они основывались, главным образом, на изучении памятников древней античной архитектуры и на трактате Витрувия. Соответственно, современные архитектурные школы опираются на трактаты: М. Витрувия «Десять книг об архитектуре»; Д.Б. Виньолы «Правило пяти ордеров» и А. Палладио «Четыре книги об архитектуре».

На протяжении двух с лишним тысяч лет возникшая в античной Греции ордерная система через Византию, ренессанс, барокко, классицизм и ампи́р, примеряя формы и материалы каждой эпохи, достигла высокого эстетического совершенства.

Эстетическое обучение должно быть построено на принципах привития художественного вкуса – благодаря классическим примерам восприятия архитектурной реальности. Соответственно, штудирруя и повторяя классические формы, студент осваивает классические пропорциональные закономерности особенности изображения и восприятия пространства таким образом. На уровне многократного повторения формируется художественный вкус, который в дальнейшем может быть использован в ходе самостоятельного творческого поиска.

Литература:

1. Еремина Е. Н. «Трансформация Классического ордера в архитектуре советского авангарда 1918 – 1931 гг.» // Вестник СГТУ 2012. № 4 (68) Строительство и архитектура УДК 72(09)(47+57) Издатель-

ство: Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю. А. (Саратов) ISSN: 1999-8341 [Электронный ресурс] lib.sstu.ru/open/vestniki/2012/04_68_2012.pdf (дата обращения: 17.03.2018).

2. Введение в архитектурное проектирование / В. Ф. Кринский, В. С. Колбин, И. В. Ламцов, М. А. Туркус, Н. В. Филасов; Под общей редакцией В. Ф. Кринского; Московский архитектурный институт, кафедра „Основы архитектурного проектирования“. – Москва: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1962. – 177 с., 30 л. ил.

3. Симпкинс К. А. Подсознание изменит все! Практическое руководство по самогипнозу, М. «АСТ». Апрель 2017. – 250 с. – ISBN 978-5-17-042854-0.

Gadzhieva P. N.

PECULIARITIES OF CREATIVE TRAINING OF STUDENTS-ARCHITECTS AT THE INITIAL LEVEL OF TRAINING

***Annotations:** The article is devoted to the peculiarities of creative training of students of architects at the initial stage of preparation based on the classical principle of comparison of orders.*

***Keywords:** aesthetics, architectural aesthetics, warrant, creative training.*

УДК 72.01

Макарова А. Л.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ БОЛЬШЕПРОЛЁТНЫХ СПОРТИВНЫХ СООРУЖЕНИЙ

***Аннотация:** В данной статье рассматриваются эстетические принципы формообразования большепролетных спортивных сооружений. На данный момент их можно считать уникальными архитектурными объектами, в которых обнаруживается целостный архитектурный образ и которые отличаются признаками архитектурного произведения.*

***Ключевые слова:** эстетические принципы формообразования, большепролетное спортивное сооружение как художественное произведение, архитектурный образ.*

Еще 200 лет тому назад любой объект, возведенный архитектором, рассматривался как художественное произведение, в то время как рядовые архитектурные объекты – дома, технические сооружения – не считались достойными эстетической оценки, поскольку, в целом, воспринимались как сугубо утилитарные. В настоящий момент ситуация изменилась. С середины XX века любой архитектурный объект, возведенный архитектором, считается объектом творческой деятельности, что не только является общепринятой практикой, но и прописано в нормативно-правовых актах (Положение об архитектурной деятельности и ее лицензировании в Российской Федерации, утвержденное постановлением Совета Министров – Правительства Российской Федерации от 22 сентября 1993 года [2]). Но действительно ли в XXI веке все города являют собой произведения искусства в области архитектуры? К великому сожалению, мы должны констатировать, что нет.

По-прежнему все архитектурные объекты можно поделить на объекты ординарные, во многом представляющие собой серый фон и наполнение наших городов, и объекты уникальные, к которым и относятся, в частности, спортивные объекты. Уникальный статус этих сооружений делает их художественными произведениями в области архитектуры, поскольку именно они воспринимаются и создаются как архитектурные объекты, имеющие свое образное лицо и уникальный облик.

Художественный образ есть отражение чувственного восприятия какой-либо идеи. Художественный образ рождается в голове творца и воплощается в его произведении. «Архитектурно-художественное решение (архитектурно-художественный образ, облик) – проектные материалы, представляющие внешний вид и интерьеры объекта, выполненные в соответствии с концепцией, выбранным архитектурным стилем, посредством проработки объемно-пространственного, архитектурно-композиционного решений и архитектурно-художественных приемов» [3].

В отношении спортивных сооружений архитектурный образ формулируется конструкцией. Поэтому любое архитектурное большое спортивное сооружение представляет собой синтез конструктивной и творческой мысли, т.е. конструкция должна быть

прочной и устойчивой, но при этом должна быть выразительной и построена по законам красоты. Данный тезис может быть обозначен как два основных эстетических принципа формообразования большепролетных спортивных сооружений как художественных объектов:

- конструкция должна быть прекрасной и производить эстетическое впечатление, т.е. должна быть построена по законам красоты;
- конструкция должна держать, т.е. перекрывать большой пролет, но это никак не должно сказаться на эстетических качествах.

Воспользуемся триадой Витрувия: польза, прочность, красота, которые изложил Ф. Новиков в своей статье «Феликс Новиков предлагает свою триаду» [4]. Эти понятия и в настоящее время используются в современной архитектуре. Любая конструкция, если она полезна и прочна, должна быть красива. Красота конструкции – красота естественная. Большепролетная конструкция – логичная, правильная, прочная конструкция. Поэтому она полезна и красива.

Автор данной статьи считает необходимым сузить круг рассматриваемых спортивных объектов и обратить внимание на крытые манежи конноспортивных комплексов.

Ферма «Гнездо аиста» рис.1, рис.2, рис.3 (гнездоподобный манеж) /Чехия/2010/SGL Projekt [8].



Рис. 1. «Гнездо аиста». Главный фасад

Строение имеет в плане круглую форму и напоминает огромное птичье гнездо из веток и хвороста в стиле бионической архитектуры.

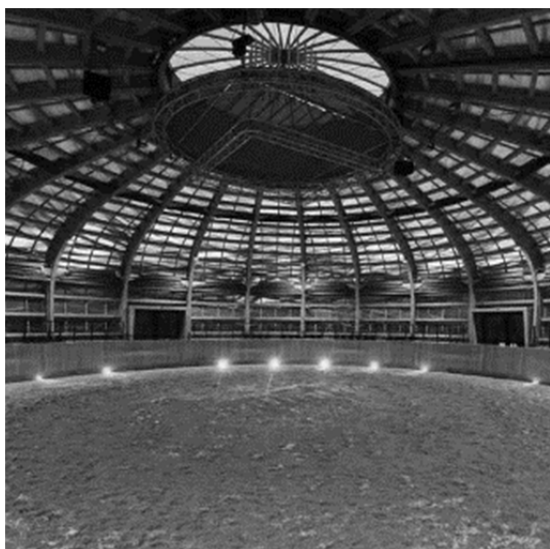


Рис. 2. «Гнездо аиста». Интерьер

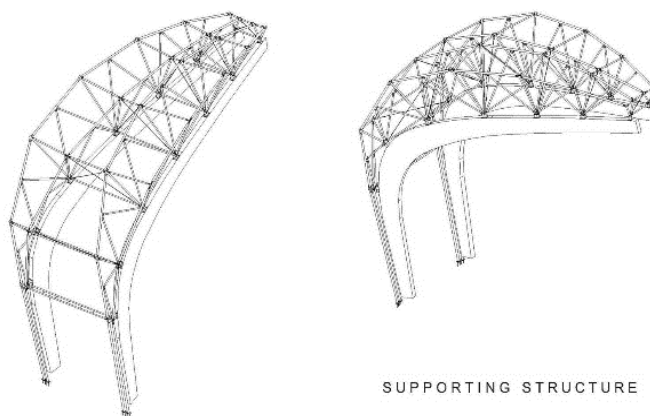


*Рис. 3. «Гнездо аиста». Схема
большепролетной конструкции*

Манеж имеет внешний диаметр 34 метров и высоту 12,5 м. Арена «гнездо аиста» построена из многослойных дощатоклеенных балок с помощью дуговой сварки, покрыта прозрачным поликарбонатом и сплетенным гнездом из дубовых бревен. Конструкция пропускает немного дневного света через фильтр, но обеспечивает тень, чтобы минимизировать перегрев.

Конноспортивный учебный центр рис.4, рис.5 /Испания/2014/ Франциско Мангадо [5].

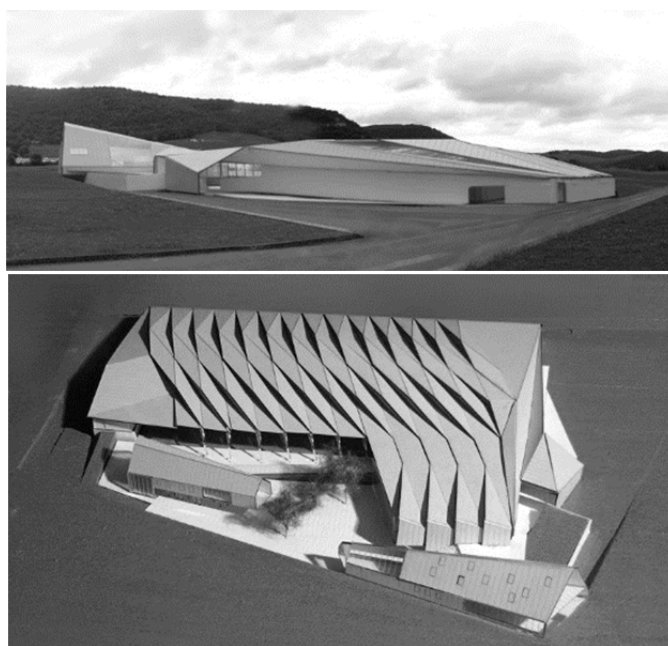


Рис. 4. Конноспортивный учебный центр. Общий вид

Фасады здания ничем не примечательны. Акцент сделан на полупрозрачной кровле, которая выполнена в виде складок.

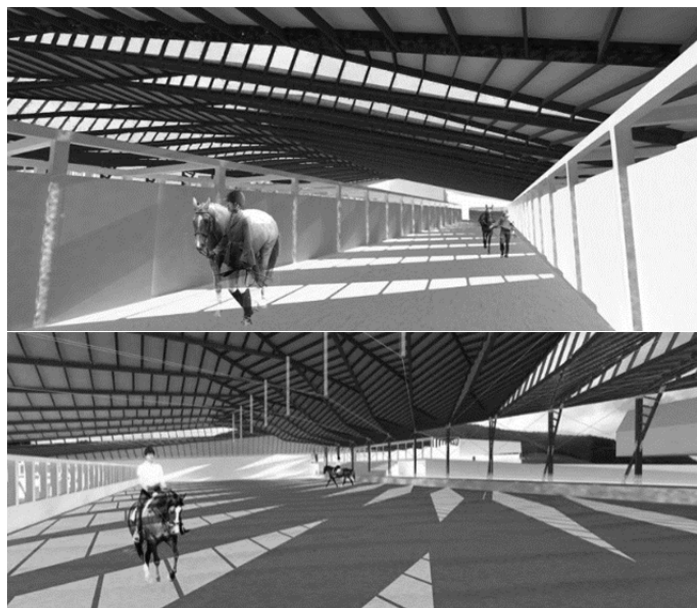


Рис. 5. Конноспортивный учебный центр. Интерьер

Ломаные деревянные балки опираются на деревянные стойки. Покрытие манежа выполнено из светопрозрачного материала, уложенного по деревянной обрешетке.

КСК «Эквиторус» рис.6, рис. 7 /Россия/ 2005 – 2007/ АЛПН [1].

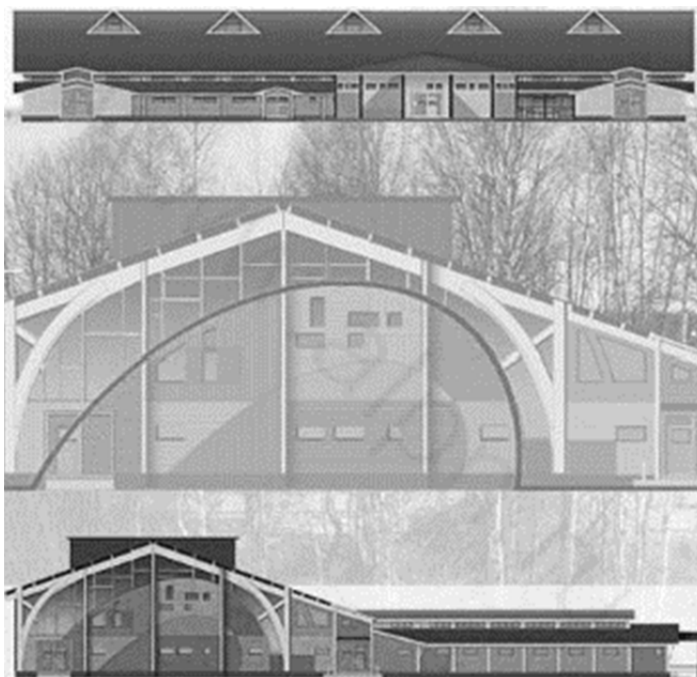


Рис. 6. КСК «Эквиторус». Фасады

Эмоционально насыщенный образ объекта, созданный при помощи двухцветного кровельного покрытия и ритмически организованного геометрического декора фасадов, является ярким контрастным пятном на фоне окружающей природы и действительно интригует.



Рис.7. КСК «Эквиторус». Интерьер

Манеж выполнен из клееных деревянных полурам, которые соединены под коньком крыши. Они передают нагрузку на фундамент здания. Покрытие кровли осуществляется деревянными щитами по деревянной обрешетке.

Школа верховой езды Bois d'Arcy рис. 8, рис.9 [7].



Рис. 8. Школа верховой езды Bois d'Arcy. Общий вид

Невысокие вытянутые фасады обшиты деревянной вагонкой, здание вписывается в среду, растворяясь в ней. Выделяет объект красный объем со скатной крышей и большим остеклением.

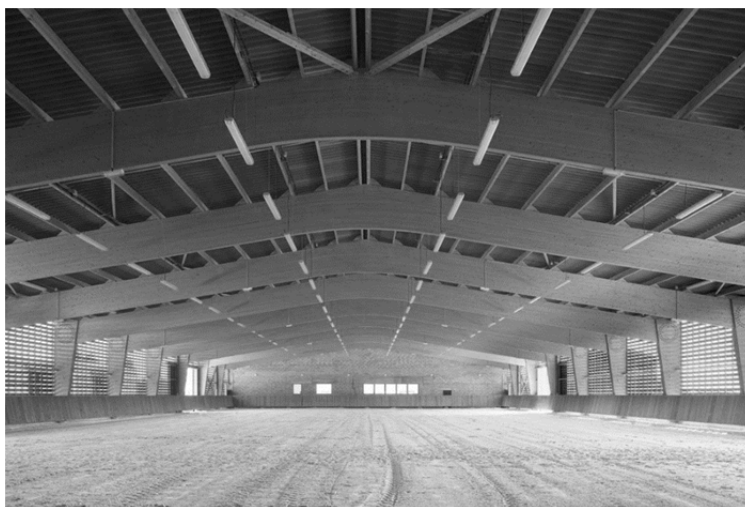


Рис. 9. Школа верховой езды Bois d'Arcy. Интерьер

Крытый манеж выполнен из клееных деревянных рам. По деревянной обрешетке уложен кровельный материал в виде профилированных листов.

Elite equestrian center Ultzama рис. 10, рис. 11 / Испания/ 2008/ Франциско Мангадо [6].



Рис. 10. Elite equestrian center Ultzama. Общий вид

Большое по площади здание обрамляет густой лес. Вытянутые фасады из профилированного листа имеют металлический блеск, покрытие кровли также выполнено из профлиста. Стиль – минимализм.

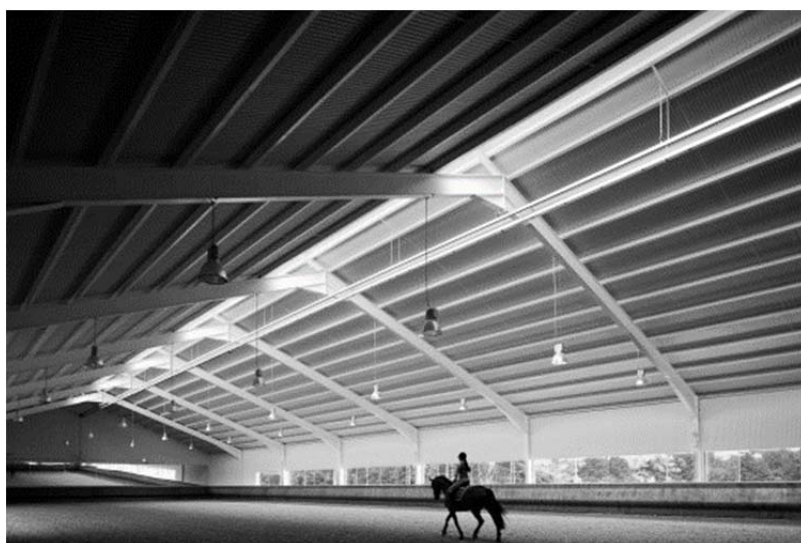


Рис. 11. Elite equestrian center Ultzama. Интерьер

Данный манеж выполнен из металлических полурам прокатного профиля, соединенных под коньком крыши. По металлической обрешетке уложен профилированный лист покрытия кровли.

Архитектурно-образное решение крытых манежей зависит от типа большепролетных конструкций, выбранных для покрытия данного типа зданий. Из обзора объектов можно сделать вывод о том, что, в основном, для строительства крытых манежей применяются деревянные клееные балки, рамы, арки, либо металлические фермы и рамы. Автор данной статьи считает, что для КСК следует использовать экологически чистые материалы, следовательно, для конноспортивного комплекса конструктивное решение манежа должно быть выполнено из клееной древесины. В качестве большепролетных конструкций следует использовать арки или рамы для беспрепятственного схода осадков с кровли. Характерно использование полупрозрачной кровли и большой площади остекления боковых фасадов манежа. Цветовое решение фасадов сдержанное, теплых оттенков.

Кроме того, что конные манежи – чисто утилитарные объекты, они выполняют и эстетическую функцию. Крытые манежи не должны выглядеть промышленным ангаром, они должны органично вписываться в окружающую среду, растворяться в ней. Эстетика больше-

пролетного сооружения – это уникальный образ уникального объекта, который является чем-то особенным, что производит впечатление. Эстетика большепролетного сооружения связана с понятием калокагатии. «Калокагатия – непере译имый термин античной эстетики, обозначающий гармонию внешнего и внутреннего, которая является условием красоты индивида» [3]. Гармония внутренних конструкций и внешнего образа порождает красоту объекта. Несущие большепролетные конструкции не скрывают, они просты, лаконичны, логичны – поэтому красивы. Конструкции выступают формообразующим элементом эстетического образа крытого манежа КСК.

Литература:

1. Конноспортивный комплекс «Эквиторус» URL: <http://www.equitorus.ru> (дата обращения: 22.03.2018).
2. Положение об архитектурной деятельности и ее лицензировании в Российской Федерации, утвержденное постановлением Совета Министров – Правительства Российской Федерации от 22 сентября 1993 года // Информационно-правовой портал ГАРАНТ.РУ URL: <http://base.garant.ru/10103154> (дата обращения: 22.03.2018).
3. Словари и энциклопедии на Академике URL: <http://dic.academic.ru> (дата обращения: 22.03.2018).
4. Феликс Новиков предлагает свою триаду // Архи.ру URL: <https://archi.ru/russia/47766/feliks-novikov-predlagaet-svoyu-triadu> (дата обращения: 22.03.2018).
5. Bullfighting on Horseback // New World Design LLC. URL: http://www.newworldcentral.com/NWC_gallery/MANGADO/NWC_Mangado_2.html. (дата обращения: 22.03.2018).
6. ELITE EQUESTRIAN CENTER ULTZAMA / FRANCISCO MANGADO // Architectth.com. URL: <http://www.architectth.com/?p=5841> (дата обращения: 22.03.2018).
7. EQUESTRIA // MODE ÉQUESTRE URL: <https://equestriaculture.wordpress.com/category/complex-equestre-2> (дата обращения: 22.03.2018).
8. Stork Nest Farm by SGL Projekt // De Zeem Magazine URL: <http://www.dezeen.com/2012/01/31/stork-nest-farm-by-sgl-projekt/> (дата обращения: 22.03.2018).

AESTHETIC PRINCIPLES OF FORMATION OF MORE SPENT ARTISTIC CONSTRUCTIONS

Annotation: *In this article aesthetic principles of the formation of large-span sports facilities are considered. At the moment they can be considered unique architectural objects. In these objects a holistic architectural image is detected. They differ in the features of the architectural work.*

Keywords: *aesthetic principles of formation, a large-span sports facility as a work of art, an architectural image.*

УДК 72.01

Куликова Е. М.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ЭСТЕТИКА ПЛАСТИЧНОСТИ КАК ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ КОМПЕТЕНЦИЯ ДЛЯ СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА (АРХИТЕКТУРА, ДИЗАЙН) И ОСОБЕННОСТИ ЕЕ ФОРМИРОВАНИЯ МЕТОДАМИ СКУЛЬПТУРЫ И КОМПОЗИЦИОННОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ

Аннотация: *В статье рассматриваются вопросы определения пластической формы в архитектуре и дизайне, способы формирования эстетики пластичности у студентов художественных учебных заведений. Предлагается ряд методических рекомендаций по работе со скульптурным пластилином, глиной и бумагой.*

Ключевые слова: *пластика, пластичность, форма, пространство, архитектура, дизайн, скульптура, бумагопластика, методика.*

Архитектор и дизайнер – специалисты в области изобразительного искусства, работающие с формой и пространством. Рассматривая архитектурное сооружение, дизайн интерьера и предметов, его наполняющих, употребляем: пластика поверхности формы, пластическое решение, и другие, описывая при этом взаимодействие формы – заполненного пространства и пространства пустого – свободного. Понятие «пластика» довольно гибко и может подразумевать под собой

динамику, ритмичность, плавность, обтекаемость, выразительность линий и плоскостей, образующих форму, а также пластичность свободного пространства, образуемого формами. Понятие «пластичность» более конкретно и является частным случаем пластики.

«Пластичность есть общая гармония архитектурной формы, основанная на идеях целостной плавности, текучести» [1; 122]. Такое определение пластичности сформулировала выпускница ВлГУ специальности «Архитектура» Васина Ю.А., исследуя в своем дипломе «Эстетику пластичности в современной архитектуре». Формы, обладающие качеством пластичности, – уникальны, причудливы, многообразны.

Дизайн интерьера – «это как высечь статую из куска мрамора...» – говорит дизайнер Марсель Вандерс (род. 1963 г., Бокстел, Голландия) [4]. В одном из своих последних проектов – Grand Hotel Portals Nous (2017) – отель на Майорке, Вандерс смело сочетает обтекаемость форм эксклюзивной мебели «МОООИ» с жесткостью и прямолинейностью оконных проемов, перегородок. Пластика пространства создается ритмичным чередованием прямых углов и гибких форм, тонкой проработкой фактуры предметов. Уникальный дизайнер создает уникальные вещи и интерьеры. Airborne Snotty Vase (2001) – ваза, яркий пример выразительной пластичной формы (рис. 1).

Икона современной архитектуры – Заха Хадид (1950 – 2016), спроектировала культурный центр (Центр Гейдара Алиева, рис. 2) в Баку (2007 – 2012), который в 2014 году признан самым лучшим в мире зданием – премия 2014 Design of the Year [3]. Данное сооружение выглядит как гимн пластичности в архитектуре. Форма его настолько нетривиальна, что остается удивляться, каким образом можно было воплотить эту идею в реальность.



*Рис. 1. Airborne
Snotty Vase*



*Рис. 2. Центр Гейдара
Алиева*



*Рис. 3. Павильон
Галереи Серпентайн*

Павильон Галереи Серпентайн в Лондоне (2016) по проекту Бьярке Ингельса (род. 1974 г., Копенгаген, Дания), по форме представляет собой две пластичные плоскости, набранные из модульных прямолинейных элементов (рис. 3). Интересна позиция этого молодого и успешного архитектора между радикальностью (авангард) и реальностью («коробочное» строительство) [2]. Работы данного художника соединяют в себе скандинавские функциональность и прагматичность с романтичностью футуризма.

Эстетика пластичности находится на пике актуальности в мире современной архитектуры и дизайна. Малые архитектурные формы, объекты ландшафтного дизайна и скульптура разряжают строгую регулярную застройку городов, делают ее более эмоционально насыщенной, визуально привлекательной.

В ходе практических занятий по скульптуре и композиционному моделированию студентам дается возможность понять, что такое пластичность, через работу с материалом. В скульптуре это работа с пластилином, глиной, гипсом. В композиционном моделировании – работа с различными видами бумаги и пластиком.

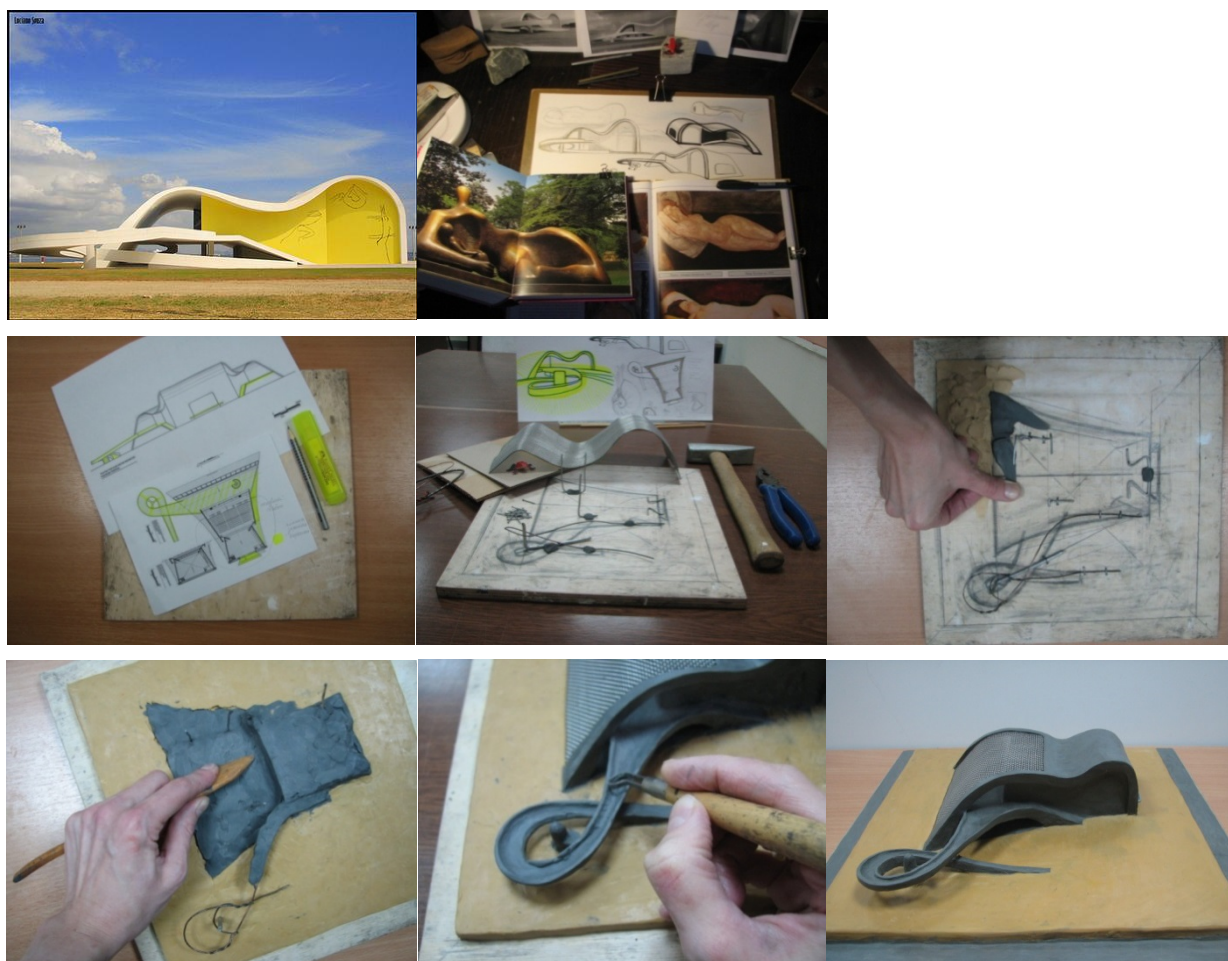
Названные дисциплины преследуют одну и ту же цель – научиться работать с формой и пространством. На занятиях по скульптуре студенты формируют объем из пустого пространства, набирают массу пластилином или глиной. Выбирают массу из целого куска (гипс, парафин), отрезая от объема, как бы вводя пространство в массу. Сам процесс работы занимает важное место в формировании чувства пластичности. Действия налепливания, вытягивания, разглаживания, вырезания позволяют почувствовать материал, учат видеть структуру формы, анализировать пропорции.

Одним из практических заданий для студентов специальности «Архитектура» является создание копии известного архитектурного сооружения, обладающего выразительной пластикой формы.

Рассмотрим решение данной задачи на примере копирования формы здания Народного Театра (Таблица 1 – Т1), автор – классик модернистической архитектуры Оскар Нимейер (1907 – 2012). Здание построено на рубеже XX и XXI веков (с 1997 по 2007 гг.) в городе Нитерой, Бразилия. Массивная железобетонная конструкция организована в виде ленты-волны, украшена изящной лестницей-пандусом, скрывает под собой небольшой зрительный зал на 350 человек, кафе и фойе.

Таблица 1

Этапы создания копии архитектурного сооружения



Для начала проанализируем форму здания, выстроив ассоциативный ряд: лента, волна, силуэт женской лежащей фигуры (графические наброски Т1 б). На основании чертежей (планы, разрезы) представим конструкцию театра (Т1 в) и соотнесем ее с необходимостью создания каркаса для выбранного масштаба копии (Т1 г). Постепенно наносим первый слой пластилина, вдавливая его в постамент (Т1 д). Далее набираем основные массы здания крупными кусками (Т1 е), следим за конструкцией и масштабом, уточняем силуэт формы. Завершающим этапом является проработка фактуры поверхности пластилиновой копии (Т1 ж), используем при этом специальные скульптурные инструменты (стеки), разглаживая и выравнивая плоскости подушечками пальцев рук до желаемого результата (Т1 з).

Таблица 2

Лепка полого объема из жгутов на основе природной формы

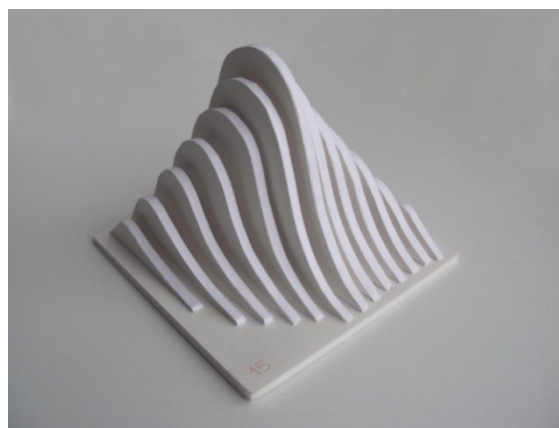
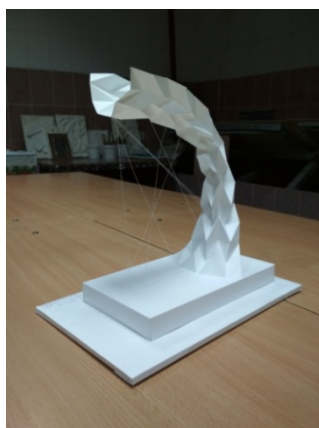


Для студентов колледжа специальности «Дизайн» есть задание по созданию полого объема из глины на основе природной формы (Таблица 2 – Т2). Первым этапом здесь необходимо выполнить ряд набросков с выбранного вдохновляющего элемента природы и эскизов будущей глиняной работы (Т2 а). Работу предлагается вести методом лепки из жгута (Т2 б). От студентов требуется хорошо промять глину, удалив при переминании излишки воды или добавив воду при ее недостатке, когда глина трескается при раскатывании и на изгибах. Надо почувствовать материал, его податливость и высокую пластичность по сравнению с пластилином. Объем наращиваем снизу вверх, от доньшка, которое необходимо сделать чуть толще, чем стенки формы (Т2 в). Следим за устойчивостью и симметрией. Сглаживание стенок проводим внутри и снаружи плавными движениями пальцев рук сверху вниз (Т2 г). Интересным и органичным является вариант использовать формообразующий жгут для выведения деталей объема (рис. 5д). Пластика поверхности – разглажи-

вание – ведется как подушечками пальцев рук, так и специальными инструментами (цикля). Лощение – натирание поверхности до блеска, проводится в кожетвердом (подсушенном) состоянии изделия при помощи ткани (Т2 е) и гладкого предмета (стальная ложка, камушек).

Таблица 3

Бумагопластика: а-создание объема из секущих плоскостей;
б-объем из складчатых поверхностей; в-объем из пластически
преобразованных модулей



В ходе занятий по композиционному моделированию студенты учатся создавать объемные формы из бумаги и картона методом секущих плоскостей (Т3 а), методом пластической разработки поверхности листа на основании симметрии (Т3 б), и другими комбинированными способами (Т3 в). Представленные варианты работы с бумагой показывают возможности данного тонкого материала в образовании прочных сложных криволинейных поверхностей форм.

Изучение способов создания выразительной формы в ходе практических занятий по скульптуре и композиционному моделированию позволяет плавно ввести студента в профессию, увеличивает уровень его подготовки к непростой творческой деятельности архитектора и дизайнера.

В данной статье остались нераскрытыми вопросы создания формы способом высекания массы из целого куска материала и возможности использования гипса в студенческих работах.

На основании предоставленного методического материала можно выстроить процесс обучения студентов художественных вузов и училищ. Статья может быть полезна тем, кто интересуется современной архитектурой и дизайном.

Литература:

1. Васина Ю.А. Эстетика пластичности в современной архитектуре: дипломный проект по специальности 270100 «Архитектура». – Владимир: ВлГУ, 2011. – 130 с.
2. Сивкова Е. Пять принципов самого молодого звездного архитектора Бьярке Ингельса [Электронный ресурс] // Look at me. Икона эпохи. URL: <http://www.lookatme.ru/mag/people/icon/206566-ingels> (дата обращения: 12.03.2018).
3. Центр Гейдара Алиева в Баку – лучшее в мире здание [Электронный ресурс] // Novate. Архитектура и интерьер. Архитектура. URL: <https://novate.ru/blogs/020714/26868> (дата обращения: 19.03.2018).
4. Par Remi Bourbonneux. Comment Marcel Wanders a conquis Majorque, Tokyo et Doha... [Электронный ресурс] // IDEAT. Contemporary life. URL: <http://ideat.thegoodhub.com/2017/09/29/marcel-wanders-a-conquis-majorque-tokyo-doha/> (дата обращения: 12.03.2018).

Kulikova E. M.

AESTHETICS OF PLASTICITY AS PROFESSIONAL COMPETENCE FOR SPECIALISTS IN FIELD OF FINE ARTS (ARCHITECTURE, DESIGN) AND PECULIARITIES OF ITS FORMATION BY SCULPTURE METHODS AND COMPOSITE MODELING

Annotation: *The article deals with the definition of the plastic form in architecture and design, the ways of forming aesthetics of plasticity in students of art educational institutions. A number of methodological recommendations are proposed for working with sculptured plasticine, clay and paper.*

Keywords: *suppleness, plasticity, shape, space, architecture, design, sculpture, paper-modeling, methods teachings.*

Багаева А. А.
Сысоева Ю. А.
Царева К. А.
Зайцева А. Д.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ИСТОРИЧЕСКИЙ АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБЪЕКТ В СРЕДЕ ИСТОРИЧЕСКОГО ГОРОДА. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

***Аннотация:** Актуальность выбранной темы исследования обусловлена влиянием выразительных аспектов архитектурного объекта на окружающую городскую среду. В рамках настоящей работы рассмотрена проблема согласованности исторического архитектурного объекта со средой исторического города, а также предпринята попытка проанализировать возникающие противоречия запросам современной жизни.*

***Ключевые слова:** среда исторического города, аспекты взаимодействия, малые архитектурные формы, хризотилмагнезит.*

Город с богатой историей – это величайшее творение человечества. Все исторические города имеют свой неповторимый облик, так как они развивались в разные периоды времени. В каждом таком городе имеются привлекательные места, которые являются частью архитектурного ансамбля города и притягивают большой поток людей. Такие места образуются историческими архитектурными объектами и памятниками. Совокупность таких объектов формирует среду исторического города.

Под понятием среды исторического города подразумевается городская среда, сохранившаяся в историческом виде, позволяющая проявить ценные качества объектов культурного наследия [6: 6].

Важнейшее качество исторической городской среды – взаимосвязь составляющих ее элементов: зданий, площадей, улиц, их пространственное соответствие друг другу и масштабу.

Кроме того, основную базу развития среды любого города конкретного исторического периода образуют совокупность объектов, связанных с жизнедеятельностью человека (жилые и общественные здания, промышленные сооружения и т.д.) и организованное пространство между ними.

Согласно этому, исторические архитектурные объекты и среда исторического города, взаимодействующие с человеком, являются визитной карточкой любого города, формируют его архитектурный образ.

Кроме того, современные условия города с историческим прошлым должны быть комфортными, гармоничными и чистыми с точки зрения экологии. Гармония, комфорт и экологическая чистота являются основными требованиями к пространству, которое дополняет и объединяет исторический архитектурный объект.

Взаимосвязи между городским пространством и архитектурным объектом очень многообразны. Обязательным условием является композиционное единство между ними [4]. Выразительность достигается с помощью ряда композиционных средств: симметрии и асимметрии, ритма, пропорций, масштаба. Указанные средства в значительной степени способствуют единству композиции, которое является непрерывным условием создания целостного и выразительного архитектурного образа любого города.

Соответственно, это окружение может взаимодействовать со средой в том случае, если есть элементы, которые объединяют все в единое целое. Такими объединяющими элементами могут быть малые архитектурные формы (МАФ).

Соответствующие нормам сегодняшнего дня методы градостроительного проектирования демонстрируют, какую значительную роль в формировании среды города играет обширное разнообразие малых архитектурных форм различного назначения [7].

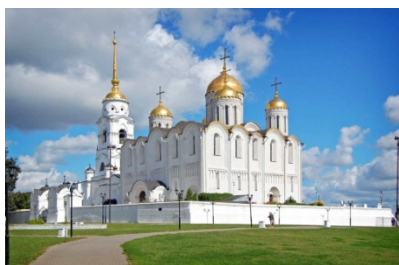
Малые архитектурные формы – это такие сооружения, которые предназначены для планировочной организации городской среды, создания комфортабельного отдыха населения и эстетического преобразования территории в целом, которые дополняют общую композицию архитектурного комплекса застройки [3]. Такие формы постоянно находятся в поле зрения человека, тем самым воздействуя на формирование его эстетического вкуса. Поэтому они должны отвечать высоким требованиям норм современного архитектурного проектирования и художественного оформления, а также выполняться из материалов, имеющих высокие эксплуатационные свойства [7].

Благоустройство городского пространства с использованием малых архитектурных форм играет роль проводника между средой исторически сложившегося города и архитектурными объектами, решая задачу взаимосвязи между ними [2]. С помощью малых архитектур-

ных форм, являющихся основными элементами благоустройства, можно решить проблему гармоничности, эстетичности и придания качественных пространственных характеристик городской среде. Тем самым, по словам авторов книги «Градостроительное планирование достопримечательных мест», городская среда способствует формированию образов, настраивает эмоционально, отсылает к прошлому, привязывает к месту, т.е. оказывает многообразное психическое воздействие на человека [1: 65].

В качестве примера рассмотрим город Владимир, который является центром туристического маршрута «Золотое кольцо России».

Владимир обладает уникальными историко-архитектурными памятниками XII – начала XIX веков. Наибольшую ценность представляют объекты белокаменного зодчества XII – XIII веков. Резьба по белому камню является великолепным украшением архитектурных памятников г. Владимира и придает им неповторимый образ [рис.1].



а)



б)



в)

Рис. 1. Белокаменное зодчество во Владимире: а – Успенский собор; б – Дмитриевский собор; в – Золотые ворота

Совокупность объектов, представленных на рис.1 (а,б,в), формирует архитектурный образ всего Владимира. Но, к сожалению, между данными объектами и средой исторического города отсутствуют выразительные аспекты взаимодействия. Например: малые архитектурные формы примитивны и неинтересны из-за внешнего вида и строительного материала (рис.2), нет видимой связи внутри города между объектами, что создает трудность их поиска, отсутствует единство стилей между благоустройством городского пространства и исторических архитектурных объектов.

Помочь в решении данных проблем может инновационный строительный материал – хризотилмагнезит, разработанный и предложенный кафедрой «Строительное производство» Владимирского Государственного Университета [рис.3 а, б].



а)



б)

Рис. 3. а – хризотилмагнезит; б – волокна хризотилмагнезита

Хризотилмагнезит состоит из магниального вяжущего вещества, полученного из отходов доломита путем обжига и хризотиласбеста [5: 9,21,25].

Особенностью данного материала является его высокая прочность, водостойкость, морозостойкость, а также малый объемный вес и удобство обработки. Этот материал экономичен и экологически безопасен с точки зрения производства и функциональности. Он имеет высокие эстетические характеристики за счет естественного белого цвета. Данный материал имитирует фактуру белого камня [рис. 4]. С помощью него можно создавать необычные пластичные литые формы, которые станут незаменимым украшением любой городской среды (рис. 5). Такой материал возможно использовать для реставрации архитектурных памятников, применять в виде плиток для пешеходных дорожек и использовать в качестве облицовочного материала. Также, для придания оригинальности решения изделий из хризотилмагнезита, возможно окрашивание данного материала в массу.



Рис. 4. Образец плитки из хризотилмагнезита

Исходя из всего вышесказанного, данный материал и изделия из него будут служить связующими элементами взаимодействия между архитектурными историческими объектами Владимира и средой исторического города, тем самым образуя комфортное окружение между ними.



Рис. 5. Изделия из хризотилмагнезита

Таким образом, можно сделать вывод, что решение проблемы выразительных аспектов взаимодействия возможно при помощи разработанных инновационных материалов, которые помогут создать новые малые архитектурные формы, посредством которых заиграют новыми красками неповторимые образы наших городов.

Литература:

1. Алексеев Ю.В., Сомов Г.Ю., Шевченко Э.А. Градостроительное планирование достопримечательных мест. – М.: АСВ, 2012. Т. 1. – 224 с. – ISBN 978-5-93093-887-6.
2. Дизайн как способ сохранения среды малого исторического города. [Электронный ресурс] // Электронный научно-практический журнал «Современные научные исследования и инновации» URL: <http://web.snauka.ru/issues/2015/03/50782> (дата обращения: 06.03.2018).
3. Ландшафтная архитектура и зеленое строительство [Электронный ресурс] // TOTALARCH URL: http://landscape.totalarch.com/appointment_classification_small_architectural_forms (дата обращения: 06.03.2018).
4. Основы и приемы архитектурной композиции. [Электронный ресурс] // StudFiles. Файловый архив студентов. URL: <https://studfiles.net/preview/2989864/> (дата обращения: 22.03.2018).
5. Сизиков А.М., Шаповалова Е.В. Пути повышения качества магниезальных бетонов: монография. – Омск: СиБАДИ, 2009. – 92 с.
6. СП 42.13330.2016. «Градостроительство. Планировка и застройка городских и сельских поселений». Введ. 2017.07.01. – М.: Стандартинформ, 2017. – 84 с.
7. Роль городского дизайна и малых архитектурных форм в развитии туристической индустрии [Электронный ресурс] // Stud.Wiki. URL: http://stud.wiki/construction/2c0b65635a3bd79a4d53a88421206d27_0.html (дата обращения: 06.03.2018).

Bagaeva A. A.
Sysoeva J. A.
Tsareva K. A.
Zaitseva A. D.

THE HISTORICAL ARCHITECTURAL OBJECT IN THE ENVIRONMENT OF THE HISTORICAL CITY. EXPRESSIVE ASPECTS OF INTERACTION

Annotation: *The relevance of the chosen research topic is due to the influence of expressive aspects of the architectural object on the urban environment. Within the framework of this work the problem of consistency of the historical architectural object with the environment of the historical city is considered, as well as an attempt to analyze the emerging contradictions in the demands of modern life.*

Keywords: *historical environment of the city, aspects of interaction, small architectural forms, pristinantis.*

УДК 72.01

Сысоева Ю. А.
Царева К. А.
Зайцева А. Д.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ПРОСТРАНСТВО ДЛЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ. ЛАНДШАФТ ДЛЯ ОРГАНИЗАЦИИ ДЕТСКОГО ОТДЫХА

Аннотация: *В эпоху 21 века люди мало уделяют внимание детской площадке. В итоге новое подрастающее поколение живет в искусственно созданных условиях и не видит всей многогранной красоты окружающего мира. Чтобы дети безопасно и познавательно-интересно проводили время, необходимо соединить ландшафтный дизайн и детское игровое пространство. Как это сделать? Какая польза детям в общении с природой понятным им способом? Может ли такое пространство развить определенный эстетический вкус и благотворно ли повлияет такое воспитание на малышей?*

Ключевые слова: *детские площадки, ландшафтный дизайн, архитектура, ощущение, образ, эстетическое воспитание.*

Человек и природа – это вечная тема любого вида искусства.

В настоящее время человек в большинстве случаев живет в городе, где его окружают статичные, однообразные серые постройки и, конечно же, маленькие островки живой природы, которые дают нам глоток свежего воздуха. Многие люди оторваны от природы. Города стали каменными джунглями, а новое подрастающее поколение живет в искусственно созданных условиях. Они не знают всей прелести жизни в полной мере, так как, в какой-то степени, изолированы от природы. Необходимо показать детям, что мир не заключен в бетонных лабиринтах, а имеет другую прекрасную и удивительную сторону. И для этого необходимо уделять больше внимания ландшафтному дизайну, в котором природа взаимодействует с окружающей городской застройкой.

Согласно определению Бегунова [1], ландшафтный дизайн – это сфера деятельности, направленная на формирование комфортной архитектурной среды с использованием средств озеленения, воды, малых архитектурных форм, декоративного покрытия и элементов освещения.

Яркой спецификой ландшафтной архитектуры в целом было и остается использование особых, природных строительных материалов – растительности, воды и земли. Основной задачей ландшафтного дизайна является создание комфортной среды для жизнедеятельности человека по экологическим, функциональным и эстетическим показателям. Данная архитектура необходима и интересна не только взрослым, сформировавшимся людям, но и маленьким непоседливым детям.

Выдающийся русский педагог К.Д. Ушинский [3] говорил, что прекрасный ландшафт имеет такое огромное воспитательное влияние на развитие молодой души, с которым трудно соперничать влиянию педагога. И это замечание справедливо по отношению к ландшафтными участкам детской игровой зоны, имеющим свои неповторимые прелести в любое время года, суток, при любом состоянии погоды.

Как считал Золотарев [2], конечно же, чрезвычайно важна атмосфера детского пространства, поскольку именно здесь возникают одни из первых впечатлений ребенка, где он проводит много времени: отдыхает, играет, наблюдает за природой и учится познавать окружающий его мир.

Детский отдых – это совокупность мероприятий, обеспечивающих всестороннее развитие ребенка и формирование у них навыков здорового образа жизни в благоприятной и экологически чистой окружающей среде.

Выбранная тема актуальна тем, что развитие молодого поколения зависит от того, как осуществляется процесс его воспитания, как организовано пространство, в котором оно растет и совершенствуется, в каком окружении находится – в закономерном, однообразном или, наоборот, необычном, ярком, неординарном, постоянно меняющемся, динамичном и экологически чистом.

Ландшафт детского игрового пространства немаловажен для эстетического воспитания ребенка. Ведь эстетическое воспитание – это прежде всего способность человека видеть красоту. Наблюдая и взаимодействуя с гармонично созданной окружающей средой, ребенок познает чувство прекрасного и, кроме того, впитывает и запоминает на интуитивном уровне эстетический вкус. Поэтому задача архитектора состоит в создании вокруг ребенка комфортных и благоприятных условий для его всестороннего развития и эстетического воспитания. При создании игровой зоны необходим комплексный подход, ориентированный на решение задач по созданию целостной, безопасной, развивающей, обучающей, оздоравливающей, комфортной – предметно-пространственной среды. В данной работе мы рассмотрим именно эстетическое воспитание.

Приходя на детскую площадку, ребенок не только должен играть и весело проводить время, но также получать определенный эстетический опыт. То есть малыши будут видеть определенные образы и формы, которые будут привлекательны, красивы, интересны и познавательны, поэтому будут вызывать определенную эмоциональную реакцию.

Концепции площадок создаются на основе природы, животного мира и детских фантазий. Формы и образы создаются из разнообразных комбинаций искусственных и природных материалов. Рассмотрим некоторые примеры такого взаимодействия:

1. Скульптурная детская площадка в Висбадене, Германия (рис. 1). Конструировано ANNABAU. Представляет собой некую неординарную плавную форму, прекрасно вписывающуюся в окружающую сре-

ду. Основным элементом являются скульптуры, состоящие из двух зеленых стальных труб, напоминающих лианы. Они плавно огибают деревья, имеют изгибы по длине и высоте [4];



Рис. 1. Скульптурная детская площадка в Висбадене, Германия

2. Детский сад Фудзи построен вокруг дерева в виде кольца. В городе Татикава (рис. 2), Япония [6];



Рис. 2. Детский сад Фудзи, г. Татикава, Япония

3. Игровые снаряды в форме холмов (рис. 3);



Рис. 3. Игровые снаряды в форме холмов

Игровая площадка Эвелин Корт, Великобритания г. Лондон [5]. Представленная площадка профессионально и изящно вписана в рельеф, но при этом имеет дополнительную функцию: на ней не только играют, но и занимаются детским спортом (рис. 4);

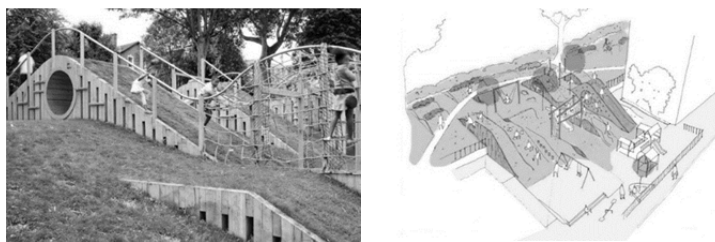


Рис. 4. Игровая площадка Эвелин Корт, Великобритания г. Лондон

4. Ступеньки в форме пенечков (рис. 5а) и камней (рис. 5б) и детский снаряд в форме паутины (рис. 5в);

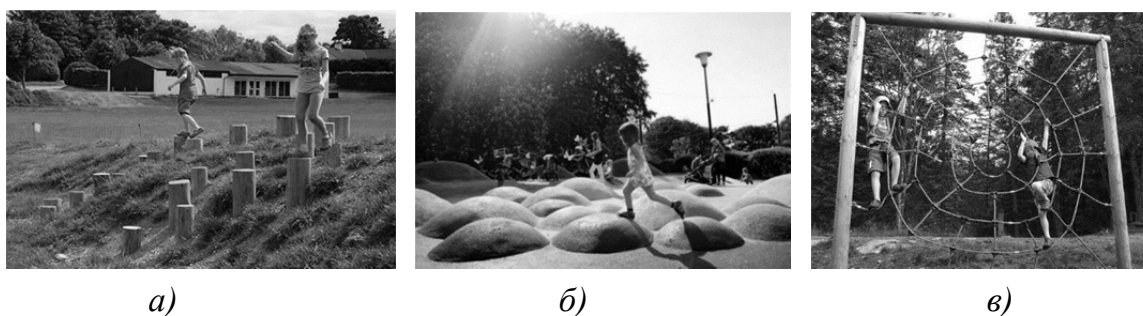


Рис. 5. Ступеньки и снаряды разных форм

5. Изящные и плавные формы качелей, (рис. 6) [6];

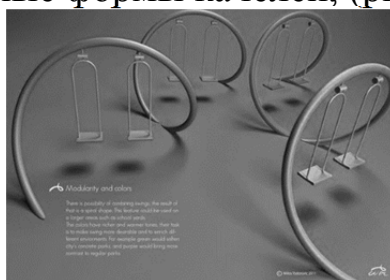


Рис. 6. Качели

6. Реконструкция парка для детей в районе Содермальм, городе Стокгольм, Швеция. Фирма NyrénsArkitektkontor. Тематическая площадка, с природными элементами (рис. 7) [6];



Рис. 7. Реконструкция парка для детей в районе Содермальм, городе Стокгольм, Швеция

7. Детская игровая площадка «Дракоша». Основная концепция – мир драконов. Вся площадка имеет общие тематические элементы: драконы, пазлы, буквы и цифры и естественно взаимосвязана с живой природой (рис. 8).



Рис. 8. Детская игровая площадка «Дракоша»

Представленные проекты, утопающие в зелени, имеют открытые площадки не только для игр детей, но также для занятий творчеством, то есть многофункциональны. Такая практика существует в Англии, Японии, Швеции и Вьетнаме. В таких местах много внимания уделяют развитию в ребенке дружелюбного отношения к окружающему миру и прививанию определенного вкуса на подсознательном уровне.

Благодаря отдельным элементам ландшафта, человек получает тот самый эстетический опыт. То есть он сталкивается с формами, которые являются экологичными: они напоминают холмы, деревья, камни – природные формы. Дети не должны видеть что-либо слишком яркое или же агрессивное, а, скорее, наоборот – видеть образы природных мотивов, которые вызовут у них ярко выраженное ощущение того, что это естественно. И данная простота и природная естественность служат условием для эстетического восприятия.

Следует помнить, что эстетическое восприятие создается с помощью трех основных способов восприятия мира:

1) Тактильное ощущение – согласно мнению Шокуровой [7], под ним подразумевают получение информации при помощи рук и кончиков пальцев. Всестороннее представление об окружающем предметном мире не может сложиться у ребенка без тактильно-двигательного восприятия, так как именно оно лежит в основе чувственного познания. Тактильные ощущения позволяют ему мысленно сравнить различные поверхности и удивиться многообразию окружающей его природы;

2) Визуальные ощущения – это ощущения света и цвета. Они играют ведущую роль в познании окружающего мира. Благодаря визуальным ощущениям человек получает до 90% информации о мире вокруг. К примеру: цвет, форма, размеры, о пространстве в целом;

3) Кинестезическое (двигательное) – это ощущение и контроль движения собственного тела в пространстве, благодаря которому получается возможность координировать и контролировать свои движения. Без развития движений и овладения ими невозможно учиться, играть, работать и полноценно жить;

Вышеизложенные способы восприятия мира и необходимы детям для познания архитектурного пространства с природными элементами. Только при взаимодействии все трех ощущений у малышей наиболее полно и детально сложится целостный образ. Именно от архитектора зависит смысловая нагрузка и функциональный образ детской площадки.

Все дети от природы любознательны – им интересно практически все, так как каждый день приносит для них новые открытия. Детская игровая площадка для детей – самый лучший подарок для маленьких исследователей. Она поможет малышам лучше познать только-только приоткрывающий свои двери и такой еще незнакомый мир. Поэтому первое знакомство с детской площадкой – это первый эстетический опыт у детей, и то, каким они его увидят, и послужит дальнейшему эстетическому воспитанию. Таким образом, чаще всего именно архитектор создает первое впечатление у детей о детской площадке. Следовательно, нужно создать игровую среду так, чтобы она была не только интересной, но и эстетически развивала ребенка.

Литература:

1. Бергунов А. Л. Архитектурно-ландшафтная организация крупного города. – Стройиздат : Ленингр. отделение, 1982. – 135 с.

2. Золотарев А.И. «Методология проектирования игрушек и игровой среды»: метод. пособ. – М.: Стройиздат, 2012. – 146 с.

3. Новоселова С. Л. Развивающая предметная среда: Методические рекомендации по проектированию вариативных дизайн-проектов развивающей предметной среды в детских садах и учебно-воспитательных комплексах. – М.: Центр инноваций в педагогике, 2001. – 64 с.

4. Сайт: Город-сад. Садово-парковое и ландшафтное строительство от мастерской ландшафта «Светло-зеленое» [Электронный ресурс] // <http://plant.landsiberia.ru/about/> / (Дата обращения: 08.03.18).

5. Сайт: DIVISARE, Игровая площадка Эвелин Корт [Электронный ресурс] // <https://divisare.com/projects/178951/> / (Дата обращения: 09.03.18).

6. Сайт «Памфлет» – представляет проекты международных и местных новаторов в области ландшафтной архитектуры [Электронный ресурс] // <http://lepamphlet.com/2015/12/13/renovation-dun-parc-pour-enfant-a-sodermalm-quartier-a-stockholm-suede/> (Дата обращения: 06.03.18).

7. Шокурова Н. Ю. Развитие тактильных ощущений у детей. Инновационные педагогические технологии: материалы III Междунар. науч. конф. – Казань: Бук, 2015. С. 84 – 86. [Электронный ресурс] // <https://moluch.ru/conf/ped/archive/183/8776/> / (Дата обращения: 09.03.2018).

Sysoeva J. A.

Tsareva K. A.

Zaitseva A. D.

SPACE FOR AESTHETIC EDUCATION CHILDREN – LANDSCAPE FOR THE ORGANIZATION OF CHILDREN HOLIDAY

Annotation: *In an age where of the 21st century, people pay little attention to the playground. As a result, the new rising generation lives in artificially created conditions and does not see all the multifaceted beauty of the surrounding country. Dren safely and informative interestingly spent time it is necessary to connect landscaping and children's game space. How to do it? What is the use of children in communicating with nature, in a way understandable to them? Can such a space develop a certain aesthetic taste and will this kind of upbringing affect the kids?*

Key words: *playground, landscape gardening, architecture, sensation, character; aesthetic education.*

Зайцева А. Д.
Сысоева Ю. А.
Царева К. А.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

РУКОТВОРНЫЕ ФОРМЫ В ГАРМОНИИ С ПРИРОДОЙ. ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ

Аннотация: *Статья посвящена проблемам эстетического восприятия людей рукотворных форм в природе. Понятию эстетики и эстетического восприятия влияющего на жизнь человека. Большое место в статье занимает рассмотрение гармоничности природного окружения и рукотворных форм природой.*

Ключевые слова: *эстетическое восприятие, эстетика рукотворных форм, гармония с природой, эстетика природного окружения*

Рукотворные формы – это формы, удобные для изготовления. Создавая их, человек применяет свои понятия красоты, пропорции, динамики, ритма, пользуясь своим кругозором и развитием. Но когда рукотворные формы попадают в природную среду, то они могут внести дисбаланс. Все больше это проявляется в современных сооружениях, разрушающих баланс и гармонию исторической среды, воспринимаемой в наше время как естественной. Ведь по рукотворной форме всегда видно, что она сделана человеком. Рассмотрим пример: если это металлические формы, то они смотрятся холодными, грубыми и безжизненными по сравнению с растущими растениями. Допустим если дерево защитить краской, то оно будет смотреться грубо и неестественно. Но если в вашем саду присутствуют сооружения (скамьи, ворота, ограждения, беседка, баня) выполненные из дерева, покрытые не лаком и краской, а мхом, то они, наоборот, выглядят естественно (отличным примером рукотворных форм в природе являются японские сады, поражающие своей красотой, гармонией рукотворных форм и живых растений).

Как добиться гармонии с природой? Любая рукотворная форма должна в той или иной степени повторять формы природы. Как это сделать? Можно воспользоваться природным материалом. Ярким

примером гармонии с природой, по мнению авторов, являются работы Роберта Харви Ошатса.

Дом, стоящий в лесу, повторяет форму и изгибы живых деревьев. Благодаря конструкциям, выполненным из природного материала (дерево, камень), проект доказывает, что жить в гармонии с природой возможно. Архитектурное решение дома вызывает восхищение и интерес. За счет вытянутой и скругленной формы он как будто вырастает из земли, тем самым демонстрируя связь с природой. Кроме того, у дома «дерновая крыша». Травяная культура, посаженная на кровле, растет сама по себе и поэтому прекрасно вписывается в окружающую среду. Смотрится она несколько неопрятно, но за счет этого естественно. Дом выглядит живописно и доказывает свою связь с природой.

Чаще всего в природе присутствуют цвета камня и дерева. Соответственно, если форма имитирует эти цвета, то она смотрится гармонично. Если рукотворные формы грубо противоречат природным формам, то они не гармоничны, поскольку форма должна опираться на природный принцип формообразования. Когда объект находится в природном окружении, он должен смотреться естественно, это все дает возможность рукотворным формам гармонизировать с природой. Мост (рис.7), повторяющий форму волны, за счет изгибов дает ощущение легкости, несмотря на мощные и тяжелые опоры. Форма моста гармонирует с рядом расположенными природными холмами.

Конечным критерием является не просто некая абстрактная чудотворность в гармонии с природой, но восприятие зрителем. Зритель воспринимает форму на эстетическом уровне. Эктор Гимар – французский архитектор и дизайнер, работавший в стиле ар-нуво, – заставлял людей восхищаться его работами, воплощенными в жизнь. Поражающий прохожих художественный облик здания лишен прямых линий в пользу природы. Однако некоторые современники его творчества категорически не воспринимали подобное, называя его работы «оскорбительными и кощунственными».

В чем основа восприятия? Мы его чувствуем изначально, еще с детства, благодаря предметам, окружающих нас. Допустим, скворечник для птиц (рис.9). Делая дом для птиц своими руками, неважно из какого материала, мы создаем для себя приятное воспоминание. Соот-

ветственно, когда мы воспринимаем такую форму, она кажется нам эстетичной и гармоничной.

Рассмотрим некоторые примеры. Допустим, подвесной гамак – символ отдыха и релакса. Он невероятно комфортный и вызывает ощущение чего-то спокойного, теплого, родного, удобного. Все эти ощущения как раз и передает прочный и крепкий материал, создающий плавные линии в гармонии с природным окружением.

Классическая беседка – легкое архитектурное сооружение в виде крыши на столбиках со скамейками и столом, предназначенное для защиты от дождя и прямых солнечных лучей. Именно за счет классического стиля беседка вызывает ощущения удобного, теплого, родного у людей любого возраста, но для восприятия какого-либо объекта возрастная характеристика играет немалую роль, каждое поколение более склонно симпатизировать своим современникам.

Что служит основой того, что наша форма воспринимается? Мы ощущаем пропорции, а пропорциональный дисбаланс сразу возникает ощущение дисгармонии.

Примеры дисбаланса: высокие деревья, рядом с которыми стоит маленькая лавочка, резкое противоречие цветов. Или жесткие формы: в искусственном окружении угол воспринимается достаточно естественно, но в реальной природе углов нет, поэтому для того чтобы форма была гармоничной, она должна повторять природу.

Исходя из вышесказанного, делаем вывод, что каждый человек смотрит на объект по-своему. Кому-то он нравится или не нравится, но это и есть основа восприятия. Поэтому, какая бы ни была красивая, гармонирующая с природой рукотворная форма, она будет подвергаться критике. Причиной этому являются умственные способности человека, ценности и взгляды на жизнь, миросозерцание и характер. Ведь у всех людей есть как единомышленники, так и противники. И то, что для одних является нормой, для других может оказаться неприемлемо.

Литература:

Бычков В. В. Эстетика : учебник / В.В. Бычков. – М. : КНОРУС, 2012. – 528 с.

Zaitseva A. D.
Sysoeva J. A.
Tsareva K. A.

MANMADE FORMS IN HARMONY WITH NATURE. PROBLEMS OF AESTHETIC PERCEPTION.

Annotation: *The article is devoted to problems of aesthetic perception of people on manmade forms in the nature. Concept of aesthetics and aesthetic perception influencing a person's life. A great place in the article is to consider the harmony of natural environment and man forms of nature.*

Keywords: *aesthetic perception, aesthetics of man-made forms, harmony with nature, aesthetics of the natural environment.*

УДК 72.01/.05. 721

Царева К. А.
Багаева А. А.
Сысоева Ю. А.

Владимирский государственный университет, г. Владимир

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ. СНИЖЕНИЕ СОЦИАЛЬНОЙ НАПРЯЖЁННОСТИ В ЭСТЕТИЗИРОВАННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Аннотация: *Данная работа посвящена актуальной проблеме влияния архитектурной среды на эмоционально-психологическое состояние человека, его поведение и оценку средств выразительности архитектурной среды в плане ее воздействия на снижение социальной напряженности. Актуальность проблематики для архитектурной науки бесспорна. В работе определяется круг основных проблем, влияющих на социальную напряженность. Приведены примеры.*

Ключевые слова: *архитектура, психология, комфортная среда, восприятие, эстетика.*

Целью работы является исследование и анализ взаимодействия человека и архитектурной среды и решение проблем, связанных с формированием комфортной и эстетической архитектурной среды.

Каждый человек воспринимает территорию города как общественное пространство и ожидает от него безопасности, комфорта, функциональности и эстетики. Для того, чтобы обеспечить комфортную среду для отдыха, необходимо провести анализ территории и выявить причины возникновения дискомфорта.

В настоящее время во многих городах большая часть дворовых территорий и отдельные наиболее посещаемые общественные территории имеют значительный износ, либо не благоустроены [1]. Возникает некоторое социальное напряжение в обществе, которое проявляется в том, что человек чувствует себя в подобной архитектурной среде дискомфортно.

Социальное напряжение возникает в случае несоответствия нашим потенциальным ожиданиям природного или архитектурного окружения. Это приводит к тому, что людям негде отдыхать, общаться, и они вынуждены покинуть эти места или создать искусственные места отдыха. Источником этих проблем является также непродуманное архитектурное решение города. Соответственно, чтобы изменить сложившуюся ситуацию, необходимо сделать так, чтобы архитектурное решение снимало социальное напряжение, то есть оно должно соответствовать ожиданиям человека.

В городе важно, чтобы люди как можно чаще выходили на улицы и проводили там время. Для отдыха в первую очередь предназначены скверы, парки, дворы, площади и другие открытые места. Кому-то хочется посидеть под деревом с книжкой, кто-то любит спорт, кому-то просто хочет погулять с друзьями и посмотреть на что-нибудь красивое. Запросы всех этих и других людей нужно учитывать. В любом общественном пространстве должно быть что-то привлекательное для каждого. Поэтому главными задачами для архитектора является создание такого пространства, обеспечение экологичности городов, снижение поступления загрязнений в окружающую среду и достижение экологического равновесия между городами и природой.

Для создания комфортной среды для отдыха и прогулок людям необходимо наличие широких тротуаров [4]. Следовательно, тротуары необходимо увеличить и разделить на потоки для обычных про-

хожих, для велосипедистов и для прогулок родителей с детьми. А для того, чтобы пространство стало более выразительным и комфортным для прохожих, необходимо дополнить его малыми архитектурными формами – то есть разместить вдоль тротуара скамейки и урны. Пожилым людям очень нужен отдых, да и любой человек вряд ли откажется от возможности посидеть после долгой прогулки. Во многих городах фонари часто направлены только на проезжую часть, а тротуары не освещены совсем. Поэтому, чтобы пешеходы не ходили в темноте, для повышения комфорта и безопасности вечерних прогулок необходимо устанавливать специальные фонари, освещающие тротуары и пешеходные дорожки (рис. 1).



Рис. 1

Также очень важным для пешеходов является создание пешеходных путей по естественным маршрутам. Если этого не делать, то пешеходы прокладывают тропы, разрушая газонное покрытие.

В скверах, парках и вблизи остановок на транзитных путях движения необходимо организовать специальные места для курения. Ими могут служить специализированные закрытые беседки [2].

В скверах, парках и дворах нужно предусмотреть занятие для всех. В общественных зонах должны быть отдельные зоны для детских площадок. Для взрослых можно устанавливать столы для настольного тенниса или других настольных игр, спортивные снаряды, обустраивать фонтаны, создавать зоны беспроводного интернета. Нужно помнить и о молодежи. В скверах и парках необходимо предусматривать отдельные зоны для скейт-парков, велопарков, чтобы они не мешали прохожим гулять и наслаждаться отдыхом и тишиной. Также стоит задуматься, что гулять хочется даже в плохую погоду. Для этого необходимо размещать навесы и беседки в скверах и пар-

ках. Естественно, ставить их нужно не везде, а в самых популярных и привлекательных местах.

Во дворах зачастую люди сталкиваются с тем, что практически нигде припарковать автомобиль. В любом дворе, даже просторном, машины стоят в неподходящих местах, создавая большие неудобства. Для решения этой проблемы нужно разумно использовать пространство, например, разделив двор на функциональные зоны, отделяя при этом зоны для общественного пространства и зону для паркинга. Для нее должна быть предназначена обособленная площадка, а лучше подземная или надземная многоуровневая парковка, которая может занимать не более чем 30% дворового пространства.

Соответственно, остальное пространство двора разумно занять зелеными насаждениями, скамейками и местами для отдыха, что повысит эстетические и экологические показатели архитектурной среды. Движение транспорта внутри жилого района должно быть организовано таким образом, чтобы приоритет был у пешеходной зоны, и необходимо организовать как можно больше пространства для отдыха населения. А для того, чтобы отделить пешеходные пути от автомобильных, необходимо установить антипарковочные столбики, заборы или бордюры.

Чтобы сделать малые архитектурные формы привлекательными и комфортными для человека, следует использовать качественные, экологически чистые и современные материалы. Малые архитектурные формы могут быть выполнены из современных материалов, таких как хризотилцемент и хризотилмагнезит. Оба компонента, хризотилцемент и хризотилмагнезит, имеют одинаковую химическую природу, что обеспечивает прочность и долговечность конструкции, легкость сборки и транспортировки, а также эти материалы экономичны и экологически безопасны. При сочетании этих материалов создаются неповторимые образы литых архитектурных форм, которые станут незаменимым украшением любой детской площадки, а также сквера и парка.

Гуляя по городу людям, хочется видеть зеленые улицы, а не городскую пустыню. Поэтому, чтобы эстетизировать городское пространство, необходимо увеличить площадь зеленых насаждений вдоль улиц и в местах отдыха, а также разбить клумбы различных форм, так как они существенно улучшают санитарно-гигиеническую, рекреационную, декоративно-художественную обстановку и решают

ряд экологических проблем – таких как загрязненность воздуха; снижают уровень шумов; повышают влажность воздуха, а также влияют на температуру воздуха. Навесы могут быть декорированы вьющимися растениями, что повысит выразительность архитектурных объектов и позволит снять напряжение у людей, находящихся в подобных местах для отдыха.

Исходя из вышеизложенного, можем сделать вывод о том, что рационально выстроенная городская среда позволяет снизить градус социальной напряженности и решить ряд социально-демографических проблем: на освещенных людных улицах ниже уровень преступности, в оживленных парках чаще формируются семейные пары, при наличии безопасных и современных спортивных площадок увеличивается доля населения, регулярно занимающегося спортом, снижается уровень заболеваемости и лучше развиваются дети. А для того чтобы увеличить выразительность архитектурной среды и за счет этого снизить социальную напряженность, необходимо перейти от неэстетизированного пространства к эстетизированному [3]. Соответственно, для того чтобы пространство стало более привлекательным для человека, необходимо ввести такие формы в пространстве, которые готовы нас принять и будут привлекать наше внимание, например, под деревом следует поставить лавочку, рядом с ней урну, перед лавочкой можно разместить фонтан или клумбу. Таким образом, снижение социальной напряженности в архитектурной среде достигается путем введения малых архитектурных форм, которые нацелены на создание комфортной среды для человека. За счет этого среда становится выразительной, то есть она своими формами преподносит идею: лавочка приглашает прохожего сесть, наличие урны – выкинуть мусор, наличие декоративного ограждения – остановиться. Таким образом мы насыщаем среду формами, которые фактически говорят, что среда нас рада принять, за счет этого снижается социальная напряженность.

Кроме того, новое, комфортное, современное и безопасное архитектурное решение районов города позволит сформировать творческие и интеллектуальные кластеры, создать новые точки притяжения талантливых людей, повысить востребованность недвижимости.

Литература:

1. «Благоустройство и озеленение жилых территорий». [Электронный ресурс] // <http://stroy-spravka.ru/article/blagoustroistvo-i-ozelenenie-zhilykh-territorii> (дата обращения: 10.03.18)
2. Бычков В.В. «Эстетика» : учебник. – М. : КНОРУС, 2012. – 528 с.
3. «Новые требования к оснащению мест для курения вступили в силу». [Электронный ресурс] // <http://25rus.org/news/policy/361.html> (дата обращения: 10.03.18)
4. «Формирование современной городской среды» муниципальной программы «Благоустройство территории города Владимира» на 2017 год. [Электронный ресурс] // <http://www.vladimir-city.ru/upload/static/gkx/proekt%20progr%202017.pdf> (дата обращения: 10.03.18)

Tsareva K. A.
Bagaeva A. A.
Sysoeva Y. A.

THE EXPRESSIVENESS OF THE ARCHITECTURAL ENVIRONMENT. REDUCING SOCIAL TENSIONS IN ESTETIZIROVAT SPACE

Annotation: *This work is devoted to the actual problem of the influence of the architectural environment on the emotional and psychological state of a person, on his behavior, and what means of expressiveness of the architectural environment can reduce social tension. The urgency of this problem for architectural science is raised. The range of the main problems affecting social tension is determined. Examples are given to help solve this problem. In conclusion, it is noted that the architecture of cities is one of the active factors in the formation of the development of the psyche and mental activity of citizens.*

Keywords: *architecture, psychology, comfortable environment, perception, aesthetics.*

VI. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ЗАРУБЕЖНЫХ УЧЕНЫХ

УДК

Цюаньчжи Му

Юго-Западный китайский педагогический университет

РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОГО СКРИПИЧНОГО ИСКУССТВА НА РУБЕЖЕ XX – XXI вв.

Аннотация: *Статья посвящена истории развития скрипичного образования в Китае на рубеже XX – XXI вв. Автор делает попытку сравнительного анализа русской и китайской скрипичной образовательной школы, рассматривает их особенности и взаимовлияния.*

Ключевые слова: *скрипичное искусство, музыкальное образование, китайской скрипичное искусство.*

Скрипичное искусство – одна из наиболее активно развивающихся областей китайской музыкальной культуры. Современный этап в развитии китайского скрипичного искусства начался в конце 1970-х годов. После 10-летнего застоя, вызванного «Культурной революцией» (1966 – 1976), настает время быстрого и активного роста и эволюции.

Первые изменения происходят в эти годы в сфере скрипичного образования. После длительного перерыва консерватории и педагогические вузы вновь начинают принимать музыкантов-скрипачей. В 1977 году начался набор студентов в Пекинскую консерваторию, в 1978 году – в Шанхайскую. В течение 1977 – 1978 гг. в Пекинскую консерваторию пыталось поступить 20 тысяч студентов, поэтому конкурс среди поступающих был исключительно высоким и достигал более 100 человек на место. Многие из поступавших уже начинали учиться как скрипачи в годы, предшествовавшие «Культурной революции». Они имели довольно высокий уровень подготовки и уже работали в различных оркестрах. Теперь они возобновили свое обучение в консерватории.

Для дальнейшего развития скрипичной культуры нужно было большое количество педагогов. Костяк педагогических коллективов консерваторий составили те, кто получил образование до начала

«Культурной революции». Среди наиболее ярких представителей Пекинской консерватории – Хань Ли (韩里), Чжао Вэйцзянь (赵维俭), Линь Яоцзи (林耀基), Ван Чжилун (王治隆), Ван Чжэньшань (王振山), Суй Кэцян (隋克强) и т.д. В Шанхайской консерватории работали Чжэн Шишэн (郑石生), Юань Пэйвэнь (袁培文), Юй Лина (俞丽拿), Дин Чжино (丁芷诺), Шэн Чжунго (盛中国), Чжэн Яньи (郑延益), Чэнь Сиди (沈西蒂) и т.д. Самым известным педагогом в этот период становится Линь Яоцзи (林耀基). Из его класса вышли многие известные китайские скрипачи. Только в 1980 – 1990 гг. около 20 его студентов стали лауреатами международных конкурсов, 7 из них получили первые премии.

В новейший период музыкальной истории в Китае начинают активно создаваться скрипичные конкурсы. В 1981 г. был учрежден «Китайский национальный молодежный скрипичный конкурс», ставший самым авторитетным в Китае конкурсом скрипачей. Этот конкурс проводится раз в 3 года, участие в нем принимают студенты консерваторий и музыкальных вузов Китая. Его участниками были многие известные китайские скрипачи, в частности, Сюэ Вэй (薛伟), 1981, Цянь Чжоу (钱周), 1984, и т.д. С 1988 года проводился «Всекитайский конкурс юных скрипачей», ставший очень значимым явлением в детском скрипичном образовании Китая. В дальнейшем детский конкурс стал частью «Китайского национального молодежного скрипичного конкурса».

С 1991 года Китайская государственная организация музыкантов ввела систему 10-уровневой аттестации музыкантов-исполнителей: для получения следующего уровня необходимо сдавать экзамен. Эта система действует и по сей день. Она предназначена в первую очередь для исполнителей, получающих частное музыкальное образование, и дает им необходимые государственные стандарты для движения вперед.

В марте 1987 г. в Шэньчжэне состоялся «Конкурс китайских произведений для скрипки», который был нацелен на поддержание исполнительства и расширение национального скрипичного репертуара. В предварительном туре конкурса участникам предлагалось сыграть две из восьми предложенных пьес китайских композиторов. Программа I тура состояла из следующих произведений: пьеса Ма Сыцу-

на «Тоска по родине» («思乡曲») или «Монастырь, где находится лама» («喇嘛寺庙»), «Солнце озаряет Ташбурган» («阳光照耀着塔什布尔干») Чэнь Гана и еще одно произведение китайского композитора на выбор участника. Во II туре все конкурсанты исполняли один из двух концертов по выбору: Скрипичный концерт «Лян Шаньбо и Чжу Интай» Чэнь Ганя и Хэ Чжаньхао, Скрипичный концерт Ду Минсиня (杜明新), а также Фантазию Ся Лянцзюй (夏良曲).

Активное внимание организаторов различных конкурсов к произведениям китайских композиторов не только формирует национальный скрипичный репертуар, но и привлекает к нему внимание со стороны европейских исполнителей. В частности, Скрипичный концерт Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана «Лян Шаньбо и Чжу Интай» («Влюбленные-бабочки») стал жемчужиной мирового репертуара и исполняется не только китайскими, но и русскими, американскими, французскими, японскими скрипачами. Среди его исполнителей – такие крупнейшие современные музыканты, как Максим Венгеров, Оливье Шарлье, Такако Нисидзаки, Акико Суванай, Гил Шахам. Существует несколько записей «Лян Чжу», сделанных разными музыкантами. Так, Сюэ Вэй записал этот концерт в 1990 г. с Берлинским филармоническим оркестром и в 1997 г. с Симфоническим оркестром Московской филармонии. Также существует запись этого концерта в исполнении Лу Сыцина и Шанхайского симфонического оркестра (1997), Такако Нисидзаки и Новозеландского симфонического оркестра и т.д.

Начинается активное создание литературы о скрипичном искусстве. Круг обсуждаемых вопросов в них очень широкий: обучение, концертная деятельность скрипачей, изучение отдельных скрипичных произведений, проблемы изготовления инструментов и т.д. Среди педагогических исследований этого времени особенное значение имеют статьи Тань Шучжэня, Хань Ли, Ян Баочжи и т.д.

После десятилетия изоляции Китая от западного мира вновь начинается активный культурный обмен с европейскими странами. В результате скрипичное искусство Китая начинает активно развиваться и выходит на международный уровень. В это время более ста иностранных скрипачей приезжает в Китай с концертами или мастер-классами. Широкий размах в Китае приобрела гастрольная деятельность лучших скрипачей мира – И. Стерна, И. Менухина, И. Перлмана, П. Цукермана, В. Мулловой, А.-С. Муттер, М. Венгерова, В. Репи-

на, Ю. Фишер, С. Крылова и др. Они знакомят Китай с современным европейским исполнительством, скрипичной педагогикой, методикой. Это не только задает высокие стандарты для китайских исполнителей, но и формирует в рядах публики обширный слой любителей и знатоков скрипичного искусства. Особый вклад в китайское скрипичное искусство внес И. Стерн. В июне 1979 года он впервые приехал в Китай и выступал с концертами и мастер-классами в Пекине, Шанхае и Гуанчжоу. Через 20 лет, в 1999 году, Стерн опять посетил Китай, после чего целый ряд талантливых китайских скрипачей поступает к нему на учебу в Англию.

В 1980-е годы китайские скрипачи выходят на мировую арену. К этому времени относятся их первые победы на международных конкурсах. В 1980 году Ху Кунь (胡坤) получил 5 место на IV конкурсе имени Сибелиуса. Он стал первым китайским скрипачом, получившим награду на международном конкурсе. В дальнейшем, в период с 1980 по 1996 гг., 73 китайских скрипача получили призовые места на международных конкурсах. Среди них – Сюэ Вэй (薛伟) – первое место в конкурсе Карла Флеша в 1986 г., Лу Сыцин (吕思清) – первое место в конкурсе Паганини в 1987 г. и т.д. На протяжении 1980 – 2010-х гг. лауреатами авторитетных конкурсов за пределами Китая стали более двух сотен китайских скрипачей, среди которых Бин Хуан, Ван Чжицзюн, Вэй Вэнь, Нин Фэн, Хуан Мэнла, Ин Сюэ, Цзин Ван, Хэ Цзыной и т.д.

18 – 29 сентября 1986 года в Пекине состоялось первое в истории Китая международное скрипичное состязание: Первый международный молодежный скрипичный конкурс. В его жюри вошли 7 известных скрипачей со всего мира и 3 китайских музыканта: Хань Ли, Чжэн Шишэн и Ян Бинсунь. В конкурсе приняли участие 40 скрипачей из 12 стран. В старшей возрастной подгруппе в программе I тура конкурса исполнялась одна из сольных скрипичных сонат Баха, каприс Паганини и концерт Моцарта. Во II туре участники исполняли сонаты Бетховена и Брамса, а также пьесы, в перечень которых, в качестве обязательных произведений, вошли две пьесы Ма Сыцуна (на выбор). В третьем туре звучали скрипичные концерты Сибелиуса, Глазунова и т.д.

В течение долгого времени международные скрипичные контакты развивались прежде всего в одном направлении: иностранные

скрипачи и педагоги приезжали в Китай. Но, с началом нового периода китайской культуры, уровень скрипачей повысился настолько, что китайские исполнители стали постоянно выезжать за границу, давать концерты, мастер-классы, участвовать в жюри международных конкурсов и тем самым вносить свой вклад в мировую музыкальную культуру.

Самым известным китайским педагогом конца XX – начала XXI был Линь Яоцзи (林耀基). В 1954 – 1960 гг. он учился в Пекинской консерватории у патриарха китайского скрипичного искусства Ма Сыцуна, а затем – в Московской консерватории у Ю.И. Янкелевича. С 1963 г. он начал преподавать в Пекинской консерватории, где работал до самой смерти в 2009 г. Среди его учеников много известных скрипачей: Ху Кунь (胡坤), Сюэ Вэй (薛伟), Чай Лян (柴亮), Ли Чуаньюнь (李传韵) и т.д. Линь Яоцзи входил в состав жюри XVIII Международного конкурса им. Чайковского в 1986 г., Международного конкурса К. Флеша в 1988 г., Международного конкурса Г. Венявского в 1991 г. и т.д. Также он активно давал мастер-классы и вел музыкальную деятельность за пределами Китая.

Еще одно новое явление этого времени – развитие техники изготовления инструментов. После «Культурной революции» активизировались контакты Китая с другими странами, и китайские фабрики получили возможность осваивать европейские приемы изготовления музыкальных инструментов. Так, фабрика г. Гуанчжоу в 1987 г. приглашает для работы над скрипками английского мастера. В 1988 г. в Пекине была организована «Выставка итальянских технологий изготовления скрипки». Многие молодые скрипичные мастера едут за границу учиться. Китайские инструменты начинают привлекать внимание иностранных бизнесменов и активно закупаются другими странами. В сентябре 1989 г. в Пекинской консерватории открылся специальный класс изготовления скрипки. Китайские скрипичные мастера начинают занимать высокие места на международных конкурсах. Так, Чжо Чуан в 1987 году получил золотую медаль на I конкурсе скрипичных мастеров в Италии, Чжу Минциан в 1994 году – золотую медаль XI международного конкурса скрипичных мастеров в США и т.д.

Новый период развития китайской культуры приносит с собой и бурное развитие композиторского творчества для скрипки. Появля-

ются произведения различных жанров, возрастает уровень владения инструментом и его спецификой. Если раньше большая часть скрипичных произведений была связана с фольклором и представляла собой переложения народных песен либо музыкальные фантазии на темы народных сказок и легенд, то теперь содержание скрипичных сочинений становится разнообразным и отражает тонкие эмоции, жизненные впечатления, философские размышления авторов.

После затишья в области жанров крупной формы начинается их новый расцвет. Один из наиболее активно развивающихся в эти годы жанров – скрипичный концерт. Его активизация объясняется выходом китайской исполнительской школы на мировую арену и активным участием скрипачей в международных конкурсах. Авторами скрипичных концертов стали Хань Юн, Ду Минсинь, Суй Шуя, Е Сяоган, Ван Лигуан, Гуань Найчжун, Чжан Нань, Чжан Лида, Го Вэньцзин и т.д. В США были созданы два скрипичных концерта уехавшего в 1986 г. из Китая Тан Дуна. Характерной разновидностью китайского скрипичного концерта становится концерт программный (среди примеров – «Туюнь» Го Вэньцзина и «Из пекинской оперы» Тан Дуна).

Наряду с концертом, развиваются и другие масштабные жанры. Назовем здесь сонату h-moll Ao Чаньцюня, фантазию Ся Ляна, сюиту Чжоу Луна, вариации Пэн Чжиминя, а также оригинальные в жанровом отношении произведения – балладу для скрипки с оркестром Ши Юнкана и циклы Ян Баочжи «Интродукция и fuga» и «Сипи санбан и fuga».

Программные пьесы также многочисленны и продолжают активно создаваться китайскими авторами. Это, в частности, «Песня ночной луны» Ху Хайлиня, «Почему цветы такие красные» Хань Техуа, «Дочь гор» Цюй Сяосуна, «Лунная песня горы Эмей» Сиан Хувэя, «Спокойный барабан» Чжоу Луна, «Любовь в горах» Ян Гэяна, «Душа великой реки» Сун Минчжу и т.д. Как правило, программы скрипичных произведений демонстрируют стремление «воссоздать национальный космос» (формулировка В.Н. Юнусовой) и имеют яркую национальную окраску: композиторов вдохновляет природа Китая, народный быт, образы национального фольклора и произведения традиционного музыкального театра.

Одна из важнейших новаций в области китайской скрипичной музыки этого периода – освоение новой, авангардной стилистики.

Внимание композиторов в 1980 – 1990-е годы активно обращено к додекафонии, которая зачастую выступает в синтезе с элементами традиционного фольклора – примером служит, в частности, Скрипичный концерт Го Вэньцзина «Туюнь».

Таким образом, в области скрипичного репертуара композиторы свободно соединяют китайские и европейские, новые и старые элементы и создают на этой основе современный стиль китайской скрипичной музыки.

Cyuanchji Mu

THE DEVELOPMENT OF CHINESE VIOLIN ART AT the TURN of XX – XXI c.

***Annotation:** the article is devoted to the history of violin education in China at the turn of XX – XXI centuries. The author makes an attempt of comparative analysis of Russian and Chinese violin school, considering their peculiarities and interaction.*

***Keywords:** violin art, music education, Chinese violin art.*

УДК 299.513

Антонова А. И.

Санкт-Петербургский государственный университет,
г. Санкт-Петербург

КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН ОЗДОРОВИТЕЛЬНЫХ ПРАКТИК В КИТАЕ

***Аннотация:** Основные принципы медицины Древнего Китая заложила философия даосизма. Особенностью традиционной китайской медицины являлся ее подход к человеческому организму, как к неотъемлемой части Вселенной. Древние китайские мудрецы считали, что для продления жизни необходимо следовать определенным дыхательным упражнениям и практикам. Теории и практики обретения долголетия и бессмертия позволяют людям примириться со своей судьбой и тем, что жизнь не вечна, но ее можно все-таки продлить.*

***Ключевые слова:** даосизм, ци, дыхательные практики, даоинь тайцзицюань, китайская медицина.*

Каждый человек знает и понимает, что здоровье очень важно. Мы также осознаем тот факт, что физические упражнения способствуют укреплению нашего здоровья и тела. Пока мы молоды, у нас не хватает на это времени, а когда мы стары, у нас уже нет на это сил. Зачастую современный человек тратит большое количество сил для того, чтобы заработать денег. Мы мало спим, ведем малоподвижный образ жизни, постоянно находимся в офисе, перекусываем на ходу – из-за этих факторов страдает наш организм. Большинство людей не стремится поменять что-либо в своем привычном жизненном ритме в пользу сохранения здоровья. При малейшей простуде мы идем в аптеку и покупаем лекарства, устраняя беспокоящие нас последствия. На разбор и устранение причин у нас просто нет сил и времени.

В ритме большого города очень важно правильно отдыхать и оставаться наедине с собой, со своим организмом. Недаром в такой густонаселенной стране, как Китай, большое число долгожителей. Ведь, с давних времен для китайцев одной из главных ценностей являлось сохранение и продление жизни. Пожилые китайцы, чей возраст давно перевалил за 60, демонстрируя огромное количество энергии, выходят вечерами на улицу и танцуют, занимаются гимнастикой и дыхательными практиками.

Ни одна страна не славится таким количеством оздоровительных систем, как Китай. Основные принципы медицины Древнего Китая заложила философия даосизма. Древние китайские мудрецы считали, что мир изначально представлял собой хаос, который состоит из мельчайших частиц, *ци*. Ци (氣), согласно китайской медицине – это жизненная энергия, которая присуща каждому живому организму.

В философии и теории традиционной китайской медицины понятие ци прочно взаимосвязано с двумя другими основами: цзин 精 (семенная/духовная квинтэссенция) и шэнь 神 (дух). Цзин обеспечивает прохождение физиологических процессов и отвечает за материальный план. Ци отвечает за энергетический план, а шэнь за духовный. Ци, цзин и шэнь человек приобретает врожденно. С помощью различных дыхательных и медитативных упражнений сохраняется и накапливается каждая из трех основ.

Самые ранние и подробные упоминания о лечебных упражнениях были найдены в древних рукописных изданиях, написанных во времена правления династии Хань. Рукописи включают в себя медицин-

ские тексты и материалы по достижению долголетия. Медицинские тексты были направлены, в основном, на работу с каналами и на исцеление заболеваний с помощью травяных и магических рецептов. Практики для достижения долголетия и предотвращения болезней проходили через культивирование ци. Они включали в себя дыхательные техники, диетические рекомендации, сексуальные практики, целительные упражнения, а также советы для выполнения в повседневной жизни, связанные со сном, гигиеной и уходом.

На протяжении веков человек пытался оградить себя от неблагоприятных воздействий природы и болезней, стремился развить и расширить возможности своего организма. Постепенно, накапливая опыт, люди начали понимать, из чего можно извлечь выгоду для тела и духа. Со временем они перешли к осознанным тренировкам, в конечном счете сформировав современные оздоровительные практики.

Систематизация целительных упражнений впервые появляется в *Даоинь цзин* 導引經 (канон о целительных упражнениях и вскармливании жизни), единственном тексте, который посвящен исключительно физическим практикам. Ранний источник достижения здоровья, даоинь цзин рассматривает тело, как интерактивный, функциональный комплекс органов и каналов. Объединение различных форм физических упражнений с разнообразными направлениями ци вывело Даоинь на новый уровень развития, характеризующийся последовательностью, изысканностью и изменчивостью, способностью подражать повадкам животных. Даоинь цзин включает в себя три основные части: оздоровительная (последовательность практик, которые могут быть использованы для исцеления, достижения долголетия или бессмертия); медитация (направление ци) и визуализация тела (позволяет практикующему достичь божественной и духовной связи). Посредством этих трех стадий Даоинь демонстрирует систематический прогресс от исцеления к долголетию и бессмертию, что является главной целью во всех более поздних формах и системах Даоинь.

Контроль над телом подразумевает умение найти баланс и гармонию в организме. Настраивать тело нужно, пока оно находится в комфортном и удобном состоянии. Тело должно быть сосредоточено и уравновешено. Контроль над мышлением предусматривает концентрацию и спокойствие для объективных решений каких-либо ситуаций и направления ци по нужным каналам. Концентрация мышления

является важным ключом в успешном выполнении упражнений цигун. Регулирование дыхания заключается в умении дышать так, чтобы дыхание и разум взаимодействовали. При таком дыхании разум быстрее достигнет спокойствия и, следовательно, легче сконцентрируется на ведущем ци. Регуляция ци является конечной целью практики цигун. Для того чтобы сконцентрироваться на ци эффективно, необходимо уметь сосредоточиться на теле, разуме и дыхании. Только тогда ум будет достаточно ясным для того, чтобы ощутить и понять, как ци распределяется по телу.

Еще одним аспектом целебных упражнений, который важен для всех возрастов, является дыхание. Оно упоминается во многих записях, как основа движений для наилучшего потока ци. Дыхание рассматривается, как естественный процесс, который служит для восполнения и поддержания жизненных сил. Но его также можно дополнить некоторыми конкретными методами, которые будут способствовать получению большего и продолжительного удовольствия от жизни.

Дыхательные упражнения, согласно предписаниям даосских наставников, должны были обязательно сопровождаться двигательной гимнастикой, различные виды которой описывались в трактатах или передавались устно от учителя к ученику. Упражнения были направлены на тренировку тела, предотвращение и лечение болезней. Современные авторы и медики признают несомненную эффективность таких упражнений в укреплении организма человека, увеличение его сопротивляемости болезням, в профилактике и лечении ряда заболеваний, в снижении утомляемости. Также отмечается положительный психотерапевтический эффект данной практики.

Подобные методики стали массово изучаться и распространяться. Возникло несколько новых стилей боевых искусств, таких направлений как *тайцзицюань* 太极拳 (кулак великого предела), *син и цюань* 形意拳 (кулак воплощенной мысли) и *ба гуа чжан* 八卦掌 (ладонь восьми триграмм).

Считалось, что в процессе длительных тренировок ци человек увеличивает свои возможности, в сфере эмоций, страстей, чувств. Человек, который не умеет управлять своим ци, уже не способен контролировать сознание своего духа.

При помощи дыхательных упражнений развиваются скрытые силы и возможности организма. Тело приходит в движение, прочища-

ются каналы и коллатерали, ци и кровь приводятся в гармонию, между инь и ян прибывает равновесие, восстанавливается правильное и устраняется вредное, защитные силы организма укрепляются, тем самым организм достигает лечебного эффекта.

Упражнения сосредотачивались на преодолении физических потребностей (голод), достижении сверхъестественных сил, изгнании нечистой силы и защите практикующего от злых духов. Практикующие продолжали различные традиционные направления, создавая тем самым новые формы оздоровительных практик. Многие из них практикуются и сегодня и играют важную роль в современной медицине и в изучении долголетия. Постоянная практика дыхательных и гимнастических упражнений способствуют достижению гармонии тела, дыхания и сердца, направляет внутренние силы организма, укрепляет ци, цзин и шэнь, тем самым повышая сопротивление организма болезням.

Неотъемлемой частью гимнастических упражнений были массаж, растирание, легкие удары. Их применяли при переутомлении, судорогах, вывихах, переломах, ревматических болях и кровотечении.

На сегодняшний день различные организации в Соединенных Штатах активно продвигают китайские целебные упражнения и в большей степени предлагают их медицинским учреждениям и исследователям, работающим с телом и разумом. Наиболее известным среди них является Национальная Ассоциация Цигун, крупнейшая и наиболее представительная организация, изучающая целебные практики Китая.

Литература:

1. Богачихин М.М., Ма Цзижень Цигун. История, теория, практика М., 2004
2. Вэйсинь У. Целительная сила цигун. М., 2002.
3. Восточная медицина. Полный справочник. М., 2007.
4. Линь Хоушэн, Ло Пэйюй. «Секреты китайской медицины, 300 вопросов о цигуне» Н. 1993.
5. Милянчук А.О. Зарождение учения о «вскармливании жизни» М. 2009.
6. Goldschmidt, Asaf. The Evolution of Chinese Medicine. USA, 2009.

7. Kohn, Livia. Chinese healing exercise. The tradition of Daoyin. USA, 2008.

8. Ki, Angela, Leung, Che. Medicine for women in imperial China. Boston 2006.

9. Ross, Jeremy. Zang Fu. The organ systems of traditional Chinese medicine. NY, 1985.

Antonova A. I.

THE CULTURAL PHENOMENON OF HEALTH PRACTICES IN CHINA

***Annotation:** The basic principles of ancient Chinese medicine were laid down by the philosophy of Taoism. A feature of traditional Chinese medicine was the approach to the human body as an integral part of the Universe. The ancient Chinese sages believed to prolong life it is necessary to follow certain breathing exercises and practices. Theories and practices of gaining longevity and immortality allow people to reconcile themselves with their destiny and the fact that life is not eternal, but still could be extended.*

***Keywords:** taoism, qi, breathing practices, daoyin Taijiquan, Chinese medicine*

УДК

**Сию Ли
Куренкова Р. А.**

НЕКОТОРЫЕ ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВЫ ВОСПИТАНИЯ И ОБРАЗОВАНИЯ В КИТАЕ

***Аннотация:** В статье рассматриваются философские основы воспитания и образования в Китае. Затрагиваются проблемы креативного образования в сфере искусства и, в частности, музыки. Авторы обращаются к древнекитайским философским учениям: даосизму и конфуцианству.*

***Ключевые слова:** философия, воспитание, образование, Китай, даосизм, конфуцианство, искусство, креатив.*

Проблемы, которые генерирует и разрабатывает древнекитайская философия, имеют, как правило, прикладной характер. Они связаны с нравственно-эстетическими, социально-политическими, образовательно-воспитательными запросами общества [1; 20].

Нам важно рассмотреть вопросы, касающиеся образования и воспитания в сфере искусства, в частности в музыке. Как известно, искусство всегда играло особо важную роль в воспитании и образовании. Китайская философия с самых древних времен обращала внимание на искусство, этику, эстетику, образование и воспитание как единую основу для становления человеческого бытия.

Сам Паньгу, будучи одновременно Человеком и Вселенной, согласно мифологии Древнего Китая, зародился внутри космического яйца, которое, в свою очередь, является следствием первобытийственного естественного хаоса. Раскалывая яйцо, Паньгу отделяет Землю от Неба, преодолевая тем самым безжизненный мрак и пустоту. Он, таким образом, выступает как первичная креативная сила, порождающая все и вся.

Другим общим креативом древнекитайской философии является представление об эмпирико-вещественных началах всего многообразия отдельных объектов мироздания. К земле, воде и огню добавляются дерево как символ гибкости и стойкости, а также металл – начало, способное принимать определенную форму под соответствующим воздействием. Эти пять «материальных» начал встречаются уже в книгах «И-цзин» («Книга перемен»), «Ши-цзин» («Книга песен»), «Шу-цзин» («Книга истории») – известного «Пятикнижия» («У-цзин»).

Философ Дун Чжун-шу эпохи Хань писал: «Дерево рождает огонь, огонь рождает землю, земля рождает металл, металл рождает воду, вода рождает дерево» [1; 21].

Таковы первоначальные представления философов Древнего Китая. В качестве трансцендентального креативного начала в средневековой философии Китая самым важным представляется понятие «Дао». Его смысловая многозначность как бы преодолевает границы логического закона тождества. Это понятие встречается в текстах практически всех философов Древнего Китая, но в качестве главной и ключевой, наиболее разработанной категории выступает в философии даосизма.

Опредмечивание Дао в отдельных вещах происходит посредством мельчайших телесных частиц – «Ци». Легкие, светлые частицы

формируют мужское начало – «Янь», а тяжелые, темные – женское начало «Инь». В конечном счете, все многообразие мира определяется различными сочетаниями этих частиц [1; 22].

Искусство в философии даосизма, таким образом, является той созидательной силой, которая формирует многообразие мира.

В конфуцианстве, в отличие от даосизма, главной трансцендентальной сущностью представляется Небо (тянь) – божественная безличная сила, которая управляет миром и приводит в движение четыре времени года. Кроме того, Небо выступает как синоним судьбы, рока. Оно следит за справедливостью на земле и определяет социальный порядок. В небесной епархии Дао представляется лишь моральным императивом, которому должны следовать все люди [1; 22].

Особую социальную позицию занимал и отстаивал Конфуций. Просвещению и обучению простых людей он придавал первостепенное значение, поскольку, по его мнению, без этого невозможно воспитание народа в духе патриотизма и патернализма, а следовательно, невозможно установление и поддержание строгой социальной субординации [1; 24]. Конфуций прямо не указывал на искусство как средство воспитания и образования, но и не отрицал его важности для развития гармоничной личности.

Все знание Конфуций делил на несколько видов: «Высшее знание – это врожденное знание. Ниже – знания, приобретенные учением. Еще ниже знания, приобретенные в итоге одоления трудностей. Наиболее ничтожен тот, кто не желает извлекать поучительного урока из трудностей».

Конфуций считал, что сам он не обладал врожденным знанием, которое присуще лишь людям из высших слоев общества. Он, как и большинство других людей, приобретает знание посредством обучения. Сам процесс обучения, по Конфуцию, носит креативный характер, так как необходимо научиться рассматривать все вопросы с разных точек зрения и овладеть методом узнавания, избегания и устранения ошибок. «Если больше слушать, – говорит он, – быть осторожным в отношении сомнительного и осмотрительно извлекать из него достоверное, то можно уменьшить количество ошибок в знаниях. Если больше наблюдать, быть осторожным в отношении ненадежных наблюдений и осмотрительно изучать и использовать оставшиеся достоверные наблюдения, то будет меньше раскаяний за совершенные ошибки».

Кроме того, познание должно включать элемент рефлексии, чтобы быть уверенным в том, что ты действительно знаешь, а чего еще

не знаешь или знаешь частично. Иначе говоря, в ходе познания и образования необходимо постоянно размышлять над механизмами самих данных процессов. Эта диалектика Конфуция вполне актуальна в рамках современных концепций образования, в частности образования в сфере искусства.

Считается, что Конфуций больше склонялся к пониманию природы человека как исконно доброй, которую нужно развивать далее посредством образования и воспитания. При этом в качестве априорного креатива используется так называемый этический ритуал «ли», означающий уважение как таковое, уважение вообще. Этот ритуал реализуется через уважение к родителям – «сяо», уважение к старшему брату – «ди», верности господину – «чжун» и др. В конечном счете, процесс образования направлен на воспитание человеколюбия вообще – «жень» [1; 25].

В трактате «Луньей», составленном последователями Конфуция, говорится, что если наставлять людей с помощью законоположений, если ограничивать и сдерживать их с помощью наказаний и казней, то хотя они не будут совершать преступлений, но в сердцах своих не будут испытывать отвращения к дурным поступкам. Если же наставить людей с помощью нравственных требований и установить правило поведения сообразно «ли», то люди будут не только стыдиться плохих дел, но и искренне возвратятся на праведный путь. Так называемое «золотое правило» поведения человека, которое Конфуций сформулировал задолго до категорического императива И. Канта, выражается очень просто: «Чего не желаешь себе, того не делай и другим». Отсюда вытекает и патерналистская (патриархальная) модель государственного устройства на принципах уважения и любви простолюдинов к «властям предержащим» и обратно – власти к народу, уважения к знанию, воспитанию, образованию, в том числе и в области искусства и, в частности, музыки.

В философии Древнего Востока было развито понимание трансцендентальной всеобщности космической креативности. Человек в своих философских размышлениях осознает единосущность своего творческого начала и креативного потенциала универсума. Поэтому принципы образования и воспитания были выдвинуты на основе общих мировоззренческих постулатов [1; 26].

Итак, философские основы образования и воспитания в Китае зарождаются еще в древних философских учениях – даосизме и конфуцианстве. Они являются актуальными и применимыми сегодня.

Литература:

1. Яковлев В. А. Философско-методологические основания креативного образования: Спецкурс: Часть первая: Учебно-методическое пособие. – М.: МАКС Пресс, 2010. – 68 с.

Siyu Le
Kurenkova R. A.

PHILOSOPHICAL FOUNDATIONS OF EDUCATION AND EDUCATION IN CHINA

Annotation: *The article discusses the philosophical foundations of upbringing and education in China. The problems of creative education in the sphere of art and music in particular are touched upon. The author refers to the ancient Chinese philosophical teachings: Taoism and Confucianism.*

Keywords: *philosophy, education, China, Taoism, Confucianism, art, creativity.*

УДК

Morresi N.
Verducci D.

Cultural Heritage and Tourism of University of Macerata

NARRATION IN THE PERSPECTIVE OF EDUCATION ABOUT BEAUTY. A CASE STUDY

1. Introduction

Today's youth is accused of being a victim of relativism and nihilism. Umberto Galimberti points out that, although young people are rarely aware of it, they suffer from discomfort. The reason is not the ordinary existential crisis affecting them, but rather the presence of an enemy such as nihilism, which penetrates their feelings, tricks their thoughts, erases perspectives and possible horizons, weakens their soul, reduces their passion and makes them lifeless (Galimberti, 2010, 11).

Claims about the school crisis spread consistently through newspapers, experts' analyses, and speeches of professors and parents. Some of the most common problems are undisciplined students and difficulty in getting their attention and involving them in didactic activity.

Pathological addictions have been increasing in their typology, intensity, and frequency, thus making the situation even more serious.

Nevertheless, several efforts are being made to elaborate pedagogical and practical didactics, which may create efficient educational paths and diminish the spread of nihilism.

Our contribution aims to describe one educational experience, which, despite the presence of the typical problems of our society, has obtained significant results; this experience is developed through the pedagogical method of narration – the oldest method we know to involve and activate human individuals within a communal dimension. This method was used by the main poems and so-called canonical stories, upon which human civilizations built their own structuring and consolidation. As the developmental psychologist and evolutionary anthropologist Michael Tomasello asserted:

The role of narration in human cognition should also be recognized [...] the stories told by a culture (or other social unit as a family) are a major part of the way it views itself, and so come to shape the cognition of its individual members as well. For example, the canonical stories of a culture concerning its origins, its heroes and heroines, key events in its history, and even mythological events in its prehistory, all are the way they are for good reasons – presumably having to do with what kinds of things a culture thinks are important, what kinds of explanations it values, what kinds of narration construals and genres it has created as conventional for whatever reason, and so forth and so on. Extended narration too, then, serves to channel human linguistic cognition in directions it might not otherwise take (Tomasello, 2000, 158).

According to Jerome Bruner, inasmuch as we are especially inclined to explain our actions and the human events occurring around us through narrations, tales and dramas, we also show how much our sensitiveness to narration is the most important bond for our self-awareness and for others' self-awareness. This means that common knowledge is provided by the forms of narration spread by culture, and that life imitates art. Myths and stories define the canonical characters, their situations, and their permitted and comprehensible relations; they provide us as well with a map of roles and possible worlds according to which action, thought, and self-definition are permitted or desirable, since there cannot be a self which lives independently from his historical-cultural existence. That's why even the popular theories on the human condition still remain connected to a metaphor and to a language which is functional for the scopes of narrative. According to Bruner, this kind of

popular narration would have the same pretension to reflect the human condition actuality of any psychological theory created with the most rigorous scientific methods. This is why several brilliant scholars believe that such popular theories represent one of the richest sources of data for the construction of a psychology adherent with human reality (Bruner, 1986)

Canonical narrations are not only characterized by their value for the socio-cultural constitution. They also spread an extraordinary attractive force, which captures the attention of the audience along the generations, since they are built by linking the sense of goodness and truth with beauty. Furthermore, the beauty of plots and styles is not only an instrument to engagingly communicate the society's discoveries about truth and goodness, but, at the same time, it realizes an education about beauty, which increases aesthetical sensitiveness.

It was not only medieval society that acknowledged the importance of the simultaneous presence of the three transcendental elements. A great representative of 20th century culture such as Hans Urs von Balthasar also recognized it. In the introduction of his work, *The Glory of the Lord. A Theological Aesthetics* (von Balthasar, 1982, 17-34), he asserts that the three transcendentals, *verum*, *bonum*, *pulchrum*, are not only strictly connected to each other, but they are also inseparable so much so that the elimination of one of them could cause the elimination of the other two. This is because beauty of form is the expression of profoundness and fullness of the sense of reality that can be materially grasped; without beauty, profoundness and fullness of being would remain invisible, not perceivable. In fact, the attraction and the pleasure of form are generated by beauty, which derives from the manifestation of reality's *verum* and *bonum*.

Similarly, Martin Heidegger acknowledges that truth takes place in the work of art (Heidegger, 2008, 143-212) and Howard Gardner considers narration as one of the most common tools of the so-called synthetic intelligence, which uses it to gather and unify all the elements in a coherent synthesis. Examples of this can be found from the Bible to the texts of contemporary history or sociology. The narration synthesis is suitable for literary essays as much as for the literature of invention (Gardner, 2009).

Traditionally, narration has been the instrument to realize the unity among beautiful, good, and true for the scope of education. Narration has always been considered fascinating: in Homeric poems, one of the main pleasures of life is listening to beautiful stories narrated from *aedi*, the professional singers of epic songs of ancient Greece, which accompanied the

singing with the sound of the zither; Greeks indicated such pleasure with the verb “*térpein*”= to delight (Vigna, 2013, 24).

Bruner (2013) observes that the ability to tell a story is acknowledged and honored even in the simplest societies. Therefore, it is not the case that many civilizations have been built and have settled the body of their own identity with reference to great narrations, firstly oral, and later, written: Greeks through *Iliad*, Europe and the Western World through the Bible, Islam through the Koran. We are the People of the narrative book!

During the course of centuries, narration has occupied spaces and times in the practice of school education and instruction; educational structures have often used it as a viaticum of education (Crispiani, 2006, 253).

Obviously, if narration wants to be effective, first of all, it must realize the “pleasure” of the text, an emotional-affective status indicated by Roland Barthes (1973), which constitutes the essential reason for its effectiveness, because if narration is appreciated, it easily brings contents and containable activities along with it.

Which kind of narrations must we privilege and use today in the educational area? The most fascinating ones, that is, those which demonstrated to be the most suitable ones to convey the good and the truth they contain, having been chosen and preferred among the others during the course of the centuries. For this reason, in the educational experience of narration, which I am going to illustrate, it has been chosen to use the so-called founding poems and canonical narrations of our civilization.

The study case I am going to describe is taken from my teaching experience in an institutional school setting,

2. An educational experience

Within a didactic project destined for students, aged from 14 to 19, attending the Artistic High School of Macerata, a group of professors, coming from different disciplinary areas, decided to promote the recovery of the historical origins of the so-called Western tradition. In my area, Italian language and literature, I chose epic poems to illustrate the development of our civilization, by selecting poems from the Classic Age to both the pre-Christian and the Christian Medieval Age¹. These poems were chosen to be

¹ The following works have been used: for the Classic Age, *Iliad*, *Odyssey*, *Aeneid*; for the pre-Christian Medieval Age, *The saga of Cu Chulainn*, *Beowulf*, *Snorri's Edda*, *The saga of the Volsungen*; for the Christian Medieval Age, *The Nibelungen*, *The Chanson de Roland*, *The Cid's Cantari*, *The Chretien de Troyes novels*, *The novels of the round table*, *The Tristan and Isoldis novel*, *The Divine Comedy*.

narrated in classroom by virtue of the acknowledgment of their basic socio-cultural function during the centuries: they have represented a guide and a model for the constitution of populations' cultural self-awareness, since each population had found itself represented in such tales, myths, or legends, and its culture was shaped by their aesthetic appeal. Some of these narrations had already been used in educational didactics, such as the great classic poems, *Iliad*, *Odyssey*, *Aeneid*, and *The Divine Comedy* for Italians, while others were known only in their own nation or had been completely forgotten.

We also wanted to “bet” on the everlasting validity of these works by providing the students with the same cultural instruments that had been used by our ancestors for centuries, if not millenniums, to ripen their awareness of their own belonging to their civilization.

During the didactic practice, the goodness of the choice was confirmed because the narrations of epic poems were able to involve and fascinate our students.

The concept of fascination does not have to seem inappropriate. Bruner even talks about *excitement* when referring to the effect of narration. Narration is able to make room “not only for what is, but for what might be or might have been”, by keeping the familiar and the possible into the same “subjunctivized world” which, “though it may not be comfortable, is provocative”. By doing so, narration keeps our brain awake and working, since we fall asleep when there is not enough to keep our neurons at work, that is, when we fail to develop our connections among neurons, which are so many “as there are stars in the Milky Way”. “Literature achieves this success by artful tropes and the magic of plotting, its devices for both depicting and transforming reality believably” (Bruner, 2013, 51).

At the same, Bruner affirms, narration is also provided with all those “buffers that guard the hearer or reader against the terrors of unlimited possibility (Bruner, 2013, 52). This is why “we want, seek, even find renewal in these unhinging subjunctivized worlds of fiction”: they allow us to pleasantly balance our continuously being posed between boredom of everyday life and excitement, until the terror, for what may be (Bruner, 2013, 51).

In this regard, it is worth reporting a first observation that emerged during the teaching activity: narration – even when it refers to events generated by very old and distant societies – has a natural appeal; for this reason, once the students' attention is captured, they tend not to get distracted later. On the contrary, the reading of poems or non-narrative texts implies a lack of attention, especially if the topic is difficult to understand and it requires other kinds of lexical explanations. Even during the course of narra-

tion, some questions on comprehension could arise, but, since they would refer to the plot, their effect is to consolidate attention. By the way, in our case, the work on lexicon and historical-linguistic critics has been carried out only after the narration of the epic text.

The experience of narrating gave me the opportunity to observe this activity “from the inside”, and I personally verified the liability of the results of researches concerning ancient poetic-narration practices.

First of all, I noticed the communicative difference between reading and narrating. The professor’s narration in the class is generally more fascinating than the reading of a text, although the quality of the text of a literary author is always higher than that of the professor’s oral exposition. Why? Because reading of texts requires continuous explanations and the attention shifts from the narration to the meta-narration, linguistic or other aspects; on the contrary, oral narration allows the narrator to adapt the linguistic register to the listeners; in this way, he increases the listeners’ attention and the appeal of events. In this regard, it is worth reminding that ancient authors narrated or sang, but they never read: Homer was even blind! In fact, many of the poems we study-at school were intended for being narrated and not read.

Andrea Bernardelli and Remo Ceserani confirm that in both extra-didactic and didactic contexts, narrative communication has its own ideal situation in oral communication, where the two interlocutors communicate in each other’s presence. In this situation, the interlocutors can adjust and redefine their communication and they can try to understand what they are narrating by questioning and interacting directly (Bernardelli and Ceserani, 2005, 16).

Paolo Jedlovski agrees with the two preceeding scholars; he also stresses that during a narrative situation, rarely the listener is completely silent. Facial expressions, postures, interjections, questions: all this expresses the listener’s collaboration with the narrator. He contributes to the constitution of the meaning of what is being narrated: his attention or distraction, his emotional participation or his disinterest affect the narrator and the content of narration. Narration takes shape as well as the social practice in which two or more people share a story (2000, p. 66), by activating the addresser’s emotive function as it is expected in Jakobson’s communication model (1987, pp. 62 – 95).

Several traditions affirm that a narrator who does not add anything to the narration is a miserable one. In fact, it has just been shown that the narrator captures his audience’s attention because he makes a linguistic adap-

tation of the written text, which otherwise could sound aseptic, and thus, not fascinating. But I could observe another phenomenon: my tendency to adapt even some parts of the plot according to the audience so as to make the message of the original text clear!

During the didactic session, I allowed students to participate with questions or comments. This behavior favored a verbal interaction, which gave me the chance both, to provide explanations – adjusted according to the audience's interest and to the importance of the particular question – and to adapt my speech to the audience precisely thanks to these continuous feedbacks.

Moreover, the interaction allowed the listeners to consider themselves not as passive users, as if they were watching TV, but rather as an active part of the narration that was happening.

This willingness to be an active part of communicating events, rather than being merely external users, is evidently confirmed by current phenomena: first, by the increasing preference of the users toward interactive communication tools provided by the Internet, rather than passive communication media such as radio and television; and secondly, by the increasing interactive opportunity these latter media are prompted to offer to their listeners or audience, such as, for example, the phone calls during the broadcasts.

The most interesting phenomenon in the narrative interrelation in classroom is that several amazing comments emerge by leaving students free to intervene spontaneously. Very often, students' reflections coincide with the observations of famous reviewers, whom they had never known, due to their poor socio-cultural and educational background. I included some of these observations in the successive explanations of the same passages I presented in other classes.

Compared to the aims of the didactic planning, the result of the use of epic narration has been positive from the educational and learning point of view.

Through the narration of canonic works, the development of our civilization has been clearly outlined for the students, who have been helped to focus some of its core values such as: the evolution of the meaning of love emerged with the relative valorization of women; the discovery and development of interiority in the passage from fatalism to moral responsibility; the importance of pluralism by acknowledging that not only there are different cultures with several different approaches to reality, but there is also an anthropological enrichment through the constructive dialogue among such diversities. In this regard, no complicated arguments has been needed: it was sufficient to highlight, through very short extra-narration highlight-

ing, the value from time to time at work by identifying it during the narration. Canonical poems are, in fact, very explanatory and clear: they provide the reader/listener with their content of value with immediacy, and without any hermeneutical difficulty.

Also, it is easy to highlight the archetypes of the poems, although, for this scope, the explicating intervention of the teacher-narrator is necessary. An interesting example of this is what happened during the narration of the epic poem, *Beowulf*: since this poem represents an elementary archetypical scheme of the fight between man and monster (Koch, 1991, xli), the development of its plot was largely predicted by students!

Here, we report a typical conversation referring to the introduction of this poem's narration, which occurred before the production of the movie *Beowulf*.

Teacher: A king builds a wonderful royal palace, and after completing it, he organizes a feast to celebrate the event; when the feast ends, it's night, and everyone – the king, the court and guests – go to sleep in the rooms of the royal palace. Do you think something happens or not?

Students: Of course!

T: Something good or bad?

S: Bad!

T: What happens? Someone arrives, or there's an earthquake or some other natural disaster?

S: Someone arrives.

T: Is he good or bad?

S: Bad.

T: And what does he do?

S (several answers): He attacks the king! He kills everyone! He starts to fight against the king and his friends.

T: Basically, you guessed: a monster comes, an ogre called Grendel, who kills many guests and members of the court to eat them. When the king wakes up, he sees the massacre and becomes very sad. But let's go on. What happens the following night? Nothing special or the monster comes back?

S: The monster comes back.

T: And what does he do?

S: The same as he did the night before.

T: Exactly. And the night after?

S: The same again.

T: Exactly. How do you know it? You see, you already know the poem!

S: It's normal! It always goes like this!

T: Let's go on. I introduce the next part: the king calls a hero who is brave enough to kill the monster. Does the king find him or not?

S: Yes, he does.

T: Exactly. Do you think the hero is near or does he come from afar?

S: He comes from afar.

T: Exactly, he comes from afar. His name is Beowulf. And what does he do? I say that he waits for the ogre to come at night. Do you think the ogre comes or not?

S: Of course he comes! What story could it be if he doesn't?

T: Does Beowulf defeat him or not?

S: Yes, he does.

T: He wounds him seriously by cutting him in the arm. But still, the ogre is able to escape. Beowulf, the king and the others celebrate the victory and then go to sleep.

Do you think something else happens?

S: Sure! The monster comes back.

T: But Grendel, the monster, is very weak due to the wound I mentioned. He cannot come back.

S: Then another monster comes!

T: What kind of monster?

S: The same kind. (Once a student laughed and said: a relative!)

T: Exactly, a relative, his mother. How do you know it?

We could go on and we'll constantly notice that the story – apart from some passages – is completely predicted by students.

Furthermore, with regard to archetypes, it has been noticed that students are less able to predict the evolution of stories produced by classic culture or by non-Christian societies than medieval or modern stories (not contemporary). This difference of reaction can be considered a hint of the more or less deep correspondence of the stories with our current education and culture.

An example: while I was narrating the origins of Troy war I narrated the episode of Zeus who seduced Leda in the form of a swan. At that point, a girl interrupted me and exclaimed: "Why do we have to study all these foolishnesses?". So I replied with a narration of the love story between Lancelot and Guinevere, and I asked the girl whether she thought the episode was absurd. She replied that the story seemed "a normal story".

I made the most of this dialogue to highlight to students the distinction among several components of modern Western culture such as classical and medieval civilization.

One last observation: non-EU students tend to be interested in the narrated stories and to express comments about their closeness to their own traditions, but always respect what the teacher proposed. This didactical program, based on the narration of canonical poems, may therefore be useful for a first presentation of our culture, with its typical values, even if these poems may seem distant or opposite of the poems inspiring the cultures of foreign students.

Translated by Serena Rossi

References

1. von Balthasar, Hans Urs. *The Glory of the Lord. A Theological Aesthetics*. Tr. Erasmo Leiva – Merikakis. Ed. John Riches. Edinburgh-Scotland: T&T Clark, 1982. Print.
2. Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Editions du Seuil, 1973. Print.
3. Bernardelli, Andrea, and Remo Ceserani. *Il testo narrativo*. Bologna: Il Mulino, 2005. Print.
4. Bruner, Jerome. *Actual minds, possible worlds*. Cambridge Mass: Harvard University Press, 1986. Print.
5. *Making Stories: Law, Literature, Life*. Cambridge Mass: Harvard University Press, 2003.
6. Crispiani, Piero. *Didattica cognitivista*. Roma: Armando, 2006. Print.
7. Galimberti, Umberto. *L'ospite inquietante. Il nichilismo e i giovani*. Milano: Feltrinelli, 2010. Print.
8. Gardner, Howard. *Five Minds for the Future*. Cambridge Mass: Harvard Business Review Press, 2009. Print.
9. Heidegger, Martin. "On the Origin of the Work of Art". *Basic Writings*. Ed. David Farrell Krell. New York: HarperCollins, 2008. 143 – 212. Print.
10. Jakobsòn, Romàn Òsipovič. "Linguistic and Poetics". *Language in Literature*. Eds. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge Mass./ London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987. 62-95. Print.
11. Jedlowski, Paolo. *Storie comuni*. Milano: Bruno Mondadori, 2000. Print.

12. Koch, Ludovica. "Nota al testo di Beowulf". *Beowulf*. Torino: Einaudi, 1992. Print.

13. Vigna, Bepi. *La storia delle storie. Viaggio nei segreti della narrazione*. Cagliari: Arkadia, 2013. Print.

Verducci D.

Cultural Heritage and Tourism of University of Macerata

**THE LIFE OF BEING REFOUND WITH
THE PHENOMENOLOGY OF LIFE OF ANNA-TERESA
TYMIENIECKA
(Fragment)**

***Annotation:** In the heart of the more objectivistic line of Rationalism, Leibniz planted an ontological seed of vital spontaneity that would bear fruit three centuries later in the reflective conversion of Husserlian phenomenology into the one subjective/objective field of research of the *Erlebnisse* and of the *Sachen selbst*. Anna-Teresa Tymieniecka carries out and gives structure to these ideas of philosophical solidarity between spirit and life, both pursuing the subjective road in empathizing with the profound intentionality of her masters, Leibniz and Ingarden in *primis*, and applying herself to the objective level to give rise to a phenomenology of phenomenology, through which she intends to realize an intuitive re-seeding of phenomenology itself. The surprising result of this phenomenological work has been the discover of the on- topoietic logos of life, which runs through and pervades every sphere of being, from the physical to the metaphysical level, with its expansive and evolutive dynamic of *impetus* and *equipoise*. Thus Tymieniecka threw open the ancient Parmenidean concept of being as a "mass of well rounded sphere" to the spectacle of being that gushes and runs in history, as if surging from an inexhaustible spring.*

As Hans Jonas teaches us, Modernity was inaugurated with the intention of unchaining itself from the limitations that the recognition of the teleological order of life imposes on the analytical dominion of scientific and mechanistic reason.¹ According to Jonas, this happened in connection with the XVII century rise of astronomical physics, the science "of inanimate masses and forces," to the dominant and leading epistemological position, and because of the concomitant affirmation of a mentality that held that in

order to guarantee the best and most correct scientific observation, it was necessary to bring the uncontrollable dynamism of the living being to the state of masterable immutability of the dead. In the passage to Modernity, therefore, “from the physical sciences there spread over the conception of all existence an ontology whose model entity is pure matter, stripped of all features of life.” Thus it was that “also in terms of ontological genuineness, non-life [was] the rule, life the puzzling exceptions in physical existence.”

The same inquiry, undertaken by Descartes, for a method “of rightly conducting the reason” moves from the dissatisfaction about the cognitive results of his living experience during the years of formation. His youthful was spent in deference to tradition, first of all studying under the guidance of the tutors of the La Fle'che college³ and later thumbing through “the great book of the world,” gaining bit by bit greater reflexiveness and critical aptitude but without ever managing to respond adequately to the “excessive desire to learn to distinguish the true from the false, in order to see clearly in [his] actions and to walk with confidence in this life.”⁴ From his disappointment with the meager opportunity for rational self-determination implied by the spontaneous teleology of immediate lived experience of tradition and sociality, Descartes decided to apply himself to establishing his own method of theoretical research that, in imitation of “those long chains of reasoning, simple and easy as they are, of which geometers make use in order to arrive at the most difficult demonstrations,” would enable him to intercept and lay in founded logical sequence, and therefore rationally controllable, the succession of “all those things which fall under the cognizance of man, ’ provided only that “we abstain from receiving anything as true which is not so and always retain the order which is necessary in order to deduce the one conclusion from the other.

In his enthusiasm at the possibility of establishing on the basis of his own reason a *mathesis universalis* ⁶ that would take the place of worn-out scholastic metaphysics, more adequately accomplishing the task of giving a rational foundation to the empirical sciences and the experience of all of life, Descartes relaxed the theoretical vigilance that up to this point had pervaded his work and, almost without realizing it, made ontologically permanent the condition artificially produced in the existent by methodological suspension (*epoche*) of its validity through questioning. Passing through successive reductions of his concrete subjective experience, Descartes came to the point of exhibiting *cogito* as adequate principle of being, starting from which to rebuild with a geometric method the entire ontological field. Once having reached the indubitable *ego cogito ergo sum* (“I

think, therefore I am”),⁷ Descartes went on to protect and consolidate it by examining attentively the essence and existence of his “I”, first of all observing “that [he] could conceive that [he] had no body and that there was no world nor place where [he] might be;” later showing “that [he] was a substance the whole essence or nature of which is to think, and that for its existence there is no need of any place, nor does it depend on any material thing;”⁸ and finally reaching the conclusion that his “I” was *res cogitans*,⁹ inasmuch as: “this ‘me,’ that is to say, the soul by which I am what I am, is entirely distinct from body, and is even more easy to know than is the latter; and even if body were not, the soul would not cease to be what it is.”¹⁰ Through this proto-phenomenological road of inquiry into the meaning of lived experiences through doubt and suspension of their ontic validity, Descartes found himself inaugurating a sort of metaphysical reform in which the multiplicity of substances of Aristotle and Scholasticism was substituted by the fundamental duality of the thinking substance and the extended substance, which in these terms translated the dual dislocation of existence, which belongs, on the one hand, to consciousness and on the other, to a world external to consciousness, even if now entirely submitted to mechanistic-causal rationality of consciousness’ science, founded in God.

In doing so, however, Descartes, working “to drain the spiritual elements off the physical realm”¹² and to reinforce the supremacy of the *res cogitans* by strengthening the separation from the *res extensa*, also reduced the chances of success of the longed-for *mathesis universalis*, by which he intended to restore metaphysical unity and therefore overcome the just emerged polarity of the *res cogitans* and *res extensa*, making it “absorb into a higher unity of existence from which the opposites issue as faces of its being or phases of its becoming.”¹³ In fact, as H. Jonas notes, the living being itself was crushed between the two reigns of “consciousness” and the “extended world,” in which the ontological whole as immediately lived was split by Descartes in order to reconstitute it on a scientific-rationalistic basis: since then the organism and the living body, as places of encounter of animate/thinking being and inanimate/extended being, represented “a problematical specialty in the configurations of extended substance” and, because of their exceptionality, were reduced to the inorganic “general being of the world” and stripped of their peculiar characteristics. “Precisely this,” continues Jonas “is the task set to modern biological science by the goal of ‘science’ as such.”

Even if interpretable as a transition phase in the pursuit of a scientifically rigorous ontological reunification, the dualistic form of metaphysics

therefore produced the paradoxical effect of marginalizing precisely that form of being that was instead crucial for Descartes' objective of the *mathesis universalis*. In fact, the living being, inasmuch as carrier at various levels of the actuality of coexistence and the synergy of consciousness and world, is the unavoidable ontic place of investigation of the adequate reasons for the hoped-for reconstitution of the ontological whole; and this even more so if, like Descartes, one wants it to be modeled on the new geometrical analysis, by which, unlike the practice in classic mathematics and Eleatic philosophy, the properties of the figures are shown in their generating according to the rational law of construction deposited in consciousness.¹⁻ More in particular, our living body is the only form of being that documents to us the spontaneous convergence of the two spheres of the *res cogitans* and of the *res extensa* and we constantly experience that "our living body constitutes that very self-transcendence in either direction:" it "must be described as extended and inert, but equally as feeling and willing - and neither of the two descriptions can be carried to its end without trespass into the sphere of the other and without prejudging it." Thereby – Jonas clarifies – it is the experience itself of our living body that "makes methodological *epoche* founder on its rock," every time we wrongfully attribute ontological consistence to the reductions produced by it. "The fact of life, as the psycho-physical unity which the organism exhibits renders the reduction illusory" and "the actual coincidence of inwardness and outwardness in the body compels the two ways of knowledge [knowledge of consciousness and knowledge of world] to define their relation otherwise than by separate subjects."

Perhaps for this reason, the reference to a naturalistic background of living forces, even if one claims to outdistance it, represents a constant in Rationalism. Christian Wolff, for example, is not satisfied with showing the rational self-evidence of the principle of non-contradiction, by which it is impossible for the same thing contemporaneously to be and not to be (*impossibile est, idem simul esse et non esse*).

Regarding such a source of every certainty, inasmuch as setting it one places certainty in human knowledge, removing it one takes away all certainty (*fontem omnis certitudinis, quo posito ponitur certitudo in cognitione humana; quo sublato tollitur omnis certitudo*)¹ Wolff wants to add as further foundational factor the datum of psychological experience according to which "we experience such a nature of our mind, that, while it judges that something exists, it cannot at the same time judge that it does not exist" (*earn experimur mentis nostrae naturam, ut dum ea iudicat al-*

iquid esse, simul iudicare nequeat, idem non esse). In the same way Wolff proceeds with the principle of sufficient reason, according to which “nothing is without sufficient reason because it exists rather than does not exist” (*nihil est sine ratione sufficiente, cur potius sit quam non sit*);¹⁹ in fact, “we experience such a nature of our mind, that in the individual case not easily someone admitted that something is without sufficient reason” (*earn experimur mentis nostrae naturam, ut in casu singulari non facile quis admiserit aliquid esse sine ratione sufficiente*)}

And what is to be said about I. Kant? The critical conclusion about the impossibility of a metaphysics as science and the consequent use in the merely regulative sense of the ideas of reason is drawn from the basis of the preliminary acknowledgment of metaphysics as natural disposition/tendency of reason (*Naturanlage des Menschen, seiner Vernunft hinsichtlich der Metaphysik*).

Truly, as Jonas observed, “the organic body signifies the latent crisis of every known ontology and the criterion of ‘any future one which will be able to come forward as a science’;” “this body is the *memento* of the still unsolved question of ontology, ‘What is being?’ and must move beyond the partial abstractions (‘body and soul’, ‘extension and thought’, and the like) toward the hidden ground of their unity and thus strive for an integral monism on a plane above the solidified alternative”.

But there is more; the contraction of life from the whole of nature into its distinct singularity that was promoted by modern rationalistic idealism against the ancient primordial monism which made life coextensive with being, was the vehicle for both the becoming of the lifeless coextensive with the objective being, and the isolation of pure consciousness, which now has no share in the objectified world, nor acts there, having become bodyless, merely contemplative, beholding consciousness.²³ In effect, without the body by which we are ourselves an actual part of the world and experience the nature of force and action in self-performance of them, on the one hand our knowledge-of-the-world is reduced to “a merely beholding knowledge,” and on the other hand the world becomes “a strictly ‘external world’ with no real transition from myself to it,” our knowledge would thus be reduced to Hume’s model in which causality has become “a fiction” that stands on a psychological basis, which in turn is left groundless itself.²⁴ In any case, the rationalistic paradigm has made pure consciousness as little alive as the pure matter confronting it. Accordingly, the one can as little generate the aliveness of active connection in its understanding as the other can present it to perception. “Both are fission products of the ontology of death to which the dualistic anatomy of being had led!”

Notes:

1. Cf.: H. Jonas, *life. Death and the Body in the Theory of Being*, in: Id. (ed. by), *The Phenomenon of Life. Toward a Philosophical Biology*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2001, pp. 10, 25.

2. Ibid., p. 10.

3. Cf.: R. Descartes, *Discourse on the Method of Rightly Conducting the Reason and Seeking Truth in the Sciences*, tr. by E. S. Haldane and G. R. T. Ross, Dover, Mineola, NY, 2003, pp. 5-6. Furthermore: <http://www.marxists.org/reference/archive/descartes/1635/discourse-method.htm>

4. Descartes, *Discourse on the Method*, op. cit., p. 9.

5. Ibid., p. 19.

6. In this regard, see: G. Crapulli, *Mathesis universalis. Genesi di un 'idea nel XVI secolo*, Edizioni dell' Ateneo, Rome 1969.

7. Descartes, *Discourse on the Method*, op. cit., p. 36.

8. Ibid., pp. 37-38.

9. Ibid., p. 37. Cf. in this regard the performative interpretation of the *co-gito* proposed by J. Hintikka, "*Cogito ergo sum Inference or Performance*, in: W. Doney (ed. by), *Descartes. A Collection of Critical Essays*, Notre-Dame University Press, Notre Dame, 1967, pp. 108-139, taken up and valorized by K. O. Apel, *Transzendentaler Semiotik und die Paradigmen der ersten Philosophie*, in: *Globalisierung- Herausforderung fur die Philosophie*, Bamberg Universitat Verlag, Bamberg, 1998, pp. 21^18. See also: K. O. Apel, *Selected Essays I. Toward a Transcendental Semiotics*, Humanities Press, Altantic Highlands, New Jersey, 1994. Id., *A Spekulative-Hermeneutic Remarks on Hintikka's Performatory Interpretation of Descartes' Cogito ergo sum*, in: R. E. Auxier and L. E. Hahn (eds. by), *The Philosophy of Jaako Hintikka*, "The Library of Living Philosophers", Vol. XXX, Open Court Publisher, Chicago and LaSalle, Illinois,

10. Descartes, *Discourse on the Method*, op. cit., pp. 38-39.

11. Ibid., Part IV, § 5, pp. 39 and following.

12. Jonas, *The Phenomenon of Life*, op. cit., p. 13.

13. Ibid.. p. 17.

14. Ibid., p. 11.

15. E. Cassirer, *Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen*, Olms, Hildesheim, 1962, pp. 11-12. Cf. in this regard: D. Carloni, *Pensee mathemcitique et generation chez Descartes*, "Analecta Husserliana", L (1997), pp. 143-154, where a brief review of the youthful writings of Descartes permits a glimpse of the initial suggestion that the experience of generation, as a universal and cosmic phenomenon, had an influence on the young

philosopher and his aspiration to a *mathesis* conceived as origin of the sciences, including those of the phenomena of life.

16. Jonas, *The Phenomenon of Life*, op. cit., p. 18.

17. Cf.: C. Wolff, *Philosophic prima sive Ontologia*, Francofurti et Lipsiae, 1736, § 55 and note.

18. Ibid., §29.

19. Ibid., §70.

20. Ibid., §74.

21. Cf.: I. Kant, *The Critique of Pure Reason*, tr. by J. M. D. Meiklejohn, eBooks Adelaide, 2009, *Introduction*, vi: “metaphysics must be considered as really existing, if not as a science, nevertheless as a natural disposition of the human mind (*metaphysica naturalis*). For human reason, without any instigations imputable to the mere vanity of great knowledge, unceasingly progresses, urged on by its own feeling of need, towards such questions as cannot be answered by any empirical application of reason, or principles derived therefrom; and so there has ever really existed in every man some system of metaphysics. It will always exist, so soon as reason awakes to the exercise of its power of speculation. And now the question arises: ‘How is metaphysics, as a natural disposition, possible?’ In other words, how, from the nature of universal human reason, do those questions arise which pure reason proposes to itself, and which it is impelled by its own feeling of need to answer as well as it can?”. See also: I. Kant, *Prolegomena to Any Future Metaphysic*, tr. by P. Carus, Open Court Publisher, Chicago-London, 1902, § 57: “But metaphysics leads us towards bounds in the dialectical attempts of pure reason (not undertaken arbitrarily or wantonly, but stimulated thereto by the nature of reason itself). And the transcendental ideas, as they do not admit of evasion, and are never capable of realization, serve to point out to us actually not only the bounds of the pure use of reason, but also the way to determine them. Such is the end and the use of this natural predisposition of our reason, which has brought forth metaphysics as its favorite child, whose generation, like every other in the world, is not to be ascribed to blind chance, but to an original germ, wisely organized for great ends. For metaphysics, in its fundamental features, perhaps more than any other science, is placed in us by nature itself, and cannot be considered the production of an arbitrary choice or a casual enlargement in the progress of experience from which it is quite disparate”.

22. Jonas, *The Phenomenon of Life*, op. cit., p. 19.

23. Ibid., pp. 19-20.

24. Ibid., pp. 20-21.

РЕКОМЕНДАЦИИ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

Рекомендации международной научной конференции
«Эстетика и эстетическое образование в процессе трансформации
современной культуры» (6 – 7 апреля 2018 г., ВлГУ, г. Владимир)

В настоящее время наблюдается спад интереса к изучению эстетики, проблемам эстетического образования и воспитания, особенно у молодых ученых. На наш взгляд, это объясняется целым рядом причин, среди которых – определенное отставание научных эстетических исследований в общетеоретическом плане, ограничение частным практическим опытом, приводящее к «отрыву» от современных приоритетов и научных импульсов эстетико-философских изысканий. Одновременно вопросы, связанные с исторически сложившимися традициями красоты в обыденном сознании российского человека и отраженной в эстетике совокупностью представлений о философии красоты действительности и искусства, являются основополагающими при решении актуальных эстетико-образовательных проблем в русле антропоцентрического взгляда на культуру и образование.

Заслушав и обсудив доклады, сделанные на пленарном заседании ведущих ученых-эстетиков из Италии, Китая, России, выступления педагогов, магистрантов, аспирантов на секционных заседаниях конференции, а также в рамках дискуссий «круглого стола», участники конференции констатируют и рекомендуют:

1. Происходит спад интереса к изучению эстетики по причине сокращения учебных курсов эстетико-гуманитарной направленности на уровнях начального, среднего, высшего образования детей и молодежи.

Необходимо рекомендовать руководящему составу учебных заведений общего, дополнительного и профессионального образования вводить в учебный процесс такие дисциплины как «Эстетика», «Эстетическое воспитание», «Эстетическая культура личности», «Этика и эстетика», «Деловой этикет», «Культура общения и поведения», «Художественная культура и виды искусства».

2. Происходит сокращение бюджетных мест для поступающих в магистратуру и аспирантуру по философско-эстетическим и эстетико-художественным специальностям.

Необходимо ходатайствовать перед Министерством Образования и Науки об увеличении бюджетных мест для одаренной молодежи, избравшей основные образовательные программы обучения философско-эстетического и гуманитарно-художественного профиля.

3. Необходимо оказывать всестороннюю организационную, административную и финансовую помощь в развитии международных и российских научных эстетических исследований и научных эстетических школ в целях расширения эстетико-философской направленности образования школьников, учащихся средних профессиональных и высших учебных заведений.

07.04.2018 г.

Оргкомитет конференции

ФОТОГРАФИИ УЧАСТНИКОВ КОНФЕРЕНЦИИ



На фото: Участники международной научной конференции



На фото: Проф. д. ф. н. А. Тимошук, бакалавры и магистры ВлГУ



На фото: Основоположник владимирской научной эстетической школы (направленность, профиль 09.00.04 – Эстетика) – проф., д.ф.н. Р. А. Куренкова



На фото: Участники конференции внимательно слушают научные доклады



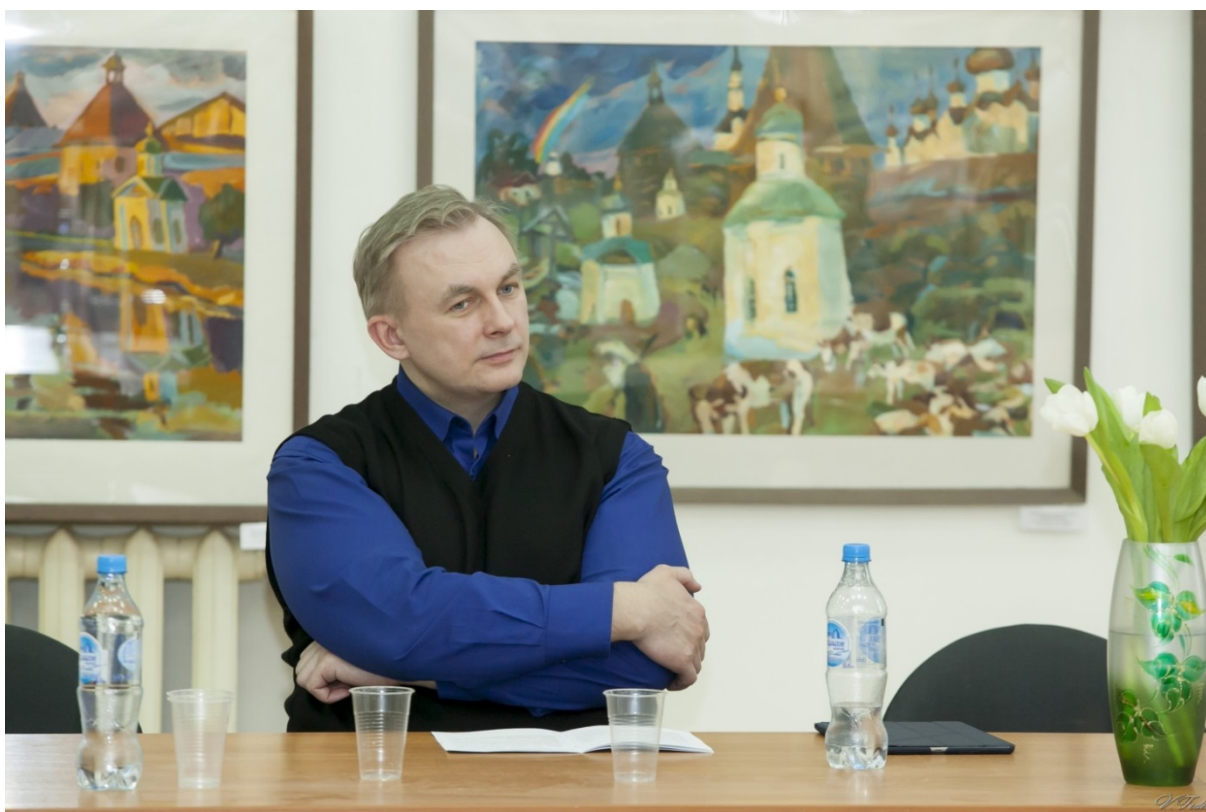
На фото: С научным докладом выступает аспирант ВлГУ – А. С. Семенович



*На фото: В пленарном заседании участвуют педагоги и студенты кафедры
«Архитектура» ВлГУ*



На фото: С научным докладом выступает аспирант ВлГУ – Д. А. Никитина



*На фото: В президиуме конференции – А. Е. Радеев, д.ф.н., доц.
(г. Санкт-Петербург / СПбГУ, Россия)*



На фото: Момент дискуссии



*На фото: На вопросы отвечает Дарина Поликарпова, магистрант СПбГУ
(г. Санкт-Петербург / СПбГУ, Россия)*



*На фото: Вопросы задают Ж. В. Латышева, д. ф. н., профессор ВлГУ,
Е. Е. Бирюкова, н. ф. к., доц. ВлГУ, П. А. Белоусов, к. ф. н., доц. ВлГУ*



На фото: Варвара Наумова, магистрант ВлГУ



На фото: Му Цюаньчжи, аспирант (Юго-Западной китайский педагогический университет / Китай)



На фото: Г. Т. Гарипова, к.филолог. н., доц, ВлГУ, М. Г. Назарова, к.ф.н., доц, ВЮИ ФСИН России, бакалавры и магистры ВлГУ

Научное издание

ЭСТЕТИКА И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ
ОБРАЗОВАНИЕ В ПРОЦЕССЕ
ТРАНСФОРМАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Материалы международной научной конференции

Владимир – Суздаль, 6 – 7 апреля 2018 года

Издаются в авторской редакции

За содержание статей, точность приведенных фактов и цитирование несут
ответственность авторы публикации

Подписано в печать 26.05.18.

Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 22,09. Тираж 150 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.