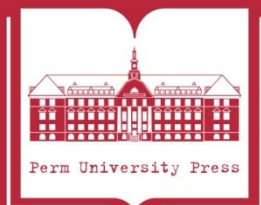


ПЕРМСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ

МИР НАУКИ И ИСКУССТВА

Сборник статей
по материалам Всероссийской
(с международным участием)
научно-практической конференции
студентов, аспирантов, учащих
и молодых ученых



Пермь 2023

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

МИР НАУКИ И ИСКУССТВА

Сборник статей по материалам Всероссийской
(с международным участием)
научно-практической конференции
студентов, аспирантов, учащихся и молодых ученых



Пермь 2023

MINISTRY OF SCIENCE AND HIGHER EDUCATION
OF THE RUSSIAN FEDERATION
PERM STATE UNIVERSITY

THE WORLD OF SCIENCE AND ART

Proceedings of the All-Russian
(with international participation)
scientific and practical conference of students,
post-graduates and young scientists



Perm 2023

УДК 7.01(082)

ББК 85я43

М63

Мир науки и искусства [Электронный ресурс]: сборник статей по М63 материалам Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции студентов, аспирантов, учащихся и молодых ученых / Пермский государственный национальный исследовательский университет. – Электрон. дан. – Пермь, 2023. – 5,5 Мб ; 347 с. – Режим доступа: <http://www.psu.ru/files/docs/science/books/sborniki/Mir-Nauki-I-Iskusstva2023.pdf>. – Заглавие с экрана.

ISBN 978-5-7944-3975-5

Сборник статей содержит материалы, представленные на Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции студентов, аспирантов, учащихся и молодых ученых в 2023 году.

Конференция проводится ежегодно, начиная с 2013 года, на философско-социологическом факультете Пермского государственного национального исследовательского университета. На конференции традиционно обсуждаются такие направления, как искусство в современном гуманитарном знании и образовании, история мировой и отечественной культуры, современные креативные индустрии, современная художественная культура (музыка, изобразительное искусство, архитектура, театр, кино), молодежная политика и др.

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

УДК 7.01(082)

ББК 85я43

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

Редакционная коллегия:

О. В. Игнатьева, Ю. В. Ветошкина, Е. А. Горбушина

Рецензенты: канд. истор. наук, доцент кафедры истории и философии Пермского государственного аграрно-технологического университета им. акад. Д. Н. Прянишникова ***В. И. Тетерин***;

канд. филол. наук, доцент, зав. кафедрой теории, истории литературы и методики преподавания литературы Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета ***Ю. Ю. Даниленко***

ISBN 978-5-7944-3975-5

© ПГНИУ, 2023

Вступительное слово

Ежегодно, начиная с 2013 года, по инициативе кафедры истории философии, в последствии переименованной в кафедру культурологии и социально-гуманитарных технологий (далее кафедра культурологии и СГТ), в Пермском государственном национальном исследовательском университете проходит региональная научно-практическая конференция студентов и учащихся «Мир науки и искусства». Конференция 2023 года стала юбилейной, десятой по счету, и приобрела новый статус – Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. По итогам предыдущих конференций были изданы пять сборников. С материалами всех сборников можно ознакомиться на сайте научной электронной библиотеки elibrary.ru.

Кафедра культурологии и СГТ является выпускающей по образовательным направлениям бакалавриата «Организация работы с молодёжью», «Искусства и гуманитарные науки» (программа широкого профиля), «Искусства и гуманитарные науки» (профиль «Дизайн») «Культурология» (программа широкого профиля), «Дизайн» (профиль «Графический дизайн»). Магистерские программы: «Организация работы с молодёжью» (профиль «Социально-гуманитарные технологии лидерства в молодежной среде»), «Искусства и гуманитарные науки» (направленность «Кураторские исследования»), «Культурология» (профиль «Культурная антропология»).

В научно-практической конференции 2023 года принимали участие школьники, магистры, бакалавры и аспиранты образовательных учреждений города Перми, Пермского края, России и других стран. Тематика конференции связана с разнообразными подходами к пониманию и изучению культуры. На конференции традиционно обсуждаются различные аспекты знания о культуре, а именно такие направления как: искусство в современном гуманитарном знании и образовании; история мировой и отечественной культуры (актуальные прочтения отдельных этапов и феноменов мирового искусства); современные креативные индустрии; современная художественная культура (музыка, изобразительное искусство, архитектура, театр, кино): феномены и этапы развития, тенденции развития; культурные традиции родного края; молодежь и культура (молодежные арт-практики; молодые лидеры, креаторы в сфере культуры и творческих индустрий; молодежная культурная политика) и др.

По результатам проведенной конференции в 2023 году (18 февраля) подготовлен данный сборник материалов. В него вошли статьи молодых ученых, учащихся средних и высших учебных заведений, прошедшие экспертизу редколлегии.

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

С уважением оргкомитет конференции

МОЖНО ЛИ СЧИТАТЬ ВИДЕОИГРЫ ИСКУССТВОМ?

А.Е. Анголенко

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

Данная статья посвящена анализу опроса на тему: «Можно ли считать видеоигры искусством?» В исследовании приняло участие 80 человек в возрасте от 18 до 25 лет. В ходе анкетирования были проанализированы мотивы обращения к компьютерным играм, отношение к ним как к части искусства или не-искусства, выявлены жанры и игры, которые можно отнести к искусству по мнению респондентов. В результате большинство опрошенных молодых людей считают видеоигры искусством (57,5%). В статье приводятся аргументы респондентов в поддержку этой позиции.

Ключевые слова: искусство, компьютерные игры, опрос, game studies.

Видеоигры – художественное явление, сложившееся в рамках массовой культуры. Они направлены на широкий круг аудитории и являются одним из способов досуга людей. Массовую популярность игр объясняет их высокая интерактивность. После инди-революции игры перешли порог развлечения. Появились дискуссии о том, можно ли назвать игры искусством.

Статья посвящена вопросу о принадлежности видеоигр к искусству. Данный вопрос привёл к дискуссиям и научным исследованиям. Но ответить на него, ссылаясь только на мнение учёных, критиков и разработчиков было бы не совсем верно, так как у игр есть потребитель – это геймеры.

Целью анализа стало изучение мнения людей о компьютерных играх как о части какого-либо искусства. Методика исследования состояла в том, что опрос проводился с помощью анкеты в индивидуальной форме. Анкета состояла из открытых и закрытых вопросов (вопросы представлены в Приложении 1). Опрос был распространён среди студенческих групп в социальной сети «ВКонтакте», возраст которых составлял 18-25 лет.

Предложенный опрос прошло 80 человек. Из которых: 85% – играют в игры; 15% – не играют в игры. В данном случае мы хотели узнать мнение не только тех, кто играет в компьютерные игры, но и тех, кто в них не играет. Интересно, что даже те, кто не играет в игры, имеют представление о них. Стоит добавить, что некоторые респонденты писали, что смотрят прохождения игр, но не играют сами.

Далее мы обратимся к результатам, полученным в ходе нашего исследования, и анализу полученных данных.

1. Были изучены мотивы обращения к компьютерным играм. Большинство воспринимает компьютерные игры как часть развлекательной индустрии – 70%.

На втором месте оказался ответ «насладиться визуальной составляющей» – 56,3%. Здесь отмечается тенденция к просмотру игры как практике рассматривания художественной картины или просмотру киноленты.

На третьем месте ответ «прочитать новую историю» – 55%. Пользователи обращают внимание на сюжет игры. Важно не просто «убить» время, а найти в игре какую-то историю, которая понравится, и которую можно затем переигрывать. Данное явление похоже на чтение книги, но сама «книга» визуализирована и даёт возможность проиграть какую-либо роль.

Стоит отметить также и вариант ответа «снять стресс». Данный ответ уступает предыдущему на 2,5%. Но мы считаем, что это достаточно важный ответ, потому что игры помогают абстрагироваться от реальности, отвлечься от проблем. Достаточно много человек ответило именно так: 42 человека из 80-ти (52,5%).

2. Довольно интересными оказались результаты, полученные в ходе ответов на вопрос «Считаете ли вы компьютерные игры частью искусства?» По нашим данным 57,5% респондентов ответило, что компьютерные игры могут считаться искусством; 32,5% ответило, что не все компьютерные игры можно отнести к произведениям искусства; 10% дало отрицательный ответ на вопрос – игры не являются частью искусства.

3. Данный вопрос (Считаете ли вы, что компьютерные игры являются частью искусства?) заключался в обосновании предыдущего.

«Игры не искусство»:

1. Компьютерные игры не искусство, так как они состоят из других искусств: «Компьютерный дизайн – искусство, а компьютерные игры лишь его составляющая».

2. Игры просто не могут быть искусством, так как они являются ремеслом и не дают эмоциональный отклик: «Я не считаю, что компьютерные игры можно

отнести к искусству. Бывают качественные, потрясающие визуально игры, но это не делает их творчеством».

3. Есть мнение, что игры не могут быть искусством, потому что они не дают свободы интерпретации. Данный факт имеет место быть, так как некоторые игры действительно могут строиться по определённому сюжету и не давать игроку свободы действий: нарративная модель «Ожерелье» [1].

Большинство респондентов, которые ответили, что *не все игры можно причислить к искусству*, объяснили это так:

1. Многие игры некачественны, это игры с примитивным сюжетом, игры-копии друг друга, игры, которые нужны, чтобы «убить» время;

2. Некоторые опрашиваемые считают, что коммерциализация игр не является частью искусства, есть представление, что искусство должно быть не за деньги («художник должен быть голодным»). Из-за этого, по мнению респондентов, многие культовые игры теряют свой интерес, так как на них нужно тратить много финансовых ресурсов;

3. Стремление получить известность на игре или хайп. Искусство для респондентов – это то, что оперирует значимыми ценностями. Игры не искусство, потому что её ценности не долговечны и могут не отвечать запросам геймеров.

Достаточно большое количество респондентов отметили, что *игры являются искусством*. Мы также выделили часто встречающиеся ответы:

1. Игры – искусство, потому что они были созданы человеком, который стремится к созиданию, выразить свои чувства, опыт через творческую деятельность;

2. Игры включают в себя другие виды искусства. Наиболее часто было сказано о визуальной составляющей/дизайне, музыке, сценарии и проработке персонажей;

3. Для того чтобы создать качественную игру, нужно потратить много времени и ресурсов. Разработка игры – сложный процесс;

4. Игры дают возможности для самовыражения и реализации творческого потенциала;

5. Игры вызывают отклик в человеке: душевный или эмоциональный;

6. Игры вошли в историю культуры и уже считаются искусством, но не элитарным.

Можно сделать вывод, что для наших респондентов компьютерные игры – это синтетический вид искусства; длительная созидательная деятельность человека, при помощи которой можно выразить свои чувства и самореализоваться; эта деятельность вызывает в человеке душевный или эмоциональный отклик.

Исходя из данного определения, респонденты определяли для себя искусство и отмечали его составляющие в видеоиграх.

4. В своём исследовании мы также хотели узнать, какой жанр компьютерных игр люди считают искусством. Наибольший процент набрали интерактивное кино, приключения и визуальная новелла. Основной результат:

Интерактивное кино: 67,5%

Приключения: 65%

Визуальная новелла: 61,3%

Ролевые игры (RPG): 53,8%

Текстовый квест: 36,3%

Инди-игры: 36,3%

Симуляторы: 35%

Шутеры: 27,6%

Головоломки: 22,5%

Платформеры: 21,3%

Казуальные игры: 21,3%

Игры-кликеры: 8,8%

Некоторые респонденты ответили, что никакие жанры компьютерных игр нельзя отнести к искусству, но таковых оказалось меньшинство: 5,2%.

Также есть респонденты, которые отметили, что любой жанр игры может считаться искусством: 7,8%.

Рассмотрим первые три жанра более подробно. Интерактивное кино – «фильмы/игры, в которых вы можете в той или иной степени управлять персонажем (или несколькими) и выбирать, как этому персонажу поступить. Это позволяет вам увидеть концовку, которая зависит от ваших действий» [2]. Скорее всего, этот вариант получил наибольший процент, так как респонденты видели в ответе слово «кино» и причислили этот жанр к искусству. Также возможно, что респонденты исходили из определения и посчитали, что в основе интерактивного кино лежит сложная сценаристская работа, благодаря которой можно переигрывать игру снова, получая новые результаты.

Приключения – «жанр видеоигр, где основной упор делается на качественную подачу сюжета и проработанных персонажей» [3]. В определении был сделан упор на проработку сюжета и персонажей, то есть респонденты снова выбрали сценарий игры как элемент создания искусства.

Визуальная новелла – «подвид текстового квеста, в котором зрителю демонстрируется история при помощи вывода на экран текста, статичных или анимированных изображений, а также звукового и/или музыкального сопровождения»

[4]. Данный жанр предполагает не только хорошую проработанность текста, сценария, но и проработанность визуальной составляющей. Здесь респонденты в первую очередь будут смотреть на картинку игры. Также, как выяснилось, большинство респондентов считают, что игры состоят из нескольких искусств, а визуальная новелла включает в себя как минимум три: литературу, дизайн, музыку.

5. Также мы решили узнать, на что в первую очередь обращают внимание игроки: механика, сюжет, графика игры, атмосфера игры или продуманность игрового мира/лор. По результатам, в первую очередь геймеры обращают внимание на сюжет игры. На втором месте оказалась атмосфера игры, на третьем – графика, на четвёртом – механики.

Из полученных результатов можно сделать вывод, что в первую очередь люди обращают внимание на эстетику игры, то есть на то, как игры выглядят, что они рассказывают. В самую последнюю очередь обращают внимание на уровень механик, не обращают внимание на то, как устроена игра, как она работает.

Люди не обращают внимание на формальное строение игры, их привлекает уровень эстетик. Эстетики строятся на основе динамик, а динамики на основе механик (MDA-подход). Об этом говорит Александр Ветушинский: «И хотя игрок на самом деле знакомится с игрой через эстетики (а если повезёт, то доходит до уровня динамик или даже механик, размышляя над тем, какие именно игровые приёмы и решения вызвали в нём те или иные эмоции и увлекли продолжать играть), геймдизайнер должен начинать именно с механик. Фактически переход от механик к динамикам – это и есть центральная для геймдизайна задача по балансировке игры. Эстетики же не должны быть в приоритете для геймдизайнера. Это то, о чём нужно думать в последнюю очередь» [5]. Об эстетиках думают в последнюю очередь, но именно на них обращают внимание респонденты.

6. Мы решили узнать, какие игры респонденты причислили к виду искусства. Наибольшее количество упоминаний получили такие игры: «Genshin Impact» («Геншин Импакт»), «The Witcher» («Ведьмак»), «Detroit: Become Human» («Детройт: стать человеком»).

Чем это можно объяснить? Как мы выяснили, игроки чаще всего обращают внимание на эстетику игры, то есть на то, как игра звучит, как она выглядит, и что она рассказывает. Все три игры имеют проработанную графику, сюжет, игровой мир и т.д. То есть, по эстетикам эти игры привлекают наших респондентов. Но всё же можно попробовать объяснить, почему именно эти игры получили больше упоминаний.

«Genshin Impact» – достаточно молодая игра, она вышла в 2020 году, в неё можно играть на разных платформах: Windows, Android, PlayStation 5, PlayStation

4, IOS. Этим можно и объяснить популярность «Genshin Impact» – это достаточно молодая игра, которая «подогревает» интерес аудитории различными обновлениями, а также доступна почти на любом устройстве. В игре представлен живописный открытый мир для исследования, аниме-графика, обилие персонажей и заданий с ними. Главное отличие игры заключается в баннерах с редкими персонажами. Игра может быть популярной также и из-за увлечения восточными культурами.

В «The Witcher» достаточно проработан мир, персонажи. Но что помогает Ведьмаку оставаться на плаву с учётом того, что первая часть игры вышла в 2007 году? Естественно, на плаву игру держат новые части и дополнения к ним, плюс в игре есть побочные/скрытые квесты, которые подогревают интерес аудитории. Серия игр предполагает наличие различных отсылок, что тоже интересно аудитории. Если говорить о платформах, то игра представлена на Windows, Xbox Series X/S, PlayStation 5, Nintendo Switch, Xbox One, PlayStation 4. До выхода игры у неё уже была своя фанатская база, так как игра была разработана по мотивам книг Анджея Сапковского. Можно сказать, что это один из факторов популярности игры. Также в игре затрагивается тема славянской мифологии, это тоже может быть одним из факторов популярности игры именно в странах СНГ.

«Detroit: Become Human» относится к жанру интерактивного кино. Можно объяснить интерес к этой игре стремлением к «власти»: «только от меня зависит развитие происходящих событий», возможностью выбирать и участвовать в процессе событий. Интерактивное кино – не просто кино, на которое мы можем смотреть, мы можем выбирать события. От нашего выбора зависит и концовка игры. Игра также не является казуальной, она представлена на платформах PlayStation 4 и Windows.

Данный опрос помог выяснить, что большинство респондентов считают компьютерные игры видом искусства. На основе ответов было создано определение, которое может описать видеоигру как вид искусства. Компьютерные игры – синтетический вид искусства; длительная созидательная деятельность человека, при помощи которой можно выразить свои чувства и самореализоваться; эта деятельность вызывает в человеке душевный или эмоциональный отклик. Отмечены наиболее частые причины обращения к компьютерным играм: развлечение, рекреация, практика просмотра компьютерных игр как художественной картины или киноленты. Выделены три жанра компьютерных игр, которые могут считаться искусством: интерактивное кино, приключения, визуальная новелла. Респонденты составили список игр, которые они считают частью искусства. Из всего списка были выделены и проанализированы три игры: «Genshin Impact»

(«Геншин Импакт»), «The Witcher» («Ведьмак») и «Detroit: Become Human» («Детройт: стать человеком»).

Библиографический список

1. Theory and practice: эволюция нарратива: как видеоигры навсегда изменили способы повествования сюжета. – URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/2128-evolyutsiya-narrativa-kak-videoigry-navsegda-izmenili-sposoby-povestvovaniya-syuzheta> (дата обращения: 04.04.2022).

2. Skillbox: как интерактивное кино превратилось в игры. – URL: https://skillbox.ru/media/gamedev/kak_interaktivnoe_kino_prevratilos_v_igry/ (дата обращения: 26.03.2022).

3. MMO13: приключенческая игра. – URL: <https://mmo13.ru/games/feature/priklyuchencheskaya-igra> (дата обращения: 26.03.22).

4. Stopgame: визуальные новеллы, что это и с чем едят? – URL: <https://stopgame.ru/blogs/topic/58568> (дата обращения: 26.03.22).

5. Ветушинский А.С. Игродром. Что нужно знать о видеоиграх и игровой культуре / А.С. Ветушинский. – Москва : изд-во Бомбора, 2021. – 272 с.

CAN VIDEOGAMES BE CONSIDERED AS ART

A.E. Angolenko

Perm State University

This article is devoted to the analysis of a survey on the topic: «Can video games be considered art?» The study involved 80 people aged 18 to 25 years old. During the survey the motives to turn to computer games, the attitude to them as part of art or not-art were analyzed, the genres and games which can be referred to art according to the respondents were identified. As a result, the majority of young people interviewed consider video games as art (57.5%). The article presents the arguments of the respondents in support of this position.

Keywords: art, computer games, public opinion poll, game studies.

УДК: 330.59 : 7] (470)
ББК 60.526.1 (2Рос) + 71

РОЛЬ КУЛЬТУРЫ В ФОРМИРОВАНИИ КАЧЕСТВА ЖИЗНИ РОССИЙСКОГО НАСЕЛЕНИЯ

У.С. Артемова

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

Статья посвящена анализу влияния культуры на качество жизни населения в современной России. Культура в работе рассматривается как исторически обусловленный динамический комплекс постоянно обновляющихся во всех сферах общественной жизни форм, принципов, способов и результатов активной творческой деятельности людей. В работе раскрыты понятия культуры и качества жизни населения, выявлены показатели роста качества жизни российского населения сквозь призму культуры, показано влияние культуры на различные аспекты качества жизни населения. В статье используются статистические материалы и данные эмпирических исследований в области культуры и качества жизни населения.

Ключевые слова: культура, качество жизни населения, постиндустриальное общество, гуманизация.

Качество жизни населения – это один из важнейших показателей сформированности, а также цивилизованности общества, который зависит от большого количества различных обстоятельств и факторов, в числе которых находится и культура, являющаяся незаменимой частью качественного развития российского общества, поскольку она позволяет проследить тенденции, а также определить направление существования и функционирования как социальных, так и экономических аспектов в жизни государства. Движение России к постиндустриальному обществу приводит к возникновению новых форм потребностей у населения. Это, в свою очередь, приводит к возникновению новых форм деятельности людей, которые, несомненно, влияют на их жизнь. В связи с этим, придается все большая роль именно нематериальной стороне качества жизни населения. В «Глобальном докладе о человеческом развитии», который вышел в 1996 году,

была предложена идея, что развитие означает расширение параметров непрерывно изменяющегося выбора. Население очень ценит возможность вести здоровый образ жизни, учиться новому, а также иметь доступ к определенным ресурсам, позволяющим сделать жизнь качественной и достойной. Важно отметить, что граждане учитывают, и даже имеют потребность в улучшении качества условий для творчества и самореализации, в гарантии прав человека, а также возможности принимать участие в политической и культурной жизни страны, региона или муниципального образования.

Хотя экономический рост, влияющий на повышение уровня дохода на душу населения, способствует улучшению качества их жизни, повышая его показатели, данное повышение не влияет на все аспекты качества жизни. Для улучшения качества жизни во всех аспектах, необходимо равномерное развитие социальных, человеческих, природных и физических элементов. В работе «Качество роста» экономисты Винод Томас, Мансур Дайлами и Ашок Дхарешвар приходят к такому выводу: «Процесс развития имеет своей целью улучшить качество жизни людей, расширяя их возможности по формированию собственного будущего. Обычно для этого требуется более высокий подушевой доход, но этого мало. Также требуется более справедливое образование и перспективы трудоустройства, большее равенство между полами, лучшее здравоохранение и питание, более чистая и устойчивая окружающая среда, беспристрастная судебная и юридическая система, более широкие гражданские и политические свободы, а также более полная культурная жизнь» [2].

В современном мире качество жизни населения не может быть качественно реализовано без участия в жизни общества гуманистических ценностей, поскольку они являются важной составной частью качества жизни. Эти ценности включают в себя, помимо материальных потребностей, также социокультурные потребности, основой которых является расширение свободного выбора для людей. В настоящее время, в век развития, люди стремятся к не только к получению дохода и потреблению, но и к самореализации и выражению себя как индивидуальности и части коллектива. Удовлетворение духовных и культурных потребностей населения является ключевым фактором для успешного процесса гуманизации развития.

Говоря о переходе к постиндустриальному обществу, необходимо отметить, что культура в нем становится «источником» качества жизни населения. В постиндустриальном обществе появляется необходимость высоких затрат на получения навыков, овладение знаниями, а также культурными ценностями. Вследствие этого, повышается уровень подготовки и выпуска квалифицированных

специалистов, расширяя жизненные возможности и повышая качество жизни населения. «Именно человеческое измерение, «человечность», как особая ценность содержания всех видов социальной деятельности, становится приоритетом при оценке социального развития общества, в том числе и его главной стратегической цели – повышения качества жизни» [3]. Такие гуманитарные подходы подчеркивают важность изучения качества жизни населения и культуры, как отражения гуманности и ценности человеческой жизни.

Связь между культурой и качеством жизни населения остается малоизученной областью, но существует много актуальных подходов к исследованию различных форм досуга, которые оказывают влияние на качество жизни населения. Также особой актуальностью пользуются исследования дизайна, как эффективной технологии, которая способствует развитию материальных ценностей и конкурентоспособности отечественной продукции, а также формирует новые потребности, культурные нормы и ценности через эстетическое восприятие окружающей среды.

Качество жизни как отдельно взятого человека, так и общества в целом наиболее конкретно раскрываются в трех основных сферах: удовлетворение потребностей человека, например, трудовых, социальных и культурных, условия жизни в природной и культурной среде, а также виды деятельности, такие как труд, быт, досуг и другие. В каждой из вышеперечисленных сфер культурная составляющая играет важную роль, например, культурные аспекты могут влиять на то, как люди воспринимают свою жизнь, и на уровень доверия и сотрудничества в обществе. В свою очередь, культурно-исторические наследия могут сказываться на качестве условий жизни и природной среды. Культурные элементы также могут влиять на типы деятельности и организацию свободного времени. Важно отметить, что без культурной составляющей проанализировать и охарактеризовать качество жизни населения, а также его показатели в полной мере невозможно. Подобные критерии можно считать «внешними». С точки зрения «внешних» критериев, культура может рассматриваться как важный ресурс для развития. Например, культурное наследие и культурные индустрии могут использоваться для получения экономических и материальных выгод, таких как туристический бизнес и продажа товаров, связанных с конкретным культурным объектом. Таким образом, культура может вносить значимый вклад в общественное и экономическое развитие. Инструментализм в культуре относится к подходу, согласно которому культура используется как средство для достижения практических целей, таких как борьба с бедностью и ускорение локального развития.

Например, культурные программы могут направляться на стимулирование туризма, что может способствовать увеличению доходов и созданию новых рабочих мест в регионе. Кроме того, культура может стать связующим звеном между различными социальными и этническими группами, способствовать повышению толерантности и взаимопонимания в обществе. Такой подход позволяет использовать культуру как эффективный инструмент для достижения высокого качества жизни населения.

Существуют и внутренние эффекты культуры, они важны для формирования личности, ее идентичности, мировоззрения и отношения к жизни. Они способствуют развитию творческих способностей, влияющих также и на процесс коммуникации, обогащают культурный опыт, помогают сохранению культурных традиций, созданию новых культурных ценностей, а также формированию чувства патриотизма и гордости за принадлежность к определенной общности. Кроме того, «внутренние» эффекты культуры могут оказывать влияние на различные сферы общественной жизни, такие как образование, экономика, политика и социальная сфера, так как они формируют систему ценностей и понимание идеалов и целей людей. Конкретные примеры внутренних эффектов культуры включают в себя:

- Развитие личности и самоопределение. Культура может помочь человеку лучше понять себя самого, свои мотивации и потребности, а также определить свое место в обществе и в мире.

- Развитие творческих способностей. Культура может стимулировать творческое мышление, поощрять эксперименты и новаторство, а также способствовать созданию искусства и других произведений народного творчества.

- Формирование мнений и убеждений. Культура может влиять на мнения и убеждения людей в отношении политики, религии, морали и других областей жизни.

- Формирование сознательности и общественной активности. Культура может способствовать развитию сознательности у людей, формированию их гражданской позиции и повышению их общественной активности.

- Сохранение и передача культурных традиций. Культура позволяет сохранять и передавать культурные традиции, наследие прошлого, что способствует сохранению национальной и культурной идентичности.

- Укрепление социального взаимодействия. Культура может способствовать укреплению связей между людьми, формированию социальной солидарности и уважения к различиям между людьми.

Таким образом, можно заметить, что внутренние аспекты связаны с гуманистическими измерениями культуры – с творческим самовыражением, культурными коммуникациями людей, развитием искусства, в целом, с тем, что связано с традициями, обычаями, верованиями, ценностями и стилями жизни людей. Также, необходимо отметить, что культура влияет на значение социальной жизни населения, диктует обществу моральные ценности, модели толерантности и уважения личности, что является неотъемлемой составляющей качества жизни населения.

Говоря о роли культуры в качестве жизни российского населения, необходимо отметить и ее вклад в человеческое развитие. Люди могут свободно выражать свои культурные ценности, получили право свободы мысли и слова, обмена информацией, мнениями, взглядами, верованиями, а также творческого самовыражения. Важно отметить и тот факт, что в российском обществе каждый человек имеет полную свободу определять свое отношение к своей культуре, а также созданы благоприятные условия для развития традиций, языка и обычаев в широком масштабе. «Если люди имеют возможность свободно мыслить и выражать свое мнение так, как они этого желают, если существуют благоприятные условия для проявления их творческих способностей в различных аспектах жизни, если они способны общаться между собой, учиться один у другого, то качество их жизни станет высоким» [4]. Таким образом, культура играет важную роль в формировании качества жизни населения, влияя на него «внешне» и «внутренне». Она является не только средством для создания и сохранения материального и духовного наследия, но и инструментом для формирования личности и развития общества в целом. Поэтому, для полного понимания роли культуры в жизни общества необходимо учитывать и «внешние», и «внутренние» ее эффекты.

Необходимо кратко показать влияние культуры на конкретные аспекты качества жизни населения:

1. Культура и здоровье. Влияние культуры на здоровье выражается в различных факторах экологии того или иного региона, особых национальных и религиозных «диетах», физической культуре и т.д. Например, в Чечне и Кабардино-Балкарии преобладающей религией является ислам. Население этих регионов строго придерживается особой диеты, связанной с религиозными взглядами. И, согласно данным статистического сборника Минздрава за 2018 год, самый низкий уровень заболеваемости в России был зафиксирован в республике Чечня, где было зарегистрировано всего 22,8 тыс. случаев заболевания на 100 тыс. населения. Кабардино-Балкария занимает второе место с 27,2 тыс. случаев заболевания на 100 тыс. населения. Таким образом, мы можем проследить связь между

культурой и здоровьем. Еще один пример: Депутат Госдумы и представитель движения «Трезвая Россия» Султан Хамзаев опубликовал ежегодный рейтинг, в котором были названы наиболее алкоголизированные регионы России в 2022 году. Согласно этому рейтингу на первых местах оказались Сахалинская область и Чукотский автономный округ. В этих регионах сложилась особая культура потребления алкогольных напитков, люди склонны к употреблению крепких спиртных напитков в больших количествах. Это называется «северный» стиль употребления алкоголя. Важно отметить, что согласно статистике Минздрава, на севере страны зарегистрированы самые высокие показатели заболеваемости алкоголизмом и алкогольным психозом. Более конкретно, в Чукотском автономном округе выявлено 29 случаев этих заболеваний на 10 тысяч взрослых жителей. Разные культуры могут отличаться по степени воздействия на стресс. При необходимости часто принимать решения у человека возрастает вероятность возникновения сердечно-сосудистых заболеваний. В сравнении с современными обществами, у которых происходят быстрые социальные изменения, у традиционных обществ, таких как северные малочисленные народы, гипертония наблюдается гораздо реже.

2. Культура и гендерное неравенство. Исторически сложилось, что мужчины в обществе занимают более высокий статус и имеют большую власть, чем женщины. Модели воспитания, обучения и полоролевой социализации девочек и мальчиков различны, в них вкладывают разные модели поведения и разную культуру быта – мальчиков воспитывают как доминантов, обучают не показывать слабость, быть свободным и независимым, а девочек – быть эмоциональными, ранимыми, подвластными мужчине. Важно отметить, что в большинстве стран гендерное неравенство сильнее всего проявляется в сфере образования, ведь по общемировой статистике процент неграмотности выше среди женщин. Но, рассматривая российское общество, мы видим обратное – общий уровень образования выше среди женщин. Однако, на управляющих должностях, требующих высокой эмоциональной нагрузки женщин в разы меньше, чем мужчин. Таким образом, полоролевая социализация оказывает сильное влияние на жизнь мужчин и женщин в России.

3. Культура как регулятор социального поведения. Регулятивная функция является важнейшей частью любой культуры. Она предписывает определенные способы поведения, реакции людей на происходящие события. В вопросе культуры, под это описание подходят понятия «традиция» и «обычай». Культура несет в себе особые обычаи, которые конструируют поведение той или иной демографической и религиозной группы. Например, как упоминалось ранее, мусульмане

и иудаисты не едят свинину, а христианам нельзя употреблять в пищу животных, умерших от своей смерти. Также, возвращаясь к обычаям, русские на вопрос «как дела?» обычно отвечают развернуто, т.к. для нас это признак равнодушия и тема для начала диалога. Для американцев, наоборот, данная фраза – знак вежливости, не требующий честного ответа, и даже порицающий негативный ответ на данный вопрос, а тем более жалобы на жизнь. Также, одним из важных механизмов регуляции поведения становятся нравственные нормы, которые формирует культура, в особенности, социальный контроль, осуществляемый различными механизмами, такими как страх, чувство долга, ответственность, честь, сохранение лица, чувство вины или стыда и другими подобными механизмами. Для японцев, например, одной из черт культуры служит формирование конформности и боязнь общественного порицания, вызываемая чувством стыда. Как для японского ребенка, так и для взрослого человека самым неприятным наказанием/порицанием являются объявление бойкота и отлучение от общности. Регуляция поведения опосредованно влияет на качество жизни населения, т.к. поведение людей влияет на их выбор стиля и образа жизни, стратегий развития, а также моделей выстраивания взаимоотношений с окружающими людьми.

4. Культура и образование. Культурные особенности также раскрываются в отношении к образованию и успешности в обучении детей. Например, среди иудаистов широко распространена ценность образованности личности, именно по этой причине дети еврейского происхождения обычно имеют высокие показатели успеваемости и интерес к обучению, при этом получая поддержку семьи на дальнейшее обучение. Другой пример: дети из незащищенных социальных слоев, не видя перспективы в обучении, не получая поддержки семьи, и в ситуации финансового неблагополучия учатся значительно хуже. Важно отметить, что для каждого ученика/студента важно, чтобы в школьном кругу его уважали и принимали его идентичность. Если она, по каким-то причинам, не принимается учителями и/или другими обучающимися, то это может вызвать агрессию, обиду и нежелание продолжать обучение.

Таким образом, культурные аспекты качества жизни являются важной стороной исследования качества жизни в целом. Проблема повышения и стабилизации качества жизни населения остро стоит в России. Вследствие этого существует вопрос о поиске культурных ресурсов, которые окажут влияние на стабилизацию российского общества. Культурными факторами повышения качества жизни российского населения являются повышение участия населения в культурных мероприятиях, предоставление возможности для разнообразного и интересного досуга, формирование грамотного культурного пространства и город-

ской среды, а также продвижение культурного туризма и развлекательной индустрии. Правильное определение социокультурных условий, а также культурных ресурсов в вопросе повышения качества жизни российского населения позволяет развивать в ускоренном режиме постиндустриальное общество, а также способствует гуманизации общественных отношений.

Библиографический список

1. Human Development under Transition/ Summaries of National Human Development Reports, 1996, Europe & CIS. UNDP.-N.Y., 1996.
2. Томас В. и др. / Качество роста. 2000. // Пер. с англ. – М., 2001. С. XVII.
3. Конча Л.И. Гуманитарные аспекты качества жизни // Качество жизни. Приоритеты социального развития. Сб. докладов Международной научно-практической конференции. – М., 2008. – С.110.
4. Всемирный доклад по культуре 1998. Культура, творчество и рынки. – М., 2001. – С. 328.
5. Всемирный доклад по культуре 1998. Культура, творчество и рынки. – М., 2001.
6. Богатырева Т.Г. Культура как качество жизни. // Информационно-аналитический портал «VIPERSON» / 2010 / URL: <https://viperson.ru/articles/tatyana-bogatyreva-kultura-kak-kachestvo-zhizni> (дата обращения: 12.02.23).

THE ROLE OF CULTURE IN SHAPING THE QUALITY OF LIFE OF THE RUSSIAN POPULATION

U.S. Artyomova
Perm State University

The article is devoted to the analysis of the influence of culture on the quality of life of the population in modern Russia. Culture in the work is considered as a historically conditioned dynamic complex of forms, principles, methods and results of active creative activity of people that are constantly being updated in all spheres of public life. The paper reveals the concepts of culture and the quality of life of the population, identifies indicators of the growth of the quality of life of the Russian population through the prism of culture, shows the influence of culture on various aspects of the quality of life of the population. The article uses statistical materials and empirical research data in the field of culture and quality of life of the population.

Keywords: culture, quality of life of the population, post-industrial society, humanization.

ЖЕНСКИЕ ГЕНДЕРНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ

З.М. Афанасьева

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В статье анализируются три полнометражных мультипликационных фильма студии «Мельница»: «Три богатыря и Шамаханская царица», «Три богатыря на дальних берегах» и «Три богатыря: ход конём». Цель: выявить наличие или отсутствие женских гендерных стереотипов в современной российской мультипликации. Зачастую гендерные стереотипы перенимаются обществом посредством СМИ и кинематографа, так как их влияние на лабильность человеческой психики велика. Часто, то, что транслируется в телевидении перенимается и становится модным, поэтому можно отследить тенденции, по которым будет развиваться культурная ситуация. Для исследования был выбран метод дискурсивного анализа. Была поставлена гипотеза: современная российская мультипликация отходит от гендерной окрашенности своих героев, создатели борются со стереотипами, циркулирующими в обществе. В ходе исследования было выявлено, что в современной российской мультипликации происходит ослабление гендерных стереотипов, что подтвердило выдвинутую ранее гипотезу.

Ключевые слова: стереотипы, гендер, пол, мультипликация, фемининность, маскулинность.

Гендер – является категорией социальной жизни человека, обуславливающей его дальнейшее развитие. Как и любой социальный конструкт, он подвергается оценочному суждению со стороны общества, в результате чего формируется устойчивые представления – стереотипы. Каждому полу приписываются определённые характеристики и ожидания, для них формируются поведенческие нормы и исключения.

Понятие «гендер» появилось относительно недавно, однако оно имеет за собой множество точек зрения и интерпретаций, а также богатую предысторию.

Следует учитывать, что «пол» и «гендер» не являются синонимичными, между ними есть существенные различия. Этим отличиям учёные придают особое значение.

В начале 1970-х гг. Е.Р. Столлер на конгрессе психоаналитиков в Стокгольме впервые затронул тему гендерного самосознания, в будущем ставшее научным определением гендера. Этому событию предшествовала активная общественная деятельность феминистского сообщества, целью которого было добиться справедливости по отношению к женскому полу.

Е.П. Ильин в своей работе «Пол и гендер» определяет термин «гендер» как социальные и психологические характеристики мужчин и женщин, а понятие «пол» поясняет через биологические особенности строения мужского и женского организмов [1, с. 8-15]. В вопросе неравноправия, Ильин придерживается мнения о том, что текущие гендерные исследования популяризируют равенство полов, а не стремятся изучить их особенности циркуляции в обществе. Исходя из этого, можно сделать вывод, что гендер в отличие от пола, формируется в процессе социализации и психологического развития индивида. О нём мы узнаём путём воспитания родителями, через общение со сверстниками, литературу и кино, получая информацию от СМИ.

Гендерность также делится на роли, основой для которых являются представления о «женском» и «мужском». В современном научном дискурсе принято пользоваться терминами «феминность» и «маскулинность» для описания набора ожидаемых представлений о поведении мужского и женского пола. Существует гипотеза о том, что наши гендерные роли формируются в культуре, что подтверждается их многообразием в различных эпохах.

Гендер относится к культурно сконструированным ролям, которые играют женщины и мужчины в обществе. Кроме того, он используется в качестве концепции для анализа формирования женского и мужского поведения в соответствии с нормами, принятыми в обществе. Гендер как концептуальный инструмент используется для анализа структурных отношений неравенства, существующего между женщинами и мужчинами в различных аспектах жизни, таких как домашнее хозяйство, рынок труда, образования и политических институтов. Пол, с другой стороны, относится к биологическим различиям между женщинами и мужчинами и рассматриваются, как единый во времени и пространстве. Поэтому гендер может быть определен как понятие, через которое социальная и идеологическая конструкция и представление различий между полами могут быть поняты.

Таким образом, гендерный фактор, это очень важный концепт, который имеет как свои определения, смысл так и создает особенную сферу для циркуляции человека.

Одним из первых определение стереотипа дал У. Липпман. По нему стереотипы – это упорядоченная картина мира, формирующаяся в определённой исторической вехе, служащая для интерпретации информации, определяющая людские вкусы и предпочтения [2, с. 45]. Это своеобразные стандарты, существующие в голове человека, призванные для экономии усилий при оценке сложных социальных явлений.

Современные учёные не имеют точного определения понятия стереотип. Доктор культурологии А.П. Садохин понимает под ним заданные извне систематизированные модели поведения, приближенный к элементарному образ какого-либо явления [3, с. 203].

По мнению Н.В. Казариновой стереотип – это сформированные различными группами представления и ожидания о людях или явлениях [4, с. 544].

Перейдём к понятию гендерных стереотипов. Их особенностью является прочное закрепление в сознании, которое меняется крайне редко. В процессе формирования они претерпевают существенные изменения, в конечном итоге представляя собой социальные предубеждения.

Рабочее определение гендерных стереотипов может звучать как шаблонное эмоционально окрашенное представление о поведении мужчин и женщин, определяющее их социальные нормы. Они играют роль шаблонов, по которым составляется усреднённый портрет индивида. Находясь в подсознании, гендерные стереотипы влияют на самоопределение человека. Специфика определяется культурой, в которой они функционируют.

В настоящее время практически не осталось явлений, в которых бы не стоял гендерный вопрос. Для удобства И.В. Клецина классифицирует их на несколько групп:

1) Маскулинности – фемининности. Формирование данной группы происходит на основе приписывания обоим полам конкретных качеств и свойств личности, стиля поведения.

2) Стереотипы содержания труда мужчин и женщин. Мужской труд ориентирован на руководящую деятельность, раскрывающую их лидерские качества. Женщины чаще выбирают труд, носящий исполнительский характер – сфера торговли, образования и здравоохранения.

3) Стереотипы, связанные с приписанными социальными ролями. Мужчины чаще выбирают профессиональные роли, предписывается активная общественная жизнь, профессиональная успешность, обеспечение семьи [5, с. 188-202].

Подводя итоги рассмотрения гендерных стереотипов, отмечу, что в любом обществе и культуре существует набор общепринятых норм поведения и представлений о мужественности и женственности, причём достаточно стабильных. Их репрезентация в пространстве коммуникационных символов может усугубить неравенство по половому признаку, привести к укреплению дискриминационных гендерных стереотипов в обществе.

Для исследования был выбран метод дискурсивного анализа. Дискурсивный анализ – это совокупность аналитических методов интерпретации различного рода текстов или высказываний как продуктов речевой деятельности людей, осуществляемой в конкретных общественно-политических обстоятельствах и культурно-исторических условиях. В данном исследовании дискурсивному анализу подверглись цитаты героев мультипликационных фильмов, а также происходило выявление в них гендерной окрашенности.

Кроме вышеописанного метода для анализа отечественной мультипликации на наличие гендерных стереотипов будет использоваться классификация И.В. Клёцкиной.

Для исследования были отобраны три продукта самой популярной отечественной кинокомпании – «Мельница». Она является лидером среди своих отечественных конкурентов, как по кассовым сборам, так и количеству просмотров аудиторией. Также немаловажным критерием является наличие франшизы, так как в этом случае, можно говорить уже о международной трансляции стереотипов в общество. Исходя из этих условий анализу подверглись три мультипликационных фильма, а именно – «Три богатыря и Шамаханская царица», «Три богатыря на дальних берегах» и «Три богатыря: ход конём». Выбранные полнометражные мультипликационные фильмы были выпущены с периодичностью в два года, что позволяет судить о наличии или отсутствии изменений гендерных режимов.

Женский образ в современной мультипликации не так однозначен. Наряду с традиционным стереотипным поведением женщины, которое представлено в образах Настасьи, жены Добрыни Никитича, и Любавы, невесты Алеши Поповича, встречается и тип «современной девушки» на примере образа Аленушки.

Стереотипы маскулинности – феминности.

Группа стереотипов, формируется на основе приписываемых и ожидаемых поведенческих паттернов, которые воспроизводят мужчины и женщины. Фемининность отождествляется с мягкостью, уступчивостью, подчинением и т.д. Маскулинность же появляется в твёрдости, решимости, агрессивности и т.д.

Начнём исследование с м/ф «Три богатыря и Шамаханская царица». Сам образ Шамаханской царицы, сильной, хитрой, всеми способами желающей достичь поставленной цели, даже если они аморальны, является прогрессивным. Кроме того, что вокруг неё строится весь сюжет, она сочетает в себе две крайности – обладает бытовыми навыками («Я из тебя суп сварю!»), но в то же время является стратегом, благодаря чему с лёгкостью манипулирует мужским полом: «Из перьев вылезли, но сделай так, чтобы он на мне женился!». Настасья никак не попадает под образ кроткой, во всём согласной с мужем жены. Она немного агрессивна и своевольна, не собирается терпеть замашки Ильи: «В общем так, я в этом ужасе жить не собираюсь. Либо ты всё переделываешь, либо я уезжаю к маме!». Данная сюжетная линия позволяет говорить о том, что в современной российской мультипликации все больше проявляется тенденция к изображению современной действительности. Даже в мультфильмах, основанных на исторических сюжетах, проявляются реалии современности.

Во многом показателен женский образ и в полнометражном м/ф «Три богатыря на дальних берегах». Уже с первых минут зритель видит разрушение сценария – «мужчина – приказывает, женщина – подчиняется». Жена здесь играет роль уже не домохозяйки и хранительницы домашнего очага, она становится наравне с мужем, является советчиком, может высказывать своё мнение, выразить неодобрение действиями супруга. Это проскальзывает в разговоре Ильи и Алёши:

«– А Любава и говорит – иди, говорит, и латынь учи. Ну как вам?

– Сильно. Суровая у тебя жёнушка...

– А до этого с древнегреческим приставала. Стыдно, говорит, в наше время языков не знать. Иди, говорит, и учи».

Примечательно, что во всём диалоге не видно недовольства тем, что женщина указывает, что делать мужчине, что удивительно для патриархального общества, в котором разворачивается сюжет мультипликационного фильма.

Перейдя к рассмотрению последнего в этом анализе мультфильму – «Три богатыря: ход конём», заметно уменьшение количества сцен с жёнами богатырей. Возможно, это связано с тем, что ничего нового в их образы уже не добавить, развитие персонажей достигло верхней точки. В тех сценах, где они всё же фи-

гурируют, также видна тенденция к развеиванию стереотипной манеры поведения: «Добрыня сам не свой. – Переживают. В бою ни разу не проигрывали. – Надо было наперёд с жёнами советоваться! А теперь никак не помочь». Кроме того, впервые за всю серию мультфильмов жена испытывает и открыто выражает ревность в сторону своего мужа: «О жене родной даже и не вспомнил. Ну-ка отвечай, кто тут «спецзадание»!» Таким образом, жена, всегда стоявшая за мужем, считавшая его идеалом, посредством разрушения приписанной роли поведения «опускает» его на ступень, поставив рядом с собой.

Как бы то ни было, создатели серии мультфильмов постепенно отходят от демонстрации типичных фемининных героинь, на их смену приходят современные женские образы.

Стереотипы содержания труда мужчин и женщин.

Группа основана на мнении о том, что мужчины чаще выбирают руководящую деятельность, а женщины ориентированы на исполнительскую.

Идея активной женственности прослеживается на протяжении всего мультипликационного фильма, женщины стоят на вершине гендерной иерархии. Аленушка представлена в образе бизнесвумен: «Я в Сколково. Там сегодня новую конюшню открывают!» Этот образ отличает самостоятельность, решительность, склонность к риску и активным действиям, профессиональная деятельность в сфере коммуникаций и т.п. В противовес ему представлена Любава в образе типичной домохозяйки. В то время как она делает работу по дому, Алешенька тренируется и даже не собирается ей помогать «Богатырское ли это дело бабью работу по дому выполнять».

В исследуемом случае, на примере образа Аленушки, можно наблюдать набирающий силу процесс феминизации женщин. Компетентность в профессиональной деятельности, деловая хватка постепенно выходят на первый план по сравнению с традиционными обязанностями и заботами женщины. Героиня Алёнушки разрушает стереотип, который И.В. Клецина описывает как содержания труда мужчин и женщин.

Стереотипы, связанные с приписываемыми социальными ролями.

Эта группа стереотипов формировалась по оценочному суждению, по которому мужчины реализуют себя, выполняя роль защитника, добытчика и государственного служащего. Женщинам отводится роль хозяйки, матери, хранительницы семейного очага.

Женщины постепенно перестают играть те, социальные роли, которые им приписывает общество. Именно они, «русские матрёшки» спасают Киевскую Русь от Шамаханской царицы:

«– Вы о богатырях русских слышали?

– Ну слышали.

– (хором) – Так мы их жёны!»

Вышеописанный пример показывает свержение традиционного гендерного сценария «женщина – жертва, мужчина – защитник». Настасья, Алёнушка и Любава воздвигают новый образ – женщины-воина.

По мере развития сюжета зритель видит развитие женских персонажей. Уходя всё дальше от типичного проявления фемининности, они наделяются лидерскими качествами, проявляют твёрдый характер. Баба яга, в диалоге с Колываном, открыто проявляет интерес к государственным делам: «– А скажи, в этом дворце то княжеском, девок много? Ну, дам я имею...

– Дам, каких дам? Ты, матушка, видать белены объелась. Кто же их туда пустит.

– Вот от этого у вас, мужиков, всё вкривь да вкось идёт.

– От чего же?

– От того, что нас никуда не пускаете, дураки!»

Понимая, что Колыван не справится с ролью князя, Баба Яга примеряет на себя эту роль, чем формирует новый образ «женщина-правитель». Он отбрасывает старые представления о том, что вести государственные дела – это сугубо мужская доля, а женщинам в политике не место. При появлении серьёзных проблем, Колыван без пререканий передаёт все регалии в руки женщины:

«– Всё прахом пошло...

– Прахом пошло, а ты и рад! Тут же нюни распустил. Говорю ж, вам без нас ни с одним серьёзным делом не справиться. – Ладно, будешь князем, только гляди у меня, всё по-моему будет». Далее, Баба Яга осознаёт, какая власть в её руках и не спешит её отдавать. «– Знаешь, что, Колыван, не хочу я быть фрейлиной. Фу, фрейлина какая-то. Стану я сразу царицей».

Казалось бы, вот он, женский персонаж, максимально лишённый гендерной окраски и преодолевший барьер стереотипов, однако, как было сказано ранее, гендерные стереотипы надолго закрепляются в обществе, процесс их смены – это история довольно долгая. Так, Баба Яга, пришедшая к власти, не стремится изучать международное право или внутреннее состояние княжества, что было бы более логично. Ей намного интереснее культурная сфера. А именно устройство балов: «– Бал! Деньги потом. Сейчас я хочу бал». Выбирая между серьёзным делом (правлением) и делом «для души» (танцами), режиссёры пошли по пути «наименьшего сопротивления» и сделали из неё среднестатистический стереотипизированный женский образ.

На мой взгляд, самым неразвивающимся в этом плане женским персонажем является Алёнушка. Как и в прошлом мультипликационном фильме она так и представлена в форме стандартной домохозяйки: «– Крутишься, крутишься тут как белка в колесе. А он (Алёша) приедет и молчит. Хотя бы раз пол помыл али посуду!» Причём, когда её просьба выполняется и Алёша в ту же секунду начал мыть полы, Алёнушка пошла на попятную: «– Алёша, да я же пошутила. Да ты никак заболел!»

Интересно, что первым о равноправии полов заговорил конь Юлий. «– Юлий, кстати. Сейчас заканчиваю доклад о равноправии полов. Не хотели бы заслушать основные положения?» В данном мультфильме именно Юлий имея во многом европейские взгляды, играет роль прогрессора, упоминая как можно догадаться начало и развитие феминистского движения.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод о том, что киностудия «Мельница» с переменным успехом борется с гендерными стереотипами в своих мультфильмах. Героини постепенно сбрасывают налёт патриархальных установок, формируют своё собственное, отделённое от мужа, мировоззрение. Хотя, прогресс в данном вопросе виден невооружённым взглядом, полного избавления от влияния стереотипов невозможно, так как они являются частью сюжета – на них строится комическая линия.

Проанализировав мультипликационные фильмы студии «Мельница», были сделаны следующие выводы. Женские персонажи сбрасывают ролевые модели поведения и образ, навязанный патриархальным обществом.

Стояла цель – изучить, включены ли в них гендерные стереотипы, что и было сделано. Она совпала с последней, поставленной ранее, задачей. Было выявлено, что в исследуемых мультфильмах не существует полностью гендерно нейтрального персонажа. В каждом из них прослеживается наличие гендерных стереотипов. Однако, по результатам проведённого исследования можно заключить, что в современной российской мультипликации происходит ослабление гендерных стереотипов, что подтвердило выдвинутую ранее гипотезу.

Библиографический список

1. Ильин Е.П. Пол и гендер / Е.П. Ильин. – Санкт-Петербург: Питер, 2010. – 688 с.
2. Липпман У. Общественное мнение / У. Липпман. – Москва: Фонд «Общественное мнение», 2004. – 384 с.
3. Садохин А.П. Теория и практика межкультурной коммуникации / А.П. Садохин. – Москва: ЮНИТИ-ДАНА, 2004. – С. 624

4. Куницина В.Н. Межличностное общение / В.Н. Куницина, Н.В. Казаринова, В.М. Погольша. – СПб, М., Харьков, Минск: Питер, 2001. – 544 с. – Текст: непосредственный.

5. Клецина И.С. Самореализация личности и гендерные стереотипы // Психологические проблемы самореализации личности / Под ред. А.А. Реана, Л.А. Коростылевой. Вып. 2. – СПб., 1998. – С.188-202.

FEMALE GENDER STEREOTYPES IN MODERN RUSSIAN ANIMATION

Z.M. Afanaseva

Perm State University

The article analyzes three full-length animated films of the «Melnitsa» studio: «Three heroes and the Shamakhan queen», «Three heroes on distant shores» and «Three heroes: the knight's move». Purpose: to identify the presence or absence of female gender stereotypes in modern Russian animation. Often, gender stereotypes are adopted by society through the media and cinema, as their influence on the lability of the human psyche is great. Often, what is broadcast on television is adopted and becomes fashionable, so you can track the trends in which the cultural situation will develop. The method of discursive analysis was chosen for the study. A hypothesis was put forward: modern Russian animation is moving away from the gender coloring of its heroes, the creators are struggling with stereotypes circulating in society. The study revealed that in modern Russian animation there is a weakening of gender stereotypes, which confirmed the hypothesis put forward earlier.

Keywords: stereotypes, gender, floor, animation, femininity, masculinity.

МОЛОДЁЖНЫЕ ОРГАНИЗАЦИИ ПАТРИОТИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ: ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И СПЕЦИФИКА РАБОТЫ С МОЛОДЁЖЬЮ

С.М. Бондаренко

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В статье рассматривается деятельность молодежных организаций патриотической направленности в Российской Федерации, актуальные проблемы государственной молодежной политики в различных сферах патриотического воспитания граждан, а также законодательства, регулирующего эту часть жизнедеятельности общества. Выявлена серьезная диспропорция в установках Государственной программы «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2016-2020 годы», относящихся к видам патриотической деятельности. Составлены предполагаемые долгосрочные перспективы развития сферы патриотического воспитания в Российской Федерации.

Ключевые слова: патриотизм, патриотическое воспитание, работа с молодежью, молодежные организации.

Патриотизм – сильнейший консолидирующий фактор политической жизни общества, уровень патриотического сознания граждан того или иного государства обеспечивает его единство и существование в целом. Основным направлением патриотического воспитания граждан является работа с молодежью, которая играет особую роль в социально-политической жизни общества. Ряд экспертов в сфере государственной молодежной политики обозначают молодежь ключевым ресурсом Российской Федерации, так как она, обладая творческими способностями, находясь на этапе развития физических, умственных и социальных качеств, выступает одним из носителей интеллектуального потенциала общества и имеет большую социальную и профессиональную перспективу [1]. Молодеж-

ные объединения и движения могут выступать как инструментом дестабилизации существующей политической власти, так и эффективным ресурсом создания таких аспектов общественного сознания, которые будут способствовать сохранению и развитию единого государства [2].

Деятельность по патриотическому воспитанию молодёжи осуществляется всеми социальными институтами – от государства и семьи до религии и искусства. В данной работе мы обращаемся к обзору деятельности молодёжных организаций патриотической направленности. Организация является одним из видов молодёжного объединения. Молодёжные общественные объединения определяются как добровольные, самостоятельные некоммерческие формирования, объединяющие молодых людей на основе общности интересов для реализации определённых социально значимых целей [3]. С целью упрощения их работы создаются упомянутые выше организации, так как они «являются основанными на членстве общественным объединением» [4].

В настоящий момент в Российской Федерации действует около 37 тысяч молодёжных патриотических объединений, организаций и клубов, свыше 2400 оборонно-спортивных лагерей, более 22300 детских и подростковых клубов. Эти организации, по самым скромным подсчётам, охватывают более 300 тысяч юношей и девушек [5, с. 4].

Государство осознает потенциал молодёжи, значимость её социализации и формирования патриотического сознания.

Система патриотического воспитания молодёжи имеет ряд особенностей и проблем. Так, работа молодёжных патриотических организаций в основном сведена к работе по всего двум направлениям: волонтерству и «военно-патриотическому воспитанию граждан, направленному на обеспечение их готовности к защите Родины, укрепление престижа службы в Вооруженных Силах Российской Федерации и правоохранительных органах Российской Федерации, а также повышение уровня социальных коммуникаций между российским обществом и Вооруженными Силами Российской Федерации, правоохранительными органами и организациями» [6].

Кратко охарактеризуем традиционные мероприятия, которые чаще всего проводились со школьниками [7]: общие формы политического воспитания (сеть политической учебы, партийного и комсомольского просвещения, политические информации; лекции; беседы; доклады; организованное прослушивание, просмотр радио- и телепередач и т. Д.) или внеклассная работа (походы по местам революционной, боевой и трудовой славы советского народа; юнармейские дви-

жения; военно-спортивные игры «Пехотинка», «Гайдаровец», «Зарница», «Орлёнок»; участие в работе патриотических клубов, объединений, школ, военно-спортивных лагерей, поисковая работа и т.д.), а также формы воздействия на чувства и эмоции (митинги, массовые театрализованные мероприятия; встречи с ветеранами; посещение выставок военной техники и оружия, музеев), либо формы практического участия – создание материально-технической базы военно-технического обучения, оформление наглядной агитации, стендов; почётная вахта у вечного огня; забота и уход за памятниками героев; сбор музейных экспонатов; шефство над ветеранами и инвалидами войны и труда; шефство над воинскими частями и боевыми кораблями ВС; акции «Равнение на подвиг», «Подвиги отцов будем достойны»; движение среди призывников за право служить на подшефных заставах и кораблях, носящих имя родного города или края, в подразделениях, где в списки личного состава навечно занесены имена героев-земляков. В послевоенные годы проходило постепенное размывание смыслов советского патриотизма. Методы работы с молодёжью оставались неизменными в течение десятилетий, нарастала бюрократизация молодёжных движений, формализм.

Как было отмечено ранее, развитие системы патриотического воспитания граждан происходит и в наши дни. Усилия по её модернизации направлены на усовершенствование нормативно-правовой базы, рост количества молодёжных организаций патриотической направленности, а также их вовлечённость в деятельность по всем направлениям патриотического воспитания и улучшение качества организации работы с их аудиторией.

Патриотическое воспитание граждан, являясь важным аспектом государственной молодёжной политики, подразделяется на несколько направлений, для которых регламентированы определенные формы и виды деятельности [8]. Перечислим эти направления:

1. Духовно-нравственное (осознание в процессе патриотического воспитания высших ценностей, идеалов и ориентиров, социально значимых процессов и явлений общественной жизни, способность руководствоваться ими в качестве определяющих принципов, позиций в практической деятельности);

2. Историко-краеведческое (изучение истории России, её судьбы и неразрывности с ней, формирование гордости за сопричастность к деяниям прошлого и настоящего, а также исторической ответственности за происходящее сейчас и в будущем);

3. Гражданско-патриотическое (формирование правовой культуры и законопослушности, навыков оценки политических и правовых событий и процессов

в общественной жизни, собственной гражданской позиции, постоянной готовности к служению своему народу);

4. Социально-патриотическое (активизация преемственности поколений, формирование активной жизненной позиции, проявление чувств благородства, заботы и сопереживания);

5. Военно-патриотическое (формирование идей служения своей стране, способностей к его вооружённой защите, изучение русской военной истории и воинских традиций);

6. Героико-патриотическое (пропаганда героических профессий, а также знаменательных исторических дат в истории России);

7. Спортивно-патриотическое (развитие морально-волевых качеств, воспитание силы, ловкости, выносливости, стойкости, мужества, дисциплинированности в процессе занятий физической культурой и спортом).

В современной России в рамках патриотического воспитания граждан особое внимание уделяется нормативно-правовому обеспечению его функционирования. Нормативные правовые акты и государственные программы затрагивают сферу образования, физической культуры и спорта, молодёжной, национальной и семейной политики.

Как уже неоднократно отмечалось ранее, патриотическое воспитание важно для государства. Осознание потенциала молодёжи и роли патриотического воспитания в её социализации послужили созданию большого количества нормативных документов, посвящённых регулированию тех сфер жизнедеятельности, которые так или иначе связаны с патриотизмом и молодёжью. Но остановимся поподробнее на другом явлении, подчеркнувшем приверженность государства своей политике в этом направлении. Указом Президента Российской Федерации 2020 год был объявлен Годом памяти и славы [9]. Его задачами были провозглашены [10]: развитие организационной системы и формирование ресурсной базы для обеспечения патриотического воспитания на основе ключевых событий истории страны и выдающихся личных примеров её граждан; распространение лучших практик патриотического воспитания, направленных на противодействие фальсификации истории и признание ведущей роли советского народа в Великой Победе на основе проектного подхода; содействие укреплению и развитию общенационального сознания, а также воспитание у граждан чувства гордости за исторические и современные достижения страны и её народа; расширение участия общественных и некоммерческих организаций в патриотическом воспитании граждан.

В рамках Года памяти и славы было проведено 234 мероприятия и акции, в которых приняло участие около 81 миллиона человек. Характерной особенностью мероприятий стал обширный онлайн-формат (приняло участие 38 миллионов человек) в связи с пандемией коронавируса. Но даже отказ от очного проведения мероприятий не стал препятствием для их реализации – одно из важнейших событий последних лет, Бессмертный полк, состоялся в онлайн-формате, привлекая новую аудиторию и видоизменяя традиции его проведения [11].

Однако, несмотря на все усилия государства по повсеместному внедрению патриотического воспитания, оно продолжает нести в себе ряд проблем и противоречий. Согласно данным Фонда общественного мнения [12], в 2022 году на вопрос о причинах становления человека как патриота – влиянии патриотического воспитания или иных факторов, более половины (51%) респондентов дали ответ, что это происходит именно под влиянием специального патриотического воспитания. Однако интересно, что большинство респондентов в возрасте от 18 до 30 лет (56%) отметило иные факторы формирования патриотизма в человеке, став единственной возрастной группой, отдавшей большинство голосов этому утверждению. Можно предположить, что частично это обусловлено тем, что люди, относящиеся к верхней границе возраста молодежи, родились во время распада СССР и уничтожения той системы, что существовала многие десятилетия, в связи с чем их мнение по этому вопросу носит критический характер. Основным направлением деятельности молодёжных патриотических организаций становится проведение тренировок и различных соревнований, организация летних полевых лагерей. Понимание патриотизма в подобных случаях сводится лишь к готовности к службе в армии. Фактически, это означает то, что патриотическое воспитание распространяется на весьма ограниченный сегмент молодёжи – юношей допризывного возраста, проживающих в основном в малых городах и сельской местности и рассматривающих армию как социальный лифт.

В Пермском крае по данным портала «Открытый регион. Пермский край» из 23 организаций, указывающих в направлении своей деятельности патриотическое воспитание, 16 в той или иной мере являются волонтерскими [13]. Первым из трёх основных направлений работы Роспатриотцентра (органа, регулирующего деятельность молодёжных патриотических организаций большинства субъектов Федерации, в том числе и Пермского края) является волонтерство.

Образующаяся диспропорция отражает установки одного из главных нормативно-правовых документов российского патриотического воспитания – Государственной программы «Патриотическое воспитание граждан Российской Фе-

дерации на 2016-2020 годы», в котором уделялось особое внимание именно вопросам добровольчества и подготовке молодёжи к службе в армии и правоохранительных органах [14].

Также текущей системе патриотического воспитания недостает структурированности. Она распространяется как на отмечаемые ранее проблемы с поиском организаций патриотической направленности в отдельных регионах, так и на многообразие школьных учебников истории [15], где каждый из авторов трактует те или иные события с разных точек зрения. Если переходить на уровень законодательства, то неизбежно встанет вопрос о плюрализме идеологий и запрете на её государственное закрепление, установленном в ст. 13 Конституции Российской Федерации [16].

Учитывая вышеприведенные данные, мы можем составить предполагаемые долгосрочные перспективы развития патриотического воспитания: увеличение числа патриотических организаций и объединений; увеличение числа их участников; преобладающим видом патриотического воспитания останутся посещение музеев и участие в военно-спортивных играх, однако число мероприятий практической направленности (помощь ветеранам и инвалидам войны, добровольчество) будет повышаться; в связи с дальнейшей эскалацией политической обстановки, патриотическое воспитание останется в авангарде направлений государственной политики; расширение государственной финансовой поддержки проведения мероприятий патриотической направленности; определение чёткой структуры патриотического воспитания возможно только при консолидации общества или большей его части вокруг определенной идеи; в регионах совершенствование системы патриотического воспитания будет зависеть в большей степени от руководителей региональных центров патриотического воспитания и самих организаций.

Библиографический список

1. Курышева О.В. Психологическая характеристика молодёжи как возрастной группы // Logos et Praxis. 2014. №1. С. 67-75. [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/psihologicheskaya-harakteristika-molodezhi-kak-vozrastnoy-gruppy> (дата обращения: 30.01.2023).

2. Кудрявцев М.М. Роль молодежных организаций и движений современной России в формировании военно-патриотического сознания граждан: автореф. Дис. ... канд-та полит. Наук / М.М. Кудрявцев. – М., 2011. – 25 с.

3. Федеральный закон от 28.06.1995 N 98-ФЗ (ред. От 14.07.2022) «О государственной поддержке молодёжных и детских общественных объединений» // СПС «КонсультантПлюс».
4. Федеральный закон «Об общественных объединениях» от 19.05.1995 N 82-ФЗ // СПС «КонсультантПлюс».
5. Губенко М.С., Ковалев А.С. Место и роль молодежных патриотических организаций в системе военно-политической работы / М.С. Губенко, А.С. Ковалев // Вестник адъюнкта. – 2019. – № 1(3). – С. 4-12.
6. Шашкова Я.Ю. Основные направления деятельности молодежных патриотических организаций СФО: проблема эффективности / Я.Ю. Шашкова // Политическое пространство и социальное время: власть символов и память поколений: Сборник научных трудов XXXVIII Международного харакского форума, Ялта, 02-05 ноября 2021 года. – Симферополь: Общество с ограниченной ответственностью «Издательство Типография «Ариал», 2022. – С. 348-354.
7. Кутепов В.А., Рыбаков С.В. Военно-патриотическое воспитание школьников Западной Сибири (1968-1991 гг.) // ОНВ. 2013. №5 (122). С. 14-18. [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/voenno-patrioticheskoe-vospitanie-shkolnikov-zapadnoy-sibiri-1968-1991-gg> (дата обращения: 30.01.2023).
8. Абдурахманов Ш.Н. Основные направления патриотического воспитания // Проблемы педагогики. 2020. № 6 (51). С. 60-61. [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnyie-napravleniya-patrioticheskogo-vospitaniya> (дата обращения: 30.01.2023).
9. Указ Президента РФ от 08.07.2019 N 327 «О проведении в Российской Федерации Года памяти и славы» // СПС «КонсультантПлюс».
10. О Года памяти и славы [Электронный ресурс]. – URL: <https://xn--2020-k4dg3e.xn--p1ai/ogode/> (дата обращения: 30.01.2023.)
11. Подведены итоги Года памяти и славы [Электронный ресурс]. – URL: <https://xn--2020-k4dg3e.xn--p1ai/news/podvedenyi-itogi-goda-pamyati-i-slavyi/> (дата обращения: 30.01.2023).
12. Патриотизм и патриоты // ФОМ [Электронный ресурс]. – URL: <https://fom.ru/TSennosti/14733> (дата обращения 30.01.2023).
13. Перечень молодежных и детских общественных объединений Пермского края // Проект «Открытый регион. Пермский край» [Электронный ресурс]. – URL: http://opendata.permkrai.ru/opendata/NCI_DIRECTIONS-355271 (дата обращения: 30.01.2023).

14. Постановление Правительства РФ от 30.12.2015 N 1493 (ред. От 30.03.2020) «О государственной программе «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2016-2020 годы» // СПС «КонсультантПлюс».

15. Курочкин Е.А., Суслов М.Г. О некоторых проблемах патриотического воспитания в России на разных этапах исторического развития // Образование и право. 2020. № 8. С. 312-316. [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-nekotoryh-problemah-patrioticheskogo-vospitaniya-v-rossii-na-raznyh-etapah-istoricheskogo-razvitiya> (дата обращения: 30.01.2023).

16. Конституция Российской Федерации (принята всенародным голосованием 12.12.1993 с изменениями, одобренными в ходе общероссийского голосования 01.07.2020) // СПС «КонсультантПлюс».

YOUTH ORGANIZATIONS OF A PATRIOTIC ORIENTATION: ACTIVITIES AND SPECIFICS OF WORK WITH YOUTH

S.M. Bondarenko

Perm State University

The article examines the activities of patriotic youth organizations in the Russian Federation, the current problems of state youth policy in various spheres of patriotic education of citizens, as well as legislation regulating this part of the life of society. A serious disproportion has been revealed in the guidelines of the State Program «Patriotic education of citizens of the Russian Federation for 2016-2020» related to the types of patriotic activities. The proposed long-term prospects for the development of the sphere of patriotic education in the Russian Federation are compiled.

Keywords: patriotism, patriotic education, work with youth, youth organizations.

ЭКОЛОГИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АССОЦИАЦИИ «ЗЕЛЁНЫХ» ВУЗОВ РОССИИ

Е.А. Борисенко

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В данной работе автор разбирает вопросы текущего состояния окружающей среды в мире и активное влияние молодёжи на решение проблем экологии. Автор акцентирует внимание на определении понятия «экологическое образование». Определяется взаимосвязь высших учебных заведений и повышения уровня экологического образования с помощью студенческого самоуправления и реализации инициатив экологической направленности. Проанализирована деятельность Ассоциации «зелёных» ВУЗов России с учётом приоритета экологического образования и просвещения.

Ключевые слова: экология, экологическое образование, молодёжь, ВУЗ, студенты, проекты.

За последние несколько лет общество в процессе активного технического и промышленного развития обратило внимание на наносимый ущерб экосистемам. Организация Объединенных Наций выделяет отдельное направление по борьбе с изменением климата и улучшению экологической ситуации. На данный момент состояние экологической обстановки является глобальной проблемой, и каждая страна несет ответственность за состояние окружающей среды в рамках своей территории и мира в целом.

Российская Федерация располагает большим количеством месторождений нефтегазовых продуктов, имеет широкий диапазон тяжёлой и лёгкой промышленности, обладает огромной территорией с разнообразными климатическими условиями, что создаёт риски возникновения катастроф техногенного характера, обилие выбросов в водоёмы, почву и воздушное пространство. Многие исследо-

ватели и экологические организации подчёркивают разнообразие проблем экологического характера в России и необходимость их решения, так как последствия утечек и загрязнений может ликвидироваться несколько десятков лет. Необходимость охраны окружающей среды подчеркивают нормативно-правовые акты и национальные проекты. Таким проектом является национальный проект «Экология», который включает в себя несколько направлений, связанных и с утилизацией отходов, и с развитием экологического туризма и воспитания [1]. Но, конечно, важную роль в улучшении экологической обстановки играют молодые люди.

На сегодняшний день молодёжь является ключевым ресурсом модернизации. Молодые люди обладают огромным потенциалом, интеллектуальными и физическими способностями, что позволяет им социализироваться самим и социализировать окружающих. Именно молодое поколение проявляет активный интерес к решению экологических проблем различными путями. Они участвуют в экологическом волонтерстве, экологических советах при университетах и школах, организуют и проводят мероприятия, способствующие очищению пространства, повышению уровня экологической культуры и приобщению большего количества людей к этой насущной проблеме. Наряду с развитием научной деятельности, а также укреплению государственной поддержки образовательной и просветительской деятельности экологического характера, одним из перспективных направлений улучшения воспитательных и образовательных процессов, способствующих повышению уровня эколого-правовой культуры будущих специалистов и общества в целом, является развитие деятельности экологических общественных объединений на базе образовательных организаций общего образования, среднего и высшего профессионального образования [2]. Перспективность данного направления подчёркивается широтой возможностей предоставления образовательной организацией и приобретения обучающимися правовых, образовательных и просветительских знаний экологической направленности.

В исследованиях современных педагогов-экологов И.Д. Зверева, А.Н. Захлебного, И.Т. Суравегиной, А.П. Сидельковского экологическое образование представлено как совокупность межпредметно-экологических идей, научных экологических и нравственно-экологических знаний (понятий, представлений, фактов), интеллектуальных и практических умений и навыков, социально выработанного опыта творческой деятельности, подлежащих усвоению учащимися в процессе формирования у них ответственного отношения к природе [3]. Основной задачей экологического образования является преобразование сознания каждого человека в отдельности и системы общественных ценностей в целом, что

позволяет сформировать экологическую культуру личности и отношение к миру природы, которое мотивирует каждого прикладывать усилия для поддержания благоприятного состояния окружающей среды. Данная задача является всеобъемлющей и делится на ряд подзадач. Общеобразовательные задачи складываются из: системы знаний о единстве человека, общества и природы и способах оптимизации природопользования; система идеологических, нравственных, эстетических и экологических ценностей; умение использовать моральные и правовые нормы и законы отношения к окружающему миру в своём поведении; умение использовать знания о вариантах охраны природы в общественно-полезном труде. Экологическое образование способствует формированию новой модели мировоззрения, которая позволяет сохранить национальные ценности и развить восприимчивость к ценностям других культур и влияет на использование новых практик, заимствованных из вне.

Особая роль по формированию экологического образования и ценностей для устойчивого развития общества отводится высшим учебным заведениям. Университеты способствуют формированию профессиональных компетенций, а также экологической культуры во внешней и внутренней среде ВУЗа [4]. ВУЗы стали базой для общественной активности молодёжи, которая за последние годы увеличилась в разы, и развития студенческого самоуправления, что привело к увеличению экоактивных студенческих объединений, участвующих в становлении «зелёного» университета.

На сегодняшний день в России существует общероссийское молодёжное экологическое объединение – Ассоциация «зелёных» ВУЗов России, которая была образована в 2017 году в рамках федеральной партнёрской программы «Зелёные ВУЗы России» [5]. Ассоциация на 2020 год насчитывала порядка 390 высших учебных заведений, если же обратиться к федеральной программе «Зелёные ВУЗы России», то участниками программы являются 426 высших учебных заведений [6]. Как можно заметить не все ВУЗы, участвующие в программе, состоят в Ассоциации. Главной особенностью этого объединения является объединение части ВУЗов и создание единой системы взаимодействия с целью обмена практиками и опытом. Университеты являются богатым ресурсом для трансформации города, региона и государства. Именно в университетах можно найти большое количество инициативных студентов, широкую базу знаний по разным дисциплинам, возможность реализации своих инициатив и проектов, а также возможность самореализации в любой сфере. Все эти факторы благоприятно влияют на развитие Ассоциации и организацию экологических клубов, отрядов и советов в рамках ВУЗов.

Ассоциация «зелёных» ВУЗов России в своей деятельности имеет 6 направлений:

1. Развитие экологического мышления среди студентов и школьников;
2. Содействие формированию и росту экологического студенческого движения в России;
3. Реализация всероссийских экоакций;
4. Привлечение преподавательского состава и административного отдела ВУЗа к участию развития экологического движения в образовательном учреждении;
5. Создание системы связи между студентами России и мира в целом;
6. Взаимодействие с партнёрами, деятельность которых строиться по принципу устойчивого развития.

Опираясь на данные направления, Ассоциация проводит ряд мероприятий разного характера, целью которых является экологическое просвещение и образование в разных форматах. База мероприятий содержит в себе такие события, как марафон экопросвещения «Green light», Молодёжная экологическая школа, Школа молодёжных эколидеров, Круглый стол «Столица и опыт регионов», Акция «Recycle It!», Конкурс «Миссия «Ноль отходов», Всероссийский конкурс студенческих экопроектов «Мой зелёный ВУЗ», Дни единых действий «ProРаста» и другое [5]. Ярким примером по повышению уровня экологического образования является проект Молодёжная экологическая школа (далее по тексту – МЭШ). МЭШ в своей программе объединяет два важных элемента – экологическое образование и командную работу, которые представлены в двух этапах: первый этап – «Образовательный интенсив» и второй этап – «Мастерская проектирования». При участии в данном проекте студенты обучаются созданию экологических клубов и выявлению роли студенческих объединений экологической направленности в развитии экосистемы образовательного учреждения. А также особое внимание уделяется онлайн-курсу по формированию базы экологического знания среди студентов, в рамках которого представлен теоретический блок, посвящённый проблемам экологии, устойчивому развитию и решению проблем на примере региона, а также практический блок, рассказывающий о возможностях социального проектирования в экологической сфере. МЭШ также предоставляет возможность роста для студентов, так по окончании школы ряд участников, проявивших себя во время обучения, приглашается на всероссийский слёт Ассоциации «зелёных» ВУЗов России. Результатом участия в молодёжной экологической школе является готовый проект и его реализация. Так по данным на 2018 год из 34 проектных групп было реализовано 17 проектов.

Всероссийский конкурс студенческих экопроектов «Мой зелёный ВУЗ» – это ещё один пример практики повышения уровня экологического образования студентов. Цель данного конкурса – привлечение студенческой молодёжи в разработку проектов, направленных на снижение экологического следа в ВУЗе, и внедрению различных экологических практик по улучшению развитости своего ВУЗа [5]. Конкурс проходит в два этапа – собираются все заявки студенческих команд и затем формируется итоговая заявка от ВУЗа представителем учебного заведения. Проекты должны соответствовать 7 заявленным направлениям:

1. Ответственное отношение с отходами и ресурсосбережение;
2. Озеленение здания и рациональное использование привузовской территории;
3. Водосбережение и улучшение качества воды;
4. Энергосбережение и энергоэффективность;
5. Экопросвещение;
6. Транспорт;
7. Ответственные закупки [7].

Проектную деятельность разбавляет мотивация от организаторов в виде прохождения игры «Зелёная магия». Такой формат сопровождения участников в процессе конкурса и обучения основам экологического образа жизни способствует вовлечению молодых людей и повышает эффективность понимания сложных взаимосвязей на простом игровом языке, а также это позволяет использовать практику у себя под рукой.

Несмотря на результативность Всероссийского конкурса студенческих экопроектов, есть ряд недочётов касательно реализации самого конкурса и дальнейшей реализации инициатив студенческих команд. Обратив внимание на окончание конкурса, можно подчеркнуть, что участие в данном конкурсе не даёт финансовой поддержки, как участие в грантовом конкурсе, что в свою очередь снижает спрос и желание участвовать в данном конкурсе, так как зачастую молодые люди ищут финансовую поддержку. Касательно вовлечения в экологическое образование, здесь уровень также не высок, хотя идея с игровым форматом очень интересна и результативна. Анализируя направления проектов и их описание, выявлено, что при создании качественного и эффективного проекта нужны знания и опыт в экологической сфере, и как раз в данном аспекте выявляется важность экологической культуры и в том числе экологического образования, ведь очень сложно написать проект по теме потребления горюче-смазочных материалов или применения материалов с высоким уровнем теплоизоляции.

Ассоциация «зелёных» ВУЗов России активно практикует в своей деятельности и теоретический блок, а именно создание методических пособий, которые хранятся в открытом доступе. Всего представлено пять методических пособий:

- 1) Методичка «Как сделать ВУЗ зелёным?»;
- 2) Практическое пособие «Как внедрить отдельный сбор отходов в вузе»;
- 3) Экологические инициативы в российских ВУЗах. Успешные практики и руководство к действию 2019 год;
- 4) Новая реальность: успешные экологические инициативы в российских ВУЗах и руководство к действию 2020 год;
- 5) Инструкция «Как создать экоклуб в вузе» [5].

Изучив все методические пособия Ассоциации, необходимо подчеркнуть содержательный базис экологических знаний, разделённый на блоки, названия которых соответствуют направлениям проектов во Всероссийском конкурсе «Мой зелёный ВУЗ». Данные методические материалы позволяют самостоятельно ознакомиться с экологическими особенностями выстраивания деятельности в рамках образовательной организации. Также это активно способствует взаимодействию учебных заведений в развитии и формировании «зелёного» ВУЗа с учётом практик ВУЗов других регионов. Методичка «Как сделать ВУЗ зелёным?» собирает ряд вариантов реализации экологических инициатив в других образовательных учреждениях, закрепляя таким образом теоретические блоки [8].

Отдельное внимание заслуживает деятельность Ассоциации в социальных сетях. Рассмотрим социальную сеть «ВКонтакте», здесь можно выделить обилие доступных вебинаров на тему экологического образования и организации экоклуба, а также анонсы предстоящих вебинаров с ведущими экспертами из сферы экологии, экологического права, строительства, лидерства и других сфер. Контент группы включает в себя большое количество полезной и разнообразной информации, например, описание законодательства из области экологического права или рекомендации-визуализации из кинематографа. Трансляция деятельности Ассоциации и итоги проводимых мероприятий, а также отчётные снимки и посты с региональных слётов. Концепция ведения социальных сетей направлена на повышения уровня экологической просвещённости среди молодёжи с помощью актуальных инструментов получения информации, а также приобщение к образованию в сфере экологии как профессионала, так и простого обывателя.

В заключении отметим, что Ассоциация «зелёных» ВУЗов России в своей деятельности использует любую возможность отражения экологического обра-

зования не только в сложной системе знаний в виде вебинаров, но и в более лёгком и понятном всем формате, например, инфографике, рекомендации кино или анимации. А также активная трансляция проводимых и организуемых мероприятий и событий, которые объединяют в себе взаимодействие студентов разных учебных организаций в достижении единой цели – создании своего «зелёного» ВУЗа.

Библиографический список

1. Официальный сайт «Национальных проектов России». – URL: <https://xn--80aаратретсчfmo7a3с9ehj.xn--p1ai/> (дата обращения: 02.02.2023).
2. Дицевич Я.Б. О создании экологических объединений на базе образовательных организаций в целях повышения уровня экологической культуры современного общества / Я.Б. Дицевич // Вопросы российского и международного права. – 2020. – Т. 10. – № 1-2. – С. 461-472.
3. Лазарева Н.В. Экологическое образование и образованность – фундамент формирования экологического сознания и культуры в высшей школе // Образовательный вестник «Сознание». – 2022. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekologicheskoe-obrazovanie-i-obrazovannost-fundament-formirovaniya-ekologicheskogo-soznaniya-i-kultury-v-vysshey-shkole> (дата обращения: 01.02.2023).
4. Гребенщикова М.С. Формирование экологической культуры университета через студенческие объединения / М.С. Гребенщикова, Е.И. Панькова // Химия. Экология. Урбанистика. – 2021. – Т. 2021-1. – С. 112-115.
5. Официальный сайт «Ассоциации «зелёных» ВУЗов России». – URL: <http://xn--b1afaаheyr0d3de.xn--p1ai/> (дата обращения: 01.02.2023).
6. Официальный сайт «Программы «Зелёные ВУЗы России». – URL: <https://greenuniversity.ru/> (дата обращения: 01.02.2023).
7. Регламент проведения конкурса «Мой зелёный вуз». – URL: https://xn--b1afagdhdpf2e7e.xn--p1ai/reglament_mygreenvuz_2021.pdf (дата обращения: 01.02.2023).
8. Сборник рекомендаций и успешных кейсов по внедрению экологических практик в российских вузах «Как сделать ВУЗ зелёным?» – URL: https://xn--b1afagdhdpf2e7e.xn--p1ai/reglament_mygreenvuz_2021.pdf (дата обращения: 01.02.2023).

ECOLOGICAL EDUCATION IN ASSOCIATION ACTIVITY OF 'GREEN' UNIVERSITIES OF RUSSIA

E.A. Borisenko

Perm State University

This work examines the relevance of the environmental state issues in the world and the active influence of young people on solving ecological problems. The author focuses on the definition of 'environmental education'. The interrelation of higher educational institutions and the improvement of the level of environmental education with student self-government help and the implementation of environmental initiatives is determined. The activity of 'green' Association Universities of Russia is analyzed, taking into account the priority of environmental education and enlightenment.

Keywords: ecology, ecological education, youth, university, students, projects.

УДК 725.945 : 94(470)"1905"

ББК 85.136.15 + 63.3(2)522

МЕМОРИАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС, ПОСВЯЩЕННЫЙ ВОССТАНИЮ 1905 г. В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

А.О. Вахрушева

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В статье рассмотрен Мемориальный комплекс, посвященный вооруженному восстанию рабочих 1905 года, как определённый социокультурный конструкт, возникший в советские годы. При помощи теории «мест памяти» П. Нора, «воспоминание» о Декабрьском восстании 1905 года разбирается на материальные, функциональные и символические способы репрезентации, имеющие определенную территориальную привязку, тем самым выстраивающие ассоциативную связь содержимого памяти с пространственными объектами, что поддерживает функционирование «воспоминания» в современном городском пространстве.

Ключевые слова: культурная память, «места памяти», восстание, 1905 год, конструирование, советский период.

Вопрос сохранения памяти об определенных событиях и их представленности в культуре, является довольно распространенным. Но, несмотря на это, исследований, посвященных работе с локальными, городскими «воспоминаниями» не так много.

Актуальность статьи связана с 300-летием города Перми, в связи с которым проводится работа по актуализации городского прошлого – политика «вспоминания», включающая в себя и революционную историю города, среди которой значимое место занимает Декабрьское вооруженное восстание 1905 года. Помимо этого, дискурс вокруг «политики памяти» советского времени и переосмысления советского наследия, во многом влияет на культурную память и ее функционирование в современном городском пространстве.

Тема памяти не имеет строго «очерченных» исследовательских границ, что связано с изменением отношения к традиционному прошлому, которое, согласно П. Нора, может обретать различные формы и по-разному транслироваться: оно может «помещаться» в институции – музеи или архивы, а может закрепляться в общественных практиках – праздниках, ритуалах, подлежать «забвению» или восстановлению. Другой причиной дискуссионности темы является теоретическая неопределённость и размытость концептуальных границ таких понятий как – «историческая память», «культурная память», «культура воспоминания».

Культурная память – одно из внешних измерений человеческой памяти, отвечающее за передачу смысла в культуре и через обращение к прошлому, обосновывающее культурную идентичность «вспоминающей» группы. Поддерживаемая общественными институтами, культурная память может быть актуализирована, а также подвергнута трансформации путем применения различных практик забвения или сохранения. Таким образом, анализ культурной памяти предполагает изучение связанных с ней культурных практик, институтов, механизмов и норм.

Сама область *memory studies*, предметом изучения которой является память как способ сохранения прошлого в настоящем, появляется в конце XX века и, на сегодняшний день, не имеет однозначной трактовки. В изучении памяти как отдельной исследовательской категории, выделяют три волны: первая – 1920–1940-е года – связана с теорией социальной памяти М. Хальбвакса (1925), атласом «Мнемозина» Аби Варбурга (1929) – памятью образов в пространстве культуры, а также работой Я. Ассмана – «Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности», в которой была сформулирована теория культурной памяти. Вторая волна – 1980-е годы – проект «Места памяти» П. Нора; сборник статей «Изобретение традиций» под редакцией Э. Хобсбаума (1983); первый номер американского журнала «History & Memory» (1989). Третий период, начавшийся в конце 1990-х годов, принято называть «критическим» периодом, связанным с поиском методологических принципов и стремлением ограничить исследовательское поле темы памяти – Д. Олик «Между хаосом и разнообразием: являются ли исследования памяти полем?» (2009) и Б. Зелицер «Прочитывая прошлое «против шерсти». Очертания *memory studies*» (1995) [1].

П. Нора разработал концепцию «места памяти» – это социокультурный конструкт, в котором «память кристаллизуется и находит свое убежище» [2, с. 17], за которым закреплено определенное «воспоминание». Эта «закрепленность» поддерживается духовной составляющей и материальным «следом» (это могут

быть руины, определённая территория и т. п.). Места памяти «...рождаются и живут благодаря чувству, что спонтанной памяти нет» [2, с. 26], то есть их нужно конструировать на основе имеющихся «останков», тем самым «изобретая» культурную память.

Предлагая создать историю «символических объектов», за которыми будут закреплены воспоминания, П. Нора отметил, что это могут быть самые разнородные объекты: «архивы вместе с триколомом, библиотеки, словари и музеи наряду с коммеморациями, Пантеон и Триумфальная арка, словарь Ларусса и Стена коммунаров» [2, с. 26], главное, чтобы они сочетали в себе три измерения места: материальное, символическое и функциональное. То есть это не столько материальные объекты, сколько «ассоциативная связь содержимого памяти с пространственными объектами» [3].

События 12–13 декабря 1905 года – вооруженное восстание рабочих в Мотовилихе, являются определённым «городским воспоминанием», которое было сконструировано в советские годы, став «местом памяти».

О месте революции 1905 года в городском пространстве писал В. В. Абашев, который в монографии «Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века», соотнося городскую семиотику и исторический контекст отмечает, что вооруженное Мотовилихинское восстание 1905 года стало «кульминацией истории», в связи с которым «оформился новый семиотический центр города» – «Если ранее Мотовилиха рассматривалась как некое отдалённое и пользующееся дурной славой дополнение к городу, то теперь наоборот: Мотовилиха с её заводом, улицей 1905 года, мемориалом на горе Вышка превратилась в ценностно-смысловой центр Перми советской, её «священное место»» [4, с. 95].

В качестве определённого «материального следа» в пространстве города Перми можно выделить Мемориальный ансамбль, сооруженный по проекту мотовилихинского техника В.Е. Гомзикова в 1920 году на месте митингов рабочих 1905 года, а именно стела, изображающая паровой молот с наковальней, над которым размещен серп с колосьями и флагшток. На памятнике также имеется мемориальная табличка с надписью: «Здесь 10-го/23-го июля 1905 года состоялся политический митинг рабочих Мотовилихи, зверски разогнанный вооруженной силой царского правительства». Перед стелой три ряда могил участников восстания. В центральной части ансамбля размещен Вечный огонь, который был зажжен 18 октября 1963 года, в день празднования 100-летия Мотовилихинского завода.



Рис. 1. Макет памятника борцам революции В.Е. Гомзикова
(Фото: Музей пермской артиллерии)

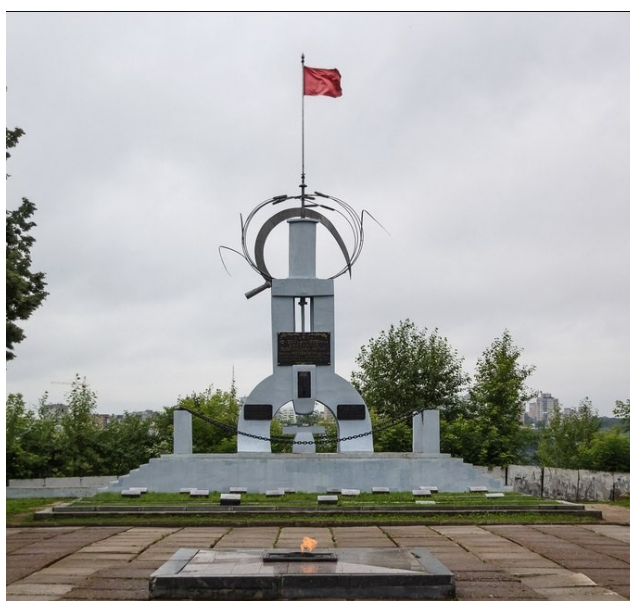


Рис. 2. Мемориальный ансамбль – Памятник, посвященный борцам революции,
Вечный огонь (Фото: Музей пермской артиллерии)

Функционирование «материального следа» поддерживается определенными перформативными, в рамках теории П. Нора – символическими практиками, воспроизводящими представления о прошлом в современной культуре через праздники и ритуалы, для которых памятник борцам революции являлся знаковым местом. Так, у Мемориального ансамбля, сооруженного на месте митингов рабочих в 1905 году, проводились приемы в пионеры, устраивались торжественные митинги [5, 00:00:16:20 – 00:01:40:00], возлагали цветы брачующиеся.

Мемориальный ансамбль являлся одной из экскурсионных точек. Так в личных дневниках 1972 г. И 1976 г. [6], можно встретить отметки об экскурсиях,

прогулках, в которых упоминается вооруженное восстание рабочих 1905 года как нечто «маркирующее», имеющее конкретную территориальную привязку:

«Показали прекрасную диораму, сделан<ную> студией Грекова, о стачке 1905 г., памятник революц. Борцам 1905 г. И 1917 гг. Осмотрели город. Очень красив. Много строек» [1972].

«Поход 2. 26. III. 76.

Маршрут: Школа – Вышка, диорама 1905 года – Школа...

Преодолев большую лестницу, ведущую к [нрзб: дифаме?] 1905 года, мы попали на Вышку. Оттуда нам был виден почти весь город.

Мы узнали о восстании в Мотовилихе в 1905 г[оду]. Об этом нам рассказал экскурсовод» [1976].

«Снова встретились шестёркой, вместе обедали, гуляли по городу, поехали на трамвае в промышленный старый район Мотовилиха, где влезли на высокую гору Вышку. Там очень неплохой мемориал и диорама, посвященная восстанию рабочих этого района 13 декабря 1905 года» [1976].

Помимо этого, в советское время организовывались различные мероприятия, посвященные памяти вооруженного восстания рабочих, например – соревнования по мотокроссу, памяти борцов революции 1905 года.



Рис. 3. Соревнования по мотокроссу, памяти борцов революции 1905 года
(Фото: Музей пермской артиллерии)

На территории Мемориального комплекса расположен «Музей-диорама», посвященный политической истории 1905 года, истории Мотовилихи. Диорама «Декабрьское вооруженное восстание 1905 года на Мотовилихе» была открыта 22 апреля 1970 года, в день 100-летия со дня рождения В. Ленина. Одним из главных экспонатов, посвященных 1905 году является художественное полотно-реконструкция (25 м. х 6 м.), выполненное художниками – Е.И. Данилевским и М.А. Ананьевым.



Рис. 4. Музей-диорама (16.02.2023)

Важную роль в конструировании памяти о событиях 1905 года играет топонимика, являющаяся элементом символического и исторического пространства города. Она отражает определенные аспекты памяти, вписывая их в городскую повседневность. Несмотря на неоднозначное отношение к вопросу о пересмотре советского наследия в различных сферах общественной жизни и политику переименования, связанную со стремлением «переопределить» идентичность (яркий пример «забвения» и «припоминания»), городские топонимы, связанные с Мотовилихинским восстанием, не претерпели каких-либо изменений.

Улица Восстания, улица 1905 года, улица Лбова (участник революционных событий 1905 года) – отсылают к восстанию, актуализируя «воспоминание» в городской среде. Географическое расположение улиц в микрорайоне Рабочий поселок, между Мотовилихинским заводом и Мемориальным ансамблем, задает им определенное «звучание» – территориальное «соответствие» месту революционных действий, заводской культурный контекст (Рабочий поселок, как пространство функционирования памяти о заводе).

Восстание рабочих 1905 года, как «место памяти», было сконструировано в советские годы и сочетает в себе – материальное, представленное самим Мемориальным комплексом, символическое – топонимика и общественные (перформативные) практики, функциональное – существование музея, за которым закрепляется определенная функция «институционализации» прошлого.

Имея составляющие социокультурного «воспоминания», память о событиях 1905 года, остается значимой и в современном городском пространстве, и в культуре. На сегодняшний день в пространстве города Перми существует определенное «городское» воспоминание о Декабрьском восстании рабочих 1905 года в рамках микрорайона – Рабочий поселок, содержащего в себе «материальные следы» – стелу, захоронения участников революции, музей, памятные таблички и определенный контекст, связанный с историей Мотовилихинского завода.

Библиографический список

1. Сафронова Ю.А. Третья волна *memory studies*: двадцать три года против шерсти // Полит. Наука. – 2018. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tretya-volna-memory-studies-dvadsat-tri-goda-protiv-shersti> (дата обращения: 13.02.2023).
2. Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память. – СПб.: СпбГУ, 1999. – С. 17–50.
3. Сабанчеев Р.Ю. Концепция «мест памяти» Пьера Нора как способ исторической реконструкции // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2018. – № 1 (43). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsepsiya-mest-pamyati-piera-nora-kak-sposob-istoricheskoy-rekonstruktsii> (дата обращения: 13.02.2023).
4. Абашев В.В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века / В.В. Абашев. – Пермь: Изд-во Пермского университета, 2000. – 404 с. – ISBN 5-8241 – 0234 -1.
5. Netfilm / Советский Урал № 38 (1984) Киножурнал №41522, 1 часть, хронометраж: 0:09:53, ценовая категория G : сайт. – URL: <https://www.netfilm.ru/film-41522/?search=q%D0%9C%D0%9E%D0%A2%D0%9E%D0%92%D0%98%D0%9B%D0%98%D0%A5%D0%90> (дата обращения 11.02.2023).
6. Прожито: сайт. – URL: <https://prozhito.org/notes?diaryTypes=%5B1%2C2%5D&keywords=%5B%221905%22%2C%22%D0%B4%D0%B8%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0%22%5D> (дата обращения: 16.02.2023).

MEMORIAL COMPLEX DEDICATED TO THE 1905 UPRISING IN THE CONTEXT OF CULTURAL MEMORY

A.O. Vakhrusheva
Perm State University

The article considers the Memorial complex dedicated to the armed uprising of workers in 1905 as a certain socio-cultural construct that arose in the Soviet years.

By means of the theory «places of memory» by P. Nora, the «memory» of the December 1905 Uprising is analyzed into material, functional and symbolic ways of representation that have a certain territorial binding, thereby building an associative connection of memory contents with spatial objects, which supports the functioning of «memories» in modern urban space.

Keywords: cultural memory, «places of memory», uprising, 1905, construction, soviet period.

СЕМИОТИКА В АГИТАЦИОННОЙ ГРАФИКЕ НА ПРИМЕРЕ АГИТОКОН (ПЕРМЬ, 1941 г.)

Д.В. Высоков

Н.И. Береснева

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В статье приводятся данные семиотического анализа особенностей агитационных плакатов военного периода, создававшихся в г. Пермь в рамках программы «Агитокна» (из собрания Пермской государственной художественной галереи). Анализировались базовые персонажи плакатов (их атрибутика, действия, способ изображения) и сюжеты. В рамках исследования были проанализированы плакаты за 1941 г. Анализ показал, что сюжеты в основном были ориентированы на выполнение функции дискредитации врага. Техникou выполнения проанализированных плакатов является «отпечаток через трафарет».

Ключевые слова: агитационная графика, плакат, военный плакат, графика, агитация.

В Советском Союзе большое внимание уделялось идеологической работе, которая, по сути, определяла вектор развития общества, объясняла расстановку политических сил, определяла место человека в общественной системе, объединяла людей. В годы Великой отечественной войны эту работу выполняло Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б), при всех областных, районных комитетах партии существовали такие управления. Пропагандой занимались партийные комитеты предприятий и пр. Пропаганда и агитация охватывали все слои населения, независимо от их партийной принадлежности. Пропагандистские материалы помещались в СМИ, в произведения культуры и искусства.

Очевидно, что в отдельные периоды истории перед идеологами стояли разные задачи. Это были и борьба с врагами пролетариата, и усиление влияния пар-

тии, и строительство коммунизма. Одним из мощных средств воздействия на сознание обывателей был плакат – «вид изобразительного искусства, разновидность прикладной печатной графики в виде информации рекламного, агитационно-пропагандистского, инструктивно-методического, учебного и другого характера. Плакат содержит броское изображение и яркий заголовок или призыв» [Бацманова, Иванова, 2021. С. 2]. Также ими отмечаются такие особенности плаката, как читабельность и доступность для восприятия, Такие характеристики делают плакат одним из наиболее влиятельных средств передачи информации.

Конечно же первые упоминания об агитационной графике, разновидностью которой является политический плакат, начинаются с войны 1812 г. Тогда И.И. Тербенев в своих офортах противопоставлял незадачливых французов и подвиги русских солдат. Его работы получили широкое распространение в общественной среде.

Но большое распространение агитационная графика получает в революционное время, и после власти Советского Союза берут на вооружение передачу различной информации через плакаты. Лежень Е.Е. пишет: «Плакат как вид изобразительного искусства появился гораздо раньше событий октября 1917 г. – в середине XIX в. В 1917 – 1920-е гг. плакаты стали главным инструментом пролетариата для агитации, призывающей вести непримиримую борьбу с врагом и поднимать боевой дух народа. Советский плакат нес массам призывы Коммунистической партии, звал на борьбу за свободу и справедливость» [Лежень, 2013. С. 1.].

Пожалуй, в XX в. Нигде такого большого значения не придавали агитационному плакату, как в СССР. Конечно же это объяснимо: революция, гражданская война, строительство государства нового типа. Плакаты времен Советского Союза агитировали в разных сферах жизни – от осуждения пьянства до пользы спорта. Плакат очень понятен, содержит короткое, ёмкое, яркое текстовое сопровождение и призыв к конкретному действию, понятному обывателю. Плакаты клеили везде, где собирались люди – на промышленных предприятиях и на стройках, в колхозных домах культуры и на заводах.

Новое значение агитация обрела с началом Великой отечественной войны и плакаты этих времен можно считать, пожалуй, самыми яркими и важными. Многие из них можно считать подлинными произведениями искусства, они стали знаменитыми и способны пробуждать эмоции даже спустя десятилетия после событий, к которым относятся (И. Тоидзе «Родина-мать зовет!», В. Корецкий «Воин Красной Армии, спаси!», фотоплакат неизвестного автора «Коммунисты, вперед!» и др.). Созданием агитационных плакатов занимались не просто рядовые, но талантливые советские художники Д. Моор, И. Тоидзе,

В. Корецкий, группа «Кукрыниксы» и др. Через плакаты государство рассказывало, что происходит на фронте, о подвигах советского народа в целом и отдельных личностей в частности. Государству было важно поддерживать боевой настрой всего населения в эти непростые годы. Воздействие плаката было настолько мощным, что «вполне вероятно, плакат мог стать и становился такой побудительной силой, которая заставляла человека действовать, принимать решения» [Шлык, 2015. С. 36].

Агитационная графика военного периода выполняет целый ряд важных функций. В первую очередь имеет значение функция идеологической поддержки населения, поддержание эмоционального настроя и патриотического духа. Таким образом, агитационная графика является своеобразным «духовным оружием», поддерживающим как фронт, так и тыл. Современная ситуация подчеркнула важность всех возможных инструментов поддержки как солдат, так и мирного населения в период военной конфронтации. Агитационная графика не раз становилась объектом исследования. Однако пермская агитационная графика времен Великой отечественной войны малоизучена. Крупных исследований нами обнаружено не было.

Плакатов за годы войны было создано очень много. Объектом нашего внимания стали работы молотовских художников 1941-1945 гг., которые находятся в коллекции Пермской государственной художественной галереи.

Целью исследования является анализ технических и сюжетных особенностей плакатов из собрания Пермской Государственной Художественной галереи (Агитокно). В собрании галереи представлено более четырехсот единиц военных плакатов 1941-1945 гг. В рамках текущего исследования были проанализированы плакаты, которые выпускались Агитмастерской в 1941 году.

Методом анализа был избран семиотический метод. Плакатное изображение обычно предполагает крупное изображение основных персонажей с кратким и хлестким текстовым пояснением, которое часто являлось рифмованным. Нами анализировались эти базовые персонажи их характеристики, действия и текстовое сопровождение сюжета. Для выявления сюжетных и технических особенностей в ходе контент-анализа был разработан алгоритм действий, расписанный по пяти аспектам, которые отображают художники: Персонаж; (Кто?); его атрибутика (Какой?); совершаемые действия (Что делает?); сопровождающий изображение текст. Упорядочивание и описание в каждой работе позволит сделать анализ более объективным. На основе этого алгоритма были проанализированы плакаты, которые выпускались в 1941 г.

Наш анализ показал следующее.

Главный персонаж агитационного плаката 1941 г. – «Враг». Он встречается в 15 случаях из 22 (68%). Из 15 плакатов, на которых был изображен враг, на 7 изображен Гитлер. Чаще всего его изображают похожим на крысу, что достаточно символично. Можно провести параллель с поведением Гитлера, который действовал исподтишка. Такое поведение в народе приписывают крысам. Образ вызывает негативные эмоции и одновременно заставляет смеяться: мы наблюдаем дискредитацию через уничижительный образ, уничтожающий смех. «Смех – это радость вопреки злу и часто по поводу зла во имя его ниспровержения» [Борев, 2002. С. 60]. Смех очень часто выступает демотиватором, что было крайне на руку советскому народу. Сюжеты с Гитлером могли строиться на противопоставлении «желание – реальность». Частый сюжет «Гитлер говорит» – перед солдатами, немецкими фабрикантами, немецким народом в целом. Это мы можем заметить на плакате «Факты из истории расовой теории» (см. рис. 1)¹.

Помимо Гитлера в качестве врага встретились Геббельс 2 раза, Геринг 1 раз. Для усиления сатирического воздействия также используются образы животных: обезьяны, попугая. В остальных случаях на плакатах обобщенный образ врага (немецкий солдат). В обобщенном образе немецкого солдата художники не прибегают к аналогиям с животными, играя на пропорциях тел (чрезмерная полнота, худоба) варьируют проекцию по перспективе (в зависимости от сюжета: вражеское наступление – гиперболизация образа врага; победа российских войск – уменьшение). Таким образом плакаты военного времени били точно в цель, создавая негативный образ врага.

Кстати, Главнокомандующий Советского Союза И.В. Сталин не изображается, только упоминается в текстовых сопровождениях.

Следующий по частоте встречаемости персонаж – «Защитник» встречается в 10 работах из 22 (45%). В отличие от врага Защитник в большинстве случаев не персонифицирован, художники создают обобщенный образ (как и персонаж «Жертва», который изображается в 6 плакатах из 22 (27%), и «Помощник» – в 8 работах из 22 (36%). В качестве «Защитника» мы видим образ рядового солдата. Обычно это молодой человек в гимнастерке или шинели с винтовкой. В плакатах есть герои танкисты, летчики и простые солдаты. Примечательно, что в некоторых случаях «Защитник» изображался как знак-символ «красная винтовка», как например, в плакате «Московские калачи» (см. рис. 2)². «Защитник» выступает в

¹ Использованные иллюстративные материалы находятся в источнике Google Диск: <https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1qM3WlQmQAdxAgJofZXs-AYV9kzkKUjti>

² https://drive.google.com/file/d/10zYr0CJ6JfzFvx8FPVWkV1QUcSoJWHXU/view?usp=share_link

сюжете «желание – реальность», как человек, реализующий полюс «реальность». Основное действие защитника оказание вооруженного сопротивления захватчику.

В качестве персонажа «Помощник» выступают примерно в равных долях рабочие и крестьяне, чаще женщины, как молодые, так и старые, в единичных случаях дети. Они занимаются трудовыми операциями: убирают урожай, стоят за станками, добывают уголь, собирают одежду для бойцов.

«Жертва» изображается в 6 плакатах из 22 (27%). Люди, которые изображаются как жертвы, не персонализированы. Они изображаются либо как силуэты, которые подверглись казни, либо очертания людей, находящихся под гнетом захватчиков. В плакатах в роли «Жертвы» чаще изображаются девушки и дети, как самые беззащитные. Примером может послужить плакат «Смерть немецким оккупантам» (см. рис. 3)¹. Насилие над девушками и детьми также разжигали чувство ненависти к захватчикам. Это очень эмоциональные образы, с которыми солдаты-фронтовики могли отождествить своих родных – мать, жену, невесту, сестру, дочь.

В проанализированных работах за 1941 г. Единичными были случаи, где изображались «Предатель» и «Народ врага». «Предатель» выступал в роли болтуна, который своим поведением может принести вред стране – по неосторожности сказать лишнее. «Болтун – находка для шпиона» (см. рис. 4)². «Народ врага» изображали через немецкую молодежь (Hitlerjugend) «Здесь точные сведения найдешь, как Гитлер воспитывает молодежь» (см. рис. 5)³.

В качестве текстового сопровождения используются сатирические рифмованные строки 13 раз из 22 (59%). В большинстве случаев эти тексты сочиняли сами авторы плакатов. Используются известные поговорки (см. рис. 6)⁴. Это могли быть стихи, выдержки из песен, небольшие рассказы о подвигах советских людей.

Стоит отметить, что в плакатах военного времени термин «фашизм» применяется только к Германии. Осуществляется отождествление «фашист=немец».

Говоря о технике создания плакатов, стоит отметить, что все проанализированные плакаты были выполнены в технике печати через трафарет. «Художники

¹ https://drive.google.com/file/d/1pubCt6u7qFqNS9K1A2MZLdN_R8Andn-Z/view?usp=share_link

² https://drive.google.com/file/d/1hUr3inUAytuBNLX32DICzRciZ-UI9b01/view?usp=share_link

³ https://drive.google.com/file/d/1iacersPo80YRS5C0m0csKEBUs-NOCVTQ/view?usp=share_link

⁴ https://drive.google.com/file/d/10uTvoy0MALaLv8Fv-mT_0CkKDZZmeJT1/view?usp=share_link

освоили изготовление трафаретов и через них ручное «печатание» многокрасочных агитокон». [Серебренников, 1952. С. 4]. В условиях провинциального города другие технологии, типографская печать, были мало- или недоступны.

Подводя итог, нужно подчеркнуть, что главное в пропаганде – это защита Родины. Нет сюжетов борьбы с врагами пролетариата или усиления влияния партии. Главными задачами было поднятие патриотизма, боевого духа и настроения на победу, ненависти к фашистам. Плакаты дискредитировали врага и восхваляли советский народ. Семиотика в таком виде искусства это неотъемлемая часть. Отклик на злободневные темы в совокупности со сформированными представлениями позволяет использовать знаки, которые будут читаться в контексте произведений.

Советские плакаты времен Великой отечественной войны с полным правом могут называться еще одним мощным оружием, которое било врага, пробуждало дух советского человека и приближало победу.

В перспективе авторы предполагают провести анализ плакатов следующих годов, чтобы выявить семиотическую наполненность произведений и общие тенденции развития образов и сюжетов агитационной графики

Библиографический список

1. Бацманова А.И., Иванова Д.К. Искусство плаката в СССР // Бизнес и дизайн ревю. – 2021. – № 1 (21). – С. 5.
2. Борев Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Борев – М.: Высш. Шк., 2002. – 511с.
3. Лежень Е.Е. Плакат как средство политическом агитации в 1917 1930-е годы // Вестник Саратовского государственного социально-экономического университета. – 2013. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/plakat-kak-sredstvo-politicheskomo-agitatsii-v-1917-1930-e-gody> (дата обращения: 28.01.2023).
4. Серебренников Н.Н. Агитационная работа молотовских художников в период Великой Отечественной войны // На Западном Урале: Сб. статей. Вып. 1. – Молотов, 1952. – С. 135-156
5. Шлык Е.В. Пропаганда патриотизма в годы Великой Отечественной войны средствами изобразительного искусства (плакат) // Челябинский гуманитарий. – 2015. – № 1 (30). – С.35-40.

SEMIOTICS IN CAMPAIGN GRAPHICS ON THE EXAMPLE OF AGITOKON (1941)

D.V. Vysokov

N.I. Beresneva

Perm State University

The study was carried out in order to analyze the technical and plot features of propaganda posters of the war period (1941). The study used the method of semiotic analysis. The basic characters (their attributes, actions and how they were portrayed) of the poster and plots were analyzed. As part of the study, posters from 1941 were analyzed. The analysis showed that the plots in the posters performed the function of discrediting the enemy in their majority. The technique for making the analyzed posters is «print through a stencil».

Keywords: campaign graphics, poster, military poster, graphics, agitation.

ДОСУГОВЫЕ ПРАКТИКИ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ МОЛОДЕЖИ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ

М.Р. Габдульбаров

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В статье рассматривается понятие досуга и досуговой деятельности молодёжи. Проанализированы наиболее популярные практики современной российской молодёжи в сфере культурного досуга.

Ключевые слова: молодёжь, студенты, культура, досуг, досуговая деятельность.

Развитие культуры содержит внутри себя большую возможность для развития духовности современной молодёжи. Так именно через понятие культуры появляется шанс влиять на развитие духовных идеалов, которые содержат в себе мотивы для конструирования человеком современной действительности и особой позиции. В процессе большого хронологического периода у современной молодёжи развиваются формы взаимоотношений, которые определяют восприятие видения мира, результат которых появляется в действиях и поступках [1].

Таким образом, всесторонняя динамика на базе культурных навыков представляет закономерное развитие в духовном становлении молодёжи. Словосочетание «нравственное воспитание» берёт своё начало от слова на латинском языке «educationare», которое переводится как толковать или наставлять, так же это имеет выражение как вдохновлять или воздействовать на индивида в процессе его социализации, которые нужны для прогрессивного развития молодого человека или девушки на наиболее высшие ступени развития. В данном толковании «нравственное воспитание» – это обучение индивида к нормальному поведению в обществе [1].

Далее перейдём к характеристике досуга, как одной из главных форм культуры.

Вообще досуг изучался учёными ещё несколько сотен лет назад. Так в научном труде Т. Веблена «Теория праздного класса» было упомянуто важное определение, что смысл понятия досуговой деятельности может выражать социальную роль индивида и тем самым быть первостепенным объектом научного исследования [2]. То есть, организация досуга выражалась со свободным поведением индивида, которое показывало его положение в обществе. Э. Дюркгейм в прошлом веке причислял досуг к направлению, которое выступает компенсацией трудовой деятельности, то есть его первостепенные задачи выступают в отдыхе от трудовой деятельности человека [3]. Так же в середине прошлого столетия наука о тематике досуговой деятельности получает статус отдельной научной дисциплины.

Когда закончилась Вторая Мировая война, область досуга получила концепции первостепенного социального института. Это соотносится с положительными тенденциями в общественной жизнедеятельности (социальными, культурными и экономическими) США и других европейских стран [4, с. 191].

Тематика досуга и его форм у молодёжи сильно различается от досуга других возрастных поколений. Это можно объяснить различными факторами, взглядами на жизнь и ценностными ориентирами, ещё от количества свободного времени. Досуг – это время, когда человек свободен от своих обязанностей и обязательных дел, когда он может тратить его по своему желанию [5].

Нынешний же досуг в силу глобализации и развития цифровизации получает современные направления. Например, такие как рисование на стенах уличного пространства, ритмическая гимнастика, социальные сети и онлайн развлечения в мировой системе интернет, ещё набирает распространённость онлайн покупки в интернете. Еще нужно подчеркнуть, что выбор формы досуга складывается определёнными пунктами и фактами. Если обобщить, то досуг складывается в результате объективных и субъективных причин. Во-первых, фундаментом досуга являются потребности, от которых зависит выбор досуга. Во-вторых, та или иная сфера может запрашивать некоторых денежных или финансовых затрат. В-третьих, на выбор типа, вида и формы досуга определено оказывает влияние социокультурное развитие общества [6].

Многие молодые люди в студенческие годы уделяют своё время как раз развлекательным формам досуговой деятельности, которые не наполняют разум знаниями и не формируют никаких важных умений.

На сегодняшний день клубы, рестораны, цифровые развлечения, интернет, социальные сети и другие виды живого досуга – основное развлечение у молодого поколения студенческого возраста. Все эти занятия требуют финансовых и

материальных затрат, возможно даже больших для некоторых слоёв населения. Но молодые люди только ещё получают образование и будущую специальность, и ещё не включены в трудовую деятельность. То все расходы молодых людей ложатся на плечи их родственников [7].

Но тем не менее, большинство молодёжи, в том числе и студенты в возрасте от 18 до двадцати пяти лет выбирают осуществлять и устраивать свой досуг традиционным способом. Например, ходить в театры, наслаждаться живой оркестровой музыкой, любоваться на современную художественную культуру или ходить в кружки на свои вкусы.

Современные молодые люди осваивают новые культурно-досуговые виды деятельности, ориентируясь друг на друга, новые формы поведения, культурные ценности, а это ещё больше увеличивает наш исследовательский интерес к досуговой деятельности российской молодёжи. Досуг молодёжи – своего рода «зона невмешательства», необходимая молодым людям для того, чтобы оценить своё «Я», производить своего рода самопроверку своих сил.

Далее целесообразнее перейти к самым распространённым и популярным видам досуга российской молодёжи в сфере культуры на сегодняшний момент.

Данную классификацию видов досуга молодёжи изучали следующие учёные и авторы: Генкин Д.М., Глан Б.Н., Гребенюк В.П., Еремеев А.Ф., Акимова А.Л., Киселёва А.Г., Красильников Ю.Д., Жаркова А.Д., Стрельцов Ю.А.

Музеи – это учреждения, которые собирают и хранят предметы или иные вещи, представляющие историческую или другую ценность для общества.

Парки культуры и отдыха – это место или участок открытой местности, где есть деревья, находящиеся внутри города [8].

Библиотеки – это учреждения, где можно найти подходящую книгу или другой литературный источник на различную тематику. Библиотеки бывают разные, различаются в зависимости от места нахождения [8].

На их основе, появились медиатеки, которые хранят электронные формы печатных произведений.

Дома культуры являются центрами притяжения людей для организации практически любого вида досуга [8].

Кинотеатры – это тип общественного места, который предназначен для показа фильмов. По результатам выборочной статистики, можно сделать вывод о самых актуальных и популярных форматах досуга российской молодёжи.

Так по статистике за 2005 и 2010 годы, основными увлечениями молодёжи в возрасте от 16 до 19 лет и 20-24 пользовались только кинотеатры, ночные

клубы и дискотеки. Если говорить конкретно по цифрам, то представляется следующая картина: кинотеатры пользовались популярностью у более 60 процентов молодёжи от 16 и 19 лет, а у молодёжи в возрасте от 20 до 24 лет более 56 процентов.

Ночные клубы пользовались следующей популярностью: это 45 и 36 процентов соответственно.

Если брать данные последних годов, то по статистике Росстата, проведённой в 2019 году, более семидесяти процентов российской молодёжи, проводит свой досуг в различных барах и ночных клубах.

Так же после 2020 года, популярность живых кинотеатров резко снизилась, так как многие пользователи перешли на онлайн платформы просмотра кино.

Наибольшей популярностью пользуется платформа «кинопоиск». В основном, её пользуют молодые жители Москвы и Санкт-Петербурга в возрасте от 24 до 35 лет.

Далее нужно перейти к существующим проблемам у современной российской молодёжи в сфере досуговых культурных практик.

В основном, досуговые практики в городских пространствах пользуются наибольшим спросом у богатых посетителей, а это создаёт такие проблемы как: утрату творческих молодёжных клубов, всевозможных центров с организацией досуговой деятельности молодёжи и обычных парков отдыха. Зато вместо них, появляются привлекательные бары, кабаки, клубы и просто рестораны. Не все молодые люди могут позволить себе посещение таких изысканных мест. В итоге, получается так, что активные досуговые практики сводятся на нет, в результате чего, индивид тратит своё свободное время в сети интернет или просто просматривает различные каналы по телевизору. В итоге, молодёжь практически полностью оказывается, изолированной от воздействия культурно-досуговых практик [9].

В нашей стране с развитием капиталистических отношений появилась нехватка государственного финансирования, выделяемого на молодёжно-досуговые мероприятия и практики. Государство утратило возможность проверять и управлять между балансом культурных практик и досуговой деятельностью. Подтверждением этого факта можно увидеть на примере многих исследований, представленных социологическими центрами ВЦИОМ, а также другими исследовательскими работами, изучавшими досуг молодёжи в городском пространстве.

Практически в большинстве крупных мегаполисов присутствует острый дефицит творческо-досуговых организаций и мест для удовлетворения духовных

потребностей молодых людей. Преобладают чаще всего бары, кинотеатры, частные кафе и кабаки, которые преследуют только цель, связанную с продажей своих услуг за деньги [10].

Так же в двадцать первом веке, существует проблема нехватки организации досуговых форматов и практик, которые могли бы развивать критическое мышление и умения, которые нужны для обеспечения молодым людям конкурентной способности на бирже работников. В основном, многие молодые люди просто не знают о досуговых мероприятиях, которые проходят в данный момент и где они могли бы принять участие. Так же не везде построена активная работа по донесению до студенческой молодёжи о мероприятиях, которые проходят в их учебном заведении или просто намечаются в их населённом пункте.

Все проблемы состоят в том, с конца прошлого века, нарушена преемственность национальных культурных традиций, присутствуют проблемные места в культуре, культурном воспитании, культурном развитии общества. В человеческой жизни происходят глобальные перестановки, меняются культурные ценности. Так же следует отметить, что культурное развитие, культурные запросы тех или иных социальных и возрастных групп не всегда соответствуют как предложениям со стороны традиционных институтов культуры, так и общественным представлениям о духовности, морали, нравственности, культурных ценностях [11].

Но несмотря на многие факторы, российская молодёжь предпочитает культурно-досуговые практики более консервативного характера, которые были популярны ещё в прошлом веке. Нежели более новые и прозападные «темы». Для его изменения нужны более радикальные и широкомасштабные мероприятия, когда придётся менять многие устоявшиеся привычки, действия и факторы. Суть проблемы состоит в том, что стагнация культурного развития сдерживает развитие экономики, снижает эффективность внутренней и внешней государственной политики, искажает и разлагает общественное сознание [11].

В результате, в настоящее время проблема эффективного использования потенциала культурно-досуговой деятельности в системе организации досуга приобрела особую актуальность.

С одной стороны, молодёжь пытается преобразовать и насытить свою жизнь новыми духовными и культурно-творческими практиками, а с другой, не может приложить достаточно сил для «выравнивания» данной ситуации. Это происходит из того, что со стороны учебных заведений не организовано комплексных мер и мероприятий, когда проходят только единичные мероприятия иди они носят принципы учебной деятельности.

В результате, в конце данной статьи, дадим наши мысли по преобразованию вышеперечисленных проблемных ситуаций как в стране, так и регионе, в целом.

Нужно с ранних лет, прививать и развивать комплексную систему внутренней и внешней мотивации с положительным содержанием. Такой комплекс мер поможет наглядно показать и научить молодое поколение посещать мероприятие, где можно будет получить новые знания или узнать что-то полезное для личного саморазвития. Так же вместе с мотивацией нужно выстраивать систему духовных ценностей, которая аналогично бы помогала развивать всестороннее культурно-ценностное развитие индивида и общества, в целом. Такая система воспитания поможет выстроить гармоничную и комплексную систему для того, чтобы, начиная с детства система ценностей и мотивации ориентированных на высоко творческие созидательные формы культурно-досуговых практик для положительного развития в современном мире. Должна быть развита система разных институтов общества, которые будут выступать в качестве гаранта развития базовых навыков и знаний в области культурно-досугового направления жизни российской студенческой молодёжи.

Библиографический список

1. Грачева Л.Н. Особенности формирования культурных потребностей современной молодежи // Белорусский государственный университет транспорта. – г. Гомель, 2021. – 159 с.

2. Веблен Т. Теория праздного класса: экономическое исследование институций [Электронный ресурс] / Т. Веблен // Центр гуманитарных технологий [Под редакцией В.В. Мотылева]. – М., 1984. – URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/5890> (дата обращения: 23.01.2023).

3. Дюмазедье Ж. На пути к цивилизации досуга / Ж. Дюмазедье // Вестн. МГУ. Сер. 12, Социально-политические исследования. – 1993. – № 1. – С. 83-88.

4. Гаспарян В.Г. Общество досуга в работах Ж. Дюмазедье, М. Каплана, К. Робертса / В.Г. Гаспарян // Научный альманах. – 2018. – № 11. 3(49). – С. 191–194.

5. Бессонова А.С. Досуг как неотъемлемая сфера жизни современного молодого человека // Проблемы Науки. – 2015. – № 6 (36). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dosug-kak-neotemlemaya-sfera-zhizni-sovremennogo-molodogo-cheloveka> (дата обращения: 05.02.2023).

6. Ионова О.В. Ценности досуговой сферы студенческой молодежи // Известия ВУЗов. Поволжский регион. Общественные науки. – 2016. – № 2 (38). –

URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsennosti-dosugovoy-sfery-studencheskoy-molodezhi> (дата обращения: 06.02.2023).

7. Либерова М.С. Досуговые предпочтения молодежи // Среднерусский вестник общественных наук. – 2009. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dosugovye-predpochteniya-molodezhi> (дата обращения: 07.02.2023).

8. Спанген С. Культурно-досуговые учреждения. Понятие и назначение. – URL: <https://stihi-ru.turbopages.org/stihi.ru/s/2015/05/20/1437> (дата обращения: 07.02.2023).

9. Седова Н.Н. Досуговая активность молодёжи / Н.Н. Седова // Социологические исследования. – 2009. – № 12.

10. Демченко А. Возможности российского досуга // Клуб. – М., 2012.

11. Артебякин Р.Н. Молодежный досуг проблемы организации и совершенствования. – URL: https://zinref.ru/000_uchebniki/02800_logika/011_lekcii_raznie_47/1103.htm (Дата обращения: 08.02.2023).

LEISURE PRACTICES OF MODERN RUSSIAN YOUTH IN THE FIELD OF CULTURE

M.R. Gabdulbarov
Perm State University

The article deals with the concept of leisure and leisure activities of youth. The most popular practices of modern youth are considered. The most popular leisure activities of young people are analyzed and interpreted. The main problems of leisure in Russia are highlighted

Keywords: youth, students, culture, leisure, leisure activities.

СИСТЕМНЫЙ АНАЛИЗ ФИЛЬМА УЖАСОВ НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «ПРОЧЬ» РЕЖИССЕРА ДЖОРДАНА ПИЛА

Л.К. Гаврилов

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В статье анализируется фильм ужасов «Прочь» режиссера Джордана Пила. Цель – выявить актуальную социокультурную проблематику современного общества и ее репрезентацию в произведениях жанра хоррор. Основным методом – системный анализ. Через анализ таких составляющих фильма как монтаж, работа камеры, освещение, сюжет, игра актеров, диалоги, музыкальное сопровождение обнаруживается передача авторского смысла, заложенного в художественном произведении. Проанализировав картину в целом, было выявлено, что кинолента «Прочь» является высказыванием автора на тему расизма современного американского общества.

Ключевые слова: фильмы ужасов, постхоррор, системный анализ, социальные проблемы, киноведение.

Цель данной статьи – системный анализ фильма ужасов для выявления изменений в социокультурной проблематике современного общества и их последующей репрезентацией в кинонарративе фильма. Представители современной тенденции в жанре именуемые «постхоррорами» представляют большой интерес для исследования, так как они отражают изменения в самом жанре и социокультурной проблематике современного общества.

Жанр фильмов ужасов подвергся широким исследованиям во второй половине прошлого столетия, когда к рассмотрению фильмов начали применять различные теоретические концепции, преобладающими из которых были психоаналитическая концепция и концепция, анализирующая кино с точки зрения формальной структуры фильма.

Однако прежде всего нужно выделить две знаковые работы, исследующие феномен ужаса как такового.

Одним из исследований, в котором детально разработана теория ужасного является работа австрийского психоаналитика, основателя теории психоанализа Зигмунда Фрейда под названием «Жуткое» (в некоторых переводах «Зловещее» или «Ужасное»). В этой работе Фрейд разрабатывает теоретические положения, расширяющие понимание феномена жуткого, и наиболее важным можно считать положение, утверждающее, что жутким является не что-то неизведанное, а наоборот, нечто хорошо знакомое, нечто, с чем человек уже сталкивался: «Жуткое – это все, что должно было оставаться тайным, сокровенным и выдало себя» [1, с. 268].

К феномену страха обращался и датский философ Сёрен Кьеркегор. Его определение этого аффекта, во многом, дополняет концепцию Фрейда и дает объяснение тому, почему человек испытывает удовольствие от испытываемого страха. Он обозначил страх как «симпатическую антипатию» или «антипатическую симпатию» [2, с. 60].

Работы Фрейда и Кьеркегора стали отправной точкой в исследовании темы ужаса, так как именно на их понимании ужасного базируются исследования как готической литературы, так и киножанра хоррор.

Говоря об исследованиях фильмов ужасов, прежде всего нужно выделить работы представителей фрейд-марксистской философии, так как психоаналитическая концепция во многом является преобладающей при анализе хорроров. Яркими примерами применения такого подхода являются работы «То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока)» Славоя Жижека, «Сновидения кино и психоанализа» и «Лакан в кино» Виктора Мазина. В рамках их подхода фигуры монстров рассматриваются как стигматизированные члены общества, вытесняемые из коллективного сознания.

Иной подход к исследованию фильмов ужасов представлен в работах канадского исследователя Робина Вуда. В центре внимания исследователя стоит монстр как таковой, которого Вуд рассматривает как метафору социальных и политических проблем общества. В исследованиях Вуда политический контекст играет важнейшую роль при анализе фильмов ужасов.

Экспертом в области изучения фильмов ужасов также является американский исследователь Ноэль Кэррол. В своей работе «Философия ужаса» Кэррол разделяет понятия «естественного ужаса» и «художественного ужаса». Понятие «естественного ужаса» применяется при описании каких-то бытовых, реальных ситуаций. «Художественный ужас» же, по мнению автора, является эмоцией,

намеренно вызываемой произведениями в жанре ужасов: «Кросс-медийный жанр ужасов берет свое название от эмоции, которую он намеренно вызывает; эта эмоция и выступает опознавательным знаком ужаса» [4, с. 14]. Таким образом, Кэррол определяет жанр через эмоцию, которую он должен вызывать у зрителя, то есть ужас.

Важным исследованием, в котором рассматривается теория и история жанра ужасов является работа российского киноведа Дмитрия Комма «Формулы страха. Введение в теорию и историю фильма ужасов». В своей работе Комм последовательно и детально излагает историю развития киножанра и проводит анализ изменяющейся социокультурной ситуации, в которой возникают те или иные поджанры хоррора.

Подобное разнообразие исследовательских методов показывает, что при применении тех или иных подходов в исследовании жанра специалисты выявляют различные смыслы и тенденции, актуальные для общества на той или иной исторической ступени. Однако не смотря на широту исследований, системный подход, используемый в этой статье как основной метод, выбирается как научный инструмент крайне редко.

В рамках системного анализа кинопроизведение рассматривается как структура, конструируемая автором с помощью различных средств с целью воздействия на зрителя и передачи того или иного смысла. Системный анализ фильма, то есть рассмотрение методов, посредством которых режиссер конструирует смысл и транслирует его зрителю, позволяет выявить посыл, заложенный в фильм. Можно сказать, что «содержание и смысл фильма есть результат комплексного взаимодействия различных факторов, при просмотре, как правило, воспринимаемых неосознанно и вводимых создателем фильма в определенной и продуманной временной последовательности» [3, с. 38]. К факторам, влияющим на восприятие фильма, относятся: монтаж (**пункт 1**), работа камеры (выстраивание кадра, движение камеры, угол съемки и т.д.) (**пункт 2**), освещение (**пункт 3**), сюжет (**пункт 4**), игра актеров (**пункт 5**), диалоги (**пункт 6**), музыкальное сопровождение (**пункт 7**). Выделенные пункты являются основными элементами структуры фильма, поэтому именно они станут главными элементами анализа кинопроизведения.

Помимо этого, при системном киноанализе важная роль отводится контексту создания фильма, то есть социальной, политической и культурной ситуации, в которой он возник, а также зрительскому восприятию фильма. В совокупности все эти факторы могут дать представление о том, какой смысл был заложен автором в фильм и какими методами режиссер доносит свое сообщение до зрителя.

Для системного анализа был выбран фильм «Прочь» режиссера Джордана Пила яркого представителя современной тенденции в развитии жанра. В своих картинах (в частности, в фильме «Прочь») режиссер актуализирует проблемы современного американского общества, они несут в себе ярко выраженный авторский комментарий относительно современной социокультурной проблематики. Фильмы «Прочь» вышел в 2017 году и имел огромный успех в кинематографическом и зрительском сообществах. Сам автор позиционирует свой фильм как социальный триллер, то есть делает акцент именно на его социальном подтексте.

Сюжет фильма повествует о молодом афроамериканце Крисе, профессионально занимающемся фотоискусством. Вместе с Роуз, его белой девушкой, они отправляются на выходные к ее родителям – Армитажам, интеллигентам, представителям высшего класса. Дин Армитаж, отец Роуз – успешный нейрохирург. Мать Роуз, Мисси – психотерапевт. Они проявляют гостеприимство по отношению Крису, несмотря на его опасения по поводу их расового различия. Однако со временем Крис начинает сомневаться в адекватности происходящего. Например, он находит странным то, что в доме у Армитажей, прогрессивной либеральной семьи, служат двое чернокожих. Еще более странным ему кажется поведение других гостей на приеме у Армитажей, которые различными способами пытаются сделать Крису комплимент относительно цвета его кожи. Также во время гипнотического сеанса Мисси вводит Крису в особое состояние «погружения», напоминающее собой паралич.

Главный сюжетный поворот объясняет всю странность происходящих событий. Главный герой выясняет, что семья Армитажей и приглашенные на прием гости являются членами сообщества, использующего тела черных молодых людей как носители для сознания богатых пожилых представителей тайного общества. Планы у них были и на главного героя, однако ему удалось справиться с Армитажами и спастись от гибели.

С точки зрения системного анализа, можно сказать о том, что режиссер постоянно акцентирует внимание зрителя на расовом различии Криси с остальными персонажами, что ярко проявляется в отдельных сценах, которые необходимо рассмотреть подробнее.

Необходимо провести системный анализ открывающей сцены фильма, события в которой на первый взгляд далеки от основного сюжета, однако по ходу развития истории зрителю становится ясна связь пролога с основной историей. В прологе вниманию зрителей предстает персонаж Андрэ, молодой афроамериканец двадцати девяти лет. Средний план, камера движется вместе с героем

(пункт 2), затем останавливается и далее следует за ним. Разговаривая по телефону, герой говорит о том, что находится в незнакомом ему месте, вызывающем у него тревожное чувство: «Мне здесь не по себе», – говорит Андрэ. Герой идет по улице, в кадре появляется проезжающая машина. Камера делает оборот вокруг героя, на заднем плане видно, как машина разворачивается. Автомобиль останавливается около героя. Через аудиосистему автомобиля звучит песня «Run Rabbit Run» («Беги, кролик, беги») (пункт 7). Герой оборачивается, рассматривает остановившуюся машину и продолжает идти. Испытывая тревогу, Андрэ успокаивает себя, но через короткое время решает развернуться и идти в противоположном направлении, укоряя себя в том, что он знал, «в какой район зашел». Герой начинает переходить дорогу, камера делает оборот вокруг героя, он останавливается и обращает внимание на машину. На заднем фоне видно, что водительская дверь, преследующего Андрэ автомобиля, открыта (пункт 2). Камера поворачивается, из темноты появляется фигура в черном (пункт 3). Неизвестный обхватывает героя за шею. Андрэ сопротивляется, но теряет сознание. Его волокут к багажнику автомобиля. Песня «Run Rabbit Run» выводится на первый план, заполняя собой все аудиальное пространство (пункт 7). Дальний план, похититель кладет Андрэ в багажник и уезжает. Багажник закрывается, начинаются титры, звучит тревожная музыкальная тема.

Пролог, являясь в некотором смысле идейным центром картины, передает основную суть всего фильма: представители расового меньшинства испытывают тревогу, находясь в обществе, преобладающее большинство которого – представители белой расы. Эта сцена передает основную мысль автора, которая в последствие будет доведена до предела: даже в демократическом обществе, в котором расовая дискриминация неприемлема, расизм, существовавший с самого основания американского государства, продолжает быть актуальной социальной проблемой.

Режиссер на протяжении всего фильма делает акцент на расовом различии главного героя и остальных персонажей, но представляет его в несколько ином свете, в отличии от устоявшихся стереотипов. Восприятие зрителем этой информации, во многом, будет зависеть от контекста создания фильма: «Во всех индивидуальных вариантах восприятия и усвоения информации правила кодирования и декодирования будут зависеть, во-первых, от установок, заданных конкретным средством коммуникации, во-вторых, от контекстуальных факторов, т.е. исторически и социокультурно обусловленных личностных установок как отправителя, так и реципиента...» [3, с. 51]

Например, показательным является эпизод приема гостей в доме Армитажей. Крис общается с несколькими гостями, каждый из которых делает комплимент Крису по поводу его расовой принадлежности, что оставляет у героя странное впечатление. С одной стороны они проявляют уважение к герою, но с другой, их отношение к нему все еще является формой объективации. Они видят в нем не личность, но, в первую очередь, чернокожего.

Также важными сценами, демонстрирующими зрителю культурные различия между Крисом и семьей Армитажей являются сцены диалогов между главным героем и его другом Родом, также афроамериканцем. Крис общается с ним не так, как с другими персонажами – более открыто и непринужденно, их общение носит более доверительный характер. При этом, при диалоге Криса с Дином создается ощущение, что отец семейства старается угодить Крису, рассказывая историю о чернокожем бегуне Джесси Оуэнсе, который одержал победу в соревнованиях «на глазах у Гитлера», или же говоря о том, что Барак Обама был лучшим президентом в его жизни (**пункт 6**). На фоне диалогов Криса с Родом, общение главного героя с Дином выглядит неестественно, что, например, выражается в реакции Криса на слова Дина – в сценарии фигурирует слово «усмехается» (**пункт 6**) в моменты, когда главный герой реагирует на слова Армитажа об известных чернокожих людях (**пункт 5**).

Показательной также является сцена общения Криса с Уолтером, чернокожим работником дома Армитажей. Крис обращается к Уолтеру с вопросом: «Как жизнь, чувак? Вкалываешь с утра до ночи?». Камера следует за главным героем (**пункт 2**), Уолтер находится на втором плане. Некоторое время Уолтер смотрит на Криса, в его лице видна невозмутимость. Затем он улыбается и отвечает: «Мне нравится моя работа». Склейка, зрителю показывается реакция главного героя – он несколько смущен, растерян (**пункт 2, пункт 5**). Во время диалога Уолтер заводит речь о Роуз и говорит о том, что она – «мечта любого мужчины», и смеется (**пункт 6, пункт 5**). Крупный план, демонстрирующий реакцию Криса – этот ответ кажется ему странным и подозрительным (**пункт 2, пункт 5**). Крупность плана в этом случае влияет на процесс сопереживания, передает эмоции персонажа: «Дистанция до объекта не просто влияет на понимание происходящего: прежде всего она помогает передать определенную атмосферу и создать определенные эмоции» [3, с. 62]. В процессе диалога Уолтер спрашивает Криса о том, как прошел гипнотический сеанс с мисс Армитаж, в реальности которого главный герой сомневается. Крис говорит о том, что он не помнит об этом – Уолтер смеется. Уолтер говорит о том, что ему необходимо продолжить работу, камера

показывает реакцию Криса – он явно выражает некоторое беспокойство, вызванное словами Уолтера (**пункт 2, пункт 5**). Крис уходит, камера сопровождает его, сцена заканчивается.

Эта сцена демонстрирует то, как главный герой пытается выстроить неформальное общение с другим чернокожим, но у него это не получается. Более того, этот диалог вызвал у героя беспокойство. Только позже выяснится то, что прислуга в доме Армитажей – это, на самом деле, родители Дина, прошедшие операцию по перенесению их сознаний в тела черных людей. Опять же, на фоне общения Криса с Родом, диалог главного героя с Уолтером выглядит странным и несколько тревожным несмотря на то, что они оба – афроамериканцы, на чем режиссер и акцентирует внимание.

Проведя системный анализ – проанализировав ключевые сцены и их построение на уровне: монтажа, работы камеры (выстраивание кадра, движение камеры, угол съемки и т.д.), освещения, сюжета, игры актеров, диалогов, музыкального сопровождения, а также рассмотрев картину в целом, можно сказать, что «Прочь» является высказыванием автора на тему расизма в современном американском обществе. Расизм укоренен в культуре США, но в современной для автора действительности он несколько видоизменился. Неолиберальная ответственность, представленная в лицах семьи Армитаж и их гостей, различными способами пытается проявить уважение к Крису, представителю черной расы, однако, по существу, это все еще является расизмом, хоть и в измененном виде: режиссер применяет субверсию – персонажи постоянно упоминают цвет кожи главного героя, но в положительном ключе, однако это все еще форма объективации. Они говорят ему о его физических и умственных достоинствах, которые присущи Крису в виду его расовой принадлежности, но делают это со злым умыслом, ведь они рассматривают его в качестве средства для достижения своей цели – продления своей жизни и обладания телом главного героя. Автор демонстрирует зрителю некоторую видоизмененную форму рабства, при которой белые используют не труд черных рабов, а их тела.

Таким образом, фильм «Прочь», представляющий собой фильм ужасов, является высказыванием режиссера на тему расизма в современном американском обществе. С помощью конкретных средств создания художественной кино-реальности (монтаж, свет, работа камеры, игра актеров и т.д.) режиссеру удается донести свое сообщение до зрителя-реципиента, показав проблему расизма в современном американском обществе в ее ужасающем проявлении.

Библиографический список

1. Фрейд З. Художник и фантазирование // Издательство «Республика», Москва / Под ред. Р.Ф. Додельцева, 1995. – 400 с.
2. Кьеркегор С. Понятие страха // Пер. с дат. Н.В. Исаевой, С.А. Исаева. – 2-е изд. – М.: Академический проект, 2014. – 224 с. – (Философские технологии).
3. Корте Г. Введение в системный киноанализ с примерами исследований на материале фильмов «Забриски Пойнт» (Антониони, 1969), «Мизери» (Райнер, 1990), «Список Шиндлера» (Спилберг, 1993), «Ромео и Джульетта» (Лурман, 1996) [Текст] // авторы исслед. П. Дрекслер, Г. Корте, Г.-П. Роденберг, Й. Тиле; пер. с нем. М. Юдсон, Е. Смирновой (ч. вторая, гл. II, III); под науч. Ред. И. Кушнарева; предисл. А. Павлова; Нац. Исслед. Ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. Дом Высшей школы экономики, 2018 – 360 с. – (Исследования культуры).
4. Carroll N. The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart. – Routledge, 1990 – 272 p.

SYSTEM ANALYSIS OF A HORROR FILM ON THE EXAMPLE OF THE FILM «GET OUT» DIRECTED BY JORDAN PEEL

L.K. Gavrilov

Perm State University

The article analyzes the horror film «Get Out» directed by Jordan Peele. The purpose is to identify the actual socio-cultural problems of modern society and its representation in the works of the horror genre. The main method is system analysis. Through the analysis of such components of the film as editing, camera work, lighting, plot, acting, dialogues, musical accompaniment, the transfer of the author's meaning inherent in the work of art is revealed. After analyzing the picture as a whole, it was revealed that the film «Get Out» is the author's statement on the topic of racism of modern American society.

Keywords: horror films, post-horror, system analysis, social problems, film studies.

ТИПОЛОГИЯ ГЕРОЯ РОССИЙСКОЙ СТЕНДАП-КОМЕДИИ

Ю.В. Голохвастова

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

Данная статья направлена на изучение разговорного жанра комедии – стендап. В связи с этим детальное изучение отводится истории возникновения стендап-комедии в России с периода СССР, а также анализу типа героя российской стендап-комедии по средствам тем и материала стендап-концертов. Благодаря чему подтверждается гипотеза о том, что тип стендап-комика определяется в меньшей степени творческими традициями стендапа и в большей степени культурной и национальной спецификой.

Ключевые слова: смеховая культура, стендап-комедия, советский юмор, культура России XX века.

Юмор – неотъемлемая часть нашей жизни, необходимой компонент межличностной коммуникации и многоаспектное явление культуры. Одной из словесных форм юмора является стендап-комедия. Стендап, как и юмор, абстрактное понятие, которое не имеет универсального и четко сформулированного определения. Тем не менее, выявим распространенное на данный момент понятие: «Стендап – это особый жанр комедии, в виде социального выступления, исполняемого перед живой аудиторией преимущественно в форме монолога, который содержит также элементы диалога для поддержания контакта с публикой» [1, с. 111].

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что стендап-комедия появилась в России в 2000-е годы и находится в стадии развития, поэтому данный жанр «словесного смеха» [2, с. 123] малоизучен с точки зрения науки и культурологии. Большая часть научных работ охватывает вопросы, связанные исключительно с лингвистикой в стендап-монологах или значения стендапа для массовой культуры и досуга молодежи. Малоисследованной остается область темати-

ческого многообразия стендапа, поэтому данная работа в числе первых проследит хронологию возникновения русского стендапа и выявит тип героя российской стендап-комедии.

Истоки данного комедийного искусства исходят из Древней Греции, так прообразом стендапа является ораторское искусство или красноречие, а первым его проявлением стала парресия, что «этимологически «*parrhesiazesthai*» означает «говорить все» – от «*pan*» (все) и «*thema*» (то, о чем говорится)» [3], но так чтобы речь была понятна аудитории.

Значительное влияние на формирование стендапа оказало также явление театра «Варьете», который получил распространение в конце XIX – начале XX вв. Основным признаком варьете на ранних этапах существования – столики перед сценой, сближающие театр с рестораном. Эта особенность есть и у стендапа, ведь зрителями комических выступлений часто были и есть клиенты баров или ресторанов. В целом спецификой театра варьете были яркость, эстрадность, комедийность, часто – пародийность и ирония, легкий развлекательный характер, что характерно и для стендап-комедии.

Неоспоримо важную роль в появлении сольных юмористических выступлений на публику сыграл писатель и журналист Марк Твен, который впервые гастролировал с «юмористическими лекциями» – историями из будущей книги о путешествии в Европу, которые были рассказаны в форме объемного анекдота. Такая форма подачи юмора была единственной в своем роде до начала XX века. На данный момент такие гастролы именуют «стендап-турами».

С 1947 года деятельность комиков стала называться стендапом – его придумали американские журналисты изданий, писавших о шоу-бизнесе. Развитие стендапа началось в Америке с клубов и пабов, например, «*Improvisation Cafe*» Джерсона «Бад» Фридмана на Манхэттене, фестивалей, таких как «*The Edinburgh Festival Fringe*», и появления на телевидение в 1948 году, когда вышли два легендарных шоу «*Texas Star Theater* на NBS и *The Ed Sullivan Show* на CBS» [4].

В России полноценный стендап-клуб «*Stand Up Club #1*» открывается в Москве и первое мероприятие «состоялось в клубе «*Radio City*» 17 октября 2010 года» [5]. Первопроходцами стендапа на телевидение стали Игорь Меерсон и Антон Борисов, запустившие в 2012 году на телеканале СТС первое стендап-шоу «*Центральный микрофон*», в котором выступали и иностранные звезды стендапа – это шоу впервые показало зрителям суть стендап-выступления и познакомило с жанром, не имея, тем не менее, большого успеха. Классический стендап возник благодаря шоу «*Stand Up* на ТНТ», выпущенному в эфир в 2013 год, под руко-

водством идейного вдохновителя комика Руслана Белого. В 2017 году была запущена ныне традиционная рубрика «Открытый микрофон», в которой начинающие комики, пройдя специальный отбор, могли выступить и, имея одобрение у жюри, пройти дальше в «Stand Up на ТНТ». Новый этап развития жанра произошел с появлением шоу «Женский стендап» в 2020 году. Современный образ стендапа в России сформировался с развитием интернет-платформы You Tube, где опытные и начинающие комики имеют возможность самостоятельно показывать свои выступления.

Однако, исходя из признаков стендап-комедии, таких как речевой формат, выступление перед живой аудиторией, сценический образ и юмор, можно считать советскую разговорную комедию прообразом стендапа и его появление в специфическом формате отсчитывать с периода СССР. К тому же М.М. Жванецкого и М.Н. Задорного можно назвать первыми стендап-комиками в России, потому что именно в их выступлениях не было «чистой» юмористической миниатюры и пародии, которая свойственна, например, А.И. Райкину.

Михаил Михайлович Жванецкий – первый русский стендапер, которого определяют как писатель-сатирик. Он появляется на телевидение «в 1978 году с поразительно сексистским монологом «Время больших перемещений» [6], где все соответствует требованиям стендапа – один комик на сцене, микрофон, красный занавес позади и монолог, содержащий личное мнение в форме шуток в данном случае о роли женщины и мужчины в жизни. У Жванецкого также есть свой сценический образ – комик, который вечно читает по бумажке. Конечно, эти бумаги, которые он доставал перед началом выступления из портфеля были только аксессуарами и атрибутами его ампула. Диалог со зрителями, актуальный для стендаперов, также происходит в некоторых выступлениях Михаила Михайловича, например, в монологе «О трудностях бытия» или «Как шутить в Одессе» 1987 года.

Другим русским стендапером является Михаил Николаевич Задорнов, появившийся на телевидение «в 1982-м – сперва с весьма депрессивным монологом «Письмо студента домой»» [6]. Уже в первых выступлениях Задорнов показывает публике свой образ и его особенности – это монотонное чтение шуток и юмористических рассказов, отсутствие яркой эмоциональности и отчетливо понятной пародии. Популярность Михаила Задорного началась с рассказа «Два девятых вагона» 1984 года и стоит обратить внимание на то, что в самом начале выступления сатирик ведет диалог со зрителями, что еще раз показывает схожесть со стендапом.

Чтобы доказать гипотезу о том, что тип стендап-комика в значительной степени определяется культурной и национальной спецификой, проведем анализ восьми выступлений советских комиков, которые исходя из представленных аргументов являются классическими стендаперами, и шести концертов российских стендап-комиков.

Начиная типологизацию, стоит также определить тип при анализе стендапа. В данном смысле «тип – это объект, выделяемый и рассматриваемый в качестве представителя некоторого множества объектов» [7, с. 157]. Так как выделять тип предстоит из речевого материала стендап-концертов и небольших выступлений, под объектом будет подразумеваться специфика темы определенной части из целого выступления. Из чего следует, в данном случае, что тип – это тема стендап-монолога, имеющая характерные особенности и выделяемая из множества других тем выступлений комиков.

В ходе практик просмотра более чем тридцати онлайн и оффлайн выступлений стендаперов, были выявлены основные типы:

1. Социальный тип – это юмор про взаимоотношения между людьми, отношения самого комика с кем-либо, а также про общение в социальных сетях;
2. Жизненно-рутинный или бытовой тип – это шутки про «ритуалы» повседневной жизни и их влияние на людей;
3. Территориально – локальный тип – это юмористические монологи о месте проживания стендапера или путешествии, а также тема «провинция и столица».
4. Проблемно-личностный тип – это сложный и индивидуально окрашенный «черный юмор», который основан на трагедии, проблеме, неудаче комика.
5. Политический тип – это юмор о политике, где стендапер высказывает свое субъективное мнение на данную тему.
6. Расово-национальный тип – это юмористический монолог, в котором комик высмеивает ситуации, связанные с национальными особенностями или расизмом.

Далее представлена структурированная типология выступлений стендап-комиков, где 1 – свидетельство присутствия, 0 – отсутствия, которая позволит, во – первых, сравнить творчество советских и современных юмористов (см. табл. 1–2), во – вторых, выявить тематические особенности содержания выступлений для подтверждения или опровержения гипотезы исследования.

Таким образом, данный анализ позволил выявить, что главным отличием прошлого стендапа от современного является уменьшение преобладания в творческом репертуаре политических и расово-национальных тем. Так, можно обозначить, что М.Н. Задорнов в период 2000-х годов активно выступает с мнением на юмористический лад о пути России и о национальных культурах, когда

М.М. Жванецкий больше шутит про русский менталитет, меньше задевая политические темы, и лишь в 2016 году ярко говорит о личностных переживаниях. Среди российских стендап-комиков нынешнего поколения заметна противоположная тенденция к иронизированию над личной жизнью и внутренним миром, что показывает преобладание социального, жизненно-рутинного и проблемно-личностного типов. Все реже стендаперы создают материал о внешних мировых процессах и чаще воздерживаются от политических высказываний, на что безусловно влияет сложившаяся тяжелая ситуация сегодня.

Несмотря на данный результат, утверждение о том, что тип стендап-комика выражен в большей степени в культурной и национальной специфике подтвердилось. Это обусловлено преобладанием в прошлом и настоящем творчестве комиков тем о социальных взаимодействиях людей и их специфических особенностях, связанных с менталитетом и ценностями, суевериями и привычками. Также юмор на территориально-локальные темы, которые всегда остаются проблемными и актуальными в России, но что с другой стороны, по мнению всех деятелей смеховой культуры, делает нашу нацию самобытной. В итоге можно сказать, что российский стендап сегодня перенял определенные особенности интерпретации реальности в творчестве у советского разговорного юмористического жанра.

Таблица 1. «Типология российских стендап-комиков»

Тип	Автор и стендап-концерт						
	Евгений Чебатков «Выходи из комнаты»	Зоя Яровицына «Без мужа»	Александр Долгополов ¹ «Флорентинское чудо»	Иван Усович «Еще один день»	Иван Абрамов «Большой ребенок»	Андрей Айрапетов «Счастливый человек»	
Социальный	1	1	1	0	1	1	5
Бытовой	1	1	0	1	1	1	5
Территориальный	1	1	0	1	0	1	4
Проблемно-личностный	1	1	1	0	1	1	5
Политический	0	0	1	0	0	1	2
Расово-национальный	0	0	1	0	0		1

¹ Данное сообщение (материал) создано и (или) распространено иностранным средством массовой информации, выполняющим функции иностранного агента, и (или) российским юридическим лицом, выполняющим функции иностранного агента.

Таблица 2. «Типология советских стендап-комиков»

Автор и выступление	Тип (тема) стендап – монолога					
	Социальный	Бытовой	Территориально-локальный	Проблемно-личностный	Политический	Расово-национальный
М.М. Жванецкий «Встреча в театре Калягина»	1	0	0	0	1	1
М.М. Жванецкий «О трудностях бытия»	1	0	1	0	0	0
М.М. Жванецкий «Как шутить в Одессе»	1	0	1	0	0	0
М.М. Жванецкий «О своем поколении» 2016г	1	1	0	1	0	0
М.Н. Задорнов «Глупота по-американски»	1	0	0	0	0	1
М.Н. Задорнов «Слава Роду!»	1	0	1	0	1	1
М.Н. Задорнов «От Путча до Путина» 1991г	1	0	1	0	1	1
М.Н. Задорнов «Задорники и задор- низмы» 2002г	1	0	1	0	1	1
	8	1	5	1	4	5

Библиографический список

1. Решетарова А.М. Структурные и композиционные особенности юмористических текстов в жанре стендап-комедии / А.М. Решетарова // Вестник Донецкого национального университета. Серия Д: Филология и психология. – 2020. – № 2. – С. 111.
2. Сокровищук А.А. Народная смеховая культура в философии М.М. Бахтина // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. – 2021. – №3. – С. 123.
3. Психоанализ психоаналистика Вячеслава Шустилова. Статья Вячеслава Гриздак «М. Фуко. Слово «парресия»» [Электронный ресурс]. – URL: <https://psychoanalysis.by/2019/12/07/Статья-М-Фуко-СЛОВО-ПАРРЕСИЯ/> (дата обращения – 10.02.2023).
4. Веселова М. Рупор современности: краткая история и интересные факты о стендапе / Мария Веселова // Вокруг света– 2016. – № 8 [Электронный ресурс] – URL: <https://www.vokrugsveta.ru/articles/rupor-sovremennosti-istoriya-i-interesnye-fakty-o-stendape-id674769/> (дата обращения – 10.02.2023).

5. Энциклопедия нашего юмора / Хронология Stand up на Руси [Электронный ресурс] – URL: <https://humorpedia.ru/standup-history.html> (дата обращения – 14.02.2023).

6. Беликов Е. От Райкина до Хованского: история российского юмор в лицах // Esquire – 2020. – № 25.

7. Филатов В.П., Огурцов А.П., Федотова В.Г., Перлов А.В. Обсуждаем тему «Типологический метод» // Epistemology & Philosophy of Science. – 2007. – №1. – С. 157.

TYOLOGY OG THE HERO OF THE RUSSIAN STAND-UP COMEDY

Ju.V. Golokhvastova
Perm State University

This article is aimed at studying the colloquial genre of comedy – stand – up. For this reason, a detailed study is devoted to the history of the emergence of stand – up comedy in Russia since the USSR period, as well as an analysis of the type of Russian stand – up hero by means of topics and materials of stand – up concert. Due to this, the hypothesis is confirming that the type of stand – up comedian is determined to a lesser extent by the creative traditions of this genre and to a greater extent by cultural and national specifics.

Keywords: laughter culture, stand-up comedy, soviet humor, culture of Russia of the 20th century.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ГОСУДАРСТВА СО СФЕРОЙ КУЛЬТУРЫ

А.В. Гордеева

В.Е. Койнова

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

Государство принимает непосредственное участие в сфере культуры, а именно культурная политика, являющаяся одним из направлений государственной политики, занимается планированием, проектированием, реализацией и обеспечением культурной жизни государства и общества. В статье показано влияние государства на культурную сферу. Рассмотрено понятие массовой культуры, которая является наиболее популярной в современном обществе. В частности, приведены проекты, внедряемые государством в сферу культуры, для развития и поддержания культуры на высоком уровне в обществе.

Ключевые слова: культура, культурная политика, массовая культура, проекты.

По данным ВЦИОМ на 2018 год, уровень «культурной» вовлеченности россиян вырос с 71% до 88%. Лидерами по посещаемости стали такие форматы досуга, как участие в местном празднике (рост с 37% в 2017 г. До 48% в 2018 г.) и поход в кинотеатр (41%). На третьем месте – посещение театра (27%), на четвертом – музеев (рост с 18% в 2017 г. До 24% в 2018 г.). Пятерку лидеров замыкают визиты в зоопарк и библиотеку (по 18%) [1]. Не последнюю роль в росте «культурной» вовлеченности сыграло государство, в частности такой проект как «Пушкинская карта», позволяющая молодежи бесплатно посещать культурные заведения. Помимо «Пушкинской карты», в век современных технологий, появляется возможность посещать онлайн-мероприятия, связанные с культурой. Государство, используя средства массовой коммуникации, привлекает граждан к культурной сфере, выпуская передачи, посвященные деятелям культуры, историческим моментам в искусстве и т.п. В дополнение ко всему вышесказанному,

стоит отметить, что средства массовой информации помогают культурной политике, не только заинтересовать общество, но и поддерживать ценности. Также, государство оказывает поддержку и дает возможность реализовать свой творческий потенциал, путем поощрения грантами, возможностью выступить на фестивалях и мероприятиях. Может рост «культурной» среды не так быстр, как хотелось бы, но, несмотря на это, государство прилагает усилия к увеличению культурного роста в стране.

В указе Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» под культурой понимается совокупность формальных и неформальных институтов, явлений и факторов, влияющих на сохранение, производство, трансляцию и распространение духовных ценностей (этических, эстетических, интеллектуальных, гражданских и т. Д.) [2]. Основной социальной функцией культуры является поддержание, стимулирование и обеспечение коллективного характера жизнедеятельности людей. Помимо этого, существуют три основные формы культуры: элитарная, народная и массовая.

Остановимся подробнее на массовой культуре, которая является наиболее распространенной в современном обществе. Массовое искусство ориентировано на среднего человека, человека массы, оно менее требовательно и избирательно к темам, в отличие от элитарного искусства [3]. Массовая культура формирует мировоззрение масс, являясь в тоже время их отражением. Она проста в восприятии, понятна большинству людей, и цель такого искусства – заработок. Стоит уточнить, что под «заработком» понимается не только денежный эквивалент, но и слава, популярность и рейтинги. Зритель же выступает как потребитель массового искусства. Но, не стоит воспринимать массовую культуру в отрицательном ключе несмотря на то, что данная культура подвержена коммерциализации, она обладает просветительской функцией, приобщая людей к творчеству. Популярные в настоящее время мастер-классы, различные творческие курсы и мастерские, ориентируясь на потребности общества, позволяют людям приоткрыть завесу тайны художественного мастерства, обрести базовые навыки в сфере искусства. Помимо всего вышесказанного, массовая культура способствует приобщению людей к культуре, внедряет определенные ценности и нормы. В частности, государство нередко прибегает к средствам массовой информации, где продвигает культуру, привлекая людей к творчеству и искусству. Помимо этого, государство влияет на развитие культуры.

Культурная политика – это направление политики государства, связанное с планированием, проектированием, реализацией и обеспечением культурной

жизни государства и общества [4]. К инструментам культурной политики относятся: создание рабочих мест, распределение грантов и премий, создание культурной инфраструктуры, то есть здания, площадки для деятельности учреждений культуры и искусства, необходимое оборудование [5].

Также, важным является, неразрывность культурной политики с основными направлениями государственной политики. Можно сказать, что к основной цели культурной политики государства относится пропаганда социальных норм и ценностей, благоприятно влияющих на развитие общества и статус государства.

Важность культуры для государства определяется тем, что она влияет на развитие государства в целом, его политику и экономику. Государство закрепляет на федеральном уровне нормативно-правовые акты в сфере культуры, тем самым отмечая ее значимость для развития общества. В указе Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» обозначена главная цель: формирование гармонично развитой личности, разделяющей традиционные российские духовно-нравственные ценности, и укрепление единства и сплоченности российского общества посредством приоритетного культурного и гуманитарного развития [6]. В приоритете перед государством стоит создание условий для реализации творческого потенциала каждого человека, в том числе всесторонняя поддержка инициатив и вовлечение людей в культурную среду путем просвещения.

В настоящее время предоставляется возможность доступа всем гражданам к культуре и искусству, их привлечение к участию в культурной деятельности и пользованию учреждениями культуры.

Действует проект «Пушкинская карта», его основной целью является популяризация культурных мероприятий среди молодых людей в возрасте от 14 до 22 лет [7]. Данный проект способствует повышению доступности культурных учреждений, театров, музеев, кинотеатров, а также направлен на передачу исторической памяти и культурных ценностей от поколения к поколению.

Сравнительно недавно приобрели популярность виртуальные выставки, музеи, экскурсии и концертные залы, но они уже успели зарекомендовать себя. В век современных технологий онлайн-режим является актуальным и открывает для граждан новые горизонты, также использование данного формата вызывает интерес среди общества и окультуривает его. Важно отметить, что не всем удастся найти время для похода на мероприятие, а в онлайн-формате к нему можно подключиться в любое удобное время.

Национальный проект «Культура» реализуется с 2019 по 2024 год. Он направлен на доступность культурной среды для российских граждан и ино-

странных гостей [8]. Неотъемлемой частью проекта является раскрытие творческого потенциала людей, которое осуществляется путем поощрения, в виде фестивалей, конкурсов, обучения и грантов. Таким образом, происходит поддержка граждан и раскрытие их потенциала.

В частности, средства массовой информации оказывают влияние на культуру не только посредством изданий, передач, программ, а они напрямую воздействуют на сознание человека. Они могут вдохновить и заинтересовать индивида, также занимаются поддержкой традиций и просвещением, реализуя один из принципов государственной культурной политики.

На федеральном уровне реализуется проект «Творческие люди» целью, которого является создание условий для реализации творческого потенциала нации [9]. Он направлен на продвижение талантов и подготовку специалистов в области культуры.

Осуществляется следующая грантовая поддержка культурных проектов:

1. Конкурс «Оказание государственной поддержки творческим союзам в целях выплаты стипендий молодым деятелям культуры и искусства – 2023» [10]. Предлагаются такие направления для участия как: литература; музыка; фотоискусство; кинематография; хореографическое, цирковое и изобразительное искусство; архитектура; народное творчество; театры и музеи. Конкурс охватывает множество направлений, а также служит хорошей поддержкой для молодых людей и развития творческих союзов.

2. «Второй конкурс грантов Президентского фонда культурных инициатив на реализацию проектов в области культуры, искусства и креативных (творческих) индустрий в 2023 году» [11]. В конкурсе могут принять участие: некоммерческие организации (есть исключения), коммерческие организации и индивидуальные предприниматели. Можно принять участие по направлениям: дизайн, краеведение, обучение, детское творчество, волонтеры, изобразительное искусство и многие другие. Данный конкурс направлен на поддержку проектов и стартапов в области культуры и искусства.

Государственная поддержка в сфере культуры довольно разнообразна и проектов достаточно много. Данные меры способствуют развитию творческого потенциала и повышению роли страны в мировом культурном пространстве.

Культурная политика осуществляется не только на федеральном уровне, но и на региональном. Рассмотрим региональную поддержку на примере Пермского края:

1. Конкурс «Арт-резиденция» направлен на создание культурной среды региона и развитие творческих инициатив [12]. Участниками могут стать: физические лица, индивидуальные предприниматели, некоммерческие организации,

государственные и частные организации в сфере культуры. Конкурс вовлекает население региона создавать проекты в культурной среде, тем самым повышает доступность культурных благ для жителей края.

2. «Конкурс творческих проектов, направленных на развитие и поддержку театрального искусства» [13]. Участниками могут стать: муниципальные и коммерческие театры. Благодаря конкурсу происходит популяризация театрального искусства, повышение роли театра и его доступности для различных групп населения.

Важно отметить, что необходимо осуществлять поддержку культуры, в частности в регионах для сохранения культурного наследия и поддержания культурной среды.

Культурная сфера во все времена имела большое значение для государства. Она, не в последнюю очередь, влияет на уровень и престиж самого государства, и в частности, общества. Не одно общество не может существовать без идеалов и ценностей, которые продвигает культура и искусство. Культурная политика, занимающаяся развитием и популяризацией культуры в массах, активно продвигает свою деятельность, на что указывают проекты, приведенные в статье. В последние годы интерес населения к культурному наследию возрос, за счет популяризации культуры и продвижения культурных проектов. Государство стремится вовлекать граждан в сферу культуры не только на федеральном уровне, но и на региональном, это играет важную роль в реализации культурной политики страны.

Библиографический список

1. Культурная жизнь россиян: динамика основных показателей. 2018. // ВЦИОМ Новости. – URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/kulturnaya-zhizn-rossiyan-dinamika-osnovnykh-pokazatelej> (дата обращения: 15.02.2023).

2. Указ Президента РФ от 24.12.2014 № 808 (ред. От 25.01.2023) «Об утверждении Основ государственной культурной политики». – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_172706/ (дата обращения: 30.01.2023).

3. Каратеева А.Г., Адамецкая Т.Н. Современное искусство в контексте массовой культуры // Интерактивная наука. – 2019. – № 11 (45). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-iskusstvo-v-kontekste-massovoy-kultury> (дата обращения: 31.01.2023).

4. Лавринова Н.Н. Культурная политика // Аналитика культурологии. – 2010. – №17. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-politika> (дата обращения: 01.02.2023).
5. Проект «Пушкинская карта». – URL: <https://xn--80atoqz.xn--p1ai/> (дата обращения: 03.02.2023).
6. Национальный проект «Культура». – URL: <https://xn--80aаратретсчфмо7а3с9еhј.хn--р1аi/projects/kultura> (дата обращения: 03.02.2023).
7. Федеральный проект «Творческие люди». – URL: <https://culture.gov.ru/about/national-project/creative-people/> (дата обращения: 06.02.2023).
8. Конкурс «Оказание государственной поддержки творческим союзам в целях выплаты стипендий молодым деятелям культуры и искусства – 2023». – URL: <https://grants.culture.ru/grants/okazanie-gosudarstvennoy-podderzhki-tvorcheskim-soyuzam-v-tselyakh-vyplaty-stipendiy-molodym-deyatel/>?sphrase_id=113829 (дата обращения: 09.02.2023).
9. «Второй конкурс грантов Президентского фонда культурных инициатив на реализацию проектов в области культуры, искусства и креативных (творческих) индустрий в 2023 году». – URL: <https://grants.culture.ru/grants/vtoroy-konkurs-grantov-prezidentskogo-fonda-kulturnykh-initsiativ-na-realizatsiyu-proektov-v-oblasti/> (дата обращения: 09.02.2023).
10. Конкурс «Арт-резиденция». – URL: <https://center-projects.ru/event/art-rezidenciya-2023/> (дата обращения: 15.02.2023).
11. «Конкурс творческих проектов, направленных на развитие и поддержку театрального искусства». – URL: <https://center-projects.ru/event/konkurs-napravlennyj-na-razvitie-teatralnogo-iskusstva-2023/> (дата обращения: 15.02.2023).

INTERACTION OF THE STATE WITH THE SPHERE OF CULTURE

A.V. Gordeeva

V.E. Koinova

Perm State University

The state is directly involved in the field of culture, namely cultural policy, which is one of the directions of state policy, is engaged in planning, designing, implementing and ensuring the cultural life of the state and society. The article shows the influence of the state on the cultural sphere. The concepts of mass culture, which is the most popular in modern society, are considered. In particular, the projects implemented by the state in the sphere of culture for the development and maintenance of culture at a high level in society are presented.

Keywords: culture, cultural policy, mass culture, projects.

«ИГРА В КАЛЬМАРА» И «ПАРАЗИТЫ» КАК ФЕНОМЕНЫ «КАПИТАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА»

С.Д. Грехов

*Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации*

В работе осуществляется анализ корейского фильма «Паразиты» и корейского сериала «Игра в кальмара» через оптику «капиталистического реализма» (Марк Фишер). В статье особое внимание уделяется характеристике социально – культурных факторов, определяющих популярность «Паразитов» и «Игры в кальмара». В работе использованы работы М. Фишера, журналистские материалы (рецензии и интервью).

Ключевые слова: капиталистический реализм, капитализм, Южная Корея, Марк Фишер, поп-культура, классовая борьба, классовые противоречия.

В последние годы мы наблюдали, как корейские фильмы и сериалы обрели огромную популярность по всему миру. В качестве наглядных примеров могут являться фильм «Паразиты» режиссера Пон Чжун Хо и сериал «Игра в кальмара» Хван Дон Хёка. Фильм «Паразиты» получил две главных мировых кинонаграды (Каннский международный кинофестиваль, 2019; Премия Американской академии кинематографических искусств и наук – Оскар, 2019). Сериал «Игра в кальмара» стал одним из самых популярных на стриминговой платформе Netflix за все время ее существования. Что их объединяет? «Паразиты» и «Игра в кальмара» – истории, которые затрагивают проблемы социального и классового неравенства; истории, во многом, критикующие экономическую модель капитализма. Тем не менее, обращаясь к работам Марка Фишера, нужно задать вопрос: насколько «антикапиталистические» медиа могут быть по-настоящему антикапиталистическим?

Философ Марк Фишер в работе «Капиталистический реализм» отмечает, что идеология капиталистического реализма стала повсеместной и антикапиталистические идеи больше не выступают как антитезис капитализму [1]. Антикапитализм становится способом укрепления капиталистической системы. Фишер поддерживает утверждение философа Фридриха Джеймисона о том, что «проще представить конец света, чем конец капитализма». Это утверждение, по его мнению, является квинтэссенцией «капиталистического реализма» [1, С.2]. Результатом политики неолиберального капитализма становится массовая приватизация, растущее неравенство и бедность. В этих условиях, по мнению Фишера, «самосбывающимся пророчеством» становится фрустрация как представление о том, что изменения невозможны [1, С.8].

Современные медиапродукты «капиталистического реализма», как говорит Фишер, часто исследуют антикапиталистические идеи, но при этом не бросают вызов системе и не предлагают альтернативу. Феномен, когда люди осознают недостатки капитализма, но считают, что перемены невозможны, Фишер назвал «рефлексивной импотенцией» [1, С.21].

Вернемся к «Игре в кальмара». Корейский сериал, вышедший в 2021 году, стал самым популярным в истории стриминговой платформы Netflix. В центре повествования участники тайного турнира на выживание, в котором участвуют 456 человек. Они претендуют на большой денежный приз, около 45 млн корейских вон. Во время состязания оказывается, что участники турнира ведут борьбу не только за деньги, но и за свою жизнь, – поражение в одном из раундов карается смертью. Главный герой Сон Ки Хун участвует в турнире, надеясь погасить долги перед кредиторами. Как и практически все участники игры (кроме одного), он испытывает финансовые трудности, турнир – это чрезвычайно опасный и рискованный способ их решить.

Множество СМИ называли «Игру в кальмара» критикой капитализма. «В отличие от многих других представителей этого жанра, действие «Игры в кальмара» разворачивается в нашей современной реальности, что делает резкую критику капитализма в сериале не столько метафорой мира, в котором мы живем, сколько буквальным изображением жизни при капитализме» [2], – писали в издании «Den Of Geek», которое специализируется на поп-культурных новинках. «Возможно, не случайно спустя 10 лет после глобального финансового краха весь земной шар наблюдает за драмой, основной посыл которой звучит так: «Смогу ли я когда-нибудь вернуть (финансовый) этот долг? Не проще ли было бы играть насмерть?» [3], – писали в британском издании The Guardian.

Создатель сериала «Игра в кальмара» Хван Дон Хёк в интервью The Guardian говорил, что идея для сериала пришла к нему в 2009 году, после мирового финансового кризиса. Всей его семье пришлось брать денежные кредиты из-за тяжелой финансовой ситуации. На вопрос интервьюера, является ли сериал «глубоким высказыванием о капитализме», Хван Дон Хёк ответил: «Оно не глубокое! Оно очень простое! Я действительно верю, что общий мировой экономический порядок неравен и что около 90% людей считают, что это несправедливо. Во время пандемии более бедные страны не могут вакцинировать своих граждан. Они заражаются вирусами на улицах и даже умирают. Так, что, я действительно попытался донести мысль о современном капитализме» [4].

В «Игре в кальмара» так или иначе присутствует критика капиталистической экономической системы. В сериале показана жизнь персонажей в долгах, неспособность людей удовлетворить свои базовые потребности, социальное неравенство. Все главные персонажи принимают решение участвовать в турнире из-за финансовых трудностей. Главного героя Сон Ки Хуна уволили с работы за то, что он участвовал в забастовке на работе, ему нужны деньги, чтобы выплатить свои долги и начать финансово обеспечивать свою дочь. Чхо Сан Вуо, друг детства главного героя, участвует в игре, потому что его разыскивают за финансовые махинации. В сериале есть персонажи, которые уехали в Южную Корею за лучшей жизнью, но не могут обеспечить свою семью. Кан Сэ Бёк, беженке из Северной Кореи, нужны деньги, чтобы вывезти оттуда свою семью. Али Абдулу, мигранту из Пакистана, задерживают зарплату, при том, что у него есть жена и годовалый сын, которых надо обеспечивать.

Говоря о предыстории Сон Ки Хуна, необходимо вспомнить профсоюзную забастовку в Южной Корее 1996–1997 годов, которая стала одной из самых масштабных в истории страны. По итогам забастовки государство пошло на минимальные уступки бастующим, после чего она прекратилась. Тем не менее, в конце 1997 года, в разгар финансового кризиса в Азии, правительство Южной Кореи пошло на сделку с Международным валютным фондом ради антикризисного пакета помощи в размере около 60 миллиарда долларов [5]. Правительство обязалось провести либерализацию экономики, которая включала в себя изменение трудового законодательства в пользу работодателя. По итогам реформ граждане Южной Кореи стали брать больше кредитов, а разрыв между богатыми и бедными стал увеличиваться [6].

Экономическая ситуация в Корее находит свое отражение в сериале. Турнир в «Игре в кальмара» может рассматриваться в качестве метафоры жизни при капитализме. «Сериалом движет простая идея. Мы боремся за наши жизни в очень

неравных обстоятельствах» [4], – говорит создатель сериала Хван Дон Хёк в том же интервью The Guardian. Участники игры предают и убивают друг друга ради денежного приза. За этим наблюдают состоятельные иностранцы, которые и спонсируют проведение самого турнира. Присутствие иностранных наблюдателей не является случайным. Авторы фильма проводят параллели с финансовым кризисом в Корее 1997 года и финансовой помощью Международного валютного фонда.

Корейский философ Алекс Тэк-Гванг Ли в своей статье для «The Philosophical Salon» писал, что «Игра в кальмара» критикует экономическое неравенство, присущее неолиберальному обществу (жизнь в долг, неспособность удовлетворить базовые потребности), но не ставит под вопрос капиталистическую систему как таковую [7]. Вместо настоящей, по мнению Алекса Тэк-Гванг Ли, критики капитализма, сериал «показывает, как индивидуальное нарушение правил разрушает справедливость игры. Главный смысл истории заключается не в устранении неравенства, а в установлении справедливых законов» [7].

«Игра в кальмара», если применить оптику Фишера, «воспроизводит» капитализм. Сериал, отмечает Алекс Тэк-Гванг Ли, показывает игру «не как классовую борьбу, а как паноптикум, управляющий дисциплиной и распределяющий наказания» [7]. По его мнению, в то время пока богатые бенефициары игры наблюдают за ней через экран, турнир становится наказанием для представителей одного класса, а именно, для бедных. Зритель сериала делает то же самое, наблюдая за тем, как бедные в сериале (пусть и актеры) играют в смертельную игру.

В сериале игра используется в качестве метафоры. Игра подразумевает победителя. В «Игре в кальмара» побеждает главный герой, за которого аудитория «болеет», с которым идентифицируется и который является своеобразным проводником в мир сериала.

В конце первого сезона главный герой – Сон Ки Хун не тратит свой приз и не летит к дочери в Америку, а принимает решение вернуться в «игру». Хочет ли он найти организаторов и остановить проведение турнира совсем, – остается загадкой для зрителя. «Его двусмысленный поступок не имеет ничего общего с моралью, но с его желанием продолжать игру как таковую — он не может отказаться от своей одержимости удовольствием, вызванным смертью» [7], – пишет Алекс Тэк-Гванг Ли. Сериал критикует некоторые аспекты капиталистической системы, но подразумевает, что тяга к игре, к смертельному состязанию есть не только у богатых, которые проводят «Игру в кальмара» ради зрелища («богатые не хотят получать какую-либо прибыль от игры, а просто наблюдают за ней ради

удовольствия» [7]), но и у самих участников. Стоит вспомнить момент в сериале, когда главные герои впервые попадают на турнир. Правила игры позволяют игрокам остановить состязание путем голосования. Герои голосуют, чтобы уйти. Однако потом они же возвращаются на турнир добровольно от безысходности, рассматривая борьбу за денежный приз в качестве лучшего из возможных вариантов на фоне долгов и бедности. Алекс Тэк-Гванг Ли отмечает, что с одной стороны, «Игра в кальмара» демонстрирует «роковые изъяны» капитализма. С другой стороны, утверждает «невозможность» отказаться от участия в игре «из-за азарта, который является частью человеческой природы» [7].

Тема «роковых изъянов» капитализма присутствует и фильме «Паразиты».

Фильм «Паразиты» режиссера Пон Чжун Хо – это история двух семей: семьи Ким и семьи Пак. Одна – бедная, вторая богатая. Кимы устраиваются на работу к Пакам. На протяжении фильма выявляются классовые противоречия между двумя семьями, которые доходят до критической точки.

В одном из своих публичных выступлений философ Славой Жижек сказал, что фильм «Паразиты» «демонстрирует» бедных [8]. По мнению Жижека, зачастую показ в медиа бедных как «невинных» персонажей является некой «формой расизма» [8]. Философ говорит, что «Паразиты» показывают, как малоимущим, в фильме это семья Кимов, приходится идти на хитрости, чтобы выжить. Быть «хорошими людьми» в фильме могут позволить себе только богатая семья Паков, потому что им не надо думать об удовлетворении своих базовых потребностей. Литературный критик Хосеба Габилондо назвал «Паразитов» «перегруженным» повествованием о «невозможности преодоления, демонтажа или выхода из неолиберального капитализма» [9]. По его мнению, «южнокорейский фильм представляет собой кинематографическую версию печально известного высказывания Фредрика Джеймсона о том, что «легче представить конец света, чем конец капитализма» [9]. Изображение классовой борьбы и классовых противоречий, в фильме проявляется, например, в моменте, когда из-за обильного дождя дом семьи Кимов затапливает и они вынуждены оставаться вместе с сотнями других людей в шелтере. В одной из сцен после дождя мать семьи Пак говорит по телефону, рассказывая, что очень рада дождю, поскольку он прервал долгую засуху. В фильме есть сцены, где Ки-Ву Ким фантазирует о том, что он будет делать, когда станет богатым. Характер повествования позволяет зрителям сделать вывод о нереалистичности его планов. В данном контексте фильм изображает неравенство и утверждает неизменность неравенства: богатые становятся богаче, а бедные борются с бедными.

В сериале «Игра в кальмара» с помощью метафоры капитализма как игры утверждается идея о том, что в человеческой природе заложена тяга к смертельному состязанию с другими людьми за приз. Создатели фильма «Паразиты» рассматривают классовые противоречия в качестве основных противоречий в современном обществе, признавая невозможность их преодоления.

Огромная популярность «Игры в кальмара» и «Паразитов» в определенной мере обусловлена распространением антикапиталистических идей в обществе. «Игра в кальмара» и «Паразиты» можно назвать феноменами «капиталистического реализма», потому что они являются безопасными способами выражения антикапиталистических идей без прямого вызова самой системе.

Библиографический список

1. Fisher M. Capitalist Realism: Is There No Alternative? / M. Fisher – Winchester, UK: Zero Books, 2009. – 86 p.

2. Harrington D. Squid Game’s Scathing Critique of Capitalism / D. Harrington // Den of Geek – 2021. – URL: <https://www.denofgeek.com/tv/squid-games-scathing-critique-of-capitalism/> (дата обращения: 01.02.2023).

3. Williams Z. Squid Game owes its popularity to anxieties of modern life / Z. Williams // The Guardian – 2021. – URL: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2021/oct/09/netflixs-squid-game-owes-its-popularity-to-anxieties-of-modern-life> (дата обращения: 01.02.2023).

4. Jeffries S. Squid Game’s creator: ‘I’m not that rich. It’s not like Netflix paid me a bonus’ / S. Jeffries // The Guardian – 2021. – URL: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2021/oct/26/squid-games-creator-rich-netflix-bonus-hwang-dong-hyuk> (дата обращения: 01.02.2023).

5. Kim S., Finch, J. Living with Rhetoric, Living against Rhetoric: Korean Families and the IMF Economic Crisis / S. Kim., J. Finch // Korean Studies. – 2002. – Vol. 26. – № 1 – pp. 120-139.

6. Tan H. 6 charts that show the tough reality of life in South Korea, where household debt is among the highest in the world and where house prices in the capital rose by 22% last year / H. Tan // Business Insider – 2021. – URL: <https://www.businessinsider.com/squid-game-reflects-reality-south-korean-household-debt-charts-2021-11> (дата обращения: 01.02.2023).

7. Taek-Gwang Lee A. The Desire of Squid Game / A. Taek-Gwang Lee // The Philosophical Salon – 2021. – URL: <https://thephilosophicalsalon.com/the-desire-of-squid-game/> (дата обращения: 01.02.2023).

8. Slavoj Zizek on Bong Joon-ho's 'Parasite'. [видеозапись] // YouTube. Режим доступа: <https://youtu.be/FR5RgxTBPxk> (дата обращения: 01.02.2023).

9. Gabilondo J. Bong Joon Ho's Parasite and post-2008 Revolts: From the Discourse of the Master to the Destituent Power of the Real / J. Gabilondo // International Journal of Zizek Studies – 2020. – Vol. 14. – № 1. – 21 p.

«SQUID GAME» AND «PARASITES» AS PHENOMENA «CAPITALIST REALISM»

S.D. Grekhov

*Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration*

The article analyses Korean film «Parasite» and Korean TV series «Squid Game» through the «capitalist realism» optic (Mark Fisher). In the paper particular attention is paid to the characteristic of sociocultural factors, which defined the popularity of «Parasite» and «Squid Game». The article's author employs quotes from Fisher's work and involves articles from media outlets.

Keywords: capitalist realism, capitalism, South Korea, Mark Fisher, pop-culture, class struggle, class contradictions

ПОЛЕМИКА ТЕАТРАЛЬНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ: «ИДИОТ» В РЕЖИССУРЕ А. РЕМИЗОВОЙ И К. БОГОМОЛОВА

М.А. Дуплякин

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В данной статье в рамках культурологического сравнительного анализа рассматриваются две сценические интерпретации по одному из знаковых и важнейших литературных произведений русской классики, роману Ф.М. Достоевского «Идиот». Одна из них – инсценировка, поставленная советским театральным режиссером А.И. Ремизовой в 1979 году в театре им. Вахтангова, а другая – постановка российского театрального режиссера К.Ю. Богомолова, представленная в 2016 году на сцене театра «Ленком». Основная задача работы состоит в том, чтобы выделить центральную идею, которую вкладывал сам Ф.М. Достоевский в свой роман, а также понять, что представляют из себя рассматриваемые театральные интерпретации, выделив у каждой свою конкретную концепцию, художественные приемы, которые принимались режиссерами в репрезентации истории на сцене, а затем провести сравнительный анализ на основе выделенного материала.

Ключевые слова: интерпретация, «Идиот», театральная, роман, постановка, трактовка, спектакль, традиционный, современный, постмодернистский.

Целью моей работы является сравнение романа «Идиот» с двумя различными между собой театральными постановками, созданными по мотивам произведения русской классики. Для этого сначала необходимо выделить основную идею самого литературного произведения, а также понять, чем она обусловлена. Это очень важная задача, так как перед рассмотрением театральных работ важно понимать, какая главная мысль была заложена Ф.М. Достоевским именно в первоисточнике, то есть в своем романе.

Роман «Идиот» был написан русским прозаиком в том числе и, в первую очередь, из-за того, чтобы выразить в нем свою духовно-нравственную позицию, свое восприятие мира и раскрыть эти проблемы на примере истории конкретных

персонажей. Тему человеческой нравственности Достоевский поднимает в романе путем создания сюжетной линии и художественных образов. Самым значимым является художественный образ главного персонажа романа – князя Мышкина, которого автор изображает образцом высоконравственной человеческой сущности. Это подтверждается некоторыми словами самого Достоевского об идее прозы, которые он излагал в одном своем письме в процессе создания романа: «Идея эта – изобразить вполне прекрасного человека» [1].

Вместе с тем, стоит добавить, что этот сильной духовно-нравственной природы, добрый герой сталкивается с окружением лиц, которое создано Достоевским в романе как антитеза князю Мышкину. В этом «столкновении» существует еще одна важная идея. В отличие от князя другие персонажи не такие морально-нравственные, а даже сильно порочные персонажи, в чем проявляются постоянно по ходу книги. В результате «нравственного столкновения» главного героя и группы остальных персонажей, таких как Настасья Филипповна и Парфена Рогожина, князь хочет каким-то образом эту проблему исправить, то есть попытаться поставить их на путь нравственного очищения. Но в итоге, у него ничего не получается, более того, как считают некоторые литературоведы от его действий погибает героиня Настасья Филипповна: «Парадокс заключается в том, что именно из-за князя прежде всего и пролилась кровь Настасьи Филипповны...» [2].

Однако существует и другая точка зрения на печальный итог жизни и судьбы героини романа: «Судьба героини в том, что Рогожин в любом случае должен ее зарезать. Настасья Филипповна изначально обречена на смерть, на заклятие, на жертвенную смерть. Но если она обречена изначально, то причем здесь Мышкин, в чем его вина?» [3] То есть подразумевается определенная обреченность самой героини, во многом из-за ее собственной порочной жизни, которую князь все-таки не в силах исправить. Но важно понимать то, что, несмотря на первопричину смерти Настасьи Филипповны, все равно в романе очень важен идейный нарратив борьбы двух точек зрения на образ жизни – с одной стороны, высоконравственной, духовной, христианской и, с другой, порочной, грешной, отошедшей от христианской морали. Таким образом, анализ основной идеи дает нам понять, что для Достоевского важным было показать в романе идею о сильной духовно-нравственной сущности князя Мышкина, тем самым, стараясь создать для нас некий поучительный пример доброты, а также дать почувствовать идею некоторого социального хаоса при столкновении двух разных душевных состояний – доброго душевного, как у князя, и не успокоительного греховного, как у Настасьи Филипповны.

Если перейти к осознанию и восприятию романа через театральные интерпретации, то стоит отметить, что сценические трактовки по «Идиоту» и, в целом, по романам Достоевского никогда не были какой-то редкостью или исключительностью несмотря на то, что сами литературные произведения писателя довольно серьезны и сложны для восприятия. То есть Достоевский был всегда довольно актуален для театрального сообщества. Создавались инсценировки по-разному, как по форме, так и по осознанию содержательной стороны романа. В качестве одного из примеров рассмотрим театральную постановку 1979 года, которую поставила режиссер А.И. Ремизова в театре им. Вахтангова в г. Москве.

Театральная версия романа, поставленная в 1979 году, принадлежит к той плеяде сценических трактовок, которые, можно назвать, основанными на четкой теоретической сценической научной базе, которая к тому времени стала в сознании сценического сообщества уже своеобразной классикой. Ведь создавалась данная версия на театральной системе теоретика, режиссера и педагога Е.Б. Вахтангова. И чувствуется, при рассмотрении, как придерживаются создатели спектакля той теоретико-методологической базы отца-основателя театра. Вместе с тем, стоит отметить, что данная интерпретация А.И. Ремизовой является не самой яркой интерпретацией по роману «Идиот». Данный спектакль уступает таким театральным работам, основанным на романе Ф.М. Достоевского, как, например, знаменитая театральная трактовка, созданная ленинградским Большим драматическим театром под руководством Г.А. Товстоногова, а также другая постановка самой же А.И. Ремизовой, которую она ставила в 1958 г. В вахтанговском театре. Подобному восприятию со стороны критиков и зрителей способствовали сложившаяся рутинность и сложившийся, в целом, «застой» в академической культурной среде того времени, в том числе, и в театральном аспекте. В результате чего сложилась атмосфера, когда «театр стал символом ложной реальности, неподлинного существования, имитационной жизни» [4]. То есть данная советская интерпретация не соответствовала неким социокультурным ожиданиям публики в условиях надвигающегося повсеместного общественного кризиса. Попросту, несмотря на все хорошо проработанные художественные элементы спектакля, например концептуальную основу или игру актеров, которые безусловно в нем были, эта театральная версия была создана не в духе сложившегося времени. Вместе с тем, стоит напомнить, что это была работа режиссера А.И. Ремизовой, которая уже 20 лет назад к тому времени выпустила этот спектакль и по прошествии лет это стал уже ее «рядовой» проект, который, можно предположить, она и не желала подвергать кардинальным новшествам в плане сюжета, создания образов героев, художественных приемов.

Еще раз подчеркну, что эта сценическая версия была создана в системе сложившейся театральной школы театрального теоретика и педагога Е.Б. Вахтангова. И, пожалуй, самое яркое воплощение теоретическо-концептуального подхода помимо всех конкретных методов и принципов, которыми руководствовались создатели театральной интерпретации, чувствуется в данном спектакле в том, что инсценировка воплощает собой идею отца-основателя театра о так называемой «фантастическом реализме», которая несет в себе, по сути, всю идейную специфику теории Вахтангова. В целом, эта идея об особой реальности или действительности в сценическом пространстве. То есть задача здесь не воссоздании практически приближенной реальности истории из романа на сцене, а прочувствование ее и режиссером, и актерами через призму некой высокой задачи, при помощи искусства и передача этого нарратива зрительской публике. Можно сказать, что сам по себе данный идейный принцип вахтанговской школы, своеобразно коррелируется с идейной составляющей самого романа «Идиот». А именно в том, что концептуально-идейная парадигма спектакля, основывающаяся, как мы поняли, на теории Вахтангова, помогает воплотить на сцене идею той самой человеческой нравственности. То есть в определенном смысле сама теория помогает художественно воплотить идею из романа на сцене. Здесь можно еще уточнить о том, что не случайно сам Ф.М. Достоевский определял свое творчество как «фантастический реализм» [5].

Советская театральная версия, как я уже старался отметить, принадлежала к направлению уже сложившейся советской драматургической и театральной школы того времени, основными принципами которой во многом были работа по литературной классике и постановка ее как доминанты театрального творчества тех лет, инсценизация прозы, гуманистическое осознание идейных смыслов литературы, на которой основывались театральные интерпретации, и перевод этих идей в нарратив на самой сцене [6]. Последний принцип наиболее интересен для понимания содержательной основы спектакля, так как в нем можно снова почувствовать какой-то идейный оммаж, отсылающий инсценировку к первоначальной идее романа Достоевского. Здесь важно напомнить об социокультурной атмосфере того периода, когда создавался спектакль, ведь это были атеистические времена, поэтому идея с религиозным наполнением, которая изначально содержалась в тексте писателя, в интерпретации Ремизовой уже не воплощалась. Вместо этого, представлена некая альтернатива той религиозной мысли, а именно, содержательная основа, связанная как раз с тем общечеловеческим гуманистическим настроем, о котором я уже писал выше. И это особо можно рассмотреть в монологе князя Мышкина, который он произносит под конец спек-

такля, отсылающий к идее того самого нарратива гуманизма и мира, служившего, в целом, лейтмотивом тех лет в советской общественной жизни. Но, вместе с тем, конечно, это также отсылка и к самому Достоевскому, то есть к одной из сторон его идеи высоконравственной доброй человеческой сущности.

Таким образом, можно сказать, что у театральной интерпретации 1979 года не было задачи какого-либо радикального переосмысления творческого наследия Достоевского. Это было просто не в духе с точки зрения той театрально-теоретической концепции, которой руководствовались создатели пьесы. Вместе с тем, сложно было на это решиться том общественно-культурном состоянии, которое на тот момент «царило» в стране, в целом. Здесь же подчеркну, что режиссер А.И. Ремизова все-таки взяла за основу идею о «прекрасном человеке» князе Мышкине, нежели идейный мотив социального хаоса, который содержался в романе Ф.М. Достоевского. Но она попыталась в условиях сложившихся некоторых идейных ограничений того времени, приспособить идею высокой нравственной сущности князя так, чтобы она в каком-то смысле и осталась, но, вместе с тем, и прозвучала в «духе времени», то есть несколько приземленно и понятно. В целом, аккуратная подача истории режиссером на сцене и классическая игра актеров отвечали принципам вахтанговской театральной системы и способствовали более внятному и понятному раскрытию повествованию сюжета на основе романа «Идиот» для советской театральной публики.

Перейдем к современной постановке, которая была мною взята в качестве одного из объектов сравнительного анализа. Сценическая постановка, предложенная публике К.Ю. Богомолым в 2016 году на сцене театра «Ленком», предложена как абсолютно постмодернистская постановка, а не инсценировка романа в высокопарной стилистике, в которой воплощала «Идиота» А.И. Ремизова. Из этого следует, что относительно советской театральной версии романа данная работа изначально является антитезой. Режиссер Богомолв создает свою сценическую интерпретацию под названием «Князь», у которого, правда, существует небольшое уточнение: «Опыт прочтения романа Ф.М. Достоевского «Идиот». Можно сказать, что это такой осторожный подзаголовок для спектакля, который ироническим образом проявляет оммаж к классическому произведению [7]. И это очень важно, так как несмотря на то, что это постмодернистская постановка, Богомолв не сильно дистанцируется с идеей романа Достоевского, которая заключена в нравственном противостоянии мира, борьбы человека «доброты» с миром «жестокости». Театральный режиссер своеобразно переносит эту идею в несколько другую сюжетную линию, создавая его другими сценическими приемами, нежели советская версия. Посмотрим, как это проявляется.

В данном постмодернистском прочтении произведения русской классики повествование идет не о привычном и знакомом нам всем «прекрасном человеке» князе Мышкине из первоначального источника, то есть романа, а о князе Тьмышкине, который живет в мире современной российской действительности, представленной на сцене так, как ее видит сам режиссер, а окружают его некоторые герои из романа Достоевского, чьи образы абсолютно соответствуют характеру постмодернистской стилистики на сцене. Например, Настасья Филипповна представлена здесь маленькой девочкой, которая проявляет некоторую детскую наивность, Аглаю играет женщина старше по возрасту, чем ее мать – Елизавету Прокофьевну, а Рогожин в данной трактовке уже не является купцом, а представлен нам современным российским генералом полиции. Наблюдаются и такие приемы, когда многие сцены заменены на игру без слов, они достигаются путем метафоричных иносказаний при помощи жестов или мимики, как например, сцена убийства Настасьи Филипповны, когда ее смерть превращается в фарс, она танцует, а князь Тьмышкин разливает шампанское.

Эти приемы подтверждают, что данная постановка эпатажна по выбранной концепции и гротескна по содержательному наполнению сюжетной линии, а значит действует в парадигме постмодернизма. Вместе с тем, данные приемы целенаправленно показывают и доказывают зрителям, что в данном спектакле образы героев отличаются некоторой деконструкцией по отношению к предельно реалистичным образом персонажей из советской версии «Идиота». Таким образом, для Богомолова очень важно передать сюжет спектакля именно посредством визуализации в образах героев на сцене, что совершенно коррелируется с принципами постмодернизма.

Посмотрим, что конкретно в идейно-сюжетном наполнении современного спектакля связывает его с романом русского прозаика, ведь в позиционировании своей работы, в частности, его названия и синопсиса Богомолов явно старается донести до нас этот нарратив. В своей театральной интерпретации режиссер разворачивает для нас, на первый взгляд, непохожий по своей содержательной основе сюжет, который по причине фактора более усиленной предрасположенности зрителей к постановкам в манере реалистической подачи, может быть нами воспринят именно с непониманием идеи постмодернистской трактовки. А обусловлено это непонимание тем, что, мы не сразу находим в этой трактовке идею борьбы сущностей добрых и злых людей в современном социальном мире. А это как раз проявление к некоторой идейной предрасположенности, которую во многом зрители могли позаимствовать в репрезентации пьесы в советской версии.

По идейно-концептуальному наполнению эта сценическая трактовка содержит в себе несколько необычную историю о проблеме детства и связанных с ним

уязвимостей, которую Богомоллов, как он говорит, перенял у самого Достоевского [8]. Он также добавляет, что больше всего его беспокоила именно данная тема при прочтении романа знаменитого русского прозаика писателя, которая, так сказать, была для него «больной» [9]. И данную проблему он затрагивает и воплощает именно на примере несчастливого детства Настасьи Филипповны, изображая ее маленькой наивной и беспомощной девочкой. А проявляется данная проблема по замыслу Богомоллова в том, что к главной героине, повторюсь, маленькой наивной девочке, испытывают не детские симпатии взрослые мужчины, такие как, Рогожин, генерал Епанчин и даже сам князь Тьмышкин. При сравнении с романом Достоевского, мы можем обнаружить, что в этом есть некоторая сюжетная корреляция с литературной основой. Ведь в романе за Настасьей Филипповной основные мужские лица также стараются ухаживать, заморозить ее чем-либо и овладеть ею. В этом смысле мы видим фокус внимания Богомоллова на истории из первоисточника, из романа, просто он это подает с некоторой гиперболизацией сюжетной линии о судьбе Настасьи Филипповны, возводя именно линию ее героини в основной нарратив.

Попробуем рассмотреть эту театральную интерпретацию еще с одной стороны. Богомоллов специально и целенаправленно действует не только в контексте постмодернистской стилистической специфики, при воплощении на сцене истории по мотивам романа «Идиот», но также создает свою постановку в парадигме постдраматической теории, разработанной современным философом-культурологом и театроведом Х.-Т. Леманом. Что конкретно применимо из данной теории к театральной работе «Князь»? Один из важных принципов теории состоит в отказе от материальных сценических излишеств [10]. Под ними можно подразумевать декорации и их смену на сцене, костюмы героев и так далее. И мы видим этот отказ от сценических излишеств на примере спектакля Богомоллова. Декорации на сцене меняются крайне мало в отличие от советской сценической версии. В целом, все действие спектакля происходит на одном и том же фоне, в темной комнате, в результате чего вид сцены остается неизменным. Это серые стены и дверь, создающие антураж мрачной комнаты, в которой все время встречаются герои. Как раз в этом отказе от излишней красочной визуализации на сцене можно усмотреть то самое проявление к оммажу романа Достоевского, у которого в романе так же нами при прочтении представляются эти минималистичные и аскетичные элементы хронотопа.

Таким образом, можно сказать, что две театральные интерпретации, одна из которых создана в классической для своего времени стилистике, а другая поставлена по принципам постмодернистского и постдраматического театра, по-разному коррелируются с романом Ф. М. Достоевского «Идиот». Несмотря на то,

что они обе воплощают на сцене сюжетную историю по мотивам произведения, каждый режиссер решает задачу воплощения истории на сцене, то есть интерпретирует ее по-разному, достигает при помощи разных стилей, принципов и художественных приемов. В советской театральной версии безусловно видна тенденция к воплощению на сцене той истории, которая создана в романе. Вместе с тем, в ней преобладает наибольшим образом идея о высоконравственной сущности князя Мышкина и, тем самым, происходит преобладание именно этого нарратива, а идея острых социальных противоречий не то, что упускается, но несомненно ставится на второй план. Этому сопутствует сложившаяся культурная и общественная «застойная» атмосфера тех лет. Несмотря на это, сюжет представлен классическим образом, тем самым стараясь нести воспитательную функцию. Постмодернистская постановка основывается же больше на идее социального столкновения и хаоса в данной истории. Через призму истории о противостоянии разных героев или социальных групп, причем в синтезе с сюжетной линией о несчастном детстве Настасьи Филипповны, что является ярким постмодернистским приемом, в данной интерпретации можно почувствовать референс к идее романа самого Достоевского. Ведь наряду с воплощением в романе глубокого духовно-нравственного главного героя, Достоевский четко и доходчиво раскрывал социальные пороки других персонажей, тем самым, вводя в основу истории еще и идею о социальном противостоянии.

Библиографический список

1. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 28. Кн. 2. – Л., 1973.
2. Курганов Е.Я. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот». Опыт прочтения СПб., 2001.
3. Телегин С.М. Страсть и бездна Парфена Рогожина // Литература (Приложение к газете «Первое сентября»). – 1994. – № 37.
4. Рыбальченко Т.Л. Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог: Образ театра в русской драме 1950-1980-х годов Издательство Томского университета – Томск, 2009.
5. Фантастический реализм. – URL: <https://studopedia.org/8-58635.html> (дата обращения: 17.02.2023).
6. Владимирова Н.Б. Театр 1970 – первой половины 1980-х годов // Рабочая программа курса «История русского театра». А.П. Кулиш, Л.Г. Пригожина Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2010.

7. «Князь» по Достоевскому в видении Константина Богомолова. – URL: <https://www.biletico.ru/information/news/knyaz-po-dostoevskomu-v-videnii-konstantina-bogomolova/> (дата обращения: 02.02.2023).

8. В спектакле «Князь» Константин Богомолов скрестил Достоевского с Сорокиным. – URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/05/09/640389-spektakle-knyaz-konstantin-bogomolov-skrestil-dostoevskogo-sorokinim> (дата обращения: 02.02.2023).

9. В спектакле «Князь» Константин Богомолов скрестил Достоевского с Сорокиным. – URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/05/09/640389-spektakle-knyaz-konstantin-bogomolov-skrestil-dostoevskogo-sorokinim> (дата обращения: 02.02.2023).

10. Леман Х.-Т. Постдраматический театр // ABCdesign. – 2013.

POLEMIC OF THEATRICAL INTERPRETATIONS: «THE IDIOT» DIRECTED BY A. REMIZOVA AND K. BOGOMOLOV

M.A. Duplyakin
Perm State University

In this article, two stage interpretations are considered within the framework of a cultural comparative analysis based on one of the most significant and important literary works of Russian classics, the novel by F. M. Dostoevsky «The Idiot». One of them is a dramatization staged by the Soviet theater director A. I. Remizova in 1979 at the theater. Vakhtangov, and the other is a production by the Russian theater director K. Y. Bogomolov, presented in 2016 on the stage of the Lenkom Theater. The main task of the work is to highlight the central idea that F. M. himself put in. Dostoevsky in his novel, as well as to understand what the theatrical interpretations in question are, highlighting each of their specific concepts, artistic techniques that were adopted by the directors in the representation of history on stage, and then conduct a comparative analysis based on the selected material.

Keywords: interpretation, «Idiot», theatrical, novel, staging, interpretation, performance, traditional, modern, postmodern.

СОЦИАЛЬНАЯ СЕТЬ VK КАК ЗЕРКАЛО ОТНОШЕНИЙ ДЕТЕЙ И РОДИТЕЛЕЙ (ОПЫТ РАБОТЫ ШКОЛЬНОЙ МЕДИАСТУДИИ)

Л.Р. Еремина

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В статье рассматривается проблематика социальных сетей, в частности – коммуникация детей и родителей в социальных сетях. В работе представлен конкретный опыт организации школьной медиастудии, помогающей развивать творческий потенциал детей, создавать площадку для доверительного общения детей и родителей в социальных сетях.

Ключевые слова: социальные сети, гаджеты, медиастудия, отношение детей и родителей.

С каждым днем количество пользователей, зарегистрированных в социальных сетях, неумолимо растет. Социальная сеть – онлайн-платформа, которая используется для общения, знакомств, создания социальных отношений между людьми, которые имеют схожие интересы [1].

С появлением в 1995 году американского портала Classmatters. Com «социальные сети начали завоевывать популярность у пользователей Интернета» [2, с. 12]. Проект Рэнди Конрадсома оказался весьма успешным, что спровоцировало появление десятков аналогичных сервисов для общения. Началом бума социальных сетей принято считать 2003-2004 годы, когда в США запустили LinkedIn, MySpace и Facebook. Социальные сети в России обрели популярность чуть позже – в 2006 году, когда появились такие платформы, как Одноклассники Альберта Попкова и ВКонтакте Павла Дурова [4].

Социальная сеть ВКонтакте, с использованием которой проходил эксперимент, описанный в настоящей работе, успешно закрепила лидирующие позиции не только среди жителей России, но и в других странах. У зарегистрированных пользователей открывается огромное количество возможностей: от банального

поиска одноклассников до заработка в интернете. ВКонтакте является популярной социальной сетью для общения. Сейчас продукт постоянно совершенствуется, подключаются новые инструменты для продвижения, чтобы каждый мог комфортно проводить досуг. ВКонтакте доступен на 90 языках и занимает 6 место по популярности в мире [1].

Согласно статистике, в России около 10 миллионов активных пользователей Интернета – дети до 14 лет. И практически у каждого из них есть аккаунты в соцсетях. Родители и психологи делятся в сети и реальной жизни о том, что «...социальные сети для современных подростков – опасная паутина, которая цепко держит, иногда негативно сказывается на характере и системе ценностей ребенка...» [6]. Но даже вне подобных кризисных ситуаций социальные сети расширяют горизонт возможностей для творчества и коммуникации школьников. Согласно исследованиям «Лаборатории Касперского» (международная компания по разработке систем защиты от киберугроз), 85% детей не может обходиться без гаджетов. Для мальчиков главное игры, для девочек – общение. Учёба на пятом месте. 35% родителей не контролируют время, которое ребёнок проводит за гаджетами. 59% родителей не следят за поведением своих детей в социальных сетях [7].

Школьники больше не обращаются к родителям за утешением, поддержкой или советом. Скорее, «...они оставят грустное сообщение с кучей плачущих смайликов на стене социальной сети или напишут кому-либо из «френдов...» [3, с. 98] о неприятности, которая с ними приключилась. Именно социальные сети, а не душевные разговоры с родителями за чашечкой вечернего чая, становятся для детей отдушиной в минуты подавленности, неуверенности или грусти, именно «в сети» они сбегают от проблем и комплексов. Сегодня родители и педагоги могут изучать, узнавать, «читать» своих детей по их страницам в социальных сетях. «А добавление в друзья нужно заслужить: по мнению психологов, это демонстрация особого доверия, серьезный повод гордиться тем, что вы – понимающий и любящий родитель...» [5, с.94] или педагог, а ваш ребенок ценит ваши усилия и попытки сделать его счастливым. Конечно же, дети, как и взрослые, рассматривают свои гаджеты как личное пространство, и поэтому разговор о контроле в социальных сетях в частности и Интернете в целом требует от педагогов и родителей большой деликатности. Воспитательный процесс для педагогов и родителей подразумевает поиск золотой середины между контролем для обеспечения безопасности ребёнка в социальной сети и поддержанием комфортных условий для развития самостоятельности.

Мой опыт работы школьной медиастудии нацелен на развитие творческих и коммуникативных способностей ребенка, а также на поиск оптимальных способов взаимодействия детей и родителей. Используя уже имеющиеся детские навыки уверенных пользователей социальных сетей, мы организовали в 2017 году, на базе гимназии № 31 города Перми, творческую группу по созданию медиастудии, участниками которой стали учащиеся школы. Дети зарегистрировали группу в ВКонтакте и сформировали раздел на сайте школы <https://gymnasium31.ru>. Каждый участник творческой медиастудии один раз в неделю создает пресс-релиз или нарратив для размещения на ресурсе, сопровождая тексты фотографиями или рисунками. Так наполняется недельное медиапространство нашей студии. Темы дети выбирают сами. Например: новостная лента, пресс – релизы к школьным или городским мероприятиям (научным, исследовательским, спортивным, патриотическим), составление карточек мероприятий, статьи о путешествиях школьников (индивидуальных и коллективных), о достопримечательностях пермского края с описанием возможностей для посещения уникальных мест, отзывы о прочитанных книгах или просмотренных фильмах.

В процессе работы медиастудии мы наблюдали, как формируются новые доверительные отношения детей и родителей. На этапе рождения творческого объединения учащихся было организовано совместное собрание родителей и детей, где мы объяснили цели и задачи, а также рассказали о полезных продуктах, которые хотим получить в ходе реализации проекта. Вместе с тем дети и родители заполнили обезличенные опросники. Результаты опросников показали, что 64% школьников и 4% родителей не представляют свою жизнь без социальных сетей, пользуются ими ежедневно (несколько раз в день). Дети чаще размещают в социальной сети фото или понравившиеся картинки по настроению, родители редко размещают фото и еще реже описывают место фотографирования или связанные с событием эмоции. Также из опросника мы выяснили, что 7% родителей подписаны на социальные сети своих детей или находятся у них в друзьях, с целью контроля, а 15% родителей считают, что это личное пространство ребенка и родителям там не место. 30% школьников не знают, подписаны ли их родители на личную страницу ребенка. 3% родителей контролируют социальные сети своих детей тайно. Изучив результаты опросника в целом, мы окончательно убедились, что взрослых никто не учил цифровой грамотности, не обучал правилам поведения в виртуальном пространстве, мало кому говорили о личных границах и рассказывали, как избежать навязчивости. Лучший способ не потерять контакт с ребенком по мере его погружения в сетевой мир – делать что-то вместе.

За время работы медиастудии школьниками написано множество медиатекстов – больших и маленьких, грустных и забавных, патриотичных и фантастических. В них всегда очевидны процессы детской самоидентификации, когда дети отождествляют себя или кого-то из членов своей семьи с героями прочитанных книг не только внешне, но проводят параллели внутренние – эмоциональные. Вот некоторые из них (сохранены орфография и пунктуация авторов): *«Бура-тино не ценит уроки Мальвины, и поэтому попадает в чулан, а потом сбегает оттуда. Он не осознал, что Мальвина – его преданный и добрый друг. Мне обидно, что такие серьезные усилия девочки пропали даром. Но автор в финале возможностью попасть в волшебную страну награждает Мальвину. Это хороший пример, того, что, если цель поставлена, нужно двигаться к результату. Я тоже хочу хорошо учусь, а теперь еще и буду помогать менее усидчивым мальчишкам и стану для них верным другом. (Аня, 2 класс).*

«Данила из сказа П.П. Бажова «Каменный цветок». Данила – мастер своего дела. Ради саморазвития и совершенствования своих навыков он пожертвовал всем. Это путь настоящего творца. ... Хозяйка Медной Горы, забирает к себе лучших мастеров. И Данила пошел к Медной горе, зная, что его ждет опасность. Но там, кроме опасных угроз он нашел вдохновение и новые творческие порывы. В таком упрямстве Данилы я узнал себя. Мне близка целеустремленность. В любимом деле я хочу достичь успеха, сделать что-то, о чем будут помнить потомки. Автору удалось изобразить настоящего профессионала, каким может стать каждый. Образ Данилы вдохновляющий. Как мастер нашел свой цветок, так и я хочу достигать своих целей». (Александр, 6 класс).

«...героиня О. Генри Делла из произведения «Дары волхвов». Автор наградил ее эпитетом – «наимудрейшая» женщина. ... Героиня отрезала и продала свои роскошные волосы, чтобы сделать супругу достойный подарок на рождество. ... такой поступок сделал их рождество намного счастливее, чем во многих богатых домах. Главное в брачном союзе, отношения, наполненные искренностью и эмоциональностью, и любовью, а не деньгами. С верной и доброй женой, такой как Делла, Джим обязательно добьется успеха... Героиня импонирует мне тем, что у нее очень твердый характер, сдержанность и красивая душа как у моей мамы. У Деллы талант любить, дарить счастье, надеюсь, это передается по наследству, ведь это самое важное, что может быть в нашей жизни. (Катя, 8 класс)

... Мой герой – Юшка из произведения А. Платонова. Юшка, незаметный мужчина, обладающий такими качествами доброты, которые не замечали

окружающие люди. Они недооценивали и презирали его, а он со своими скромными возможностями незаметно делал этот мир лучше. Мне нравится такие его качества... Его незаметная для окружающих жизнь описывается автором в атмосфере издевок и обид. В лучшем случае равнодушие, в худшем – избиения. В одном трагическом случае герой нашел свою смерть. ... Но Юшка говорит: «если человек рождается, значит, он уже нужен белому свету». Главный герой феноменально добрый человек, образ которого вдохновляет читателей становиться милосерднее и терпеливее. Читая произведение я стал замечать за собой, что хочу также спокойно реагировать на глупые выходки окружающих и также скромно и незаметно делать хорошие, добрые поступки, не ожидая ответной благодарности (Дима, 9 класс).

... Мцыри из одноименной поэмы Лермонтова. Герой стремился к свободе и отчуждению, идеалы юноши чисты. В побеге Мцыри отражена сила и решимость его характера. Выносливость и смелость юноши изображены в стычке с барсом. Словом, этот человек способен на что-то грандиозное ... Герой вызывает уважение, в отличие от образов инфантильного Печорина или недалеко-видного Калашникова. Оставив тюремные застенки монастыря, куда он был помещен из родной деревни насильно, юноша окунулся в жизнь, как она есть. Он не хочет мириться с навязанной ему неволей, идет против судьбы. Жажда свободы, целеустремленность приводят его в мир дикой природы, где он испытывает свои силы. Он ищет дорогу в родной дом. За, казалось бы, короткие три дня побега Мцыри проживает целую жизнь, наполненную яркими приключениями и эмоциями. Юноша испытал ярость и пыл схватки, влечение и любовь, красоту дикой природы и счастье вольного существования. Меня вдохновляет герой на рациональную борьбу с несправедливостями судьбы, и даже к бунтарству против ее тирании. В образе Мцыри автор открывает такие достоинства, как сила духа, отвага и любовь к свободе. Читая произведение, в какой-то момент я поверил, что я этот персонаж (Клим 10 класс).

Нашей медиастудии уже пять лет. За это время сменились не только цели и задачи медиастудии, но и ее структура, коллектив участников. Повзрослевшие ученики теперь курируют и обучают младших коллег, выпускницы вузов, вернувшиеся в качестве педагогов, в свою очередь, контролируют потоки информации, проверяют орфографию, пунктуацию, грамматику, стилистику, а также делятся профессиональными идеями с кураторами-старшеклассниками.

Анализируя работу за пять лет, мы насчитали сотни активных участников медиастудии, которые стали большой творческой семьей. Работа в творческой

медиастудии – это не только встречи, выступления, слава и почет, в первую очередь – это большой труд, многочасовые практики, изучение и освоение нового материала, методик, корректировка текстов, усилия над собой, коммуникация со сверстниками, родителями и педагогами.

Детям нужен успех. Степень успешности во многом определяет отношение ребенка к миру, его самочувствие, стремление проявлять социальную активность и узнавать новое. Получая положительный результат, в первую очередь, ребенок делится радостными эмоциями с родителями и ждет ответной похвалы – неважно, что это будет; крепкое объятие, лайк под статьей, или вау-комментарий после нарратива. На сегодняшний день нам не нужны обезличенные опросники, чтобы понять, сколько родителей подписано на социальные сети наших школьников, потому что дети сами просят родителей зайти к себе на страницу, или на сайт школы, чтобы поделиться радостью выпуска в свет своего труда и получения сотни лайков, просмотров и комментариев за первый час. А родители, в свою очередь, обращаются к детям за профессиональной помощью – сочинить нарратив к фотографии или откорректировать собственный текст. Некоторые родители в комментариях под постами детей пишут слова благодарности коллективу медиастудии. Вот некоторые комментарии, которые мы получили в личные сообщения (сохранены орфография и пунктуация авторов):

...я никогда не пользовалась социальными сетями, для меня было не понятно увлечение дочери, она пропадала во ВКонтакте часами. Что она там делает? Что читает? С кем переписывается? Для меня было загадкой. Когда меня пригласили на собрание в медиастудию, я подумала, что ребенок сильнее зависнет в сети, и отнеслась к затее педагогов с опаской. Буквально через месяц я осознала, что моя дочь стала читать художественную литературу, ее речь изменилась: пропали привычные ок, плиз. Мы вместе подбираем синонимы к словам, даже достали огромный словарь. А теперь мой ребенок дает мне уроки как правильно использовать приложение VK, как правильно идентифицировать себя, написать пост к фотографии или найти нужное сообщество, посмотреть свои рейтинги. Теперь мы с ней друзья не только в жизни, а еще и в сети. Делимся и учимся друг у друга. Вы не только открываете новые таланты, вы строите мосты в отношениях детей и родителей. Спасибо ... (Алла Геннадьевна П. мама Алины 9 класс).

...спасибо ..., за ваш труд и индивидуальный подход к ребенку. Всегда считал, что мой ребенок любит физику и математику, совсем не интересуется спортом, сейчас понимаю, что к любому предмету можно развить интерес. Но

то, что вы сделали, это просто феноменально, мой сын не только увлекся литературой, он ведет спортивную колонку. Теперь он лучше меня знает спортивную аналитику по разным видам спорта, и сравнивает успешные результаты школьников с российскими и мировыми достижениями... (Андрей Николаевич В., папа Дмитрия 7 класс)

...это какое-то волшебство, моя дочь с детского сада занималась рисованием. Когда я узнала, что она хочет писать статьи, в школьной медиастудии, была очень удивлена. С русским у нее было так себе. Но педагогам удалось отыскать спящие умения ребенка и превратить мою дочь в творчески развитого человека. Конечно, времени на отдых у нее стало в разы меньше, однако, я вижу, как она увлеченно не только рисует картины, а еще с тем же рвением отписывает свои переживания и эмоции к ним, подбирая слова со словарем... (Алена Павловна К., мама Юлии 8 класс).

Одна из главных задач создания медиастудии связана с реализацией стратегии развития в учреждении медиаобразования, как комплекса организационных, информационных, образовательных, воспитательных, развивающих мер, направленных на развитие личности ребенка в медиасреде. Стремительная медиатизация и «интернетизация» общества, возрастающий объем цифровой информации, ежедневно потребляемой современными школьниками, является фактором формирования медиакультуры обучающихся [5]. В современном обществе у школьников нет дефицита информации, но возникает ситуация, при которой информация для них обесценивается: дети зачастую не умеют анализировать нужную информацию, критически её осмысливать. Многие школьники бессмысленно тратят в телефоне своё свободное время для банального развлечения. «...мы наблюдаем, как дети все больше отдаляются от реального мира и событий, одноклассников и родителей...» [6]. Создание школьной медиастудии явилось компромиссом для детей, которые не представляют свою жизнь без социальных сетей. Мы воспользовались компетенциями школьников как профессиональных проводников в мир Вконтакте. Предлагая альтернативные продукты деятельности в социальной сети, ориентированные на медиакомпетентность учащихся, используя ресурсы платформы для вовлечения в новое информационное поле максимального количества участников образовательного процесса (учащихся, педагогов, представителей родительской общественности). Инструмент Вконтакте, выбранный для создания медиастудии школьниками, оказался бесценным опытом, который открыл творческий потенциал детей их родителей и учителей, отразил как в зеркале новые возможности развития отношений через социальные сети с близкими.

Библиографический список

1. Безмалый В.П. «Безопасность детей при работе в Интернете» /В.П. Безмалый// Мир ПК. – 2009. – № 8. – С.71– 76.
2. Благовещенский А.Л. «Интернет без мусора: как сделать путешествия в Сети комфортным и кому пожаловаться на неприятные сайты и письма» /А.Л. Благовещенский// Российская газета. «Неделя». – 2011. –20 окт. – С.12.
3. Вешняковская Ю.Е. Скажи мне, кто твой френд...: «Социальные сети, терминология» / Е.Ю. Вешняковская // Наука и жизнь. – 2011. – № 2. – С. 97-103.
4. Выжутович В.В. «Запутаться в Сети: основатель сайта «Одноклассники» Альберт Попков не может выбраться из киберпространства. Он запустил новый проект» / В. Выжутович // Российская газета. – 2011. – 9 нояб. – С. 6.
5. Минина А.В. Структура содержания педагогической компетентности родителей в воспитании самостоятельности у детей младшего школьного возраста/ Образование и наука. Инновации. Южное измерение. – Ростов-на-Дону: ИПО ЮФУ. – 2013. – № 2 (28). – С.93-98. – URL: <https://destrana.ru/article/deti-3-7/vospinanievzaiootnoaheniya-mezhdu-roditelyam-i-i-detmi> /А.В. Минина// (дата обращения: 28.12.2022).
6. Смолина Д.С. Психология/Дети «Проблема детско-родительских отношений в сети» / Д.С. Смолина// URL: <https://ponervam.ru/deti-i-socialnye-seti.html> (дата обращения: 28.12.2022).
7. Сайт лаборатории Каспеского. Новости. Статистика. URL: <https://www.111aspersky.ru/about/press-releases/2022> (дата обращения: 29.12.2022).

THE SOCIAL NETWORK VK AS A MIRROR OF CHILDREN AND PARENTS' RELATIONSHIPS (EXPERIENCE OF THE SCHOOL MEDIA STUDIO)

L.R. Eremina
Perm State University

The article deals with the problems of social networks, in particular, the communication of children and parents in social networks. The paper presents the specific experience of organizing a school media studio, which helps to develop children's creative potential, create a platform for trustful communication between children and parents on social networks.

Keywords: social networks, gadgets, media studio, children and parents' attitudes.

ВИДЕОИГРА «S.T.A.L.K.E.R.» КАК ИНСТРУМЕНТ САМОПОЗНАНИЯ

В.Ю. Жакова

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

Автор обращает внимание на влияние видеоигры «S.T.A.L.K.E.R.» на социокультурное пространство и связь с субкультурой индустриального туризма. В статье рассматриваются причины популярности видеоигры с постапокалиптической тематикой. Исследование затрагивает эстетизацию руин постсоветского пространства как последствие культурной памяти и коллективной травмы. Автор исследует онто-гносеологические основания виртуального мира видеоигры и психологизм образа странника. Анализируется ценность концовки антиутопической игры как акт самоопределения персонажа. Автор делает выводы о роли философских и этических вопросов видеоигры в познании себя игроком.

Ключевые слова: компьютерные игры, видеоигра, самопознание, готический квест, «S.T.A.L.K.E.R.», культурный сталкер, постсоветский период.

Вселенная «S.T.A.L.K.E.R.», воплотившаяся на основе романа «Пикник на обочине» Стругацких, популярна в цифровом мире и искусстве. Актуальность выбранной темы заключается в возрастающей роли видеоигр в массовой культуре. «Виртуальные миры для современного человека становятся не менее значимы, чем реальные объекты» [1]. Сейчас видеоигры предоставляют возможность нового освоения и переосмысления реальности.

В нарративно насыщенной видеоигре возможно рассмотреть отношение игрока с виртуальным миром и принятие игроком модели поведения, образа себя в видеоигре. Таким образом, представляется возможным применение метода когнитивно-деятельностного антропологического анализа [2]. В когнитивную составляющую игры при этом входит восприятие образа и структура мира, в деятельностную – взаимодействие игрока с миром игры. Рассматриваемые категории неразрывно связаны в ролевой игре, где игрок взаимодействует с игрой в

облике персонажа, главного героя цифрового произведения. Именно в ролевой видеоигре «...существует высокая степень вариативности, если не в контексте структуры повествования, то в разрезе тех ценностей и этических установок, которые этот герой исповедует» [2]. Целью данного исследования становится анализ влияния видеоигры на ценностные и этические установки игрока посредством предоставления игрой выбора действий.

Видеоигра «S.T.A.L.K.E.R.» влияет на современное социокультурное пространство. «Наблюдатель [игрок] переносит смыслы виртуального мира в реальность, становится Сотворцом, что выражается, например, в таких культурных формах, как косплей, ролевые игры, «фанфики» ...» [3]. В реальность переносятся мировоззрение и мировосприятие сталкера. Появляются околоигровые субкультуры вместе с большим количеством интернет-ресурсов. Существуют форумы для фанатов видеоигры, индустриальных туристов и подписчиков сообществ с фотографиями заброшенных территорий, которые выкладывают их исследователи – также «сталкеры».

Всех «сталкеров», включая фанатов игры, объединяет эстетизация заброшек советской эпохи. Данное предположение подтверждает наличие в игре зон без игровых действий и оригинальная графика. Сергей Григорович, геймдизайнер видеоигры, рассказывает, что «в «Сталкере» был изобретен дополнительный источник света – купол неба. Таким образом, тени получились более гладкими, а вся картинка – фотографичной, живой» [4]. Художниками были детально переданы образы с фотографий и выездов на местность, поэтому виртуальный мир воспринимается реально и легко представить апокалиптическую вселенную.

Актуальность игры сейчас объясняется в обращении к культурной травме людей из стран постсоветского пространства. Кризисные настроения, характерные для конца века, распад СССР и реальная авария на Чернобыльской АЭС способствовали культивированию советских руин у нового поколения. Руинированная вселенная видеоигры обращается к коллективной травме и памяти.

Помимо этого, образ разрушенного города и его пустых окрестностей эстетически привлекателен. Заброшки как распад материального наводят на мысли о смертности человека и смысле жизни. Возможность самостоятельного изучения виртуального мира игры без ограничения по времени способствует воображению игрока о возможности апокалипсиса, о том, что бы было, будь виртуальный мир «Сталкера» реальным, поскольку причиной руин могут быть не только последствия техногенной катастрофы, но и войны. С помощью зон без игровых действий видеоигра романтизирует одиночное прохождение заброшенной местности и способствует рефлексии.

Существенным является то, что аватар-персонаж является единственным способом освоения и понимания мира игры, связи с вселенной, и в ролевой игре сливается с игроком. Меченый – персонаж, присутствующий во всех частях видеоигры Сталкер. От его имени игрок проходит первую часть серии. Игроку предстоит узнать смысл существования персонажа, поскольку память Меченого удалена. Меченый является персонажем «по умолчанию» [2], и потому целью ролевой игры становится поиск идентичности, как персонажа, так и игрока.

Елена Соболевская, анализируя фильм Тарковского «Сталкер», приходит к выводу, что именно он сложил игровое пространство и субкультуру туризма, что позволяет нам сравнить онто-гносеологическое составляющее в образах сталкера-странника. Е. Соболевская вводит термин «*homo stalker*», чтобы описать «высокую степень духовного развития человека, ясно сознающего собственное несовершенство перед истинной реальностью и одновременно – необходимость и возможность самосовершенствования» [5]. Сталкер является носителем внутреннего конфликта, изучая мир и себя в попытке разрешить его. «Доведение места действия и главного-героя странника до физического и духовного предела оказывается способом автора создать особую эстетику, «сконструировать» новый жанр и показать через странничество в разрушенном мире ключевую идею поиска духовного как единственного способа спасения» [6]. Осмысление сакрального, недоступного в фильме появляется на контрасте с разрушенным материальным миром. Прохождению игры также свойственен психологизм, в котором личность сталкера переживает кризис самоопределения, разложение собственного «я».

Сталкер – и «человек, отрёкшийся от цивилизации и живущий в «мёртвом» (заброшенном) городе» [7], и преступник, который делает свой этический выбор. Задания в игре становятся испытаниями духа, ставя перед игроком вопросы морали: убить или не убить, воровать или нет.

В статье об идейном обзоре Сталкера Белокурова и Худайгулова выявлены следующие философские вопросы видеоигры: об опасности «легкого заработка», поиске себя в этом чужом и опасном мире игры, ценности жизни, поиске истины и о желаниях человека [8]. Игра ставит перед игроком вопросы, которые так или иначе участвуют в самоопределении. Сталкеру важно найти себя в заброшенном городе, найти смысл своей жизни, воплотить свое желание. При этом желание определится при исследовании мира вместе с игроком.

Целью игрока в фильмах, книгах и играх по вселенной сталкера становится по традициям готического квеста «обнаружение некоего важного предмета или

информации, способных разрешить и завершить пребывание героя в чужом пространстве» [9]. Поиск истины является движущим повествование философским вопросом игры, наставляя игрока идти в Зону, преодолевая множество смертельных ловушек. Игра предоставляет экзистенциальные варианты самопостановки человека по отношению к окружающему миру. Кульминация и финал произведения происходит в комнате с Исполнителем желаний – Монолитом, доступ к которому пытаются отыскать все сталкеры.

В первой части из серии «S.T.A.L.K.E.R.» 7 разных концовок, вариантов событий при загадывании желания Монолиту, которые исходят из действий игрока в течение игрового процесса. Каждый поступок влияет на итог игры, определяя желание главного персонажа, загаданное Монолиту. Российский киновед Разлогов в исследовании феномена антиутопии в мировом кинематографе утверждает, что только видеоигры предполагают и делают достижимым счастливый конец в антиутопии [10]. Так истинной и каноничной концовкой считается желание уничтожения О-сознания и последующее перемещение сталкера в экологически чистое поле. Окончание экологической катастрофы становится неоднозначно счастливым концом, оставляя тайну, является ли эта концовка истинной для персонажа или обманом Монолита.

Подводя итог, видеоигра «S.T.A.L.K.E.R.» способствует осмыслению прошлого и настоящего через культурную память и постсоветские руины, помогает определить собственные ценностные установки в виртуальном мире, позволяя делать моральный выбор. Игра становится подобием тесту, а поиск себя – основой видеоигры.

Библиографический список

1. Галанина Е.В., Акчелов Е.О. Виртуальный мир видеоигры: культурфилософский анализ // Философская мысль. – 2016. – № 7. – С. 97-111.
2. Ключев А.А., Ключева Е.Н. Перспективы анализа видеоигр с применением концепта когнитивно-деятельностного антропологического типа // Манускрипт. – 2021. – № 10.
3. Шкаев Д.Г. Философия компьютерных игр // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 3, Философия: Реферативный журнал. – 2018. – № 4.
4. История создания S.T.A.L.K.E.R. Часть 2. Смена концепции, поездка в Чернобыль и работа над виртуальной Зоной отчуждения [Электронный ресурс] // VGTIMES. URL: <https://vgtimes.ru/articles/54091-istoriya-s.t.a.l.k.e.r.-chast-2.->

smena-koncepcii-poezdka-v-chernobyl-i-rabota-nad-virtualnoy-zonoy-otchuzhdeniya.html (дата обращения: 10.02.2022).

5. Соболевская Е.К. Homo stalker, или Зона как поле охоты. К интерпретации фильма Андрея Тарковского «Сталкер» / Е. К. Соболевская // Актуальные проблемы духовности. – 2011. – № 12. – С. 214-227.

6. Ильин С.С. Странничество в постапокалиптике: идеи и структура жанра // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – №2.

7. Белокуров Ю.Д. Идеальный обзор компьютерных игр, ключевые философские вопросы / Ю.Д. Белокуров, Д.Р. Худайгулов // Инновации и научно-техническое творчество молодежи: Материалы Российской научно-технической конференции, Новосибирск, 20–21 апреля 2022 года. – Новосибирск: Сибирский государственный университет телекоммуникаций и информатики, 2022. – С. 205-208.

8. Заломкина Г.В. Игровые составляющие ранней литературной готики // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2008. – № 3.

9. Боева Г.Н. Трансформация феномена сталкерства в постсоветском культурном пространстве // Стереотипы и национальные системы ценностей в межкультурной коммуникации. Сб. статей. Вып. 1. – СПб.: Олштын, 2009. – С. 149 – 156.

10. Разлогов К.Э. Утопия и антиутопия в мировом кинематографе // Международный журнал исследований культуры. – 2012. – №4.

S.T.A.L.K.E.R. AS A TOOL OF SELF-KNOWLEDGE

V.Y. Zhakova

Perm State University

The author examines the influence of the video game «S.T.A.L.K.E.R.» on the socio-cultural space and its connection with the subculture of industrial tourism. The article examines the reasons for the popularity of the video game with post-apocalyptic themes. The study examines the aestheticization of post-Soviet ruins as a consequence of cultural memory and collective trauma. The author examines the ontological and cognitive foundations of the virtual world of video games and the psychologism of the image of a wanderer. The author analyzes the meaning of the ending of the dystopian game as an act of the character's self-determination. The author concludes with the role of philosophical and ethical issues in the player's self-discovery.

Keywords: computer games, video game, self-discovery, gothic quest, «S.T.A.L.K.E.R.», cultural stalker, post-Soviet period.

ФОТОГРАФИЯ КАК НОВЫЙ ЯЗЫК ИСКУССТВА. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ МЕТОДЫ БАУХАУЗА

И.А. Иванова

А.В. Манторова

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В статье рассматривается становление фотографии как вида искусства в рамках школы Баухауз. Анализируются новые методики фотографии, созданные преподавателями высшей школы строительства и формообразования, а также выделяются их характерные черты. Авторами предпринята попытка проследить влияние изобразительных приемов преподавателей Баухауза на творческую деятельность современных фотографов¹.

Ключевые слова: искусство фотографии, Баухауз, фотограммы, фотоколлажи, Ласло Мохой-Надь, Вальтер Петерханс.

На период 1920-1930 гг. пришелся рассвет нетрадиционных техник фотографии, связанных с развитием авангардно-модернистского направления. Стоит упомянуть, что в этот период фотографическое искусство в основном опиралось на возможность «прямой фотографии», то есть фотографии, не искаженной рукотворным методом. Таким образом, фотохудожники позволяли технике самой решать, как отображать этот мир. Течение, которое впоследствии получило название «Новое видение», изобиловало такими новыми изобразительными приемами, как фотограммы, фотоколлажи, фотомонтаж, резкая оптика, крупный план, сочетание фотографии с типографикой и использование фотоснимков в плакатном искусстве. Основоположителем многих из перечисленных техник был Ласло Мохой-Надь и Вальтер Петерханс. Современная тенденция распространилась по всему миру, но зародилась она именно в Германии под предводительством преподавателя Баухауза [2].

© Иванова И.А., Манторова А.В., 2023

¹ Используемые иллюстративные материалы находятся в источнике: <https://drive.google.com/drive/folders/1dHmWRB0h8smWznSJzWhJXyoVBSi0zDC0?usp=sharing>

Баухауз – Высшая школа строительства и художественного конструирования, где дизайн и промышленное производство сосуществовали бок о бок, а ученики могли воплощать самые невообразимые идеи. Именно в этой школе появляется фотографический класс, основателями которого были упомянутые выше художники [5].

Остановимся более подробно на особенностях курса «Фотография». На первых этапах существования фотографического класса ученики просто запечатлевали свои работы, архитектуру и студенческую жизнь, можно сказать, прощупывали почву. Шаблонное представление о фотографии как о средстве передачи объективной реальности смог сломать Л. Мохой-Надь, он включил свои экспериментальные идеи (более подробно о них мы расскажем позже) в программу обучения, тем самым перевернул представление о фотографии как таковой. В результате чего творческий потенциал фотографии значительно увеличился и многие ученики также стали искать в фотографии нечто большее, чем документацию событий [3].

Несмотря на то, что Мохой-Надь по сути сломал шаблон и доказал, что фотография является частью искусства, класс фотографии (как отдельное направление) появлялся лишь после ухода преподавателя из Баухауза. В 1929 году второй директор академии одобрил включение в программу нового направления и назначил его руководителем Вальтера Петерханса. Петерханс преподавал утонченную предметную фотографию с акцентом на эстетических и технических навыках. В основном ученики создавали работы, в которых запечатлевали сущность вещей – их фактуру, материал, поверхность, рельефы, «неидеальности» и т.д.

Весь фотографический курс был пропитан идеями Мохой-Надя и Петерханса, которые они сформировали в период не только работы в стенах школы, но и всего своего творческого пути, поэтому было принято решение раскрыть фотографическое творчество указанных авторов более подробно.

Ласло Мохой-Надь считал фотографию искусством, которое заменит живопись или, как минимум, полностью изменит представление о ней. Также для художника фотография – это не способ штамповать картинки, а метод, позволяющий проанализировать восприятие мира. Работы фотографа были в основном черно-белыми, так как, по его мнению, монохромный снимок позволял различать намного больше цветов и градаций, чем живопись, чему способствовало, в том числе, появление электрического освещения. Художник также предполагал, что фотография физически изменила наше зрение – позволила видеть то, что трудно

или совсем невозможно заметить, поэтому он снимал в основном с таких ракурсов, которые не доступны человеческому взгляду.

Высшей формой фотографии Ласло Мохой-Надь считал фотограмму. Фотограммами называются снимки, сделанные без использования фотоаппарата. Для их изготовления различные предметы клали на пленку или фотобумагу и освещали так, чтобы на нее попала их тень. В результате непрозрачные предметы оставляли на пленке светлые абстрактные силуэты. Мохой-Надь думал, что является пионером этого метода фотографии, не зная о том, что одновременно с ним изобретает и патентует фотограмму сюрреалист Ман Рей, который называет ее рейаграмма [6].

Следующим витком в фотографическом творчестве Мохой-Надя стали фотоколлажи. Фотоколлажами он начинает заниматься под влиянием дадаистов, но его работы отличаются присутствием абсолютного пустого пространства. Объекты коллажа парят в пустоте, но при этом каждая работа даёт ощущение объема и перспективы, а не плоскостного изображения.

Что касается, Вальтера Петерханса, в 1930-х он открывает новую технику – крупный план. При работе в этой технике фотограф изучает возможность фрагментного отображения объекта с ракурсов привычных глазу. Также Петерханс фотографирует повседневные вещи в необычных ракурсах и резком фокусе, занимается пигментной печатью и фотограммой.

Далее попробуем выявить и уточнить указанные черты в конкретных работах фотохудожников. Для удобства было принято решение разделить фотоснимки на несколько типов: фотоколлажи, фотограммы, фотографии близкого фокуса [4].

Фотоколлаж «Сестры Олли и Долли» (Ласло Мохой-Надь, 1925 год)
(рис. 1)

Главными героями работы являются сестры Олли и Долли. Первую сестру мы можем заметить невооруженным взглядом, вторая же девушка – черный круг, который находится на уровне головы первой сестры.

Ощущение пространства на работе достигается за счет использования реалистичной фотографии тела одной из героинь, также посредством взаимодействия фигуры девушки и большого круга – сестра как будто сидит на нем, из-за чего у зрителя может возникнуть ощущение, что фигура объемная.

Композиция немного смещена вправо и несимметрична, но ощущения «заваленности» нет, такой эффект достигается, вероятнее всего, за счет большого

количества пустого белого пространства. Изображение является монохромным и контрастным.

Фотограмма (Ласло Мохой-Надь, 1925 год) (рис. 2)

Предположения по поводу объектов на снимке мы можем сделать на основе надписи на этикетке к фотограмме: «Танцы на крыше» [1]. Вероятнее всего округлый предмет, который является центром композиции – это непосредственно «крыша», а рядом с ней иные предметы бытового характера.

На этой работе есть ощущение пространства, так как объекты на снимке не выходят за пределы картины и их по объему немного меньше, чем черного фона. На работе также присутствует эффект движения, которые достигается за счет несимметричной и смещенной композиции. А также округлые элементы рядом с крышкой расположены в хаотичном порядке, что еще больше поддерживает этот эффект.

Фотограмма контрастная и монохромная.

Фотография близкого фокуса «Портрет Оскара Шлеммера» (Вальтер Петерханс, 1928 год) (рис. 3)

По названию фотографии можно понять, что действующим лицом данной работы является Оскар Шлеммер. Ракурс фотографии довольно близкий и поставлен сверху, что наводит на мысль, что фотограф хотел сделать акцент на глазах.

На фотоснимке мало воздуха, но он присутствует за счет смещения композиционного центра влево. Благодаря этому перемещению зритель может увидеть, что за головой Шлеммера присутствует пространство.

Также благодаря отсутствию симметрии и переводу изображения в диагональ создается ощущение динамики.

Черно-белое изображение с сильными контрастами света и тени, позволяет еще больше выбелить глаза и акцентировать на них внимание.

Благодаря проведенному анализу работ фотохудожников удалось более детально обозначить характерные черты, которые были присущи произведениям разных типов.

Все фотоколлажи Ласло Мохой-Надя выполнены в монохромной цветовой гамме, в них присутствует много пустого пространства, но при этом сохраняется ощущение перспективы и глубины, которое достигается за счет использования объемных элементов и взаимодействия объектов (как плоскостных, так и реали-

стичных) между собой. Также зачастую Мохой-Надь использовал не центрированную или несимметричную композицию, а смещенную в какую-либо из сторон листа.

В фотограммах же Мохой-Надь в основном использовал объекты утилитарного характера, он не пытался вписать их в кадр, а давал им композиционную свободу. Это проявляется в использовании несимметричных, даже хаотичных композиций. Работы данной категории являются в основном контрастными, что можно связать с техникой создания фотограммы, но Мохой-Надь не всегда мог контролировать процесс, поэтому иногда объекты на фотограммах получались нечеткими и размытыми.

Работы Петерханса в основном выполнены с точки зрения привычной нашему взгляду: чаще всего мы видим людей с портретов фотографа именно в подобных положениях.

Фотоснимки в основном черно-белые, с сильным контрастом света и тени, что позволяет акцентировать внимание на коже, белках глаз и выделить черты лиц – делать их более структурированными, угловатыми.

Несмотря на то, что работы создаются в технике «близкого фокуса», за лицами героев зритель часто видит пространство, что создает эффект глубины и делает его не плоским.

Основываясь на выявленных особенностях работ Ласло Мохой-Надя и Вальтера Петерханса, попробуем проанализировать деятельность некоторых современных фотографов с целью проследить возможные интерпретации черт, присущих фотографиям Баухауза.

Ли Джеффрис

Фотограф получил большую известность благодаря серии черно-белых работ «Бездомные». Несмотря на то, что сейчас техника позволяет в полной мере передать весь спектр цветов на фотографии, Джеффрис остановился на монохромных снимках для того, чтобы акцентировать внимание зрителя на том факте, что зачастую бездомных не замечают – их воспринимают как серую массу или же незаметный и присущим многим городам ландшафт [8].

Также много портретов фотограф снимал в режиме близкого фокуса и макросъемки. Джеффрис через снимки передавал весь рельеф кожи благодаря сильному контрасту света тени, также сильная контрастность снимков позволяла акцентировать внимание на глазах, что, как мы помним, часто применялось Петерхансом. Однако в этой серии благодаря возможностям новых фотоаппаратов увеличение удалось сделать максимальным. Например, одна из работ фотографа

сделана с ракурса выше уровня взгляда. Главный герой немного опустил подбородок, за счет чего глаза стали более выраженными, а морщины на лбу из-за особенностей мимики стали более утрированными. Также «несовершенства» кожи удалось выделить за счет активной коррекции цвета (рис. 4).

В отличие от Петерханса снимки в основном были сделаны Джеффрисом с центрированным, симметричным построением кадра. Также фотограф брал в фокус объектива нестандартное положение лица и других частей тела героев, что также отличало его работы от фотографа Баухауза.

Дарья Авдонина

Молодой фотограф, психолог Дарья Авдонина также придерживается традиционной техники создания фотоколлажей. В ее работах присутствует наличие белого фона и объемных элементов для создания ощущения пространства. Но в отличие от Мохой-Надя, фотограф использует в своих работах цветные изображения, добавляет текст и иные материалы, например, швейные нити для придания фотоколлажу фактурности. В одной из своих работ она скомбинировала цветные, черно-белые изображения и текст. На белом фоне мы можем увидеть монохромный ландшафт леса, а главные герои – змеи – являются цветными, что делает акцент именно на них. Также можно заметить, что связующим элементом между персонажами является надпись «привет», которая наталкивает нас на диалог между животными (рис. 5).

Александр Китаев

Александр Китаев вдохновлялся работами художников Баухауза в использовании традиционной техники фотограммы, о которой мы упоминали ранее. Но в отличии от Ласло Мохой-Надя, Александр Китаев в качестве объектов для снимков брал не утилитарные предметы, которые композиционно раскладывал на фотобумаге, а использовал прозрачные предметы, что позволяло ему проявить на снимке сущность материала – «душу» самого предмета. Очень часто на снимках фотографа присутствуют прозрачные бутылки, банки (рис. 6). Они пропускают свет, за счет чего тень получается неоднородной и никогда нельзя предугадать, какой эффект получится в итоге и какая текстура тени нас ожидает на снимке [7].

Также фотограф не пытается уложить объект на плоскость, он добивается трехмерного изображения за счет сгибания фотопленки, что ранее не применялось ни Мохой-Надем, ни другими авангардными фотографами. Китаев не доводит изображение до абсолютного монохрома, он позволял цвету играть, что дает

возможность создавать фотограммы не только черно-белыми, а, например, в бежевых оттенках.

Таким образом, можно сделать вывод, что деятельность преподавателей Баухауза оставила глубокий след на истории фотографии как прошлого, так и будущего. Авангардные идеи творцов до сих пор живут в современности, вдохновляя деятелей искусства на новые решения и свершения. Во многом благодаря свободе и смелости Баухауза нынешние фотографы позволяют себе экспериментировать и не боятся изобретать новые техники.

Библиографический список

1. László Moholy-Nagy // metmuseum. – URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search?q=L%C3%A1szl%C3%B3+Moholy-Nagy&sortBy=Relevance&pageSize=0> (дата обращения: 10.01.2023).

2. New Vision Photography // metmuseum. – URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/nvis/hd_nvis.htm (дата обращения: 23.01.2023).

3. Photography at the Bauhaus// metmuseum. – URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/phbh/hd_phbh.htm (дата обращения: 18.01.2023).

4. Статья Walter Peterhans// Bauhaus Kooperation. – URL: <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/people/biography/948/> (дата обращения: 20.01.2023).

5. Баухаус: история школы, изменившей мир» Лекция Анны Броницкой//Библиотека им. Н.А. Некрасова. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=nLjr8LaPU4A&ab_channel=%D0%91%D0%B8%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%BA%D0%B0%D0%B8%D0%BC.%D0%9D.%D0%90.%D0%9D%D0%B5%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B0 (дата обращения: 15.01.2023).

6. «Как заниматься всем подряд и преуспеть: История Ласло Мохой-Надя» //Bird in flight. – URL: https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20191003-laszlo-moholy-nagy.html (дата обращения: 25.01.2023).

7. Тайна фотограмм Александра Китаева. Ирина Хатко. //Photographer.ru. – URL: <https://www.photographer.ru/cult/person/7025.htm> (дата обращения: 27.01.2023).

8. Черно-белая жизнь: проникновенная серия портретов людей, у которых нет дома // Культурология. РФ. – URL:<https://kulturologia.ru/blogs/310815/26008/> (дата обращения: 24.03.2023).

PHOTOGRAPHY AS A NEW LANGUAGE OF ART. EXPERIMENTAL BAUHAUSE METHODS

I.A. Ivanova

A.V. Mantorova

Perm State University

The article deals with the formation of photography as an art form within the framework of the Bauhaus. New photography techniques created by teachers of this art school are analyzed and their characteristic features are highlighted. The authors made an attempt to trace the influence of the visual techniques of the Bauhaus teachers on the creative activity of modern photographers.

Keywords: Fine-art photography, Bauhaus, photograms, photo collages, László Moholy-Nagy, Walter Peterhans.

**СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ И ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКОГО
ТЕКСТА ОПЕРЫ ФАУСТ Ш. ГУНО В РЕЖИССУРЕ
ВАСИЛИЯ БАРХАТОВА**

И.С. Игумнов

Ю.В. Ветошкина

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В статье рассматривается спектакль 2021 года, опера Фауст Шарля Гуно в постановке Василия Бархатова, состоявшаяся в Пермском оперном театре. Проводится структурный анализ сценического текста, спектакля на предмет режиссёрских приёмов, разбор фабулы постановки. В статье исследованы три основных компонента из которых состоит спектакль: литературный первоисточник, визуальный текст и замысел режиссёра.

Ключевые слова: пермский театр оперы и балета, опера Фауст, Василий Бархатов, Иоганн Гёте, Шарль Гуно.

Одним из принципов современного театра эпохи постмодерна является принцип деконструкции, который приводит к деконструкции традиционной фабулы спектакля и формирует её репрезентацию отличной от принципов модерна. Например, постмодернистская деконструкция отрицает саму идею соотношения с первоисточником, заменяя её принципом соотношений (коннотаций), игрой с культурным интертекстом [1]. В современных воплощениях оперных постановок режиссёры также используют принципы театра постмодерна. Рассмотрим данное утверждение на примере спектакля «Фауст» (Василий Бархатов, Пермский театр оперы и балета, 2021 г.)

Актуальность данной статьи обусловлена необходимостью проанализировать новую постановку оперы «Фауст» композитора Шарля Гуно, состоявшуюся в Пермском театре оперы и балета в декабре 2021 года. Данный спектакль вызвал неоднозначную оценку критиков и интерес зрительского сообщества. Бархатов в

течении восьми лет не работал в российских театрах, и постановка Фауста в пермской опере стала его первой российской постановкой с 2014 года [2].

Структурный анализ спектакля, как правило, выстраивается из анализа следующих составных частей: 1) Фабула, то есть литературный первоисточник 2) Визуальная составляющая: декорации, выстроенные в сценическом пространстве; костюмы, в которые облачены персонажи постановки 3) Разбор идейного содержания, то есть в чём заключается замысел режиссёра, который он транслирует зрителю с помощью интерпретации данного произведения.

Обращаясь к анализу методов сценического воплощения классической легенды о докторе Фаусте, в режиссуре Василия Бархатова, можно отметить, что автор спектакля переосмысляет оригинальный сюжет оперного либретто, использованного у Шарля Гуно на премьере оперы в 1869 году. Василий Бархатов демонстрирует публике иную трактовку этого произведения. Главная тема спектакля вовсе не духовные поиски главного героя, вольнодумца и чернокнижника доктора Фауста, продавшего душу дьяволу за обретение вечной жизни. Средневековая легенда повествует о докторе, продавшем ради любви свою душу дьяволу, но в отличие от литературного первоисточника, в опере Гуно она разворачивается не в философском ключе, а лирико-бытовом. Кроме того, Василий Бархатов, как постановщик, стремится воплотить спектакль в реалистическом ключе, он старается избегать изображения на сцене каких-либо сверхъестественных сил. Режиссёр говорит о том, что сознательно отказывается от попытки демонстрировать иррациональное и мистическое и приближает к современному миру и сегодняшним реалиям [3]. Поэтому Мефистофель, поглощённый желанием совершить месть Фаусту, предстаёт перед зрителями в кожаной куртке, в образе бандита, захватывающего заложников.

Режиссёр использует уже давно ставший популярным приём перенесения действия в современность для усиления ассоциативного восприятия и погружения зрителя в контекст. Об этом можно судить по сценографии (сценограф – Зиновий Марголин): место действия спектакля разворачивается в двухэтажном банкетном зале, оформленном в современном стиле, с мониторами и видеопроектором. Действующие лица спектакля одеты в актуальные костюмы (мужчины в классических костюмах, женщины в коктейльных платьях), а Мефистофель, представленный у Гёте и Гуно как мифологический злой дух, в постановке воплощён в образе бандита, одетого в кожаную куртку и вооружённого бейсбольной битой.

Разрыв хронологии также один из приёмов, используемых в театре постмодерна. В хронологической последовательности действие показывается зрителю

непоследовательно, происходят разрывы повествования. Говоря о драматургии спектакля, можно отметить, что режиссёр использует возможность начать повествование раньше музыкального текста: ещё до первых тактов увертюры на сцене демонстрируется сцена похорон. Как позже становится ясно зрителю – это похороны дочери Майора, Маргариты. Именно за её самоубийство он приходит мстить доктору Фаусту. Смена сцен в спектакле также сопровождается титрами, повествующими сколько часов прошло в хронологии повествования. Бархатов использует нарратив, который формулирует в виде текста, проецируемого на занавес в преддверии определённых сцен спектакля. Этот приём позволяет зрителю понять контекст ситуации, происходящей в спектакле. Режиссёр наделяет персонажей фамилиями и погружает их в новый контекст: так полупоупендарный Иоганн Фауст, жизнь которого стала основой для произведений европейской литературы, наиболее известным из которых является трагедия Гёте, в данной постановке наделён другой фамилией и воплощён в образе Фауста Шверляйна. В титре, сопровождающем первую сцену, указывается что Фауст празднует свой 65-летний юбилей в банкетном зале, в окружении видных политиков, бизнесменов, звёзд кино и телевидения.

В спектакле поднимаются и религиозные темы: Валентин, представлен зрителю в образе христианского священника в католическом облачении, бандиты, врывающиеся на празднование юбилея, носят маски с капюшонами католических монахинь.

Обратимся к более подробному разбору фабулы спектакля. Доктор Фауст Шверляйн отмечает свой юбилей в кругу семьи, друзей и деловых партнеров. Внезапно на праздник врывается банда в масках во главе с Мефистофелем по прозвищу «Майор». Преследуемый чувством мести за погибшую сестру Маргариту, «Майор» предлагает Фаусту подписать чистосердечное признание в доведении до самоубийства. Старый Фауст вины не признает. Тогда «Майор» запирает ресторан изнутри и начинает приводить одно доказательство за другим. Ему помогает в этом Молодой Фауст – возлюбленный Маргариты: он надевает на себя вещи доктора и разыгрывает сцены его общения с девушкой. По плану захватчиков, дочь Фауста должна ответить за грехи отца: Молодой Фауст поступает с ней так же, как Старый Фауст – с Маргаритой. Девушку опаивают наркотическими средствами и заставляют примерить на себя роль погибшей. Атмосферу накаляют проясняющиеся подробности и террорист с бомбой на поясе...

Самый главный нарратив спектакля заключается в том, что при реализации своей жажды мести главный герой спектакля не получает никакой сатисфакции

своих намерений и даже то, что Майор мстит за свою дочь не приносит ему удовлетворения. Майор приходит мстить совершенно из благих намерений, однако в итоге оказывается на моральных позициях ещё ниже, чем Фауст, которому он мстил изначально. Тем самым режиссёр данным спектаклем воплощает собой крылатое выражение о том, что благими намерениями вымощена дорога в ад.

Режиссёр деклассирует большие смыслы о взаимодействии учёного и дьявола до обычных человеческих пороков: страсти и мести за неё. Режиссёр использует приём изменения сущности персонажа – Мефистофель в трактовке Бархатова вовсе не посланник ада, а лишь обычный человек в образе байкера в кожаной куртке с битой, испытывающий жажду возмездия за честь своей поруганной дочери. Режиссёр показывает, как трансформируется персонаж, вначале движимый правильными идеалами, от героя которому зритель может посочувствовать до героя, который вызывает чувство жалости и отвращения у зрителя. Майор переходит границы возмездия и становится гораздо хуже, чем человек, которому он мстил [4].

Таким образом режиссёр Бархатов в полном соответствии с принципами театра постмодерна (перенесения места действия в современность, разрыв хронологии повествования, наделение персонажей новыми атрибутами и контекстом) сталкивает старую музыку и новую сюжетную историю, тем самым он создаёт свою интерпретацию Фауста сразу в двух ипостасях – как литературного первоисточника Иоганна Вольфганга Гёте, так и музыкального произведения Шарля Гуно.

Библиографический список

1. Крюкова Т.А. Постмодернизм в театральном искусстве [сайт]. – URL: <http://www.dslib.net/iskusstvo-teatra/postmodernizm-v-teatralnom-iskusstve.html> (дата обращения: 17.02.2023).
2. Спустя восемь лет известный режиссер вернулся в Россию, чтобы поставить оперу в Перми [сайт]. – URL: <https://echoperm.ru/news/261/167727/> (дата обращения: 17.02.2023).
3. Режиссер Василий Бархатов. Речитатив. [сайт]. – URL: <https://youtube.com/watch?v=eha1LlrWZnU> (дата обращения: 17.02.2023).
4. Пермская опера завершает 2021 год «Фаустом» Василия Бархатова [сайт]. – URL: <https://permopera.ru/media/mediatec/permskaya-opera-zavershaet-2021-god-faustom-vasiliya-barkhatova/> (дата обращения: 17.02.2023).

**STRUCTURAL ANALYSIS AND FEATURES OF THE STAGE TEXT
OF THE FAUST OPERA BY CH. GOUNOD DIRECTED
BY VASILY BARKHATOV**

I.S. Igumnov

Yu.V. Vetoshkina

Perm State University

The article reviews the performance of 2021, the opera Faust by Charles Gounod directed by Vasily Barkhatov at the Perm Opera House. The structural analysis of the stage text is carried out. The performance is analyzed for directorial techniques, analysis of the plot of the production. The article explores the three main components that make up the performance: the literary source, the visual text and the director's intention.

Keywords: Perm Opera and Ballet Theatre, Opera Faust, Vasily Barkhatov, Johann Goethe, Charles Gounod.

ТЕМА МИФОТВОРЧЕСТВА В ЖИВОПИСИ Н.А. ЗАРУБИНА*Е.А. Кайгородова**Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

Статья посвящена анализу философско-этических представлений о мироздании, которые нашли своё отражение в творчестве Н.А. Зарубина. Автор рассматривает жизненный путь Н.А. Зарубина, специфику его творчества, а также анализирует характерную для художника работу, применяя семиотический метод, искусствоведческий и формально-стилистический анализ. Проведенное исследование позволило очертить основные проблемы, волновавшие художника: течение времени, всеобщая взаимосвязанность и взаимообусловленность сущего и путь человеческого духа. А также выделить специфические черты творчества художника: фрактальность, природоподобие, семантика букв.

Ключевые слова: Николай Александрович Зарубин; Пермь; живопись; семиотический метод; формально-стилистический анализ; искусствоведческий анализ.

Николай Зарубин родился в 1948 году в селе Новичиха Алтайского края. Художник не раз рассказывал, что он человек крестьянской силы из хлебопашеской среды, так как родился и вырос в деревне. Ещё в детстве Николай Александрович проявил интерес к рисованию, поэтому, вернувшись из армии, он поступил в Московский государственный институт им. В.И. Ленина на художественно-графическое направление.

В 1976 году художник вместе с семьей переезжает в Пермь, чтобы преподавать рисунок и живопись в художественно-педагогическом училище № 4, а позднее уже в художественной школе № 1. Стоит отметить, что впоследствии Николай Александрович не раз упоминал, что педагогическое образование и работа учителем оставили неизгладимый отпечаток на его художественной деятельно-

сти, в частности на процессе создания замыслов к его работам. В одном из интервью Зарубин признавался, что у него появилась нужда в привлечении круга друзей и людей к своим проблемам, которые, конечно же, были бы близки и им самим. Во-первых, полагаясь на уникальное восприятие других, художник пытался осмыслить окружающий его мир, и во-вторых, нередко эти люди сами становились инициаторами вдохновляющих идей и замыслов.

В 1983 году Николай Александрович начал работать в ПХПМ (пермские художественно-производственные мастерские) Художественного фонда РСФСР. Там он проработал до самой своей кончины в 1998 году. В качестве мастерской Николай Зарубин использовал небольшую угловую комнату на втором этаже старого барака на Кисловодской рядом с железной дорогой, которую ему выделил Союз художников. Под конец жизни Зарубину с трудом, но удалось заработать на большую мастерскую под крышей хрущевки на ул. Одоевского, но поработать в ней ему удалось совсем немного. Именно поэтому в будущем именно с мастерской на Кисловодской чаще всего ассоциировалось имя Зарубина.

В 1985 году начинается «диорамный» (условное название) период в жизни и творчестве Николая Александровича. Диорама – это дугообразно изогнутая лента-картина, всю поверхность которой занимает живопись, а горизонтальную плоскость перед ней – предметный план с бутафорскими и реальными предметами [1]. В этой сфере Зарубин получает возможность попробовать себя в качестве дизайнера и автора реалистичных пейзажей. В соавторстве с женой, Людмилой Петровной, Зарубину удалось выполнить четыре диорамы в разных городах Пермского края: Добрянка («Лунежские горы», 1985 г.), Пермь («На Камском водохранилище», 1986 г.), Краснокамск («Лес и человек»), Оса («Природа Осинского Прикамья», 1989 г.). Диораму в Осе можно считать особенной, ведь именно в ней Николай Александрович воплотил те темы, которые в последствии найдут отражение и в его картинах. Например, потолок одной из комнат подпирает могучее раскидистое дерево, символизирующее жизнь, сердце природы и ось Вселенной.

Заключительным этапом «диорамного» периода и первым шагом в новый «осознанный» является создание ряда работ, которые «стали визитными карточками и откровением мастера» [2]. В их числе: «Сотворение мира» (1990), «Старик» (1990), «Муравейник. Контакт. Миры» (1990), «Отчий дом. Крик петуха. Невозвратимое» (1990), «Бык и ласточки» (1990), «Осень. Птицы улетают. Пастух и пастушка. Портрет родителей» (1990) и другие. Итогом столь плодотворной работы стала персональная выставка в 1991 году в Доме архитектора в г. Пермь, организованная Пермской государственной художественной галереей.

По словам Нины Казариновой именно эта выставка «стала демонстрацией того уровня творчества, который определил Н. Зарубина таким, каким он остался в памяти всех, кто видел его работы» [3]. Можно сказать, что именно эта выставка послужила моментом открытия художника для публики города и отправной точкой быстрого роста его популярности и известности.

В общей сложности с 1991 по 1998 год мастер или его полотна участвовали в 10 выставках, многие из них были персональными. В Перми он выставлялся в ДК профсоюзов, в зале Гостиной дома С.П. Дягилева и в Центральном выставочном зале. Его произведения посетили Курган, Уфу и Москву. Причём в Москве его картины выставлялись трижды, два раза ещё при жизни Николая Александровича и один раз в 2000 – 2001 годах, уже после смерти художника.

С каждой выставкой Николай Зарубин становился все известнее. «...он стал «живой легендой» еще при жизни... Около него всегда было много молодежи: литературной, журналистской, университетской. Он был необычайно щедр на общение. Выставки его картин становились событием» [3, с.240]. Но, несмотря на упорную работу Зарубина, его огромный успех у публики, а также практически ежегодные персональные выставки, принимать Николая Зарубина в Союз художников не спешили. Это случилось только в 1995 году, почти в самом конце его жизни.

Ночью 9 июня 1998 года Николай Зарубин скончался из-за истончения коронарных сосудов. За время своего короткого, но максимально продуктивного творческого пути художник создал более 40 полотен, некоторые из которых он выполнил в соавторстве с женой, Людмилой Петровной, или сыном, Дмитрием Земляниным. Большинство работ находится в собрании семьи художника, какие-то картины находятся в частных собраниях в г. Пермь, а вариант полотна «Ева. Зелёная волна» находится в частной коллекции в г. Ганновер, некоторые работы можно найти в коллекциях Пермской художественной галереи и Музея С.П. Дягилева.

Николай Зарубин и его работы принадлежат философскому течению в искусстве. Сам художник называл свою живопись визуализацией философско-этических представлений о мироздании. Именно поэтому «на этой территории философски нагруженного творчества нелегко оперировать категориями цвета, линии, композиции, мазка, ритма и прочими узловыми понятиями чисто пластического языка» [4]. Прежде всего нужно понимать, что во главу угла в таком случае ставится тот философский смысл, который до зрителя хочет донести автор, а уже после идет инструментарий, который помогает воплотить этот смыслообраз на холсте.

Мир в представлении Зарубина изменчив и многогранен, поэтому если человек прекратит постоянные попытки исследовать и понять его, то он никогда не постигнет великой истины и, следовательно, не воплотит свою миссию на Земле. Стоит отметить, что сам Зарубин очень остро чувствовал свою Земную миссию. Он сравнивал её со сталкеровской миссией у Тарковского: вводить человека в те области, в которых еще никто не бывал. Мысль об изменчивости и подвижности мира обусловила открытость Николая Александровича по отношению к всевозможным идеям и теориям из различных областей науки, искусства и культуры. Он много читал, анализировал и осмыслял полученную информацию, а затем синтезировал все усвоенные идеи, создавая систему собственного мировосприятия. Эту систему он воплощал в своих полотнах и ждал зрителя, который поймет его и, возможно, натолкнет мастера на новый виток размышлений о сущности мира и сознания.

Николай Зарубин проявлял большой интерес к восточной философии. Как художника его больше всего привлекали основные понятия японской эстетики. В одном из интервью он упомянул три принципа японской живописи, корни которых уходят еще в синтоизм: саби, ваби, сибуй. Саби – «несовершенство, прелесть старины» [5]. Ваби – «красота простоты, прелесть обыденного» [5]. Сибуй – «это красота простоты плюс красота естественности» [5]. Эти принципы изначально заложены в природе с типичной для нее изменчивостью и недолговечностью. Помимо уже названных есть ещё одно понятие, которое Зарубин обозначил как недосказанность, не упоминая специальный термин. Это понятие берёт свое начало уже из буддийской философии. Югэн представляет собой «прелесть недоговоренности, мастерство намека» [5]. Это такая красота, которая не очевидна и скрыта от зрителя, поэтому только пытливый ум способен ее отыскать. Зарубин считал, что за этой недосказанностью порой оказывается больше сказанного. Поэтому зачастую в своих работах художник скорее обобщает какие-то аспекты, нежели конкретизирует их. Интерес к восточной философии объясняет также такую черту мастера, как открытость и настроенность на диалог со зрителем. В японском искусстве художник предоставляет свободу творчества и воображения для зрителя посредством создания некоего свободного пространства, где этот человек может придумать и представить себе всё, что только придёт ему в голову. Николай Зарубин поступал точно так же: была часть, которую можно было легко узнать и понять, она совпадала с тем, что хотел донести автор, но была часть, скрытая иногда даже от самого мастера. И этот неявный элемент мог обнаружить себя только в диалоге с зрителем.

«Диалектика бытия, всеобщая взаимосвязанность сущего и поиск закономерностей глобального миропорядка – так можно было бы не без потерь очертить круг проблематики зарубинского мыслетворчества» [4]. Окружающий нас мир представляет собой единое, связанное целое, поэтому все предметы, процессы и явления взаимодействуют между собой, образуют связи и обуславливают друг друга. Эти связи весьма разнообразны по своему характеру, сложности и формам проявления. Именно они, а не сами предметы привлекали и волновали пылливый ум Николая Зарубина. А время, пространство и ритм стали тремя основополагающими принципами, которые находились в пределах осмыслений художника.

Темы работ Зарубина тесно связаны с философскими категориями. Среди них можно встретить духовную преемственность поколений, закономерную неизбежность бытия, соотношение мужского и женского начала, верха и низа, окончание земной жизни человека и переход в новые состояния. Стоит отметить, что последняя тема была одной из самых волнующих для Николая Александровича. Он считал, что на Земле каждый человек выполняет очень тяжелую работу по нахождению своей сути. Причём этот процесс усложнен тем, что человеческие чувства ограничены 3-х мерностью пространства, в котором мы живём. Но, если человеческий дух сможет преодолеть ограниченность мысли, ограниченность времени и ограниченность пространства, то ему удастся выйти в уникальное пространство «высшего Я», откуда, по мнению Зарубина, появились все люди.

Основой для понимания мировосприятия и полотен Зарубина является принцип фрактальности. Фрактал (лат. Fractus – дроблённый, сломанный, разбитый) – геометрическая фигура, обладающая свойством самоподобия, то есть составленная из нескольких частей, каждая из которых подобна всей фигуре целиком [6]. Фрактальными свойствами обладают многие объекты в природе: облака, кроны деревьев, листья, кровеносная система человека или животных. «Фрактальность по Зарубину – это взаимное отображение малого в большом, и наоборот, когда какая-нибудь фигура на картине, какой-нибудь изгиб ее, начинает повторяться по всему полотну, необычайно резонируя от этого» [2]. Подобное изображение подобности подобного создавало определенный ритм, который, как считал художник, добавлял картине уникальное музыкальное слово.

Из фрактальности вытекает еще одна особенность творчества Зарубина – природоподобие. Причём стоит отметить, что это подобие не является самоцелью или имитацией, оно представляет собой инструмент визуализации «единорожденности всего сущего» [4]. Вдохновение могло посетить художника, во

время наблюдения за движением облаков в небе, или в момент, когда он рассматривал засохшую лужу, её цвет, изгибы и линии. Узоры на камнях имели для Зарубина особенное значение, ведь именно в горных породах запечатлена истинная история Земли, которая являлась творческим интересом художника. Во время «диорамного» периода художник много времени напрямую взаимодействовал с природой, что позволило ему приобрести целый багаж опыта и разных идей. За, казалось бы, случайностью природных явлений, он видел механизмы, которые старался разгадать, чтобы продемонстрировать их красоту и эстетическую ценность на своих полотнах. В этом ключе правильно будет упомянуть, что Николай Александрович всегда писал свои картины с натуры: все наброски и эскизы выполнены в реалистичной манере. Но стремление сказать более существенные вещи заставляет его трансформировать и преображать природу. Николай Зарубин говорил, что причиной этих трансформаций является непреодолимое внутреннее желание переплавить многие вещи, а жар сердца художника усложняет полученные сплавы. Чтобы преобразование природы соответствовало принципу природоподобности Зарубин придумал собственный художественный метод: на уже почти готовое полотно мастер выливал растворитель, из-за чего изображение расплывалось. Затем он снова прорисовывал важные детали на картине, чтобы вновь повторить процедуру с растворителем. Результат действительно потрясает воображение, потому что Николаю Александровичу удавалось достичь иллюзии той спонтанности, которая так присуща природе с её многообразием узоров и форм.

Рассматривая творчество Зарубина, следует упомянуть ещё одну отличительную черту, присущую его живописному языку – семантика букв, где буквы рассматриваются как принцип заполнения плоскости. Он подолгу мог размышлять о звучании, написании и сочетании букв друг с другом. Например, во время работы над картиной «Родиться на Гее» автор размышлял над словом «прыжок». Слог «Пры» трактовался им как своеобразная подготовка к прыжку, «Ж» – сам прыжок, а «Ок» – звук всплеска воды. Наиболее значимыми буквами в творчестве Зарубина были «Ж», «М» и «V». Буква «Ж» означает не только очевидное слово «жизнь», но и трехчастную структуру бытия: было, есть и будет. Буква «М» содержит в себе такие значения как мать, мир и материя. Буква «V» входит в структуру буквы «М», а также повествует о жизненном пути Христа и его Воскресении. Примечательно, что в этом методе ключевое значение имеют ассоциации, которые складываются под воздействием уникального человеческого опыта и взаимодействия с внешним миром. Благодаря тому, что Николай Зарубин был очень начитанным и любознательным человеком, круг его ассоциаций

естественным образом отличался своей обширностью и богатством, что позволило ему уникальным образом проявить себя в пространстве этого мира.

При анализе полотен Николая Александровича прежде всего следует ориентироваться на семиотический анализ и формально-стилистический метод, ведь именно они дают возможность проинтерпретировать использованные в полотнах символы, знаки и образы, а также проанализировать инструменты, с помощью которых те были визуализированы.

Картина «Старик» [7] была написана Николаем Зарубиным в 1990-м году. Время её написания соответствует «последниорамному» периоду, когда творчество художника перешло на «осознанный» уровень. Полотно имеет прямоугольный горизонтальный формат, следовательно, действие на картине имеет повествовательный характер. Примечательно то, что Зарубин начинал писать картину в вертикальном формате, но в последствии принял решение перевернуть её. Материалы – масло и холст.

Название работы – «Старик», несет в себе важную для дальнейшего рассмотрения полотна смысловую нагрузку. В нём заложен двойственный посыл: с одной стороны, старость знаменует увядание плоти и физическую немощь, а с другой символизирует большой жизненный опыт, мудрость и просветленность. Оба этих обозначения органично живут и взаимодействуют друг с другом в рамках картины.

В левой части полотна изображен пожилой мужчина, являющийся главным героем – Стариком. У него расслабленная поза: он сидит немного ссутулившись, а его руки опираются на колени. Голова Старика изображена анфас, а взгляд героя направлен прямо на зрителя. Голова, морщинистое лицо и руки мужчины прописаны более детально в сравнении с остальным телом, которое словно растворяется в пространстве и сливается с фоном. В палитре пожилого персонажа преобладают коричневые, охристые и красные цвета. В правой части холста изображена рука молодого мужчины с закатанным рукавом рубашки, которая тянется по направлению к яблоку. И рука, и яблоко выполнены преимущественно в сине-зеленых оттенках. В контексте этого полотна яблоко является символом мудрости и познания. Расстояние, с которого лучше всего воспринимать картину видится не принципиальным. По словам Зарубина, если смотреть на полотно из далека, то Старик будет смотреть на зрителя двумя глазами, но стоит только приблизиться к холсту, мужчина сразу же начнет прислушиваться к нам. Благодаря этому Николаю Александровичу удастся вовлечь зрителя в диалог с изображенным, а также с самим автором.

В картине «Старик» Николай Зарубин обращается к теме преемственности поколений. Сюжет работы на первый взгляд может показаться трагичным и драматичным, потому что Старик умирает, сливаясь с землей, а молодая рука нахально хватается за яблоко, и всё это бесконечно повторяется в рамках работы. Но на самом деле всё не так просто и очевидно. В картине есть очень важная деталь, которая примиряет два поколения, образуя между ними глубинную связь. В верхней части полотна изображены две светлые полосы, которые пронизывают холст на уровне глаз Старика. Эти полосы по мнению автора напоминают, что у человека есть мыслительная часть – выше уровня глаз, и жевательная часть – ниже уровня глаз. Со временем жевательная часть человека ослабевает, в то время как мыслительная наоборот укрепляется, так как по мере взросления люди становятся мудрее и опытнее. Когда художник закрывал полосы рукой, зрители говорили, что Старик словно уходит внутрь холста, в землю. Когда полосы снова появлялись, складывалось впечатление, что мыслительная часть как бы отделяется от тела мужчины, уходит в глубину рамы, идет по правому краю и проявляется в виде молодой руки, что символизирует преемственность поколений. Стоит отметить, что для этой картины использовалась специальная глубокая рама, которая усиливала этот эффект. Благодаря использованию этих светлых полос картина одновременно передает атмосферу и состояние как трагичности, так и оптимистичности. Эта двойственность является одной из особенностей мышления и творчества Николая Зарубина. Художник не любил, когда сюжет полотна передавал только оптимистичный или только пессимистичный характер. Ему нравилось, когда они оба были задействованы, потому что только так, по мнению Николая Александровича, можно было постичь всю метафорическую глубину не только полотна, но и всего мира.

Все персонажи картины изображены на первом плане. Композиционный центр смещен вправо, так как главный объект на полотне – это яблоко. Взгляд Старика, направленный прямо на зрителя, и его поза говорят об открытой композиции. Полотно ассиметрично: в левой части изображена целая человеческая фигура, в то время как в правой присутствует только мужская рука. Но, за счёт использования цветового и ритмического контраста, художник уравнивает композицию. Ритм в работе задают активные линии, напоминающие течение воды, а также многочисленные цветные пятна, написанные по принципу фрактальности. Изображая бесконечные повторы и изгибы линий, художник старался запечатлеть неповторимый момент движения времени. В цветовой гамме картины преобладают теплые оттенки: охристый, жёлтый, коричневый. Эти цвета

прежде всего ассоциируются с землёй, увядшими растениями, калийными солями, что соответствует принципу природоподобности. В контраст теплым цветам Зарубин использует холодные и бледные оттенки голубого, зеленого, белого и черного. Таким образом, охристая фигура Старика противопоставляется зеленовато-голубой руке молодого мужчины. Это усиливает идею художника, ведь благодаря этому контрасту появляется дополнительная символичность сопоставления категорий старого/уходящего и нового/приходящего поколения. Художественная идея полотна заключается в стремлении Зарубина показать ценность момента пребывания людей, всегда чувствующих свою конечность и ограниченность, на Земле.

Картина «Старик» хорошо демонстрирует специфику и характерные черты зарубинского творчества в тот период, когда мастер смог найти свой собственный живописный язык, и те приёмы и выразительные средства, которые запомнились большинству его зрителей. Дальнейшее развитие тема преемственности поколений находит в полотне мастера «Вглядываясь в темноту. Это мы, Господи!».

Библиографический список

1. Диорама // Большая российская энциклопедия. 2005-2019. – URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/1957467 (дата обращения: 23.01.2022).
2. Контур Я. Николай Зарубин. Памяти Мастера // Проза.ру: официальный сайт. 2008. – URL: <https://proza.ru/2008/11/10/406> (дата обращения: 31.03.2022).
3. Казаринова Н.В. Художественная культура Пермского края XVI – начала XX-го веков. // Н.В. Казаринова; Пермская государственная художественная галерея – Пермь: Издатель Хусид Д.Г. 2019. – 242 с. Там же С. 240.
4. Зарубина Л.П. Николай Зарубин. Живопись. Визуализация философско-этических представлений о мироздании // Администрация Пермской области, Департамент культуры и искусства Пермской области, Пермская государственная художественная галерея; вступ. Ст. О. Холмогоровой. – Пермь: Сенатор, 2005. – 6-7 с. Там же С. 8. Там же С.10.
5. Овчинников В. Саби, ваби, сибуй, югэн. Главные понятия японской эстетики // Ваби-саби: официальный сайт. 2018. – URL: <https://wabisabi.by/sabi-vabi-sibuj-yugen/> (дата обращения: 27.03.2022).
6. Нурғалиев А. Фракталы // Code More! 2014. – URL: <https://codemore.ru/2014/01/19/fractals.html> (дата обращения: 21.03.2022).

7. Выставочный зал современного искусства им. Николая Зарубина // izi.TRAVEL: официальный сайт. 2020. – URL: <https://izi.travel/ru/a0ed-vystavochnyu-zal-sovremennogo-iskusstva-im-nikolaya-zarubina/ru#4b45-rassvet-na-kame-portret-serezhi-dyagileva/ru> (дата обращения: 17.01.2022).

THE THEME OF MYTH-CREATION IN N. A. ZARUBIN'S PAINTING

E.A. Kaygorodova
Perm State University

The article is devoted to the analysis of philosophical and ethical view about the universe, which are reflected in the work of N. A. Zarubin. The author examines the life path of N. A. Zarubin, the specifics of his work, and also analyzes the characteristic of the distinctive painting of his work, using the semiotic method, art criticism and formal stylistic analysis. The study made it possible to outline the main problems that worried the artist: the passage of time, the universal interconnectedness and interdependence of existence, and the path of the human spirit. And also highlight the specific features of the artist's work: fractality, natural likeness, semantics of letters.

Keywords: Nikolai Aleksandrovich Zarubin; Perm; painting; semiotic method; formal stylistic analysis; art criticism analysis.

КРЕАТИВНЫЕ ИНДУСТРИИ: НОВЫЕ ФОРМЫ ТРАНСЛЯЦИИ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ НА ПРИРОДНЫХ ТЕРРИТОРИЯХ

Д.А. Капранова

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В статье описывается понятие креативных индустрий и методик интегрирования культурных ценностей в современную действительность. Приводятся примеры реализации проектов на природных территориях. Дается критика этих применений. Делается вывод о сущностном влиянии креативных индустрий на повышение привлекательности природных территорий для горожан, формирование их гражданской позиции и способность формирования новых культурных практик повседневности.

Ключевые слова: креативные индустрии, культурные ценности, природные территории, социальное воздействие, ООПТ.

Несмотря на динамику развития креативных индустрий в современной действительности, их определение до сих пор во многом остаётся расплывчатым и попадает в поле зрения в первую очередь исследователей культуры. Однако, в самом понятии заложен вектор реализации и площадки функционирования креативных индустрий. Понятие же культурные ценности носит более объективный характер, вместе с тем, креативные индустрии и культурные ценности взаимосвязаны – первое является инструментом продвижения и трансляции второго. Способны ли креативные индустрии осмыслить общепонятный для целевой аудитории невербальный язык, возможно ли включить в социокультурную повестку природные территории – как площадку и контент одновременно, какие методики трансляции культурных ценностей на природных территориях показывают наибольшую эффективность?

В текущей статье поставлена следующая цель – определить роль креативных индустрий, сферы их воздействия, релевантность запросам населения, возможности обоюдного раскрытия друг другом значимости культурных ценностей и природных территорий.

Актуальность настоящей статьи заключается в двух аспектах: 1) обобщение научных и административных знаний, касающихся вопросов понятия креативных индустрий; 2) рассмотрение проектов, направленных на формирование образов городских природных территорий и трансляцию культурных ценностей.

Новизна данной статьи состоит в попытке выявления наиболее эффективных методов трансляции культурных ценностей на природных территориях.

Как известно, культурные ценности – это материальные и нематериальные предметы и произведения культуры, имеющие художественную и имущественную ценность, универсальную значимость, а также оказывающие эстетическое, научное, и историческое воздействие на человека [3]. Вместе с тем, характер воздействия произведений культуры и осознание населением их значимости, по большей части зависит от методик трансляции данных объектов и среды и действий окружающей их в процессе данной трансляции.

Задача продвижения культурных ценностей и объектов культурного достояния лежит на креативных индустриях.

Актуальность креативных индустрий для современного постиндустриального общества заключается в экономическом эффекте и возможности их коммерциализации. Креативные индустрии происходят от индивидуального творчества и проявления таланта [4], реализуются посредством эксплуатации интеллектуальной собственности и имеют конечную цель в виде создания рабочих мест.

С научной же точки зрения, культуриндустрией названа сфера досуга и развлечений, которая сегодня составляет часть креативных индустрий, наличие возможности массового тиражирования произведений искусства приводит к потере ценности этих произведений [5].

В 2021 г в РФ принята концепция развития креативных(творческих) индустрий, согласно которой под творческими индустриями понимаются сферы деятельности, в которых компании, организации, объединения и индивидуальные предприниматели в процессе творческой и культурной активности, распоряжения интеллектуальной собственностью производят товары и услуги, обладающие экономической ценностью [1, с. 2]. Под экономической ценностью в том числе понимается обеспечение формирования гармонично развитой личности и рост качества жизни российского общества, возможность вовлечения талантов в национальную экономику, получение экономических выгод от инвестиций в человеческий капитал и творческий труд. Отдельно хотелось бы отметить, что основной акцент применения концепции развития направлен на молодёжь, женщин, людей с ограниченными возможностями здоровья и коренные малочисленные народы.

Вводится в оборот понятие «креативная экономика»: тип экономики, основанный на капитализации интеллектуальной собственности во всех областях человеческой деятельности – научной, научно-технической, культурной и в целом творческой деятельности [1, с. 2]. Для творческой и (или)предпринимательской деятельности они являются центром для создателей и потребителей творческого продукта и позитивно воздействуют на территорию своего присутствия [1, с. 2].

Государственная поддержка развития творческих (креативных) индустрий осуществляется на различных стадиях зрелости творческого предпринимательства, включая «посевную стадию» (малые гранты), стадию обеспечения устойчивости (венчурную) и стадию масштабирования (выхода на новые рынки) [1, с. 15].

Этапами жизни любой индустрии являются: анализ рынка, создание, производство, тиражирование, доставка и потребление. В случае же с креативными индустриями все этапы взаимосвязаны и, если какой-либо из них плохо работает, сбой может дать вся система – потому в рамках реализации проектных решений важен предпроектный анализ и работа с населением.

Ниже будет рассмотрены проекты, реализованные на территории Перми в 2020, 2021 и 2022 годах.

Идеи проектной деятельности родились из курирования проектной группой¹ территории долины малой реки Данилиха в г. Пермь. Проектная группа на протяжении 2 лет занималась общественным курированием территории долины реки и столкнулась с проблемой того, что местные жители не выражали интереса к уборке замусоренной и заброшенной, пришедшей в упадок, долины (во времена Советского Союза на её площадях располагались мичуринские сады, в постперестроечное время оказавшиеся разграбленными), пользующейся спросом у маргиналов. Жители считали процесс преобразования природного пространства, граничащего с их домами не их зоной ответственности. Но вместе с тем им нравилось проводить время у реки, под сенью ивовых ветвей – это доставляло эстетическое, физическое и эмоциональное удовольствие: кормление уток совместно с семьёй, приготовление шашлыка. Для вовлечения требовалась дополнительная мотивация.

Чтобы продвигать сложные методики экопросвещения, такие как восстановление нарушенных природных пространств в условиях урбанизированной городской среды, необходимы креативные методики. Для вовлечения аморфных местных жителей в городскую жизнь нужны яркие креативные механизмы. Что ещё

¹ Команда проектов: «Данилиха. Чистые воды», «VCVETE» и АНО «Центр содействия развитию в сфере культуры, искусства, экологии, добровольчества и туризма «КАМА». Руководитель: Капранова Д.А.

важнее, людям важно чувствовать сопричастность к происходящему – видеть и ощущать факт того, что именно они влияют на среду и создают её, что мероприятия сделаны для них, с учётом их интересов.

Существует арт-индустрия, классическое экопросвещение, галереи и люди, интересующиеся местами и районами собственного проживания, экологией и культурой.

В долинах городских рек¹, а также в общественных пространствах (рис. 1–4)², были устроены в показы мод, выставки живописи и графики, лэнд-арта, лекции по культурологии, события сочетались с пленэрами, практиками йоги, внедрением практик экопросвещения, благоустройства территории, уборками, вывозом отходов, творческими мастер-классами по живописи и дизайну, воркшопами по созданию концептов экологических троп, концертами бардовской песни (рис. 1–4)³.



Рис. 1. Модный показ в долине реки Данилиха, 2020 г., модели: театр моды «Тандем», дизайнер: Ольга Величко

¹ Долины рек Данилиха и Уинка

² Пермская художественная галерея, Открытый лекторий на центральной набережной г. Перми

³ Полный архив доступен по ссылке: https://drive.google.com/drive/folders/1f-dnYIokewNRpjOxbFDD9NTaPQZHcjFj?usp=share_link.



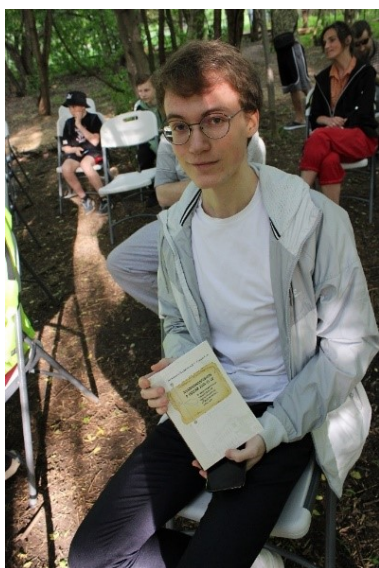
а



б



в



г



д

Рис. 2. Выставки искусства в долинах рек Егошихи и Данилихи: работы художников: Ольги Молчановой-Пермяковой и Анны Чугайновой; цикл лекций «Культурология» на природных территориях г. Перми



а



б



в

Рис. 3. Субботники, практики йоги Айенгара (преподаватель: Мария Секлецова), соучаствующее проектирование, долина р. Данилиха



а



б



в



г

Рис. 4. Обучение ландшафтных архитекторов интерпретации и созданию концептов экологических троп; пленэры на р. Данилиха; цикл лекций «Культурология в общественных пространствах г. Перми – лекторы: зав. кафедрой культурологии и социально-гуманитарных технологий ПГНИУ, канд. ист. наук О.В. Игнатъева и ведущий научный сотрудник Пермской Государственной Художественной Галереи, старший преподаватель кафедры культурологии и социально-гуманитарных технологий ПГНИУ В.Д. Береснев

Основой выставок и показов стала тема единения человека с природой, раскрытие эстетики женской сущности через параллели: природа-женщина – её нежность, первозданность, способность принимать и хрупкость форм; раскрытие темы человек- природа через мужские понятия – динамика, активность, действия. Образы души были переведены на язык костюма, основной темой показов стал гротескный артистизм человеческой сущности, остроактуальная на тот момент времени тема ковида и социальной изолированности, тема вторичной переработки сырья. Тематикой выставок послужили образы души, экспозиции строились тематически, ориентируясь на площадку и окружение: река, деревья, ландшафтные перспективы, служили фоном, были созданы комплексные зоны. В рамках популяристских лекций по культурологии были раскрыты общие понятия влияния культуры на быт человека, пояснялось каким образом связаны экология, культура, история, коллекционирование, антропология, сознание и природа.

Таким образом, демонстрирую населению новые формы и методы эксплуатации территории был вызван социальный и экономический эффект: территория начала визуально преображаться, качественно изменился состав посетителей, последние стали бережнее относиться к пространству, ознакомились с экологическими практиками и правилами поведения на ООПТ, через природу были вовлечены в жизнь культуры.

Осознание жителями важности своего участия в подобных проектах, осознание ими того, что они меняют мир, участвуют в полезном для общества деле – простимулировало их и послужило источником вдохновения в повседневной жизни.

Дополнительным экономическим эффектом стало вовлечение посетителей в жизнь некоммерческого экономического сектора, ресурсно включённого в проектную деятельность в качестве исполнителя, и как следствие присутствовавшего на площадках мероприятий. Проведённые социологические опросы, переведённые в статистическую информацию, показали: 90 процентов опрошенных ранее ничего не знали про НКО, 85% хотели бы участвовать в совместных мероприятиях, 75% дизайнеров и культурологов ранее не были знакомы с понятием и механизмами экопросвещения, 80% опрошенных не смогли назвать ни одного коллаборационного проекта между экологией и культурой¹. Со своей стороны, из 100% НКО, только 15% участвуют в грантовых конкурсах, и 4% становятся грантополучателями².

¹ По данным авторского опроса

² По данным Фонда Грантов Губернатора Пермского края

Целевой аудиторией проекта стали: студенты ВУЗов, ССУЗов (преимущественно экологических и творческих направленностей), воспитанники детских домов, преподаватели, жители микрорайонов, молодые мамы. В связи с географической и социальной спецификой проекта ей также потенциально является и городская власть, органы местного самоуправления – как благополучатели: 1) эффективных кейсов по модернизации урбанизированных пространств; 2) вовлечению местных жителей в жизнь города.

В общей сложности было проведено 50 мероприятий на городских природных и в общественных пространствах, в вузах, по ТВ, на радио и в режиме онлайн. Было вовлечено более 20000 человек. Привлечено 20 общественных и некоммерческих организаций.

Таким образом, для взаимного продвижения экологии и культуры, искусства был создан коллаборационный творческий проект: целевая аудитория экологической направленности усилила культурную, и наоборот. Произошёл обмен опытом и вовлечение аудитории в междисциплинарные сферы.

Комплекс данных мероприятий явился авторской разработкой¹ и переосмыслением знаний, полученных в рамках среднего, высшего образования, стажировок, участия в конкурсах, конференциях, форумах, участия в уникальных разработках и социокультурных проектах.

За время существования в проект было вложено 280 000 рублей финансовыми средствами, 700 000 рублей материалами, оборудованием и техникой, большой вклад внесли и волонтеры – в общей сложности порядка 500 человек. Проект продвигался в СМИ, исходное финансирование было получено от Дворца Молодёжи г. Перми (грантовый конкурс), проект поддерживался и поддерживается администрацией г. Перми, управлением экологии, а также преподавателями ВУЗов и СУЗов.

Проект поддерживает 11 из 17 целей устойчивого развития.

Уникальность проекта основана на коллаборации: научные и галерейные материалы были вынесены в долины рек, а между современным искусством и православными достояниями была обозначена взаимосвязь.

Природа была и остается важным фактором удовлетворения нравственных и эстетических потребностей человека. Различные природные явления могут оказывать благотворное влияние на интеллект человека, способствовать хорошему расположению духа, приливу бодрости, творческого вдохновения. Такого рода эмоциональное состояние формирует интимно-доверительное отношение к природе в виде богатой гаммы переживаний [6].

¹ Автор: Капранова Д.А. Автор фотоматериалов: А.В. Рязанцева

Важным фактором, который был учтён в проектах и который стоит принимать во внимание при организации и проведении творческих мероприятий на природных территориях, большая часть из которых является особо охраняемыми природными территориями (ООПТ), является соблюдение интересов природы и следование административным механизмам, направленным на их соблюдение: законодательным актам, законам, постановлениям и пр. Как пример, на ООПТ запрещается любая деятельность, противоречащая задачам и режиму охраны ООПТ, в том числе: <...> деятельность с превышением нормативов предельно допустимых уровней производственного и транспортного шума, вибрации, электрических, электромагнитных, магнитных полей и иных вредных физических воздействий на здоровье человека и окружающую природную среду [2, с.4]; <...> проведение массовых спортивных, зрелищных и иных мероприятий вне специально выделенных для этих целей мест и (или) с нарушением установленного порядка, а также при отсутствии согласования с Управлением; <...> проведение любых массовых мероприятий и выгул домашних животных в период гнездования птиц [2, с.5] и т.д. Для определения режима охраны природного объекта и правил поведения на нём, а также возможности присутствия людей и организации творческих мероприятий, следует в первую очередь определить его территориальный статус — ООПТ федерального, регионального или местного значения, а в последствии изучить законодательную базу (в частности, на ООПТ федерального значения распространяется Федеральный Закон №33 об ООПТ). Важно помнить, что режим охраны направлен не на защиту природы от людей, а на её сохранение для людей.

Таким образом, рассмотрев комплексную концепцию развития творческих индустрий до 2030 года и проанализировав опыт реализации некоммерческих проектов в сфере творческих индустрий на природных территориях, мы приходим к выводу о существенном влиянии креативных индустрий на повышения привлекательности природных территорий для горожан и их туристской привлекательности (в том числе в рамках приоритетных национальных проектов «Комфортная городская среда» и «Экология»), образ мышления, гражданскую сознательность, трансформацию постсоветского городского пространства и способность формирования новых культурных практик повседневности, а также их участие в создании новой эстетики повседневности [7].

Библиографический список

1. Российская Федерация. Законы. Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в

крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года: [утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 20 сентября 2021 г. 2613-р].

2. Постановление Администрации города Перми № 549 от 26.07.2021 О внесении изменений в положения об особо охраняемых природных территориях местного значения города Перми утвержденные постановлением администрации города Перми от 16.08.2005 № 1838: [утверждена постановлением Главы города Перми от 26.07.2021].

3. Нешатаева В.О. Культурные ценности: цена и право. – М.: Дом высшей школы экономики, 2013. – 118 с. – (Исследования культуры).

4. Creative Industries Task Force Report / The Department of Culture Media and Sport. 1998. URL: <http://www.culture.gov.uk> (дата обращения: 06.02.2014).

5. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / под ред. Ю.А. Здороваго. М.: Медиум, 1996. С. 66–91.

6. Криволап А.Д. Креативные индустрии как дрожжи для «брожения» культурной идентичности – Международный журнал исследований культуры. – 1(26). – 2017.

CREATIVE INDUSTRIES: NEW FORMS OF TRANSMITTING CULTURAL VALUES IN NATURAL AREAS

D.A. Kapranova
Perm State University

The article describes the concept of creative industries and methods of integrating cultural values into modern reality. Examples of projects implemented in natural areas are given. An evaluation of these applications is given. The conclusion is made about the essential influence of creative industries on increasing the attractiveness of natural areas for citizens, the formation of their civic position and the ability to form new cultural practices of everyday life.

Keywords: creative industries, cultural values, natural areas, social impact, protected area.

СОВРЕМЕННЫЕ СПОРТИВНЫЕ СУБКУЛЬТУРЫ И МОЛОДЕЖЬ

И.В. Карпов

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В статье рассматривается понятие «спортивная субкультура». Автор прослеживает становление спортивной субкультуры среди современной молодежи; определяются тенденции ее развития. Представлен обзор активно развивающихся в последние годы спортивных субкультур, а также посредством анализа выявляются наиболее широко распространенные из них. Предпринимается попытка ответить на вопрос: «Имеют ли место быть спортивные субкультуры среди современной молодежи?»

Ключевые слова: субкультура, спортивная субкультура, современные спортивные субкультуры, проявления спортивной субкультуры.

Федерико Майор, Генеральный директор ЮНЕСКО еще в 1987-1999 гг., на выступлении в честь открытия Второй международной конференции министров и руководящих работников, ответственных за физическое воспитание и спорт, отметил, что спорт – это полноправный элемент современной культуры, равноценный эстетике, истории. Он пришел к выводу о том, «что спорт стал самой распространенной формой современной культуры так как способствует обогащению личности равноценно искусству и поэзии» [1].

Подростковый возраст и отрочество – это этапы жизненного цикла, на которых возникает потребность в принадлежности, самоидентификации и сопричастности к какой-либо группе. Один из вариантов такой инициации, независимого позиционирования во взрослой жизни, является присоединение себя к субкультуре. Посредством вступления в ту или иную группу молодые люди начинают новый этап своей жизни, происходит процесс социализации. Субкультуры являются основой для образования особых моделей поведения и паттернов участия молодых людей в социальных изменениях. Прежде всего для того, чтобы прийти

к понятию субкультуры, следует начать с такого понятия, как «культура». «Культура понимается как выразительная система ценностей, верований и средств, которые являются общими для определенной группы людей и регулируют их поведение в обществе» [2]. Субкультура же является частным случаем общего понятия. Субкультура понимается как «особая область культуры, формирование суверенного интеграла внутри господствующей культуры, характеризующееся собственной системой ценностей, обычаев и норм [3]». Воспроизведение и передача культуры будущим поколениям является основой процесса социализации – усвоения норм, ценностей, правил и идеалов предыдущих поколений. Субкультуры находятся в тесном взаимодействии с культурой. Одна из разновидностей субкультур – спортивные субкультуры. Спортивные субкультуры – это спортивные сообщества, имеющие одинаковые интересы в спорте, общую цель, внутреннее единство в спорте. Спорт является ключевым в современной культуре, также его роль в обществе и социальных институтах постоянно растет.

На сегодняшний день много внимания уделяется вопросам здоровья, поэтому люди стараются всячески прильнуть к здоровому образу жизни. Родители всегда беспокоятся о состоянии своих детей. Неудивительно, что именно по инициативе старшего поколения молодежь часто отправляют на занятия в различные спортивные секции, ведь это помогает привить им здоровый образ жизни и укрепить иммунитет.

Спорт имеет связь со многими сферами общественной жизни. В частности, спорт оказывает грандиозное влияние на формирование модных тенденций и образа жизни. Так, в современности спорт имеет место быть в качестве фундамента для формирования социальных групп. Ввиду того, люди объединяются в социальные сообщества на основе наличия общего интереса к спортивной деятельности, общего определения спорта и спортивных тенденций как важного элемента нашей собственной жизни, мы можем уверенно сказать о наличии спортивных субкультур.

Спортивные субкультуры формируются стихийно ввиду схожих желаний субъектов спортивной деятельности. Спортивные субкультуры не хотят выяснять, кто лучший, а помогают человеку в собственном развитии. Сеть спортивных субкультур состоит из объединения людей в группы с особыми интересами, такими как желание достичь высот посредством хороших спортивных результатов или желание усовершенствовать внешний вид своего тела. Основной причиной появления спортивных субкультур в общественной жизни следует считать не столько желание выделиться из толпы и показать свою индивидуальность,

сколькo нацеленность на достижение результатов в контексте личных спортивных успехов и побед.

Разумеется, появление с становление спортивных субкультур тесно связано с общим понятием «спорт». На пути развития спортивных субкультур до того вида, в каком они имеют место быть сегодня, было немало этапов. Первые спортивные состязания имели место еще в Древней Греции и Средневековье, затем менялось отношение к спортивным соревнованиям в эпоху индустриальной революции. Но выделять спортивные субкультуры начали уже позднее, ближе к XIX–XX вв. Наконец, в 60-е спортивные субкультуры начали принимать вид, соответствующий тому, что мы видим сегодня [4].

Сейчас спорт является средством, которое способствует развитию физической активности человека, а также социальным институтом, оказывающим огромное влияние на общественную жизнь и предоставляющим возможность совершенствовать себя и проявлять физические и духовные силы. Он влияет на национальные отношения, деловую жизнь, социальное положение, формирует моду, этические ценности, образ жизни личности, а также укрепляет здоровье. Нельзя не отметить, что спорт является носителем специфических отношений, поскольку в определенной среде и социальных ассоциациях присутствуют различные агенты социализации, модели поведения и социальных взаимодействий.

В начале 1980-х гг. в США появилось такое направление, как «Straight edge». Представители данного направления отказывались от употребления любых спиртных напитков, табака и наркотических веществ. Ценности этой субкультуры пришлись по душе и российской молодежи 80-90х годов, но уже к 2000-м гг. популярность пошла на спад, и на смену пришла новая отделенная субкультура ЗОЖ (здоровый образ жизни). ЗОЖ распространяется на все слои общества, независимо от социального положения индивида, возраста, пола и т.д. [3] В 2014 г. произошел скачок популярности ЗОЖ субкультуры, которая продолжает расти и по сей день. Представителей данной субкультуры называют «ЗОЖниками». Они пропагандируют здоровый образ жизни: отказ от алкоголя, курения, наркотиков, за занятия спортом, сбалансированное и правильное питание, четкий режим сна, прием различных витаминов и т.д. И так, главным посылом данной субкультуры является лозунг «здоровье – главная ценность в жизни». Более того, ЗОЖники не просто ведут активный образ жизни, но и придерживаются регулярных занятий спортом. Сейчас можно найти представителей этого направления практически в любой социальной сети. Страницы наиболее популярных сетей просто кишат различными курсами, тренингами, мотивацион-

ными блогами с данной тематикой. Очень популярны на сегодня страницы «фитоняшек». Так называют девушек, активно ведущих социальную жизнь и пропагандирующих здоровый и максимально продуктивный день. Они ведут блог о том, какую пищу употребляют в течение дня, какие упражнения делают, а также зачастую рассказывают личные истории о том, как отказались от вредных привычек и перешли на сторону здоровья. Также не отстают от таких представительниц культуры ЗОЖ и различные тренеры, коучи, которые продают курсы тренировок и призывают молодежь заняться спортом, тем самым приткнуться к их рядам. На самом деле, нельзя не согласиться с тем, что интернет имеет огромный вес в жизни современной молодежи. Потому, такое активное проявление ЗОЖников оказывает большое влияние на сознание и выбор молодых зрителей их каналов. Помимо тенденции увеличения людей, придерживающихся здорового образа жизни, набирает обороты и внедрение ЗОЖ-моды в жизнь всех людей. Так, стараясь быть похожими на своих кумиров, юноши и девушки предпочитают спортивный стиль в одежде, начинают заботиться об экологии, следят за здоровьем членов своей семьи.

Итак, мы пришли к выводу, что сегодня молодое поколение все чаще отдает предпочтение спорту. Наряду с вышерассмотренным направлением, выделим еще одно, тесно с ним связанное. Отдельной спортивной субкультурой стало такое понятие, как «workout» (воркаут). Участники данной субкультуры загоняют себя в рамки жесткого режима, что позволяет им развиваться в собственном темпе исходя сугубо из индивидуальных возможностей. Воркаут – это направление, которое берет свое начало американских улицах и выступает некой альтернативой занятиям фитнесом или тренировкам в профессиональных фитнес-клубах. Этот вид спортивной деятельности, в отличие от привычного нам фитнеса, привлекает своей доступностью. На самом деле, сама концепция проста: выполнение в свободном темпе простых и хорошо известных упражнений, таких как отжимания, подтягивания, приседания, пресс и другие. Однако если немного включить воображение, то можно самостоятельно придумывать новые упражнения и их комбинации, превратив, тем самым, весь тренировочный процесс в игру. Нельзя не согласиться, что это куда интереснее монотонных повторений. Более того, такой подход позволяет постоянно менять нагрузку, чтобы мышцы не могли к ней привыкнуть. Именно благодаря этому эффективность воркаут тренировок гораздо существеннее, чем у обычных занятий в фитнес-клубах.

Как вы уже отмечали ранее, наиболее привлекательное в воркауте – это доступность, которая и является основной особенностью данного направления. Тренироваться может позволить себе каждый, потому как для этого не нужны

особые денежные затраты. Именно такой вид занятий является самым оптимальным для подростков и студентов. Наряду с этим фактом, удобно и то, что отсутствуют ограничения в виде конкретно предписанных схем и рамок тренировок. Здесь идет речь об индивидуальном подходе, то есть занимающиеся выполняют активности исключительно для себя, что позволяет не только превратить тренировку в процесс самовыражения, но и значительно повысить её эффективность. Каждый воркаутер подбирает упражнения, которые дают максимальную отдачу именно для него, отталкиваясь от собственных ощущений и получаемых результатов.

Основателями воркаута считаются американцы, которые начали внедрение нового вида спорта в массы еще в середине 1990-х годов. Всего за двадцать лет существования данное направление смогло стать привлекательным для миллионов подростков по всему миру. Уличным спортом сейчас занимаются практически все подростки вне зависимости от страны и континента. Соревнования проходят во всех уголках мира, собирая огромное число последователей.

На культурном уровне уличный спорт произвел революцию. Он хорош тем, что может уравнивать возможности людей. Все, что требуется от участников – это сила воли. Члены этого сообщества родились в разных условиях и культурах, разделены по границам и континентам. Все, что их объединяет – это любовь к фитнесу, форме и содержанию, страсть к самосовершенствованию и жажда вдохновлять других [5]. Но если отбросить внимание от социокультурного аспекта, уличный спорт также идеально уравнивает различные конституции тела. Уличный спорт уравнивает возможности для всех. Еще в советское время во дворах и школьных площадках стали активно устанавливать вертикальные бруски. Это было сделано с целью пропаганды физического воспитания, здорового образа жизни и физического развития среди молодежи. Позже были введены стандарты ГТО. Это все послужило фундаментом в процессе внедрения уличного спорта в российское общество. Так, в СССР уже появились заинтересованные и стали активно заниматься спортивной сферой. Тренировки приобрели популярность в России, и теперь у многих спортсменов есть свои тренировочные программы. В уличном спорте не требуется наличие никаких силовых тренажеров, ведь все упражнения сделаны для работы с собственным весом.

Прогрессирующее развитие воркаута как уличной субкультуры и массовый интерес к этому направлению приносят свои плоды. Площадок для занятий спортом на улице становится все больше. Кто-то умудряется организовать тренировочную зону даже во дворе своего дома. При правильном подходе эти тренировки позволяют гармонично развивать и укреплять весь организм. Основные

упражнения с собственным весом включают знакомые движения-подтягивания, приседания, отжимания, планки и другие функциональные упражнения. Каждое из этих, казалось бы, скучных упражнений, имеет большое количество вариаций. Воркаут, помимо непосредственно тренировок, включает в себя высокую социальную активность и даже в некотором роде философию, которая заключается в многостороннем развитии личности. Так, один из основателей воркаут-движения в России Данила Черкасов пишет: «Уделять внимание своему телу и мышлению так же необходимо, как дышать и питаться». Выходя на улицы, воркаутеры на собственном примере демонстрируют другим способ, как интересно проводить время, при этом без каких-либо финансовых затрат (ведь тренироваться можно где угодно и когда угодно), да еще и с пользой для тела и духа. Кстати, еще одно отличие воркаута – самосовершенствование без какой-либо опасности для жизни и здоровья. Никакого экстрима – только тренировка силы и выносливости.

Нельзя не упомянуть то, что воркаут не имеет четкого деления на стили, но у этого уличного спорта существует исторически сложившаяся классификация. «Street Workout – это классический стиль, подразумевающий выполнение различных элементов в собственным весом и придумывание новых упражнений. Ghetto Workout – это стиль, который сохранил предпочтения бедных подростков, основавших это направление. Акцент делается на выполнение сложных элементов и ярких силовых упражнений, например, изометрических. Некоторые элементы нашли свое отражение в восточных единоборствах (например, отжимания на пальцах). Handstand является силовым направлением Ghetto Workout, где силовые выходы на турнике чередуются с отжиманиями и т. д. Gimbarг. Уникальный «кубинский» стиль, влекущий опасность для жизни. Требует развития ловкости и хорошей координации. Выполнять элементы без подстраховки не рекомендуется» [6].

Мы не можем однозначно ответить, что же такое воркаут. Определение такого неформального вида спорта все время варьируется среди разных авторов по-своему. Тем не менее, это не меняет концепции, как и не меняет преимуществ развития этого направления.

К большому сожалению, сейчас мало кто в нашей стране до сих пор регулярно тренируется. Скорее всего, главная проблема в том, что нет оптимального места для тренировок и условий для их проведения. Например, по сравнению с европейскими странами, у нас нет такого изобилия чистых и открытых для всех граждан зеленых участков. На сегодняшний день у нас в стране есть тренд у но-

востроек: построить детскую площадку под домом, чтобы сэкономить место земельного участка. Но для взрослых людей это не очень удобно, порой им просто негде расположиться.

Площадки, которые специально оборудованы под воркаут, можно пересчитать по пальцам. Получается, что кроме самодельного турника, выбора остается не так много. Приходится что-то изобретать самостоятельно: использовать дерево, трубы, заборы, балки – все, что попадется им на глаза. Такие самодельные тренажеры часто становятся причиной травм и синяков и в конечном итоге отбивают у молодого поколения охоту заниматься спортом. Но, с другой стороны, многим начинающим воркаутам нравится этот «экстрим».

Таким образом, изучив предложенную тему, можно прийти к выводу о том, что тема молодых субкультур в современном мире достаточно сложна и многогранна. Мы живем в век постоянно меняющихся тенденций. Субкультуры, которые имели место быть в прошлом, постепенно теряют свою актуальность. На смену четко выраженным культурным объединениям приходит постоянно обновляющийся список новых. При том, зная, как современная молодежь любит свободу во всем, загонять эти объединения в какие-либо рамки невозможно. Тем не менее, сейчас мы могли выделить определенную моду на любовь к спорту, здоровому образу жизни и своему телу. Посредством этой любви и были обнаружены абсолютно новые, но уже плотно устоявшиеся спортивные субкультуры, такие как «ЗОЖ» и «Воркаут». Молодежи нравится следовать пути их кумиров – спортивных блогеров и коучей. А данные появившиеся субкультуры как никогда кстати имеют те свободы, доступность, индивидуальность, которые определяют современных молодых людей.

Библиографический список

1. Спортивная энциклопедия систем жизнеобеспечения / Под ред. Жукова А.Д. – Изд.: Юнеско, 2011.
2. Лубышева Л.И. Спортивная культура – новый образовательный ресурс. – URL: <http://conf-v.narod.ru/Lubisheva.pdf> (дата обращения: 10.02.2023).
3. Глушкова О.М. Теоретические аспекты анализа субкультуры [Электронный ресурс] / О.М. Глушкова. URL: http://archvuz.ru/numbers/2009_22/k24 (дата обращения: 10.02.2023).
4. Норберт Э. Генезис спорта как социологическая проблема. – URL: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/54/03.pdf> (дата обращения: 10.02.2023).
5. Матвеев В.С., Шкодина А.О. WORKOUT как спортивная субкультура / Всемирные студенческие игры: История, современность и тенденции развития.

Материалы I Международной научно-практической конференции по физической культуре, спорту и туризму. В 2-х частях. Том Часть 1. Отв. Редактор М.А. Ермакова. – Красноярск, 2022.

MODERN SPORTS SUBCULTURES AND YOUTH

I.V. Karpov

Perm State University

The article discusses the concept of «sports subculture». The author traces the formation of a sports subculture among modern youth; the trends of its development are determined. An overview of sports subcultures that have been actively developing in recent years is presented, and the most widespread of them are identified through analysis. An attempt is made to answer the question: «Are there sports subcultures among modern youth?»

Keywords: subculture, sports subculture, modern sports subcultures, manifestations of sports subculture.

ВЛИЯНИЕ УНИВЕРСИТЕТА ПОСРЕДСТВОМ ОРГАНИЗАЦИИ ВНЕУЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НА КУЛЬТУРНЫЙ КАПИТАЛ СТУДЕНТОВ

Ю.Н. Кибанова

С.С. Соловьев

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

Статья посвящена выявлению влияния внеучебной деятельности университета на культурный капитал студентов. Представлены сущность культурного капитала и его состояния. Рассмотрены мотивации студентов заниматься внеучебной деятельностью. Также были показаны механизмы влияния на культурный капитал студентов университетской внеучебной деятельности.

Ключевые слова: молодежь, культурный капитал, влияние, состояния капитала, механизмы.

Культурный капитал – это объем знаний, навыков и представлений (в виде понимания и внутренних аргументаций), который удалось наработать в течении жизни [1]. Культурный капитал играет важную роль в общественной жизни, влияет на другие виды капитала. Развивая индивидуальный культурный капитал, человек может конвертировать его в другие. Современная наука выделяет три состояния культурного капитала: инкорпорированное, институционализированное и объективированное. Те, кто обладают культурным капиталом в инкорпорированном состоянии, могут превратить его в символическую прибыль, которая может быть выражена в уважении, признании, в связях с престижными группами, что в итоге пополняет социальный капитал индивида. Культурный капитал в объективированном состоянии может передаваться материально, и, соответственно, быть продан на рынке, следовательно, позволяет увеличивать экономический капитал.

Источники культурного капитала различны. Например, он может передаваться по наследству, а также формироваться благодаря территориальной принадлежности. Социальные установки и ценности, которые входят в культурный капитал, накапливаются посредством воспитания в определенных условиях и проживания в определенной среде. Это значит, что не всегда уровень образования и форма обучения являются главной составляющей наращивания культурного капитала.

Увеличение культурного капитала полезно не только для индивида. Также при развитии данного капитала копится наследие нации, что сохраняет ее идентичность [2]. Развитое общество в сфере культуры может прославить страну, получая новые достижения. Стоит отдельно выделить особенности развития культурного капитала у молодежи. Именно молодежь, как особая социальная группа, по мнению руководства страны, является «будущим российского государства» (В. В. Путин).

Существуют разные подходы к определению молодежи, как социальной группы. Российское законодательство трактует молодежь как социально-демографическую группу лиц в возрасте от 14 до 35 лет включительно (согласно ФЗ «О молодежной политике в Российской Федерации»). Данная группа обладает своими, присущими только ей, характерными чертами: наибольшая динамичность, специфические ценности, активная социализация и др. Однако, сама молодежь внутренне неоднородна. Можно выделить виды молодежи по разным критериям.

По территориальной принадлежности: сельская (проживающая в селах, местах с численностью не более 1000 человек), городская (проживающая в городах, поселениях с численностью выше 1000 человек).

По семейному положению: молодая семья (в паре оба не достигли 36-летнего возраста, после заключения брака не прошло 3 года), молодежь вне брака.

По виду основной деятельности: учащаяся молодежь (учится в учебных заведениях), работающая молодежь (имеет официальное место работы) [3].

По виду интересов: спортивная, интеллектуальная (студенты, научные деятели), религиозная, политическая, социально-ориентированная (занимается изменениями в обществе с помощью проектов и др). Данные виды раскрывают те сферы общества, через которые индивид способен нарастить культурный капитал.

Именно молодежь является резервом, неким ресурсом для будущего общества. Актуально для нас будет рассмотреть сферы интересов и ценности именно студенческой молодежи. Мы рассмотрим ее культурный капитал, который формируется в университете.

Основными функциями университета, как элемента института образования, являются передача знаний и профессиональная социализация молодых людей. Но помимо этих функций он способствует наращиванию культурного капитала студентов. Приобретая новые знания и компетенции, студент накапливает культурный капитал в инкорпорированном состоянии. Получаемые в университете академические квалификации являются институционализированным состоянием культурного капитала. Активно помогает накапливать данный вид капитала и внеучебная деятельность, которую студент реализует в процессе обучения в университете.

Внеучебная деятельность может быть рассмотрена с двух позиций: как компонент самого образовательного процесса и как механизм для личностного роста студентов. Рассматривая первый подход, следует обратиться к работам Н.С. Бейлиной, которая считает, что внеучебная деятельность создает базу профессиональных компетенций студентов вне учебы. Данная деятельность имеет плотную связь с образовательным процессом, так как она является совокупностью преобразующих действий, которые разрабатывают навыки, сопряженные с получаемыми знаниями в университете.

И.Н. Бригинец придерживается второго вида подхода и считает, что данная деятельность позволяет индивиду реализоваться в разных сферах: творчество, наука и самоуправление. Она дает почву для достижения успеха в делах, не связанных с получаемыми в университете квалификациями. Поддерживает его Т.Л. Иванайская, которая говорит о том, что внеучебная деятельность имитирует будущее поле деятельности, которое предстоит пройти студенту после обучения в университете [4].

Система высшего образования в России выстроена таким образом, что внеучебная деятельность является ее неотъемлемой частью. В каждом университете существуют структуры, призванные организовывать, поощрять и контролировать внеучебную деятельность студентов.

В Пермском Государственном Национальном Исследовательском Университете разработана следующая система внеучебной деятельности: для спортивной молодежи – сборные при университете, различные соревновательные мероприятия (межфакультетская спартакиада и т.д.). Для интеллектуальной молодежи – олимпиады, студенческие научные общества. Для социально-ориентированной молодежи – возможности участвовать в грантовых конкурсах.

Для изучения влияния внеучебной деятельности на культурный капитал студентов ПГНИУ было проведено эмпирическое исследование. Методология

исследования построена в логике качественной традиции. Методом сбора данных выступила фокус-группа, включающая участников четырех комитетов внеучебной деятельности ПГНИУ в 2023 году. Участники были отобраны посредством целевого отбора.

Анализ влияния на культурный капитал осуществлен исходя из данных характеристик: осведомленность о сущности культурного капитала; мотивация вступления во внеучебную деятельность; изменение мировоззрения; наличие нематериальных поощрений (получение дипломов, грамот); механизмы влияния внеучебной деятельности на культурный капитал студентов. Мотивация – внутренние и внешние силы, которые побуждают студентов заниматься внеучебной деятельностью.

Осведомленность о культурном капитале среди студентов. Вопрос звучал так: Знаете ли Вы, что такое культурный капитал?

«Это совокупность ценностей и установок у человека» (У1). «Умения и опыт, связанный с культурной деятельностью» (У4). «Есть только предположение... Возможно, это какая-то база в университете, которая в принципе должна просвещать, разрабатывать что-то связанное с этим, наверное» (У7). Исходя из ответов участников, можно сделать вывод, что студенты осведомлены о сущности культурного капитала. Следовательно, они готовы и способны дать содержательные ответы на протяжении всего исследования.

Мотивация вступления во внеучебную деятельность. С помощью мотиваций, из которых выходят действия, мы сможем оценить социальные установки участников. Использовались следующие вопросы: Почему Вы участвуете во внеучебной деятельности? Что Вас мотивирует?

«Для меня мотивацией являются: новый опыт, новые знакомства и реализация идей» (У1). «Новый опыт, новые знакомства» (У3). «Новый опыт, знакомства» (У5). «Самореализация является основным фактором, то есть внеучебной деятельности моей. И как-то найти место, где можно реализовать свои идеи новые» (У7). Данные ответы показывают нам, что у участников есть следующие мотивации: новый опыт, новые знакомства и самореализация. Они нацелены на наращивание и расширение своего культурного капитала посредством участия во внеучебной деятельности. С помощью нового опыта и самореализации студенты смогут нарастить культурный капитал в инкорпорированном состоянии.

Основными мотивами внеучебной деятельности можно назвать новый опыт, полезные знакомства и возможность самореализации. Исходя из анализа группо-

вого взаимодействия, можно сделать вывод: каждый из названных мотивов является показателем культурного капитала или связанной с ним характеристикой. Следовательно, именно наращивание собственного культурного капитала можно считать основным мотивирующим фактором внеучебной деятельности.

Так же был вопрос: Пригодятся ли Вам полученные навыки? Или Вы уже их используете?

«Да, я их активно использую при реализации чего-либо» (У1). «Да, использую. Очень пригодились в трудоустройстве и самореализации» (У6). Спрашивая о действиях, мы измеряем социальные установки студентов. Мы видим, что участники используют навыки и компетенции, полученные благодаря внеучебной деятельности.

Механизмы влияния внеучебной деятельности на культурный капитал студентов. О механизмах мы узнали через вопрос: Есть ли связь между внеучебной деятельностью и культурным капиталом студентов?

«Если культурный капитал – это совокупность всех ценностей, то да, связь есть и довольно тесная» (У1). «Я считаю да, потому что студенты – это один из возможных человеческих ресурсов для культурного капитала, они – люди, которые могут его развивать, вкладываться в него индивидуально и как-то деятельностно» (У6). «Я считаю, что определенно, есть, потому что внеучебная деятельность помогает наращивать культурный капитал» (У7). Участники считают, что между культурным капиталом и внеучебной деятельностью и культурным капиталом есть связь. Это дает нам возможность сделать вывод, что существуют и механизмы, которые поддерживают эту связь. Участник (У6) говорит о том, что культурный капитал развивается индивидуально и деятельностно.

Наличие нематериальных поощрений. Через данную характеристику мы сможем посмотреть на наращивание культурного капитала в институционализированном его состоянии. Мы использовали вопрос: Получали ли Вы какие-то поощрения за участие во внеучебной деятельности?

«Да, стипендии и грамоты с конференции» (У1). «Дополнительные возможности, дипломы и грамоты» (У3). «Да, грамоты, сертификаты» (У6). По ответам видно, что студенты получают за внеучебную деятельность сертификаты и грамоты. Через них наращивается институционализированный культурный капитал, так как они показывают полученные квалификации благодаря участию во внеучебной деятельности.

В качестве поощрения занятием внеучебной деятельностью были выделены грамоты, сертификаты, дипломы – элементы институционализированного состояния культурного капитала, и возможность принять участие в значимых для студента мероприятиях (культурно-массовые, научные спортивные и другие мероприятия), что, в свою очередь, можно считать проявлением инкорпорированного состояния культурного капитала.

Стоит также рассмотреть субъективную выгоду от внеучебной деятельности. К ней можно отнести полезные знакомства; дополнительные компетенции, знания, умения; развитие личностных качеств. Полезные знакомства следует рассматривать как элемент социального капитала индивида. По мнению Бурдые, социальный капитал может быть конвертирован в других формы капитала и в культурный капитал, в частности, следовательно, можно говорить о наличии опосредованной связи между заведением полезных знакомств и развитием культурного капитала студентов. Получение дополнительных компетенций, знаний и умений само по себе является увеличением культурного капитала. Развитие личностных качеств было рассмотрено очень широко, но, в числе прочего, были отмечены лидерские качества и чувство ответственности, в конечном счете, можно говорить о наличии общественного признания – инкорпорированном состоянии культурного капитала.

Изменение мировоззрения. С наращиванием культурного капитала происходит изменение мировоззрения индивида. Вопрос был следующий: Сравните себя на первом курсе и сейчас. Изменилось ли Ваше мировоззрение благодаря внеучебной деятельности?»

«Кардинально изменилось мировоззрение» (У5). «Да, я стала смотреть на многие вещи по-другому» (У6). «Я на первом курсе, и я сейчас, конечно, не сравнить даже. Сколько я всего здесь прошла...Иногда было сложно коммуницировать с людьми, сейчас я понимаю, что с этим вообще нет проблем. Я получила сильные навыки коммуникации.» (У8). Мы видим, что у студентов произошло изменение в мировоззрении, а значит и формируется габитус. Это показывает сильное влияние внеучебной деятельности на культурный капитал студентов.

В результате проведенного исследования можно сделать вывод о влиянии участия внеучебной деятельности на увеличение культурного капитала студентов. Институционализированный культурный капитал увеличивается за счет общественного признания результата деятельности в виде грамот, дипломов, сертификатов. Инкорпорированный культурный капитал увеличивается за счет приобретения дополнительных знаний умений и навыков, полученных в процессе внеучебной деятельности.

Развитие внеучебной деятельности в рамках получения высшего образования, расширение ее форм и видов, поощрение к занятию внеучебной деятельностью ведет к увеличению культурного капитала студенческой молодежи.

Библиографический список

1. Бурдые П. Формы капитала // Экономическая социология. 2002. № 5. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/formy-kapitala> (дата обращения: 02.02.2023).

2. Герасимова И.А., Ивахнов В.Ю. Проблема сохранения культурной идентичности в условиях глобализации // Сервис +. 2017. № 2. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-sohraneniya-kulturnoy-identichnosti-v-usloviyah-globalizatsii-1> (дата обращения: 02.02.2023).

3. Накашидзе Д.Д. Молодежь как особая социально-возрастная группа в современном обществе // Science Time. 2016. № 8 (32). [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/molodezh-kak-osobaya-sotsialno-vozrastnaya-gruppa-v-sovremennom-obschestve> (дата обращения: 02.02.2023).

4. Писаренко Д.А. Внеучебная деятельность студентов вуза: отечественные и зарубежные подходы к осмыслению понятия // Хуманитарни Балкански изследвания. 2019. № 3 (5). [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vneuchebnaya-deyatelnost-studentov-vuza-otchestvennye-i-zarubezhnye-podhody-k-osmysleniyu-ponyatiya> (дата обращения: 02.02.2023).

THE INFLUENCE OF THE UNIVERSITY THROUGH THE ORGANIZATION OF EXTRACURRICULAR ACTIVITIES ON THE CULTURAL CAPITAL OF STUDENTS

Yu.N. Kibanova

S.S. Soloviev

Perm State University

The article is devoted to revealing the impact of university extracurricular activities on the cultural capital of students. The essence of cultural capital and its state are presented. The motivations of students to engage in extracurricular activities are considered. The mechanisms of influence on the cultural capital of students of university extracurricular activities were also shown.

Keywords: Youth, cultural capital, influence, capital states, mechanisms.

ПРИНЦИПЫ ВЕРБАТИМ В СПЕКТАКЛЕ «НЕОБЫКНОВЕННОЕ ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО» ПЕРМСКОГО МОЛОДЁЖНОГО ТЕАТРА

Е.С. Кобяков

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В статье анализируется документальный спектакль «Необыкновенное обыкновенное чудо» Пермского Молодёжного театра в контексте развития современного документального театра как актуального художественного направления. Цель – выявить тенденции развития документального театра в Перми, в частности, в опытах молодежных театров. Через анализ элементов спектакля, интервью с режиссёром, а также сравнение с манифестом Театра.doc было выявлено, что документ в спектакле сдвигается на второй план, являясь поводом и материалом для спектакля, а не главенствующим элементом, а острота и провокационность уступает место зрелищности.

Ключевые слова: документальный театр, вербатим, Театр.doc, манифест, тенденции, системный анализ.

Документальный театр – это театральное направление, «главной текстовой основой которого является документ» [1, с.69]. Он зародился в середине 1920-х годов. В 1925 году Эрвин Пискатор ставит, как считается, первый документальный спектакль «Несмотря ни на что». Однако первенство оспаривает появившийся в СССР во времена Гражданской войны театр-газета с коллективом Синяя блуза. Основной задачей театра-газеты было проведение агитационных пропаганд. Они «заполняли свой репертуар злободневными темами, раскрывали их патетически, героически, а также юмористически и сатирически» [1, с. 64]. После 20-х годов документальность исчезает из советского театра вместе с искоренением авангарда. Э. Пискатор «стремился к тому, чтобы зрительный зал и сцена стали площадкой для митингов, открытых дискуссий, обсуждений реальных событий» [2].

В 50-е годы XX века начинается история «Royal Court» документального театра Англии, стоящего у основ британской документальной драматургии. Роял Корт интересен тем, что именно здесь, в 1980-е годы зародилась техника «вербатим», «в виде репортажного представления о социальной проблеме» [3, с.81], которую театр успешно развивает.

И. Болотян, исследовательница современного театра, подчеркивает, что в переводе с латинского «вербатим» значит «дословно» и представляет собой технику создания текста путем монтажа дословно записанной речи. На основе этой технологии стали появляться вербатим-спектакли. И термин вербатим получил такую трактовку как «тип документального театра, возникшего на рубеже XX–XXI вв.» [4].

В России первым документальным театром стал Театр.doc, созданный в Москве в 2002 году. Своим появлением Театр.doc обязан английскому театру Роял Корт, родоначальнику техники вербатим. «Элиз Доджсон, Стивен Долдри, Джеймс Макдональд, Рамин Грэй из лондонского «Ройял Корта» провели первые семинары в Москве» [5], произошло это в июле 1999, после чего «в декабре 2000 года драматурги провели первый фестиваль «Документальный театр»; в октябре 2001 – первую лабораторию в Горках Ленинских» [5]. После, драматурги Михаил Угаров, Елена Грёмина и Андрей Родионов, «в марте 2002 года открыли свой первый театр: маленькую комнату на Патриарших прудах, «ТЕАТР.DOC». [5] Театр.doc зародился из техники вербатим, однако, театр отмечает, что «не держится строгой технологии вербатим», потому что «это молодая технология, она используется с большим количеством вариантов и имеет много перспектив разнообразного применения в театре» [5]. Но всё же в основу театр ставит именно интервью. Д. Десятерик выделяет родовые признаки вербатим спектакля, среди них «один акт продолжительностью не более часа», «исповедальность интонации» и «постоянный стремительный ритм». Также он замечает, что все эти признаки в корне противоречат тому «что происходит в классическом репертуарном театре» [6, с.12].

Документальный театр интересен тем, что тесно связан с реальностью и с актуальными тенденциями развития современного театра в целом. Ханс-тис Леман, немецкий театровед, на основе анализа современной сценической практики назвал современное состояние театра «постдраматическим». Леман считает, что «постдраматический театр – это не какой-то новый тип театрального текста, но скорее новый способ использования знаков» [7], через который вербальный текст и уходит на второй план, перестаёт быть главенствующим элементом. Литературный текст не исчезает совсем, но он так переходит в текст театрального

представления через новое использование знаков, что становится «скорее процессом, чем результатом, скорее манифестацией, чем обозначением, скорее энергетическим импульсом, чем информацией» [7].

Поскольку документальный театр основан на сборе устных историй, он нередко вырастает из материала местного, «подручного», локального. Поэтому изучение документального театра в локальном контексте – это одновременно и исследование конкретной ситуации театральной жизни региона, и обнаружение актуальной социальной проблематики, и «нащупывание» новых тенденций молодых театров – именно они нередко обращаются к актуальному документальному материалу. Этими обстоятельствами обусловлена актуальность настоящей работы.

В Перми документальный театр активно развивается. В настоящий момент в репертуаре театров присутствуют такие спектакли как: «Дух города» проекта «Слушая город», спектакли театра-лаборатории «Открытый код» «#Батинархив» и «Портрет, которого не было», «Пермские боги» в Театре-Театре, «коми-пермяцкий немхатфест» состоящий из нескольких спектаклей и перформансов от театрального проекта «немхат», а также готовящаяся премьера Театра-Театра «Гостиница Центральная». Следует вспомнить и недавние, уже вышедшие из репертуара, спектакли, как «Location/Вы находитесь здесь» Пермского театра оперы и балета, спектакль «Контакт» Пермского ТЮЗа, «#конституциярф» Театра-Театра, «Пермское море» театрального проекта «немхат».

Материалом настоящей работы стал анализируемый спектакль «Необыкновенное обыкновенное чудо» Пермского Молодёжного театра, поставленный в 2021 году режиссёром и художественным руководителем театра И. Ляминим. Пермский Молодёжный Театр был сформирован в 2015 году и носил название «Никакой театр». Основатель театра – Илья Андреевич Лямин. В 2020 году «Никакой театр» переименовывается в «Пермский Молодёжный театр». История коллектива начинается со спектакля «Голоса, звучащие вечно» по мотивам пьесы Т. Уильямса «Мистер Рай». В анализе мы используем интервью с режиссёром спектакля с целью прояснить установки, а также мотивы обращения режиссера к документальному театру.

Спектакль создан по книге «Необыкновенное обыкновенное чудо». Книга – совместный проект Издательской группы «АСТ» и благотворительного Фонда Константина Хабенского, помогающего людям с онкологическими заболеваниями. Книга разделена на три части: первая часть состоит из рассказов профессиональных писателей, вторая из рассказов друзей Фонда, а третья содержит рас-

сказы детей, подопечных Фонда Хабенского. В качестве документального материала для спектакля использовано 11 рассказов детей, которые поделены между шестью актёрами. В качестве сценографии выступает белое полотно, растянутое по задней кулисе и протягивающееся по сцене до зрительного зала. На сцене стоят шесть детских стульев. На авансцене по краям стоят стойки с натянутым тонким железным троссом. На протяжении всего спектакля на белый экран задней кулисы проецируются названия и авторы звучащих песен, а также имена и возраст детей, чью историю рассказывает актёр.

Спектакль поделен на три части:

Первая часть выступает в роли экспозиции и сюжетной завязки. Зритель погружается в истории детей до их болезни. Актёры, в образах детей (шорты, сарафаны, белые гольфы и белые сандалии), под песню «Крылатые качели» Евгения Крылатова играют в детскую игру «ручеек». Во время игры по одному расходятся к детским стульчикам, под которыми лежит игрушка (плюшевый тигр, мячик, подарочная коробка, жёлтый дуршлаг с верёвками, детский журнал, шарик в виде собачки) и играют с ней. После окончания песни каждый актёр берёт со стула книгу-источник «Необыкновенное обыкновенное чудо», они садятся на стулья и по очереди начинают читать часть историй детей до болезни, вводя зрителя в истории своих персонажей.

Вторая часть спектакля повествует о болезни детей, являя собой сюжетный поворот и кульминацию. Под песню «Прекрасное далёко» Евгения Крылатова актёры садятся перед стульями и засыпают, сцена заливается приглушённым синим цветом. По железному тросу на сцену выезжают 6 чёрных халатов на вешалках. Актёры просыпаются, ставят стул и игрушки перед халатами, снимают обувь и гольфы, встают на стул и надевают чёрные халаты. После окончания песни берут книги и продолжают читать истории персонажей о том, как они попали в больницу и их болезни. После рассказа историй снимают халаты, повязывают их на поясе и выстраивают стулья клином в виде корабля, раскладывают свои игрушки. После чего встают на стулья и берут книги.

Третья часть выступает в роли развязки и повествует о выздоровлении детей и дальнейшей жизни, это финальное событие спектакля. Каждый персонаж читает финал своей истории, после чего забирает стул, игрушку и уходит за кулисы, пока сцена не останется пустой. На экран задней кулисы проецируется звёздное небо, сцену освещает тусклый тёплый свет, после чего персонажи по очереди выходят и читают финал одной из историй, в которой ребёнок говорит с матерью о том, что такое «чудо». Включается песня «Ты слышишь море» Александра Зацепина. После чего выходит актёр со светящимся глобусом, вокруг которого

встают остальные персонажи. Они по очереди раскручивают глобус, потом прикладывают к нему свои ладони.

Московский Театр.doc (далее «Док») является родоначальником современного российского документального театра. В качестве элемента исследования спектакля «Необыкновенное обыкновенное чудо» сравним его с эстетическими установками из манифеста «Театра.doc».

В Манифесте оговаривается «минимальное использование декораций. Громоздкие декорации исключены» [4]. В спектакле «Необыкновенное обыкновенное чудо» действительно отсутствуют громоздкие декорации, лишь детские стулья и небольшие игрушки детей. Однако присутствует проекция звёздного неба, что является средством режиссёрской выразительности, которую театр Док не допускал. Так же как не допускал и «музыку как средство режиссёрской выразительности» [4], которая используется на протяжении всего спектакля. Манифест исключает и «пластические миниатюры» [4], которые в спектакле выражены в игре в «ручѐк» и миниатюре на кораблике из стульев. Спектакль пестрит и «режиссёрскими метафорами» [4], которые противоречат эстетическим установкам Дока, например чёрные халаты как метафора тяжѐлой болезни и попадания в больницу или светящийся глобус, который рассматривают дети (это метафора безграничных возможностей для детей, победивших болезнь). Стоит заметить, что актѐры играют не свой возраст. Спектакль не подходит под эстетические установки манифеста почти по всем пунктам, хотя основан на документальном материале.

Причины несовпадения можно вынести из проведѐнного нами интервью с режиссѐром спектакля И. Ляминим. Он считает, что «документальный театр, как направление, не имеет канонов, оно не изведено», а «документ является поводом для создания (спектакля), это не жанр и форма, это наполнение». Что говорит нам о том, что для режиссѐра документальный театр является полем для режиссѐрских экспериментов с документом как элементом и «поводом» содержания спектакля, но он не возводится в абсолют. Но при этом, «была задача сохранить речевую стилистику» историй детей. Ведь истории, «которые были рассказаны, не очень художественны, в них больше фактов». Речевая стилистика повествования детей и низкая художественность выражает ту искреннюю живость материала как документа, сохранение которой режиссѐр посчитал важной. В «Необыкновенном обыкновенном чуде» режиссѐр решил не скрупулѐзно воспроизводить героев через актѐров, а «дать зрителю такие интонации в тексте и визуальные образы, чтобы зритель сам представлял в голове образ ребѐнка, от чьего имени идѐт повествование». Через сохранение текста источника и визуальные

художественные образы, он подключает зрителя к персонажам, чьи истории транслируются.

Мы считаем, что именно сочетание игровых форм и элементов документальных текстов и событий, позволяющих увидеть новые для театра темы и старые, но под совершенно новым углом, является актуальным путём развития документального театра. Театр основывается на условности, поэтому вербатим в его «чистом» виде довольно трудно усваивается зрителем, а значит, он требует трансформации. Исследователь театра-док Е.А. Апчёл полагает: «количество людей, проявляющих интерес» к документальному театру, невелик, что свидетельствует либо о «необходимости воспитания «своего» зрителя, либо о своеобразной «элитарности» такого театра, либо о глубоком заблуждении относительно необходимости существования документального театра, либо о переходности этого вида театра на другие – удобоваримые уровни его существования». [8] Манифест театра Док и спектакли, опирающиеся на него, являлись интересным экспериментом, популяризовавшим документальный театр в России. Проанализировав спектакль «Необыкновенное обыкновенное чудо», мы увидели тенденцию перехода документального театра на иную ступень развития. Документ становится не главенствующей, организующей спектакль формой, а материалом и толчком к созданию спектакля. А провокационность, острота тем, аскетичность и острота коммуникации со зрителем, которую продвигал Театр.doc, в некоторой степени отступает ради более удобоваримой для зрителя формы. Мы наблюдаем, как повышается зрелищность спектакля. Выходя за пределы Театра.doc, в частности, в регионы, документальный театр развивается по своим законам, и именно изучение документальных спектаклей Перми и края является перспективой для наших дальнейших исследований.

Библиографический список

1. Пружина И.А. Десяностолетний современный документальный театр / И.А. Пружина // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского Философия. Политология. Культурология. – Том 3 (69). – 2017. – № 1. – С. 63–72.
2. Пискатор Э. Политический театр / Э. Пискатор пер. с немецкого М. Зельдович – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1934.
3. Болгова С.М. Современная документальная драма как новое жанровое образование / С.М. Болгова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук – 2014. – № 2. – С.79-84

4. Болотян И.М. О драме в современном театре: verbatim / И.М. Болотян // Вопросы литературы. – 2004. – № 5. – С. 23-42
5. Официальный сайт Театра. ДОС. Вербатим: метод. <https://teatrdoc.ru/doc/> (Дата обращения – 12.02.23).
6. Десятерик Д.В. Альтернативная культура. Энциклопедия / Д.В. Десятерик // День. Киев. – 2005. – С.12
7. Леман Х.Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. – М: Издательская программа Фонда развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева, 2013.
8. Апчел Е.А. Процессуальность художественных принципов и форм современного документального театра / Е.А. Апчел // Наука. Искусство. Культура. – 2013. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/protsessualnost-hudozhestvennyh-printsipov-i-form-sovremennogo-dokumentalnogo-teatra> (дата обращения: 30.01.2023)

PRINCIPLES OF VERBATIM IN THE PLAY «AN EXTRAORDINARY ORDINARY MIRACLE» OF THE PERM YOUTH THEATRE

E.S. Kobayakov
Perm State University

The article analyzes the documentary performance «An Extraordinary Ordinary Miracle» by the Perm Youth Theater in the context of the development of modern documentary theater as an actual art direction. The goal is to identify trends in the development of documentary theater in Perm, in particular, in the experiments of youth theaters. Through the analysis of the elements of the performance, interview with the director, as well as comparison with the manifesto of Theatre.doc, it was revealed that the document in the performance shifts to the background, being the reason and material for the performance, and not the main element, and sharpness and provocativeness give way to entertainment.

Keywords: documentary theatre, verbatim, Theatre.doc, manifesto, trends, system analysis.

ОСОБЕННОСТИ ЭСТЕТИКИ РЕНЕССАНСА И ДЕКАДАНСА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

В.Е. Койнова

К.В. Патырбаева

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В статье приводится сравнительный анализ двух, довольно, значимых эпох – Декаданса и Ренессанса. Рассматриваются их основные черты, взгляды представителей данных эпох на реальный мир и человека. Выявляются сходства и различия.

Ключевые слова: Ренессанс, Декаданс, культура, искусство Возрождения, искусство Декаданса, картина мира, художественное творчество.

Культура 15–16 веков в Западной Европе получила название культуры Возрождения. Термин ренессанс (Возрождение) впервые был использован в книге Д. Вазари «Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550 год). Затем им пользуются французский историк Мишле и немецкий исследователь Буркгардт, опубликовавший в 1860 году труд «Культура Италии в эпоху Возрождения» [1].

С определением же хронологических рамок эпохи Декаданса до сих пор возникают трудности. Хотя становление Декаданса в Европе относится ко второй половине XIX – началу XX века, в отдельных странах его развитие происходило по-разному. Во Франции точкой отсчета считают творчество Ш. Бодлера, которое приходится на 40–60 годы XIX века, а завершение от перехода символизма к натюризму в середине 1890-х гг. В Англии Декаданс нашел своё выражение в течении эстетизма, лидером которого был О. Уайльд. Данное движение возникло в конце 1870-х, а завершилось в 1890–х гг. В России эпохе упадничества соответствовало искусство символизма, которые получили свое развитие позже, чем в Западной Европе (в 1890–1900-е годы) [2].

Культура Возрождения – это культура зарождающегося капиталистического общества. Первые зачатки капиталистического способа производства раньше всего развились в Италии, поэтому ренессансное движение началось именно здесь в 14 веке. Затем оно получило распространение в других странах Европы – Англии, Франции, Германии, Испании и т.д. Объективно это движение означало попытку создать новую светскую культуру, противопоставляющую себя феодально-церковной культуре раннего средневековья.

Эпоха Возрождения характеризовалась невиданным до этого спросом на знания, на умственный труд. В обществе появляется слой людей, названных позже гуманистами, занимающихся профессионально творческой деятельностью. Усилившийся интерес к знаниям и науке способствовал распространению грамотности и возникновению новых университетов [3].

Предметом пристального внимания гуманистов становится Античное общество: его язык, литература, философия, история, архитектура, скульптура и т.д.

В отличие от Ренессанса, о котором позднее Энгельс напишет, что «это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености» [4], декадентство встретили в штыки, обвинив представителей данной эпохи в тлетворном влиянии на общество.

Врач М. Нордау написал книгу «Вырождение» [5], в которой сравнил искусство XIX века с болезнью, найдя симптомы, такие как: моральный кретинизм, депрессия и крайний субъективизм у Ш. Бодлера, Ф. Готье и О. Уайльда. Для декадентов, критиковавших предшествующую эпоху Просвещения, для которой был свойственен коллективизм, большое значение имела индивидуальность. Стоит упомянуть, что гуманисты тоже высоко ценили человеческую индивидуальность, что в некоем роде делает их схожими с декадентами. Идеи упадничества можно найти и русской поэзии XIX века. Например, в творчестве Тютчева присутствует слабость и греховность лирического героя, что свойственно героям литературы Декаданса. Стихотворения Н. Некрасова пропитаны Декадентством: описание кладбищ, падение человеческого духа, увядание, смерть и отчаяние, все это можно отыскать в творчестве великого поэта. Идеи же Ф. Достоевского, довольно, сильно повлияли на философию Ф. Ницше являющегося одним из ключевых философов Декаданса. Правда, всех их спасла от упадничества религиозность, то есть стремление полюбить мир таким, какой он есть. В этом плане ранние декаденты и гуманисты схожи, так как последние в большинстве своем были верующими христианами.

Обратимся к основным характеристикам двух эпох. Стоит начать с того, что искусство Возрождения имеет ярко выраженный реалистический характер. В центре этого искусства – человек и природа. В искусство вторгается пестрая и многокрасочная предметно-чувственная сторона реального мира. Художники, писатели, зодчие и скульпторы проявляют интерес к гармоничности, изяществу и красоте чувственно воспринимаемой действительности [6].

Основой же Декаданса являлась театрализация и эстетизация повседневной жизни и усиление мистических настроений. Были характерны такие черты, как плоскостность и линейность изображения в сочетании с элементами декоративизма. Зачастую эти изобразительные приемы использовали для создания ощущения ритмичности, чему способствовали также асимметричность композиции, искаженные, вытянутые пропорции и изгибающиеся линии, и контуры.

Также можно указать на широкое использование растительных и животных декоративных мотивов. Все это предлагает зрителям некий вымышленный мир, что свойственно эпохе декаданса. Композиция живописи изменилась с пропорциональности и гармонии на дисгармонию, что в корне противоречило искусству Возрождения с его тягой к перспективе и пропорции [2].

Декаданс, смирившийся с неприглядностью реального мира, стремился сбегать в вымышленную реальность. Это было характерно для творчества Ш. Бодлера и «проклятых поэтов», которые вдохновлялись темами города и театра, противопоставляя их природе и реальности. Для эпохи упадка характерна идея приоритета субъекта над объективной реальностью. Природу же декаденты воспринимали как злой рок, с вечным циклом жизни и смерти, и торжеством последней. Противопоставляя себя природе, поэт-декадент становился мерилем всего, словно Бог.

Творцы же Ренессанса ищут наиболее эффективные способы и средства для воспроизведения форм действительности, не сбегая при этом в вымышленный мир. Возрождение характеризуется жизнеутверждающими и оптимистическими мотивами и героическим пафосом [6], чего не приемлет декаданс, которому свойственен пессимистический настрой и негативное восприятие реальности. Даже главный тезис, который доказывали гуманисты Возрождения, который заключался в положении о том, что искусство – это отображение действительности [6] противоречит идеям декаданса.

Ренессанс уделял большое внимание правдоподобию [6]. Гуманисты как бы реабилитировали внешний реальный мир, стремились к точности в его воспроизведении.

Декаденты же в свою очередь, стремились обособить своё ego как носителя вдохновения – инобытия в противовес внешней реальности [7]. Поэтому, если творцы Ренессанса направляли своё внимание на действительность, то декаденты обращали свой взор вовнутрь себя. У представителей эпохи упадка особо ценились прорывы в «иное», как особые возможности искусства. Способы для этого выбирались разные: от употребления определенных веществ или особой обстановки, до душевной активности, когда субъект вслушивался и вглядывался в поисках таинственных знаков инобытия, которые бы снизошли на него. Порой это приводило к серьёзным деструктивным последствиям для самого человека.

Рассмотрим литературу эпохи Возрождения и эпохи Декаданса.

У истоков литературы Ренессанса стоит творчество поэтов, ориентировавшихся на достижения Петрарки в лирике и также совершенствовавших жанр сонета. Разнообразно развиваются в литературе Ренессанса эпические жанры, то есть, формы литературы, которые независимо от стихотворного или прозаического языка предполагают, прежде всего, повествовательность и сюжетность.

Эпическая поэма представляла собой монументальное произведение, воссоздающее широкую панораму жизни, чаще всего воспевающего героические события прошлого. Из подобных произведений стоит отметить «Божественную комедию» Данте. Из других эпических жанров, занимавших важное место в эпоху Возрождения, стоит выделить новеллу. Первым и лучшим новеллистом Возрождения был младший современник и друг Петрарки – Джованни Боккаччо, написавший «Декамерон» (Десятиднев).

Также, активно развивается сатирическая литература. Можно отметить сатирическое произведение «Похвалу глупости» Эразма Роттердамского.

Безусловно, стоит затронуть и драматургию Возрождения, которая представлена именами множества авторов. Из наиболее известных авторов, создавших образцовые произведения в драматургии, до сего дня не покидающие театрального репертуара, это – Шекспир и Лопе де Вега.

Идеи Декаданса проявились по-разному в литературе разных стран. Во Франции переходной фигурой между романтизмом первой половины XIX века и Декадансом второй половины XIX является Ш. Бодлер. В прозе же, знаковой фигурой считается Ж.К. Гюисман, который написал роман «Наоборот», ставший чуть ли не настольной книгой всех декадентов Западной Европы.

В Англии же значительным событием являлось движение эстетизма, являвшимся английским вариантом Декаданса, яркими представителями которого стали О. Уайльд и О. Бердслей. Изначально эстетизм выдвигал идею столкновения «уродливой реальности» с «царством красоты». Красота формально терпит

поражение, но в духовном смысле она выше материальных интересов. В своей программе «обновленного эстетизма» О. Уайльд говорит, что искусство упрекает действительность в несовершенстве, но самосовершенствуясь, художник принуждает к этому и сам мир. Английский эстетизм находится под влиянием французского Декаданса, правда, и сам оказывает воздействие на европейскую культуру.

В России декаданс проявился в символизме. Отличием же российских декадентов от остальных состоит в большом влиянии русской религиозной философии, в том числе идей В. Соловьева. Декаденты взяли его идею «теургии», суть которой в том, что искусство способно заменить религию и изменить жизнь. Часть российских символистов во главе с Д. Мережковским пыталась создать своё литературно-философское христианское учение, в котором присутствовали и идеи Ф. Ницше о двух противоположных началах в искусстве – аполлонического и дионисийского. Также, в русской литературе рубежа веков, авторы декаденты называли художника – творца источником трансценденции [2].

Подводя итоги выше сказанному, хотелось бы отметить, что эпохи Возрождения и Декаданса диаметрально противоположны. В основном, это касается взглядов на искусство и реальный мир. Для представителей эпохи ренессанса характерно стремление к точности в воспроизведении реального мира, они, не отрицая его красоты и величия, в то время как декаденты больше ориентировались на внутренний мир, обращали свой взор не во вне, а во внутрь себя. Также, различие видно уже в самом названии эпох: «Возрождение» предполагает развитие, величие, рождение чего-то нового, «Декаданс» же переводящийся как «упадок», подразумевая как упадок культуры, так и ценностей общества. Гуманисты описывали героические подвиги прошлого, чего не найти ни у одного представителя декаданса, с их пессимистическими настроениями, и негативным отношением к действительности. Но, не смотря на все это, Ренессанс и Декаданс все же имеют общие черты, такие как: сильная тяга к индивидуальности, к личным качествам человека и религиозность, которая была свойственной большинству творцов ренессанса и ранним декадентам. Несомненно одно – эти эпохи сильно повлияли на мировую культуру, оставив свой след в истории, который и по сей день можно отыскать в искусстве уже современных творцов.

Библиографический список

1. Буркгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения // [Пер. с нем. С. Брилианта]. – Смоленск : Русич, 2002. – 441 с.

2. Покидченко И.М. Феномен Декаданса в европейской культуре второй половины XIX – начала XX века // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии. – Москва, 2019. – 10 с.

3. Мусаелян Л.А. Научная теория исторического процесса: становление и сущность: учебное пособие // Л.А. Мусаелян. – 2-е изд., перераб. И доп. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2011. – 440 с.

4. Энгельс Ф. Зарождение новой науки. // Москва, 1948 г. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://physiclib.ru/books/item/f00/s00/z0000053/st028.shtml> (дата обращения: 02.02.2023).

5. Нордау М. Вырождение. // Изд. 3-е. – Москва, 1995. – 224 с.

6. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли: Учеб. Пособие // М.Ф. Овсянников. – 2-е изд., перераб. И доп. – М.: высш.шк., 1984. – 336 с. Румянцев В. Проблема творческих поисков в эстетике декаданса // Армавир, 2011 г. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.rummuseum.ru/portal/node/2903> (дата обращения: 02.02.2023).

7. Тырышкина Е.В. Эстетика Декаданса в русской литературе (1890-е – 1900-е гг.). Томск., 2002 г. // [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://repo.nspu.ru/bitstream/nspu/1979/1/estetika-dekadansa-v-russkoy-lit.pdf> (дата обращения: 02.02.2023).

FEATURES OF RENAISSANCE AND DECADENCE AESTHETICS: COMPARATIVE ANALYSIS

V.E. Koynova

K.V. Patyrbaeva

Perm State University

The article provides a comparative analysis of two rather significant epochs – Decadence and Renaissance. Their main features, views of representatives of these epochs on the real world and man are considered. Similarities and differences are revealed.

Keywords: Renaissance, Decadence, culture, Renaissance art, Decadence art, world view, artistic creativity.

ВЫСТАВКА «КРАСНЫЙ УГОЛ»: ГЕНДЕРНЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

М.В. Колпащикова

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В статье рассматриваются женские гендерные репрезентации в выставочных объектах и стратегии организации выставки «Красный угол» (Пермь, Центральный выставочный зал, 14.09.2022.-23.11.2022). В интерпретации использовались методы формально-стилистического и семиотического анализа картин, гендерный анализ. В ходе работы было установлено, что гендерные репрезентации выставки «Красный угол» проявляются в установках на преимущественно женскую тематику, на религиозно-фольклорную традицию репрезентации женского (формально-содержательные и структурные традиции русской иконы, обрядовой культуры, молитвы, плача), в обращенности к традиционным материалам женского рукоделия (трикотаж, ткань, плетение, холст, дерево).

Ключевые слова: гендер, гендерные репрезентации, женское искусство, выставки.

Исследования произведений, созданных женщинами-художницами, с каждым годом становятся всё более актуальными – в связи с растущей активностью женского творчества, с развитием гендерной теории и распространением феминизма.

При этом положение женщины как творца пока остается аутсайдерским. Альмира Усманова отмечает, что «история и теория искусства – одна из тех областей гуманитарного знания, где традиционные (в данном случае – «патриархальные») подходы и ценности классического искусствознания все еще доминируют и труднее всего изживаются» [1]. Линда Лохлин считает, что в обществе имеется взгляд на мир с преобладанием точки зрения белого западного мужчины, принимаемой за общечеловеческую [2]. Мы никогда не говорим «мужское искусство» – это то, что подразумевается по умолчанию.

В гендерной теории предполагается, что женщины создают искусство, критически отличающееся от искусства художников-мужчин. Разговоры о концепции «женского искусства» ведутся с конца XIX века, и этот момент остается дискуссионным до сих пор. Одним из важных аспектов, отличающих женское искусство от общепринятого мужского, является гендерная репрезентация, а точнее смыслы, которыми она наполнена. Как пишет З.В. Шевченко, «гендерная экспрессия (гендерная репрезентация, гендерная саморепрезентация) – социокультурное представление индивидом его гендерной идентичности, выражающееся в поведении, манере общения, одежде, специальных практиках, изменяющих внешность и т.д. Гендерная экспрессия делает возможной категоризацию индивидов по полу и является предпосылкой коммуникативного доверия» [3]. Таким образом, гендерная репрезентация, как у мужчин, так и у женщин, непосредственно связана с самосознанием и самовыражением себя в социуме. В искусстве это может проявляться как в сознательных, так и в бессознательных актах творчества, потому что идентичность это не та часть личности, которую мы можем полностью контролировать во всех аспектах. Женская гендерная репрезентация в области искусства зиждется на акцентировании отличий от исторически сложившихся канонов, норм и тем искусства, которые создавали мужчины на протяжении многих веков.

Цель работы – изучение женских гендерных репрезентаций в выставке «Красный угол, прошедшей в Перми с 14 сентября по 23 октября 2022 года. Предметом исследования выступают гендерные репрезентации, которые были представлены на выставке, а также материалы интервью, взятого у художницы и куратора выставки Татьяны Нечеухиной.

Авторы произведений выставки «Красный угол» – женщины, объекты изображения – преимущественно тоже, даже материалы для создания многих работ подбирались с точки зрения их исторической связи с традиционной деятельностью женщин. По нашим подсчетам, в девяноста процентах из ста героинь картин – женщины. Стоит отметить, что Татьяна Нечеухина стала и автором работ среди иных, представленных на выставке, и куратором выставки в целом. Это важно, ведь куратор – человек, который занимается организацией экспозиции, формулирует её концепцию, определяет актуальность той или иной темы, решает организационные вопросы, сотрудничает с авторами произведений, работает над архитектурой выставочного пространства. Таким образом, основной целью куратора является установление диалога между зрителями и художниками. На выставке «Красный угол» такой деятельностью занималась Татьяна Тимофеевна

Нечеухина – пермская художница, преподаватель Уральского филиала Российской академии живописи, ваяния и зодчества в г. Перми. По её словам, главной задачей как куратора выставки было «донести до зрителя через работу каждого автора <...> мысль о том, что мы все смертны, во-первых. Что всё, что здесь происходит, – это временно и времена не выбирают <...>. Но не расчеловечиться, остаться при этом добрым, остаться при этом любящим, созидающим, понимающим о том, что ну мы все родственники, в конце концов. И должны ориентироваться на какие-то вот такие, может быть, утерянные, может быть, утраченные какие-то ценности снова и снова». Концепция выставки родилась раньше названия: по словам Т. Нечеухиной, тяжёлые события, произошедшие за последний год, заставили многих пермских художниц задуматься, сохранить в себе важные для души ценности и передать их другим.

Важно название выставки. Красный угол – почитаемая часть жилого помещения у восточных славян, где находится домашний иконостас. Как сказала сама куратор экспозиции, «красный угол – это то, что спрятано в душе, спрятано от посторонних глаз, но является абсолютно содержащим добро и ценным. От чего надо отталкиваться в этой жизни и опираться на это». Таким образом, в самом названии выставки заложены определяющие мотивы для понимания её концепции – дом, сакральность (поскольку это место для икон), ценность и тайна.

Каждая из 30 художниц (Мария Архипова, Ксения Козлова, Мария Колыванова, Анна Чугайнова, Ольга Субботина, Ольга Хромова, Марина Еркович, Татьяна Нечеухина, Ирина Пьянкова, Анна Демидова, Елена Постнова, Вика Ушакова, Ольга Коробейникова, Ксения Коробейникова, Анна Шайдурова, Анна Бурдина, Валентина Соловьева, Ольга Пермякова-Молчанова, Ксения Жорницкая, Ия Милашина, Ольга Никитина, Юлия Трубина, Татьяна Барышникова, Евгения Балдина, Марина Кудрина, Яна Дорофеева, Елена Мургина-Загарских, Лидия Ерохина, Наталья Царевникова, Евгения Сергеева) в своей работе делится со зрителем своей собственной сокровенной историей, своим «иконостасом» [4]. Татьяна Тимофеевна отмечает, что, несмотря на разницу в возрасте вышеупомянутых художниц, в ценностном плане работы не отличались. Как считает куратор, причиной этому послужили объединившие выставку «линия именно женского начала и полученная <...> от их матерей любовь», которые стояли «во главе угла».

В первую очередь репрезентация «женского» на выставке осуществляется самым художественным языком – многие авторы из «Красного угла» отходят от классической, канонической живописи и применяют смешанную технику. Уход от привычного понимания картины опять же связан с кураторской идеей о создании «персонального иконостаса» каждой художницы, о вспоминании предков,

своей истории и традиций. Дерево служит основой для масла или ткани в таких работах как: «Потерянный ключ» Татьяны Нечеухиной, «Род» Евгении Балдиной, «Остатки» Анны Шайдуровой, «Пермская Мадонна» Ольги Хромовой, «Бабушкины сказки» Анны Бурдиной, «В нашем доме темно» Вики Ушаковой, «О маме» Яны Дорофеевой. Осмысляется не только история традиционно русского использования дерева как материала, формирующего наш быт, – произведения Балдиной и Хромовой отсылают к именно пермской деревянной скульптуре. Также во многих работах присутствует текстиль: «Род» Евгении Балдиной, «Рождество у бабушки» Лидии Ерохиной, «О маме» Яны Дорофеевой, «Платки для слёз» Ольги Пермяковой-Молчановой, «Кусочки» Ольги Никитиной, «Случайные встречи» Ольги Субботиной. Используется он в тех произведениях, где ключевым является мотив семьи и домашнего очага. Во-первых, трикотаж, нитки, вышитые платки отсылают к рукоделию – преимущественно женскому занятию на протяжении многих веков, которое кому-то служило источником заработка, но в большинстве своём являвшимся просто обязанностью, досугом женщин. Во-вторых, нити являются символом семейных уз, объединяющим целый род в один клубок, в одно полотно. Керамика является основным материалом в работе «12» Марины Еркович, а также служит дополнительным декорирующим элементом в «Бабушкины сказки» Анны Бурдиной, «В нашем доме темно» Вики Ушаковой, «Кусочки» Ольги Никитиной¹. Керамика связана с семантикой быта и домашней утвари – посуды, то есть домашнего очага, у которого находятся женщины.

Стоит отметить, что большая часть художниц представляет свои работы в виде «полиптихов – композиций из нескольких, многих картин, рисунков, рельефов и т.п., объединённых одной идеей, единством цветового и композиционного строя» [5] (к примеру, «Кусочки» Ольги Никитиной). Либо наблюдается деление единого пространства одной работы на части с помощью дерева («Потерянный ключ» Татьяны Нечеухиной, «В нашем доме темно» Вики Ушаковой). Также внимания заслуживает полиптих, созданный из 30 миниатюр от каждой художницы. Он представляет собой единое полотно, но созданное по принципу мозаики, лоскутного одеяла (работа в этом полиптихе «Одеяло» Ксении Коробейниковой так и называется). Эти общие 30 работ включают в себе весь посыл выставки, дают зрителю инструкцию как на неё смотреть: да, есть истории разных художниц, каждая из них уникальна и неповторима, но стоит приглядеться

¹ Использованные иллюстративные материалы находятся в источнике. Работы с выставки «Красный угол»: https://drive.google.com/drive/folders/1YnhLeVixuAATsyvO96eG8UTlwgP5wyU-?usp=share_link

– и поймёшь, что с другой стороны все они (работы, художницы, женщины) связаны между собой – женщины создают солидарное коллективное высказывание. Таким образом, формат произведений «Красного угла» указывает на то, что это пространство состоит из частей одного целого. Каждая «часть» носит свой индивидуальный характер в виде высказывания художниц, но объединяют их переживания, размышления на темы, связанные с женщинами и с тем, что им дорого.

Так формируется «женское мировоззрение» работ. Объектами изображений являются: девушки («В ипотеку» Юлии Трубиной, «Пион» и «Отражение» Натальи Царевниковой), матери («Пермская Мадонна» Ольги Хромовой, «О маме» Яны Дорофеевой), дети («В нашем доме темно» Вики Ушаковой, «Белые ночи» Елены Постновой), старухи («Потерянный ключ» Татьяны Нечехиной, «Бабушкины сказки» Анны Бурдиной), женские части тела («Любовь» Анны Чугайновой, «Сокровенное» Ксении Козловой), животные («Васька» Ксении Козловой, «Бабушкины сказки» Анны Бурдиной), природа («Хрупкое» Ии Милашиной, «Парк» Евгении Балдиной), предметы домашнего быта («С добрым утром» Ксении Козловой, «Платки для слёз» Ольги Пермяковой-Молчановой), отрывки воспоминаний («Кусочки» Ольги Никитиной, «Файл>сохранить как...» Марины Кудриной). Особенно подчёркнуты семейно-женские связи, возведённые к сакральным смыслам: ребёнок с матерью («Род» Евгении Балдиной: деревянные мать с ребёнком связаны через пуповины красной нитью, а за ними находится созданная в схожей технике деревянная икона Богородицы с младенцем), ребёнок с бабушкой («Рождество у бабушки» Лидии Ерохиной: самих фигур бабушки и внука на работе нет, но висящие клубки, вытканый ковер, в центре которого находится икона со Святым семейством, сообщают, что именно бабушка сплетает мир ребёнка, даря ему воспоминания-лоскутки семьи, которые передаются из поколения в поколение этим же путём).

Сюжеты смешаны как в самостоятельных полиптихах, так и во всём пространстве выставки, когда зритель переходит от одного произведения к другому и наблюдает эту «канву мотивов». Хотя вышперечисленные темы по отдельности и являются достаточно универсальными, гендерно-нейтральными по авторству в мировой истории искусств, в контексте «Красного угла» они усиливаются и становятся более феминистичными за счёт: 1) повторения смыслов из работы в работу и их перемешивания; 2) факта отсутствия мужчин в пространстве экспозиции. Фигура мужчины появляется лишь только в пяти работах, и она сильно отличается от доминирующего представления мужчины в искусстве. Это антропоморфные мужские и женские куклы Натальи Царевниковой «Внутренние боги

(Куклы)» (боги-создатели всё же двух полов). «12» Марины Еркович – это изображение свернутых (уже ненужных? Где их хозяйка?) мужских рубашек. В работе «Рождество у бабушки» Лидии Ерохиной есть изображение Иосифа (но он является частью Святого семейства). В картине Татьяны Нечухиной «Потерянный ключ» мужчины являются лишь частичками истории «большухи» (гости на поминках) и «молодухи» (гости на свадьбе и жених). «Случайные встречи» Ольги Субботиной – про парадокс человеческого восприятия и памяти (благодаря чему существует разнообразие человека), художница не делает различий между мужчинами и женщинами, взрослыми и детьми, потому что они все равны по значимости в этом пространстве встреч. Таким образом, сознательно или нет, выставка показывает в большей степени жизнь в мире без мужчин, посредством, как пишет Аннмари Созо-Боэти, «отрицания» [6] их образов и признания инаковости женского опыта, который является священным.

Отчетливо считываются отсылки к традиционно-фольклорной, обрядовой символике: годовому кругу (смена циклов дня, времён года, снов, внешнего облика женщин в «Бабушкиных сказках» Анны Бурдиной), зарождению и сохранению жизни (сеющие «Берёзки» Ии Милашиной), смерти (её обрядово-игровое восприятие глазами детей в работе «В нашем доме темно» Вики Ушаковой) и самому жизненному циклу (история большухи и молодухи в «Потерянном ключе» Татьяны Нечухиной, которые вечно будут существовать неразрывно друг от друга). Почти все вышеперечисленные картины по формальным признакам построены как житийные иконы: «в среднике (центре) находится изображение святого, а на полях в отдельных композициях (клеймах) – сюжеты из его жития» [7]. На клеймах часто показывается жизнь святого вне времени (символ Вечности), ведь показывает события, произошедшие как до, так и после его смерти. Аналогичным образом построена работа «О маме» Яны Дорофеевой: средником является изображение молодой матери с младенцем, вокруг этого изображения есть клейма – отрывки воспоминаний об их доме из прошлого, настоящего и будущего. А работа «Потерянный ключ» Татьяны Нечухиной из-за того, что сделана на основе старой двери и имеет специфическую цветовую палитру, напоминает царские врата, только без золота. Последние обычно представляют собой части двери, на которых изображены либо четыре евангелиста, либо сюжет Благовещения – архангел Гавриил сообщает Деве Марии о будущем рождении Христа. На каждой створке двери у Татьяны Тимофеевны изображены большуха (смерть, память) и молодуха (жизнь, молодость) – старая хозяйка дома и юная невестка. Молодуха беременна (как Дева Мария), а мудрая большуха должна сообщить ей какую-то весть (как Гавриил), но новость эта, скорее всего

не будет хорошей – об этом говорят позы, мимика и жесты главных героинь. Царские врата являются главными вратами иконостаса и ведут в Царство Божие, в случае Нечуихиной, «Потерянный ключ» является главным (если учитывать роль куратора) иконостасом выставки и ведут они в Царство Дома. Стоит отметить, что целью древней иконы было передать не внешнее, а внутреннее содержание. Б.А. Успенский пишет про иконописца, что: «<...> он изображает в первую очередь не самый объект, но пространство, окружающее этот объект (мир, в котором он находится), и, следовательно, помещает себя и нас как бы внутрь этого изображаемого пространства» [8]. Именно в этом и заключается особенность работ, созданных художницами «Красного угла» – они поместили себя и зрителей в созданное ими самими внутреннее пространство, а не приняли отчуждённую позицию наблюдателя окружающего мира. Это пространство нацелено в первую очередь не на отражение мира художниц, оно больше этого, ведь создало смыслы, призванные отражать истинные ценности человечества через женщин.

Таким образом, главный символ выставки – красный угол – задает религиозное содержание, семантику молитвы. «Красный угол» – не просто название, он присутствовал на выставке в качестве объекта. Он представлял собой стык двух красных стен, на которых расположился пустой алтарь, отбрасывающий тень в бесконечную глубину. Но на самом деле сакральное место не было пусто: оно было наполнено теми ценностями, которые образовали работы этого пространства. А также это был диалог со зрителем, предоставление ему права принять участие в наполнении «Красного угла» сокровенными мыслями.

Как вписывается опыт выставки в контекст современных гендерных исследований? Пермская выставка отвечает, скорее, особенностям так называемой «второй волны» феминизма. Первая боролась за политические права. Феминистки второй волны (конец 1960-х – начало 1970-х) сосредоточены на запечатлении инаковости женского опыта и создании женского языка [9]. Третья волна феминизма (1990-ые – 2010-ые) призывает переосмыслить категорию опыта ещё сильнее, утверждает, что нет такой однородной социальной группы, как «женщины», потому что каждая из них имеет либо не имеет привилегии в зависимости от класса/расы/сексуальности и т. Д. Описанная выставка стремится остаться в границах женского и видит его воплощение в женском мире заботы о семье, детях, мире. Художницы «Красного угла» репрезентируют «однородность» женщин, которая заключается в их особой природе и духовных ценностях, которые не похожи на мужские. В этом пространстве хоть и существуют совершенно раз-

ные героини, они никак не состоят в отношениях угнетателя и угнетаемого. Выставка стремится не к разрушению гендерного конструкта, а наоборот, к углублению традиционного восприятия женщины как матери, хранительницы домашнего очага, носительницы мудрости.

Итак, гендерные репрезентации выставки «Красный угол» – высказывания, опирающиеся на уникальный женский опыт и существующие внутри созданного пространства. Гендерные репрезентации явлены здесь в переплетающихся между собой сюжетах на «женские темы», в которых почти отсутствуют образы мужчин; акцентировании внимания на семейно-женских связях – объектами изображений являются матери, бабушки, дети; отсылках к традиционно-фольклорной, обрядовой, религиозной символике. В целом выставка «Красный угол» несёт посыл о том, что именно женщины являются носительницами всеобщей материнской любви, хозяйками дома, заведуют круговоротом жизни и смерти – а значит именно на их плечах лежит ответственность за сохранение и передачу ценностей «красного угла». Женщина – это не просто мать, а мать всего человечества.

Библиографический список

1. Усманова А.Р. Женщины и искусство: Политики репрезентации // Гендерные исследования. Уч. пособие. ХЦГИ – СПб.: Алетейя, 2001. – С.465 – 492.
2. Нохлин Л. Почему не было великих художниц? // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970 – 2000 / Пер. с англ.; Под ред. Л.М. Бредихиной, К. Дипуэлл. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. – С. 15– 47.
3. Шевченко З.В. Гендерная экспрессия [Электронный ресурс] // Словарь гендерных терминов. – Черкассы, 2016. URL: <http://a-z-gender.net/gendernaya-prezentaciya.html> (дата обращения: 08.02.2023).
4. «Красный угол» [Электронный ресурс] // Центральный выставочный зал. URL: <https://www.cvzperm.ru/centralnyj-vystavochnyj-zal-predstavlyayet-vystavku-krasnyj-ugol/> (дата обращения: 10.02.2023.)
5. Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка [Текст] : А-Я / РАН. Ин-т лингв. Исслед.; Сост., гл. ред. Канд. филол. Наук С. А. Кузнецов. – Санкт-Петербург : Норинт, 1998. – 1534 с.
6. Созо-Боэтти А. Способность отрицания как практика женского искусства // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970 – 2000 / Пер. с англ.; Под ред. Л.М. Бредихиной, К. Дипуэлл. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. – С. 57–67.

7. Житийная икона: специфика. Словарь [Электронный ресурс] // Пушкин. URL: <http://pushkin-art.ru/?item=923690fa-4ade-4506-a8a9-d009534418f8&termin=01d233fc-ac21-493f-97cb-4120d4747186> (дата обращения: 12.02.2023).

8. Успенский Б.А. Семиотика иконы // Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», июль 1995. – 360 с.

9. Созо-Боэтти А. Способность отрицания как практика женского искусства // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970 – 2000 / Пер. с англ.; Под ред. Л.М. Бредихиной, К. Дипуэлл. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. – С. 57–67.

EXHIBITION «RED CORNER»: GENDER REPRESENTATIONS

M.V. Kolpashchikova
Perm State University

The article discusses female gender representations in exhibits and strategies of organization the exhibition «Red Corner» (Perm, the Central Exhibition Hall, 14.09.2022.-23.11.2022). In the interpretation are used methods of formal, stylistic, semiotic and gender analysis. During the research it was found that the gender representation of the exhibition «Red Corner» is manifested in the installations on predominantly female topics, on religious and folklore tradition of female representation (formal and structural traditions of Russian icons, ritual culture, prayer, lamentation), in the reference to traditional materials of female handicrafts (knitwear, fabric, weaving, canvas, wood).

Keywords: gender, gender representation, women's art, exhibitions.

АНИМАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СТУДИИ 2Х2 КАК СОВРЕМЕННОЕ МИФОТВОРЧЕСТВО

Т.В. Лемаев

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В мире двадцать первого века мифы присутствуют во всех видах деятельности людей и влияют на их мировосприятие. Статья посвящена мифам, которые существуют в мультипликационных фильмах, играют важную роль в личностном росте и познании мира. Основная проблема – каким образом мультфильмы можно назвать видом современной мифологии и как они помогают познать действительность.

Ключевые слова: психология, мифология, мультипликация, миф.

Трудно найти такое определение мифа, которое было бы принято всеми учеными и в то же время доступно и не специалистам. Впрочем, возможно ли вообще найти то универсальное определение, которое способно охватить все мифы и все функции мифов во всех архаических и традиционных обществах? Миф есть одна из чрезвычайно сложных реальностей культуры, и его можно изучать и интерпретировать в самых многочисленных и взаимодополняющих аспектах [1, с. 8]. В мире двадцать первого века мифы присутствуют во всех видах деятельности людей и влияют на мировосприятие. Мифология есть и в мультфильмах, играя важную роль в личностном росте и познании мира. Каким образом мультфильмы можно назвать видом современной мифологии и как они помогают познать действительность?

В современном мире существует огромное количество феноменов. Большая часть их связана с культурой, состоящей из знания, верований, искусства, нравственности, законов, обычаев и некоторых других способностей и привычек, усвоенных человеком как членом общества [2, с. 18].

Явления культуры всегда отображаются в результатах духовной и материальной деятельности. Это всё, чего человек смог достичь в различных сферах искусства, науки, техники, то, чем можно гордиться и практически использовать.

Но существует культура не только внешняя, но и духовная – это сформированная система ценностей и морали, эстетических взглядов на жизнь и правила поведения. Культура – это отражение человека, его степени развития.

Человечество развивается и духовно растёт, руководствуясь чувством прекрасного. Писатели, архитекторы, скульпторы и деятели искусства создают шедевры, которые делают их имена бессмертными на века. Это творцы культуры, которая окружает нас ежедневно, будь то наследие предков или новые художественные произведения. Фантастические статуи, легендарные строения, красивые картины, завораживающие театральные представления и концерты, чарующая музыка и литература с актуальными и мудрыми мыслями – это всё плоды деятельности и творчества людей, которые формируют эстетические идеалы и картину мира. Эти феномены – необходимые элементы жизни, которые создают нас как личностей.

Одним из удивительных явлений культуры является мультипликация. Мультфильмы – это особый вид киноискусства, произведения которого создаются путём покадровой съёмки отдельных рисунков. Создаётся несколько изображений, на каждом из которых сделаны незначительные изменения, затем они быстро меняются перед зрителями, создавая иллюзию движения. Картинки перестают быть плоскими, на них появляются сюжеты. Именно так возникают рисованные истории, с помощью движения картинок.

Мультипликация – трудоёмкое искусство, которое прошло долгий путь развития, чтобы стать частью культуры, создающее особый мир, где важную роль играют эмоции и визуальная составляющая, мультипликационный рисунок, как и пещерная живопись, ведёт нас в область взаимодействия чувств, то есть имеет скорее осязательный, тактильный характер [3].

Мультфильмы интересный культурологический феномен, который затрагивает в своей сущности актуальные темы, но найти научные труды с подробным изучением мультипликации очень сложно. Почему?

Статьи про влияние мультипликации на зрителя можно найти, их достаточно много, но чаще всего рисованные истории анализируются в одном направлении – это влияние их на детей. Какие мультфильмы детям можно смотреть, а какие нет; вредные мультфильмы для развития ребёнка; положительное и отрицательное влияние мультфильмов на жизнь ребёнка – это одни из главных тем статей по мультипликации, и основным образом они связаны с воздействием на психику детей.

Действительно мультипликационные фильмы занимают особое место в жизни ребёнка. Это не обычные мультипликационные фильмы, увлекательные

истории для подрастающего поколения. Это нечто гораздо большее. Для детей мультсериалы и анимированные фильмы – это самая настоящая мифология, для них – это самый ранний способ освоения и познания действительности вместе с родительской заботой. Они – основа формирования мировоззрения и выполняют неоценимые функции. С помощью героев мультфильмов ребёнок получает информацию о новых вещах и явлениях, расширяет кругозор и узнаёт об окружающем мире, развивает воображение и фантазию, учится различать добро и зло, осваивает моральные ценности, постепенно проходит социализацию в обществе.

Ребенок искренне верит в происходящее на экране и часто для него анимационные герои становятся примерами для подражания, формируют его личность и являются важной частью его развития, способствуют выбору жизненного пути в будущем.

Мультфильмы в современной действительности – мощный и необходимый элемент для конструирования мировоззрения, которое складывается в мифологию повседневности, так как яркие визуальные образы влияют на поведение детей, даже когда они становятся взрослыми. Мультфильмы – это то, что с ранних лет воздействует на ребёнка и руководит его поступками годы спустя, являясь важным способом влияния на развивающееся сознание и формирующие ценности, взгляды и эстетические вкусы.

Поэтому анимационные фильмы можно изучать с научной точки зрения – как основу познавательной деятельности ребёнка и способ освоения мира. В своей структуре мультипликация опирается на те же механизмы, что и классическая мифология, исполняет идентичные функции и является важным фактором влияния на индивида в реальности.

Мультфильмы всегда несут смысл, но в разной степени. Некоторые в большей, некоторые в меньшей. У многих анимационных сюжетов идея проста и лежит на поверхности, в то время как в других она глубокая и не всегда бывает понятна с первого раза. Это зависит от того, какая именно цель у сюжета, что хотят донести до зрителя авторы. Существуют особые мультфильмы, и они намного больше, чем обычные развлекательные сюжеты или истории, которые можно посмотреть один раз и забыть. В них заложены важные идеи, которые актуальны для смотрящего и помогают осознать жизненные ценности, ответить на важные вопросы или извлечь полезный вывод. Такие мультфильмы – это попытки человека понять и описать окружающий мир со всеми сложными процессами и отношениями внутри общества. Поэтому мультипликация – это многогранный феномен, который можно анализировать с культурологической, социальной, психологической или философской точки зрения, которая присутствует

в анимированной истории. Заложенный смысл в мультфильмах может быть самым разнообразным. Во франшизе «Три Богатыря» присутствует популярная идея о реализации культурного бренда страны через мифических героев былин. В легендарном мультсериале «Ну, погоди!» нашло отражение повседневного мира советского гражданина. В анимационном сериале о Смешариках через обыденные сюжеты показываются сложнейшие психологические и философские проблемы, такие как понятие реальности, достижения современной науки, возможность самоидентификации. Стоит выделить отдельную категорию анимации – взрослую, она ориентирована на зрелую аудиторию и включает в себя более сложные темы и мультипликацию, которые не предназначены для детей.

Сегодня многие современные студии создают анимированные мультсериалы, одна из них-студия анимации 2x2.

С 1989 года в нашей стране существует телеканал 2x2, который специализируется на трансляции преимущественно мультфильмов – как советских (ныне русских), так и западных, но сейчас многие из них предназначены исключительно для взрослой аудитории, в виде взрослой анимации в смысловом плане. Затем на телеканале была создана студия анимации 2x2, где стали создавать различные мультсериалы. Одним из проектов студии является мультсериал «Доктор Пси». Мультсериал предназначен для психического развития личности, поэтому относится к взрослой анимации.

Действие «Доктора Пси» разворачивается в вымышленном российском городе Межлужск, в университете которого работает главный «герой» – доктор технических наук Константин Лазаревич Кан. Он обучает студентов основам психологии и даёт новые знания для развития.

Специфика «Доктора Пси» в том, что профессор использует экспериментальный метод – он разработал прибор, которые может проникать в сознание любого человека и позволяет решить психические проблемы изнутри, тем самым вылечив «пациента» ментально.

Но структура человеческой психики слишком сложная, чтобы с ней взаимодействовать, подсознание нового пациента уникально, как и сама личность. Авторы используют свою фантазию и создают каждому новому пациенту особенный внутренний мир, Вселенную со своими правилами и законами. Герои в ходе своего приключения должны проанализировать воображаемую действительность и решить проблему, поэтому следует понимать логику образа не как единого индивидуального образа, а как всей последовательной совокупности индивидуальных образов одного логического смысла. Можно рискнуть в данном случае термином «смыслообраз» [4, с. 140].

Константин Лазаревич работает с этими смыслообразами, или, как он их называет, мыслеформами, образами, собранными компьютером так, чтобы исследователи не сошли с ума, оперируя ими. Только так с ними можно взаимодействовать. Но эти мыслеформы оказываются разными в каждом сознании из-за индивидуальности личности «больного» – это могут быть механические роботы, греческие боги или даже злые вороны, всё зависит от внутреннего мира человека и его личных скрытых проблем. У сценаристов безграничные возможности в создании новых миров, они могут использовать знаковые элементы из массовой культуры, древних легенд, фантастических теорий. Они творят особую Вселенную с героями мультсериала и характерной атмосферой, они строят свой личный миф в рамках истории, а в сюжете любого мифа можно найти напластования мифов различных эпох и племён, отзвуки различных религиозных и моральных воззрений, исторических событий, отголоски родового и племенного строя, пестрые остатки культов, контаминации сюжетных мотивов и даже целых мифов, героических сказаний и сказок [4, с. 140].

С помощью вдохновения из разнообразных источников, авторы могут воплощать любые собственные замыслы в жизнь. В своих невероятных путешествиях команда профессора попадает в незнакомые реальности внутреннего мира субъектов и встречает там серьёзные трудности в виде защитных механизмов. Главная цель Константина Лазаревича – вылечить своего пациента, но в организме действуют защитные процессы, они могут создавать препятствия для полного исцеления. Охрана действует на бессознательном уровне, а сопротивление стремится сохранить существующую эмоциональную ситуацию и блокируют попытку изменения, они сопротивляются и в целях сохранения создают для непрошенных гостей противников. Так, героям приходится сражаться с бешеным дедом, живой крепостью и пришельцами. Это воплощение цензуры, механизма, препятствующих доступу в сознание тех скрытых желаний, которые считаются неприемлемыми из-за личных ценностей человека или общей морали. Но профессор Кан находит способы помочь пациенту и способствует его выздоровлению от психических проблем, которые мешают ему.

В каждой серии преподаватель и студенты погружаются в сознание нового пациента и новый внутренний мир со своими сложностями и устройством. Мультсериал делится на 2 сезона, в каждом из которых по пятнадцать эпизодов и один специальный выпуск к Новому Году. В первом сезоне герои, в основном, лечат людей в университете от моральных заболеваний и показывают учебную повседневность, а во втором сезоне расширяют сферу деятельности до размеров го-

рода и изучают более глобальные вещи. Среди них кинематограф, влияние азартных игр, национальной идентичности. Во многих эпизодах второго сезона уделяется время политике – анализируются жизни горожан и внутреннее устройство социума. Одна из важных мыслей второго сезона заключается в том, что в основе политики лежит совесть, обыкновенная человеческая совесть, которая не даёт выйти за рамки дозволенного.

За время сериала Константин Лазаревич имеет дело с огромным количеством людей с различными психологическими расстройствами: комплексом неполноценности, перфекционизмом, раздвоением личности. В сериях разбирается как можно психологически решить проблему и даётся бесценный жизненный урок, действенный способ к личной гармонии. Сериал состоит из использования реальных научных теорий по психологии при анализе состояния пациента. Каждая серия в разборе личности человека применяет одну из существующих концепций известных учёных.

Концепция Зигмунда Фрейда играет важное значение в случае одного из пациентов Родиона Родионовича Родионова. По сюжету эпизода Родион был не уверен в себе и в итоге герои погружаются в мир, где обитают ожившие инструменты. На огромном заводе трудятся инструменты и добывают специальный элемент, либидий, чтобы создавать новых рабочих, которые добывают материал. Получается замкнутый круг. В методологии одного из самых известных психологов – австрийского психоаналитика Зигмунда Фрейда, одним из важных составляющих являются понятия Эроса и Танатоса. Они обозначают влечение к жизни и влечение к смерти, соответственно, а термины происходят из греческой мифологии. Эрос – это психическая сила, которая стимулирует к действию, она играет важную роль как творческий и конструктивный инструмент, желание в целом расти и строить отношения, создавать связи. Танатос – инстинкт смерти, агрессивный импульс, который подталкивает к разрушению. Танатос и Эрос существуют в подсознании всех людей, а человеческий разум выступает полем их бесконечной битвы. В качестве психической энергии Эроса выступает либидо, которое можно потратить на конструктивные дела, такие как творчество. Это движущая энергия человеческой жизни, стимул к деятельности за счёт сублимации эмоций. Если энергию никуда не использовать, то появляется агрессия, сила Танатоса. Важно соблюдать баланс этих двух противоположностей.

При попытке исправить внутренний мир Родиона, герои изменяют существующий в нём порядок – инструменты перестают добывать либидий и прекращают свою конструктивную деятельность. Они сразу становятся агрессивными и начинают драться друг с другом, Эрос сменяется Танатосом. Герои находят

выход из ситуации и возвращают всё в нормальное состояние, инструменты вновь начинают трудиться в прежнем статусе, но теперь добывают не только либидий, но и самоуважений.

Другой пациента доктора – профессор физики Виктор Петрович Пипинчев. Он испытывает страх при выступлении на публике, а в скором времени ему нужно выступить на очень важном заседании учредителей. Герои имеют дело со страхом сцены, который трудно вылечить обычным «погружением», потому что данная фобия архаичная и берёт начало из древности. Страх выступления был равносителен страху смерти, потому что у древнего человека отторжение обществом обозначало изгнание, а следовательно, и гибель. Героям приходится столкнуться со страхом смерти в подсознании.

В случае с Пипинчевым особенно важной становится концепция швейцарского психиатра Карла Густава Юнга. Главный элемент в теории Юнга – коллективное бессознательное, область бессознательного, которая не касается существования человека, но где все человеческие переживания стратифицируются с самого начала. Коллективное бессознательное в своей основе содержит архетипы, образы и идеалы, которые передаются из поколения в поколения, это опыт наших предков. Архетип – это психическое содержание, универсальные идеи, которые составляют коллективное бессознательное, разделяемую каждым человеком.

Наиболее ярко архетипы отражаются в мифах – фантастических историях, принадлежащих к коллективному достоянию народа или цивилизации, посвящённые поступкам сверхъестественных существ. Миф – это средство выражения бессознательного, поскольку он является одним из элементов, посредством которых человек воссоединяется с родовым происхождением его личности.

Герои погружаются на уровень психики, где господствует коллективное бессознательное и персонажам приходится столкнуться с образами собственной смерти, но им удаётся заложить мысль «смерти нет», чтобы Пипинчев мог спокойно выступить. Но вместе со страхом смерти Виктор Петрович перестал бояться не только выступлений, но и вообще всего. Он решил поэкспериментировать с электричеством в грозу и даже хотел навредить своим коллегам, так как помимо страха своей смерти, он потерял страх чужой смерти. То есть вместе со страхами он потерял всякое чувство осторожности. Героям в срочном порядке пришлось убрать мысль об отсутствии смерти. Персонажи приходят к выводам, что страх выступления перед аудиторией слишком укоренённое и многофакторное явление, которое нельзя просто заблокировать идеей «я ничего не боюсь». Причин могут быть тысячи, и они продолжают возникать. Его невозможно полностью искоренить из человеческой жизни. Но Виктор Петрович с помощью Константина Лазаревича извлёк из ситуации полезное знание и успешно применил его

на практике, благодаря чему успешно выступил. Боязнь публики – это нормально, они будут тебя критиковать, но больше они ничего не могут. Ты будешь цел и невредим, они тебя не тронут. Ты не всегда будешь на высоте, но ты можешь выступать – всегда будет что-то, что мешает, но ты должен продолжать рассказывать. Этот мудрый урок понял для себя Пипинчев.

Сериал про Константина Лазаревича Кана развивает психологические темы через многообразные и необычные фантастические мифы, но мир доктора Пси, как и его уникальные эксперименты, мифологичен, он создаёт особый образ действительности. Главная цель любой мифологии – это описать существующую реальность через образы, и мультсериал выполняет эту задачу, формирует авторскую мифологию как способ отражения настоящего мира. Вымышленный город Межлужск – это приукрашенное изображение любого типичного российского города с инфраструктурой и общественными процессами. Мир Доктора Пси показывает существующие реалии жизни – университетскую деятельность, учёбу студентов, стандартные отношения между людьми, политическое устройство государства, обычные профессии. Всё это составляющие элементы нашей современной культуры и элементы повседневности. А персонажи мультсериала – это знаковые образы, со своими сильными и слабыми сторонами, в которых зритель может узнать себя. Необычные эксперименты нацелены показать, что внутренние психологические процессы свойственны каждому, но их можно изменить и стать лучше. Доктор Пси, как и древние мифы, повествует не о чём-то абстрактном, а об актуальном и важном для современного человека, он говорит о том, что происходит в реальном мире, здесь и сейчас. По сути – мультсериал в фантастической форме рассказывает нам истории про нас, о том, что ответы к личной гармонии лежат в самих людях, внутри. Мифические истории помогают понять не только реальность, но и самих себя. Мир доктора Пси, как и его фантастические эксперименты, мифологичен, он создаёт особый образ реальности.

Другой интересный анимационный проект студии 2x2-мультсериал «9 жизней». Сюжет строится на том, что произошло в далёком прошлом – Лёва и Мария Латукины занимались тем, что боролись с нечистью в своей жизни. Но в схватке с богиней смерти Мораной Лёва погибает, ценой своей жизни победив Морану. Мария продолжает дело своей жизни, но ей приходится найти себе новых напарников. Она обучает своих домашних котов охоте на монстров и вместе они становятся непобедимой командой. Они защищают мир людей от фантастических существ, таких как аспиды, оборотни и дивьи люди. Но главным испытанием для героев становится битвы с детьми Мораны – они завладели осколками серпа богини смерти и могут воскресить Морану, а затем захватить мир.

«9 жизней» – это попытка авторов показать славянскую мифологию с её фантастическими персонажами. В современном рациональном и прагматичном мире, пожалуй, именно в силу этого интерес к мифологии растёт и углубляется. Как и столетия назад мифы зачаровывают, они загадочны и таинственны, допотопные истории оказываются неожиданно актуальными, человечество продолжает находить в них пищу для души и ума [5, с. 7].

Познавая окружающий мир, человек в древних обществах создавал свою мифологию, чтобы понять окружающую действительность. У каждого народа легенды и персонажи неповторимы, это зависит от того, где проживал этнос.

Особенности мифов зависели от географических данных, на них ориентировался человек при их создании. Если человек жил около моря, то природные стихии становились морскими чудовищами, как олицетворение морских сил. Если преобладал лес – появлялись сказания о дриадах, духах леса. Реальную основу для фантастических созданий составляли животные, которые обитали в конкретной местности и использовались для создания мифов. Прототипом единорога мог являться настоящий носорог, для индийского нага – опасная змея, а для ящера из мифологии Пермского звериного стиля – щука, древний крокодил или соединение нескольких зверей, обитавших на территории древнерусской земли. Мифология отражала ту действительность, где находился человек, использовались природные силы, животные и враги характерные для определённой территории, историк не может рассматривать историю Древней Греции, не принимая во внимание физической географии Древней Греции, не может изучать ее архитектуру без учета строительных материалов [6, с. 18].

В мире существует множество мифологий – греческая, скандинавская, египетская, вавилонская и многие другие. Каждая индивидуальна и содержит уникальных персонажей. Они представляют легендарные и увлекательные мифы, но у русского народа существуют свои предания, которые нужно знать для осознания культуры, быта и ценностей. Народ не может существовать без истории, это наши корни, которые нужно уважать и чтить. У русского народа существует своя удивительная мифология, славянская. К сожалению, фантастические сюжеты о богах и героях в большей степени не сохранились, многие были утрачены, но легендарные персонажи дошли до наших дней через века и актуальны для современности. Их используют в разных видах искусства, в том числе мультипликации.

В основе анимационного сериала заложена цель – показать невероятный мир древних славян, изображаются персонажи в основном из низшей мифологии. Среди них духи природы – лесные, горные, речные, морские, домашние,

связанные с земледелием, плодородием земли, нечистая сила. Эти существа принимают активное участие в жизни людей и связаны с суевериями, ритуалами, колдовскими и магическими обрядами. Это могут быть как добрые создания, так и злые – именно с последними в мультсериале сражается Мария Латукина с котами. Среди них злыдни, хухлики, аспиды, бабайки, домовые. Среди противников героев встречаются и легендарные персонажи-Змей Горыныч, Баба-Яга и Кощей. Часто приходится сражаться с самими славянскими богами-богом обмана Мороком, богом болезней и холода Мором, богиней мщения Мздой, богом веселья Квасурой, солнечным богом Ярило и его культом, и самой богиней смерти Мораной. Всё образы взяты из мифологического первоисточника. Даже коты, помощники главной героини, мифичны по своей сути, так как в мифах древних народов нередко присутствуют звероподобные люди или человекоподобные звери [7, с. 6]. Все персонажи древнего мира органично вписываются в сегодняшние реалии, многие действуют скрыто, часть из них остаётся в природе и редко контактирует с людьми.

Мифы прошлого актуальные в настоящем, важная задача мультсериала – показать, кроме бесценного наследия древности, реально существующий мир двадцать первого века. Борьба героев со славянской нечистью происходит в современной России. Персонажи в поисках артефактов посещают такие реальные города как Тверь, Суздаль, Магадан, Москва. Персонажи часто обсуждают обыденные вещи, которые актуальные в массовой культуре русского народа – сериалы «Ментовские войны» и «Счастливы вместе», празднование дня России, песни Льва Лещенко и наряды Филиппа Киркорова. На фоне легенд поднимается такая актуальная тема как загрязнение природы. Всё это образует ключ к пониманию культуры русского народа, его быта и повседневности, уникальных особенностей, закодированных в форму визуальных образов. Это определённые истины, замаскированные мифологией, чтобы у зрителей была возможность лучше их понять. Анимационный сериал стремится наглядным образом показать, что мифы прошлого важны для понимания настоящего и для формирования будущего. Это память предков и вековой опыт, которые значимы для понимания действительности и осознания моральных ценностей.

Таким образом, мультфильмы являются важной составляющей человеческой культуры. Это необходимый элемент жизни, с помощью которого мы познаём реальность с малых лет. Подобно мифологии, мультипликация выполняет важные функции и служит способом отражения человеческой жизни в визуальных образах. Но анимационные проекты предназначены не только для развития подрастающего поколения, они могут развивать и взрослую аудиторию. В про-

ектах мультипликационной студии 2x2 «Доктор Пси» и «9 жизней» анализируются влияние древних мифов на повседневность, способы решения душевных проблем, связь времён между прошлым и настоящим, с главной целью – показать повседневную жизнь обычного человека и его мир. В этих мультсериалах отражается типичный быт русского народа, это отражение современной реальности и особенности культуры с добавлением некоторых фантастических элементов. В анимационных сериалах затрагиваются актуальные темы, связанные с различными сферами знаний. Поэтому мультфильмы можно разбирать на предмет более глубокого содержания и интересных научных теорий.

Библиографический список

1. Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с фр. В. Большакова. – Инвест-ППП, 1995.
2. Тайлор Э.Б. Первобытная культура – Москва: Издательства политической культуры, 1989.
3. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего = The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. – М.: Академический проект, 2005. – 496 с.
4. Голосовкер Я.В. Логика мифа. – М.: Наука, 1987, 217 с.
5. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой = The Hero with thousand faces / пер. С англ. А.П. Хомик. – М.: Ваклер; Рефл-бук; АСТ, 1997. – 384 с.
6. Тэн И. Философия искусства/ Подгот. К изд. , общ. Ред. И послед. А.И. Микиши ; вступ. Ст. П.С. Гуревича. –М.: Республика, 1996. – 351 с. (6 страница)
7. Баладин Н.К. 100 великих богов – М. : Вече, 2015. – 320 с.

ANIMATION ACTIVITY OF STUDIO 2X2 AS A MODERN MYTH-MAKING

T.V. Lemaev

Perm State University

In the world of the twenty-first century, myths are present in all kinds of people's activities and affect their perception of the world. Myths exist in animated films, play an important role in personal growth and knowledge of the world. How can cartoons be called a kind of modern mythology and how do they help to know reality?

Keywords: psychology, mythology, animation, myth.

КРЕАТИВНЫЕ ПРОСТРАНСТВА ГОРОДА ПЕРМИ

М.А. Мажримас

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

Статья посвящена обобщению опыта исследований пермских креативных пространств. Рассмотрены основные креативные пространства и их роль в городе. В итоге было выявлено отношение горожан к творческим местам, и функции этих мест в городском пространстве. На основе уже существующих исследований была выделена собственная точка зрения и сделаны конкретные выводы.

Ключевые слова: креативные пространства, Пермь, «третье место», креативные индустрии, «модные» места.

Креативные пространства как составляющая инновационной среды креативного города, основанной на творческих индустриях с целью построения развитой, «креативной» экономики – явление для России относительно новое, поэтому требует подробного рассмотрения. Материалов, обобщающих именно российский опыт создания креативных пространств, особенно в региональных городах, недостаточно, в т. Ч. с точки зрения их взаимодействия с обществом и властью. Это свидетельствует о необходимости более глубокого изучения вопроса.

Цель исследования заключается в обобщении и систематизации опыта уже существующих исследований по анализу специфики пермских креативных пространств и их роли в городской среде.

Методологической основой для исследования послужили монографии ведущего зарубежного специалиста по развитию городов Чарльза Лэндри, дающая философскую концепцию для реализации новых подходов к развитию городов, американского социолога и урбаниста Рэя Ольденбурга и экономиста Ричарда Флориды, а также опыт исследований пермских креативных пространств студенток Анастасии Рицковой (ПГГПУ) и Татьяны Шаламовой (ПГНИУ).

Креативные пространства (англ. Creative spaces) – это общедоступные площадки, которые предполагают наличие условий для свободного самовыражения и взаимодействия людей, их творческой деятельности. Это места, где человек выступает не потребителем, а создателем уникального продукта собственной личности [1].

Креативные пространства рассматриваются как один из видов третьих мест (после первого места – дом и второго – работа). Американский социолог и урбанист Рэй Ольденбург считает, что для избавления от отчуждения и социальной изоляции, которые становятся бичом современности, человеку необходимо другое пространство – третье место (или, как называет его Ольденбург, «великое хорошее место») [2].

Целью создания креативных пространств в городской среде является обеспечение возможностей для обучения, самообучения, обмена навыками и экспериментирования креативному классу – талантливым людям совершенно разных профессий, способным мыслить креативно и новаторски, выходя за рамки общепринятого, т. к. «творческие люди работают на границе зоны своей компетентности, а не в ее центре» [3, с. 39].

Если рассматривать культурный потенциал города как «способность городского сообщества к развитию через осознание самого себя», то возникновение и развитие креативных пространств можно считать естественной реакцией и попыткой городского сообщества создать свой собственный, современный «внутренний мир городской культуры» [4].

«Если же город не способен аккумулировать в своих границах достаточное число креативных пространств, он неизбежно теряет самую активную, способную, стремящуюся к развитию часть населения» [5].

Анастасия Рицкова в своём исследовании «Творческие индустрии в Перми» делает опору на концепцию «креативного класса» Ричарда Флориды и на её основе проводит интервью с представителями пермских креативных индустрий, рассматривая эти индустрии в качестве бизнеса, основанного на творческой составляющей. Многие из опрошенных, уезжавшие из города в более перспективные регионы, возвращались назад с желанием развивать Пермь, менять ее к лучшему, а также привлечь внимание к наиболее волнующим проблемам города, тем самым поспособствовав их решению, ведь креативные индустрии призваны, в том числе, решать некоторые остро стоящие городские проблемы – например, появление новых рабочих мест, возможность самореализации молодых специалистов, и, как следствие, сокращение оттока населения из города. Автор исследования приходит к выводу о том, что творческие индустрии «в Перми есть, но

это малый бизнес, ориентированный на небольшой сегмент рынка товаров и услуг Перми». Главными потребителями, по данным исследования, являются, в основном, молодые люди в возрасте до тридцати пяти лет. Рицкова отмечает, что Пермский культурный проект оказал не настолько большое влияние на становление «креативных индустрий» в Перми, чтобы говорить о том, что именно он стал катализатором их появления и развития. Опрошенные горожане подчеркивают, что на желание открыть свой «креативный» бизнес пермская «культурная революция», проводимая краевыми властями в период с 2008 по 2012 годы, практически не повлияла, творческие пространства и кластеры создавались вне зависимости от ее течения и итогов [6].

Татьяна Шаламова в статье «В поисках «модного места»: на примере г. Перми» представила результаты социологического опроса, проведенного в рамках своего исследования, целью которого является выявление популярных и «модных» пространств города Перми. Особое внимание автор также уделила концепции «третьего места» Рея Ольденбурга, как основы формирования городских пространств. Статья написана с опорой на концепции «города как сцены» Алана Блума и «креативного класса» Ричарда Флориды, как производной для создания комфортных городских пространств.

В ходе социологического опроса были выделены категории «модных мест» г. Перми. К ним относятся, прежде всего, бары, кофейни и рестораны («Дом культуры», Monkey Grinder), где горожане могут удовлетворить свою потребность в общении и выйти из рутинного цикла «дом-работа». Еще одна категория – категория культурных учреждений, которая включает в себя театры, музеи и выставочные пространства. В этих местах жители города, по данным опроса, обогащаются духовно, приобщаются к культурным ценностям и саморазвиваются. Наиболее популярными учреждениями у пермяков в данной категории являются театр Оперы и балета, пермский академический Театр-Театр, театр «У моста», частная филармония «Триумф», а также пермская Художественная галерея и музей современного искусства PERMM. Также была выделена категория пространств на открытом воздухе – скверы и парки, Набережная Камы, городская Эспланада, экстрим-парк, а также пространство «Старокирпичный переулок» – это места со своей «спецификой» для собраний городских сообществ с особым интересом к культурному потреблению и саморазвитию. Завершающая категория – торговые центры. Фаворитами пермяков стали ТРК «Семья» и ТРК «Столица». Большая часть респондентов опроса – молодые люди в возрасте от двадцати до двадцати семи лет [7, с. 177].

В последние несколько лет в Перми с каждым годом появляется все больше «третьих мест», что связано, кроме всего прочего, и с празднованием трехсотлетнего юбилея города в 2023 году. Это как проекты, финансируемые государственными средствами, так и частные инициативы. Несколько ярких примеров – креативный кластер «Завод Шпагина» – социокультурное рекреационное пространство в ревитализированных помещениях бывшего мотовозоремонтного завода имени Шпагина, в котором проводятся различные культурные и деловые события, а также автономная некоммерческая организация «Центр городской культуры», пермская независимая площадка, занимающаяся поддержкой местных культурных и общественных проектов. Также хочется выделить непосредственно появление «третьих мест» именно для семейного досуга – торгово-развлекательный центр «Планета», готовящиеся к открытию «Пермские термы», обновленное пространство под открытым небом на городской Эспланаде. Такие проекты – одни из наиболее доступных для горожан как в финансовом плане, так и в ментальном.

В завершение, обобщая опыт проведенных исследований, хочется отметить, что большинство горожан-респондентов, участвовавших в опросах, произведенных в рамках исследований Анастасии Рицковой и Татьяны Шаламовой, подчеркивают, что нуждаются в увеличении количества «креативных пространств» в городе Перми. При этом, в отношении к уже существующим «модным местам» со стороны респондентов прослеживается положительная тенденция – большинство опрошенных одобрительно отзываясь о факте существования «третьих мест» в городском пространстве. Также на основании проведенных исследований становится понятно, что пермские креативные индустрии могут развиваться и без государственной поддержки, но менее масштабно, чем, например, в Москве или Великобритании, где поддержка креативных индустрий заявлена одним из приоритетов государственной политики.

Библиографический список

1. Елисеева Е.В. Роль креативных пространств в современной городской среде. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-kreativnyh-prostranstv-v-sovremennoy-gorodskoy-srede> (дата обращения: 09.02.2023).
2. Ольденбург Р. Третье место. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 570 с.
3. Лэндри Ч. Креативный город. – Пер. с англ. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – С. 39.

4. Гордин В.Э., Кузьмина К.А., Никольская М.В. Анализ образовательного потенциала креативных пространств. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-obrazovatel'nogo-potentsiala-kreativnyh-prostranstv> (дата обращения 06.02.2023).

5. Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. – 421 с.

6. Рицкова А.О., Игнатъева О.В. Творческие индустрии в Перми. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskie-industrii-v-permi/viewer> (дата обращения 07.02.2023).

7. Мир науки и искусства [Электронный ресурс]: сборник статей по материалам Региональной научно-практической конференции студентов, аспирантов, учащихся и молодых ученых / Пермский государственный национальный исследовательский университет. – Электронные данные – Пермь, 2021. – с. 177. – URL: <http://www.psu.ru/files/docs/science/books/sborniki/mir-nauki-iiskusstva-2021.pdf>.

CREATIVE SPACES OF THE CITY OF PERM

M.A. Mazhrimas

Perm State University

The article is devoted to summarizing the experience of researching creative spaces of Perm. The main creative spaces and their role in the city are considered. As a result, the attitude of citizens to creative places, and the functions of these places in the urban space were revealed. On the basis of already existing studies, their own point of view was singled out and specific conclusions were drawn.

Keywords: creative spaces, Perm, «third place», creative industries, «trendy» places.

ТЕХНОЛОГИЯ NFT И ЕЁ ПРИМЕНЕНИЕ В ИСКУССТВЕ

А.Е. Мазихин

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

Статья посвящена исследованию технологии невзаимозаменяемых токенов (NFT) и её применению в искусстве. NFT – это криптографический токен, созданный на базе блокчейна, который используется для подтверждения уникальности цифровых объектов, таких как изображения, музыка и видео. В статье рассматриваются вопросы возникновения этой технологии, её популяризация, особенности, включая его структуру и принципы работы, а также преимущества и недостатки использования в искусстве. Применение NFT описывается в виде наиболее удачных примеров использования в искусстве зарубежными и отечественными авторами, а также на примере крупных проектов, связанных с невзаимозаменяемыми токенами. Потенциальные риски, связанные с использованием этой технологии.

Ключевые слова: Блокчейн, Токен, Невзаимозаменяемый токен Цифровое искусство, Смарт-контракт.

В последнее десятилетие в цифровой экономике мира проявился целый ряд новых трендов, влияние которых выводит сферу творческой индустрии на принципиально новый этап развития. Одной из новых технологий стал NFT. Аббревиатура NFT (non-fungible tokens) дословно означает «невзаимозаменяемый токен». Единое определение NFT отсутствует. Далее последуют некоторые из существующих определений.

В словаре Коллинза NFT определяется как «уникальный цифровой сертификат, зарегистрированный в блокчейне, который используется для регистрации права собственности на актив, такой как произведение искусства или коллекционный предмет». Как существительное, этот термин описывает «актив, право собственности на который регистрируется с помощью неиграбельного токена» [1].

Журнал «Tjournal» приводит следующее определение: «NFT – Невзаимозаменяемый токен (виртуальная цифровая единица) в блокчейн-сети. По сути, это цифровой сертификат, который подтверждает право на владение цифровым активом: изображением, гифкой, роликом или аудио». Далее автор поясняет: «Приобретая токен, вы закрепляете право на владение. Артефакты можно было купить и до появления NFT, но нигде не фиксировалось, что вы – единственный владелец. Теперь же информация об этом и история операций открыто хранится на блокчейн-платформах. Никто не сможет продать ваш цифровой артефакт, даже его создатель, но в коде токена будет отображаться информация о создателе NFT» [2].

Обобщая определения, можно сказать: невзаимозаменяемые токены – это криптографические токены, которые представляют собой зашифрованные цифровые файлы, изображения, аудио, видео, коллекционные предметы из видеоигр и другие результаты творческой деятельности.

Понятие токена ещё не нашло легитимного исчерпывающего определения в научных работах. Однако оно явно необходимо пользователям. В википедии «токен» – это единица учёта, не являющаяся криптовалютой, предназначенная для представления цифрового баланса в некотором активе [3]. **Токен** – просто запись в одном из блоков, и, как правило, таких однотипных записей может быть много.

Любые токены хранятся в блокчейне, который необходимо понять, чтобы понять суть токена.

Блокчейн (от англ. «Blockchain» – цепочка блоков) – «выстроенная по определённым правилам непрерывная последовательная цепочка блоков, хранящих некоторые данные, которая реплицируется на каждый из компьютеров, объединённых в одноранговую(пиринговую) сеть» [4]. Такое определение приводит профессор в области информационных технологий, преподаватель Швейцарской высшей технической школы Цюриха (ETH Zurich) – Роджер Воттенхофер

Если упрощать, то блокчейн – это база данных, которая одновременно хранится на огромном множестве компьютеров. В традиционной модели сети Интернет все устройства подключены к централизованным узлам (серверы, интернет-провайдеры), тогда как блокчейн устроен по другой схеме. В нем не предусмотрены никакие центральные узлы, а в его системе все устройства одновременно хранят всю опубликованную в блокчейне информацию. Состоит эта база данных из блоков, которые как раз и могут находиться на разных устройствах в любом конце света. Эти блоки и есть токены.

В открытом блокчейне все токены равны друг другу и взаимозаменяемы. Это значит, что один токен можно заменить другим точно таким же токеном и ничего не изменится. Это можно сравнить с валютой (в том числе криптовалютой): один доллар, один рубль или один биткоин можно с легкостью заменить

одним долларом, одним рублем или одним биткоином, принадлежащим другим пользователям. Но что делать в случае, если нужно создать уникальный токен, у которого нет аналогов? Ответ – NFT.

В отличие от криптовалюты, которая требует, чтобы все токены были идентичными, каждый NFT-токен уникален и существует в единственном экземпляре. Невзаимозаменяемый токен представляет собой криптографический сертификат цифрового объекта с возможностью передавать сертификат через механизм, применяемый в криптовалютах [5] [6]. Каждый из NFT неповторим и существует в единичном экземпляре, его нельзя разделить, а вся информация о его авторе, покупателе и всех операциях с ним надежно хранится в блокчейне. При этом сам файл картины-объекта хранится в облачном сервисе – тоже децентрализованном – и связан с токеном благодаря коду. Получается, NFT – это вроде цифрового документа, который подтверждает ваше право владеть уникальным цифровым объектом. Он позволяет зарегистрировать оригинал такого объекта и продавать его другим людям. У NFT нет срока годности, и он будет существовать, пока в мире работает интернет. Данная технология идеально подходит для закрепления прав на уникальные объекты, будь то произведение искусства или виртуальный предмет в компьютерной игре.

В настоящее время NFT используется в различных отраслях, включая музыку, спорт и игры, но одной из наиболее важных сфер применения является искусство.



Рис.

Искусство – это область, где NFT может иметь значительный потенциал. Он позволяет художникам продавать свои работы непосредственно покупателям, устанавливая цену на свои произведения и сохраняя права собственности на них. Благодаря NFT, теперь можно покупать и продавать цифровые картины, фотографии, анимационные фильмы и многие другие формы цифрового искусства.

Продажа цифровых произведений искусства через NFT может помочь художникам получить большую часть выручки, поскольку он позволяет продавать их работы без посредников. Кроме того, NFT может помочь установить ценность работ, что может способствовать их сохранению и защите. Также NFT позволяет

художникам зарабатывать на последующей продаже своих работ, получая комиссию с каждой последующей продажи.

Примеры использования NFT в искусстве можно найти в различных формах цифрового искусства, включая цифровые картины, фотографии, анимационные фильмы, музыку и даже виртуальные миры. Некоторые из наиболее известных примеров использования NFT в искусстве включают:

1. Картина «The First 5000 Days» художника Beeple, проданная за 69 миллионов долларов на аукционе Christie's в марте 2021 года. Это был первый случай продажи NFT-картины на крупном международном аукционе.

2. Анимационная серия «CryptoKitties» – цифровые котята, каждый из которых был уникальным и имел свою ценность. Эта серия была выпущена в 2017 году и была одним из первых примеров использования NFT в искусстве.

3. Арт-проекты, такие как «The 100 Day fProject», где художники создают уникальные цифровые работы на протяжении 100 дней ежедневно, и продажа которых осуществляется через NFT.

4. Музыкальные проекты, такие как альбомы «Kings of Leon» и «Grimes», которые были выпущены в виде NFT и продавались непосредственно покупателям.

5. Виртуальные миры, такие как «Decentraland», где пользователи могут создавать и продавать уникальные цифровые объекты и активы, используя NFT.

Децентрализованная и открытая система NFT, с одной стороны, должна упрощать анализ рынка и делать его доступным, с другой, своим большим объемом усложняет анализ, ведь фильтрацию, пока что, можно провести только по названию работы, либо по имени Автора. Рассмотреть использование NFT зарубежными и российскими авторами я решил с точки зрения самых успешных, в коммерческом смысле, работ. За основу я взял 5 самых дорогих проданных NFT.

Самой дорогой, когда-либо проданной NFT, стала работа анонимного автора Пака «Merge» [7] (Перевод: слияние) [8]. Ценник в 91,8 млн долларов стал рекордным для произведения искусства, проданного публично живым художником. NFT был продан на онлайн площадке Nifty Gateway 28 893 коллекционерам, которые приобрели 312 686 единиц массы (это были единичные NFT). Стартовая цена этих единиц составляла \$575, которая увеличивалась на \$25 каждые шесть часов.

Сам NFT состоит из трех больших белых масс (точек) на черном фоне. Чем больше массы накапливали покупатели, тем больше становилась их масса. В NFT встроен механизм дефицита, который обеспечивает уменьшение предложения токенов с течением времени. Каждый передаваемый токен «Merge» слива-

ется с токеном кошелька получателя, в результате чего массовая стоимость увеличивается, а токен остается один. Возможно, со временем это приведет к одной конечной массе.

Для держателей NFT существует встроенная доска лидеров, которая позволяет им следить за массой, приобретенной другими коллекционерами. 100 лучших и 5 лучших на доске лидеров будут вознаграждены различными классами стиля. Самый большой класс, который можно получить, – это класс Альфа, который присуждается лучшему коллекционеру. Такая динамичная структура NFT действительно выделяет ее на фоне других коллекций и, вероятно, во многом объясняет, почему она продается по такой высокой цене. Однако есть некоторые разногласия по поводу того, является ли это самая дорогая NFT из когда-либо проданных, поскольку средства были собраны почти от 30 000 инвесторов, а не от одного человека.

На втором месте располагается работа «Каждый день: первые 5000 дней», художника Веепле проданная за приблизительно 69,3 миллиона долларов [9] (примерно 5 миллиардов 300 миллионов рублей).

На третьем месте располагается очередная работа Веепле – «HUMAN ONE», которая была продана за приблизительно 29 миллионов долларов. «Human One» представляет собой трехмерную скульптуру и комбинацию цифровых изображений. Кинетическая видеоскульптура с соответствующим динамическим NFT – предназначена для непрерывного отображения произведений искусства, которые будут развиваться с течением времени. Веепле будет иметь удаленный доступ к художественному произведению и творческий контроль над его содержимым навсегда.

Четвёртое место тоже за Веепле и его работа «Перекрёстки». На ней фигурки людей, движущиеся мимо поверженного колосса с характерными чертами Дональда Трампа. Тело лежащего исписано оскорбительными надписями на английском языке.

Пятое место: художник ХСОПУ и работа «Right-click and Save As guy», проданная приблизительно за 6.5 миллиона долларов.

Судя по рейтингу, одним из самых известных современных NFT авторов является Веепле. Об этом говорит и включение в список «NFT 30» [10], выпущенный в виде новостной статьи от издательства artnet. В списке «NFT 30» указываются 30 влиятельнейших людей в NFT сфере. «Веепле – один из легендарных медиахудожников в мире. Многим может не нравиться его стиль, но его упорство безусловно заслуживает уважения. Выкладывая работы на протяжении тысяч дней, несмотря на критику и комментарии, сформировать аудиторию в 1,5 миллиона с нуля, и превратить свое творчество не просто в объект цитирования, но

и часть истории искусства – это большая заслуга», так о Веерле отозвался российский художник Покрас Лампас в интервью для The Flow [11].

Но в рейтинге отражены лишь индивидуальные работы. Существуют так же и NFT-коллекции – Множество схожих по различным характеристикам картин. Популярными авторами, по версии журнала «Forbes» [12], являются студии Larva Labs и Yuga Labs с проектами «CryptoPunks» (перевод: Криптопанки) и «Bored Ape Yacht Club» (перевод: Яхт-клуб скучающей обезьяны) соответственно. Токены CryptoPunks представляют собой пиксельные изображения людей и других существ, а токены Bored Ape Yacht Club, как и следует из названия, – яркие картинки обезьян со всевозможными модификациями элементов одежды и внешности вплоть до лазерных лучей, стреляющих из глаз.

Журнал «Forbes» приводит следующую информацию: «В этом году и CryptoPunks, и Bored Ape Yacht Club выставлялись на продажу и по отдельности, и «оптом». Например, Sotheby's продал подборку из 101 токена Bored Ape Yacht Club за \$24,4 млн, а Christie's удалось выручить почти \$17 млн за девять токенов «CryptoPunks» [13].

Немного другая ситуация обстоит в России. На момент написания статьи, токены российских художников на крупных мировых аукционах не появлялись. Но на локальных рынках художники успешно продают свои работы.

Одним из первопроходцев стал художник **Никита Реплянский**, более известный под псевдонимом R66. Что интересно, первый опыт с NFT принес Реплянскому, с внушительным списком крупных партнеров в портфолио (среди которых, например, разработчики игр Kinect Adventures! И Borderlands 2, Третьяковская галерея и музыкальная группа Bring Me the Horizon) около 1.2 тысячи долларов [14].

Так же одним из первых на тренд среагировал российский художник **Покрас Лампас**, он же Арсений Пыженков. В марте 2021 года он выставил на аукцион свою первую NFT. В виде токена была фотография его работы на Чиркейской ГЭС в Дагестане. Назвал свой первый NFT Покрас Лампас: «Nature-Human-Technology-Electricity». Сумма продажи составила примерно **28.2 тысячи долларов** [15]. В вопросе о скором крахе NFT Покрас Лампас рассуждает следующим образом: «Уверен, что надолго. Этот рынок сильно поменяется за считанные месяцы и годы. Недавно он был похож на Дикий Запад, а через недели стали заново формироваться цены на работы, начал появляться вторичный рынок, появляться первичные оценки рисков и инвестиций коллекционеров. Бывают примеры, когда коллекционеры поддерживают огромными суммами экспериментальные работы. В NFT приходят люди абсолютно разного уровня, подхода и медийности: от Эминема до Сноудена. Надеюсь, в будущем появится большое

количество офлайн-галерей, а у диджитал-художников будет больше инструментов для независимой авторской работы», – приводит слова художника интернет-журнал «The-flow» [16].

Анализ, конкретно российских деятелей искусства в сфере NFT осложняется анонимностью проводимых сделок. Большинство имён авторов -псевдонимы, а не настоящие имена, поэтому оценить можно лишь известных личностей, которые были известны по своим физическим работам, а не виртуальным. По той же причине, невозможно оценить, сколько продавцов и покупателей из России осуществляют сделки с NFT.

В марте 2021 года государственный эрмитаж на своём сайте сообщил о проведении первой в России NFT выставке [17]. «Эрмитажный проект станет первым в России выставочным исследованием в области искусства NFT-токенов и их использования в художественной сфере, что сегодня является наиболее актуальной повесткой в области современного искусства»– сообщалось на интернет-сайте организации.

В августе 2021 года государственный эрмитаж запустил новый, совместный с NFT биржей Binance проект под названием: «Ваш токен хранится в эрмитаже». Музей выпустил в свет лимитированную серию NFT с цифровыми копиями мировых шедевров из своей коллекции. Серия представленных работ цифровые воспроизведения следующих художественных произведений: «Мадонна Литта» Леонардо да Винчи, «Юдифь» Джорджоне, «Куст сирени» Винсента Ван Гога, «Композиция VI» Василия Кандинского, «Уголок сада в Монжероне» Клода Моне.

Описали проект в анонсе следующим образом: Все токенизированные цифровые произведения созданы в двух экземплярах: один из них будет храниться в Эрмитаже, второй – представлен на маркетплейсе Binance NFT. Все цифровые копии лично подписаны директором Государственного Эрмитажа Михаилом Пиотровским, который заверил подлинность каждой работы из лимитированной серии путем нанесения даты и точного времени их подписания, тем самым придав им абсолютную уникальность, увековеченную в блокчейне. Само место подписания – залы Эрмитажа – также закреплено в метаданных.

Стартовая стоимость каждой цифровой работы составляет 10000 долларов. Все вырученные от продажи средства переходят в Государственный Эрмитаж. Победители аукциона также получают видео в формате NFT с моментом подписания купленной ими копии генеральным директором музея Михаилом Пиотровским [18]

«Эрмитаж – консервативный инноватор – консервативный музей, который использует новейшие технологии. К ним относится и наш проект «Ваш токен

хранится в Эрмитаже», и вся наша работа с NFT. Мы расширяем цифровые возможности знакомства с коллекций Эрмитажа, с его залами и зданиями. Это пути, которые подчеркивают, с одной стороны, демократичность музея, с другой – доступность роскоши его посещения», – сказал директор Государственного Эрмитажа Михаил Пиотровский.

Глава Binance NFT Хелен Хай прокомментировала проект следующим образом: «Мы становимся свидетелями исторического момента – один из крупнейших мировых музеев выходит на рынок NFT. Маркетплейс Binance NFT стал связующей нитью мира искусства и технологий, и для нас этого огромная честь».

NFT-аукцион длился с 31 августа по 7 сентября, стартовая цена каждого токена составляла 10 000 долларов. В итоге NFT с работой Леонардо да Винчи купили за 150 500 долларов, Джорджоне – за 65 000, Ван Гога – за 75 000, Кандинского – за 80 000, Моне – за 74 000. В сумме Эрмитаж выручил за счет аукциона 444 500 долларов [19].

Также, стоит отметить, что в России появились собственные платформы для продажи NFT, такие как ArtLand и CryptoArt.

Таким образом, уже ясно, что NFT оказали значительное влияние на мир искусства, особенно в области цифрового искусства. Они предоставляют художникам и потребителям новый способ монетизации своих работ, демонстрации собственности и обеспечения подлинности. Использование NFT также привело к значительному увеличению ценности цифрового искусства, которое ранее рассматривалось как его менее ценная форма. Потенциал NFT в мире искусства все еще в значительной степени не использован, потому что, в преимущественном большинстве, лидеры продаж – уже известные авторы и медиа-персоны, которые используют свою известность. Будет интересно посмотреть, как NFT будут использоваться в будущем для облегчения обмена уникальными цифровыми активами, которые могут распространяться не только на искусство, но и в целом на все виртуальные данные.

Библиографический список

1. Collins English Dictionary: официальный сайт. – 2021. 24 ноября. – URL: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/nft> (дата обращения: 18.03.2022)
2. Кузнецова Е. Гид по NFT: как продавать свой и покупать чужой цифровой артефакт: Краткий материал для тех, кто пока не познакомился с техноло-

гией [Электронный ресурс] // Tjournal. 2021. 15 марта. – URL: <https://tjournal.ru/internet/352273-gid-po-nft-kak-prodavat-svoy-i-pokupat-chuzhoj-cifrovoy-artefakt/>

3. Токен (криптовалюта) [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия. – URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Токен_\(криптовалюта\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Токен_(криптовалюта)) (дата обращения: 05.03.2022).

4. Воттенхофер Р. Наука о блокчейне, 2014 – 730с.

5. Кузнецова Е. Гид по NFT: как продавать свой и покупать чужой цифровой артефакт: Краткий материал для тех, кто пока не познакомился с технологией // Tjournal. – 2021. – 15 марта. – URL: <https://tjournal.ru/internet/352273-gid-po-nft-kak-prodavat-svoy-i-pokupat-chuzhoj-cifrovoy-artefakt> (дата обращения: 11.03.2022)/

6. Корнеев А. Что такое NFT-токены. И при чем тут Бэнкси: [Электронный ресурс] // РБК Крипто. – 2021. – 4 марта/ – URL: <https://www.rbc.ru/crypto/news/6040cd429a7947281adb5a94> (дата обращения: 10.03.2022)/

7. Niftygateway: официальный сайт. – Обновляется в течение суток. – URL: <https://www.niftygateway.com/collections/pakmerge> (дата обращения: 10.02.2023)/

8. «SHANTI ESCALANTE-DE MATTEI». Mysterious Pak NFT Project Generates \$91.8 M. in Sales on Nifty Gateway.: [Электронный ресурс] // ArtNews/ – URL: <https://www.artnews.com/art-news/news/pak-merge-nft-sale-nifty-gateway-1234612436> (дата обращения: 10.02.2023)/

9. Christies: официальный сайт. – Обновляется в течение суток. – URL: <https://onlineonly.christies.com/s/first-open-beeple/beeple-b-1981-1/112924>

10. «Кирилл Бусаренко». Pokras Lampas объясняет нам NFT: [Электронный ресурс] // Flow. 2021. 26 апрель. – URL: <https://the-flow.ru/features/porkras-lampas-pro-nft> (дата обращения: 18.03.2022)/

11. «Кирилл Бусаренко». Pokras Lampas объясняет нам NFT: [Электронный ресурс] // Flow. 2021. 26 апрель. – URL: <https://the-flow.ru/features/porkras-lampas-pro-nft> (дата обращения: 18.03.2022).

12. Быковский А. Токены превращаются в люкс: 10 самых дорогих NFT-произведений на аукционах 2021 года: [Электронный ресурс] // Forbes. 2021. 27 декабря. – URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/450565-tokeny-prevrasautsa-v-luks-10-samyh-dorogih-nft-proizvedenij-na-aukcionah-2021-goda> (дата обращения: 18.03.2022).

13. Быковский А. Токены превращаются в люкс: 10 самых дорогих NFT-произведений на аукционах 2021 года: [Электронный ресурс] // Forbes. 2021. 27 декабря. – URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/450565-tokeny-prevrasautsa-v-luks-10-samyh-dorogih-nft-proizvedenij-na-aukcionah-2021-goda>

luks-10-samyh-dorogih-nft-proizvedenij-na-aukcionah-2021-goda (дата обращения: 18.03.2022).

14. Кориненко А. Ценители с криптой: топ-10 российских художников с дорогими NFT: [Электронный ресурс] // Известия. 2021. 28 ноябрь. – URL <https://iz.ru/1252530/ekaterina-korinenko/tceniteli-s-kripto-i-top-10-rossiiskikh-khudozhnikov-s-dorogimi-nft> (дата обращения: 18.03.2022).

15. «Редакция ТАСС». Покрас Лампас продал фото своей работы в виде виртуального актива за \$28,4 тыс.: [Электронный ресурс] // Газета.ру. – 2021. – 12 марта. – URL: https://tass.ru/kultura/10892615?utm_source=google.com&utm_medium=organic&utm_campaign=google.com&utm_referrer=google.com (дата обращения: 17.03.2022)

16. «Кирилл Бусаренко». Pokras Lampas объясняет нам NFT: [Электронный ресурс] // Flow. 2021. 26 апрель. – URL: <https://the-flow.ru/features/pokras-lampas-pro-nft> (дата обращения: 18.03.2022).

17. Государственный эрмитаж: официальный сайт. – 2021. 25 Март. – URL: <https://inlnk.ru/20JBG2> (дата обращения: 18.03.2022).

18. Государственный эрмитаж: официальный сайт. – 2021. 31 Август. – URL: <https://inlnk.ru/70jnGz> (дата обращения: 18.03.2022).

19. Государственный эрмитаж: официальный сайт. – 2021. 08 Сентябрь. – URL <https://inlnk.ru/yONypB> (дата обращения: 18.03.2022).

NFT TECHNOLOGY AND ITS APPLICATION IN ART

A.E. Mazikhin

Perm State University

The article is devoted to the study of the technology of non-interchangeable currents (NFT) and its application in art. NFT is a cryptographic token created on the basis of the blockchain, which is used to confirm the uniqueness of digital objects such as images, music and videos. The article discusses the issues of the emergence of this technology, its popularization, features, including its structure and principles of operation, as well as the advantages and disadvantages of using it in art. The use of NFT is described in the form of the most successful examples of use in art by foreign and domestic authors, as well as by the example of large projects related to non-interchangeable tokens. Potential risks associated with the use of this technology.

Keywords: Blockchain, Token, Non-interchangeable Token Digital Art, Smart Contract.

КОНЦЕПЦИЯ «ЛИРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ» М.Н.ЭПШТЕЙНА И ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ «ИСЧЕЗАЮЩИЙ МУЗЕЙ»

М.О. Мирошина

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В статье представлен анализ деятельности «Исчезающего музея» (г. Пермь) с точки зрения концепции лирического музея М.Н. Эпштейна и реалогической парадигмы музеологии. Описаны основные «характеристики» лирического музея, подходы к работе с «вещью» как музейным предметом, особенности восприятия экспоната в контексте его «биографии». Выделены соответствия и различия между концепцией М.Н. Эпштейна и работы, проходившей в рамках осуществления проекта «Исчезающего музея». Взяты комментарии создателей «Исчезающего музея», на основе которых в статье реконструируется его мифология¹.

Ключевые слова: вещь, музей, лирический музей, М.Н. Эпштейн, музеология, реалогия, «Исчезающий музей».

Интерес к предметному миру человека возрос во второй половине XX в.. Взгляд исследователей обратился к проблеме выявления вещи как реалии и к анализу явлений, увиденных сквозь ее призму [1]. Актуализация вопроса о вещи обозначила четкую антиномию «предмет-вещь», что не могло не отразиться в искусстве и на отношении к «вещам» в музейной экспозиции. В современных исследованиях повседневной жизни человека и материального мира, окружающего его, в разной степени проявлен концептуальный поворот, который был обозначен М.Н. Эпштейном как реалогический. В рамках этого подхода, вещь является «феноменом единичного существования» не с точки зрения ее товарной стоимости, технологической новизны или старины, функций или ритуальной всеобщей ценности, а как вещь, кому-то принадлежащая, чья-то, имеющая значение в связи с индивидуальной частью жизни своего владельца и своей «культурной

биографии» [2]. Хотя данная модель понимания человеческой сущности, заостряющая свое внимание на вещах личного пользования и формах взаимодействия с ними, на материальных аспектах идентичности, и не является достаточно освещенной и распространенной, особенно в новой российской философии культуры, материальный поворот проявляется во многих научных дисциплинах: в истории культуры, филологии и лингвистике, социологии, этнографии и культурной антропологии [3]. Таким образом, современное знание о культуре ориентируется в сторону индивидуального, субъективного принципа понимания уникальных и неповторимых смыслов вещей.

Особенно важным с этой точки зрения является момент, когда вещь теряет свою функциональную полезность, практическую ценность, в конце концов, ветшает и больше не соотносится с вкусами современного общества, становится рубжом, на котором происходит «разрыв значений». Пережившие эту девальвацию предметы обретают особенную важность и ценность [4].

Существование вещи в музее – процесс, связанный с отбором и изъятием вещи из ее привычного контекста, возведением в ранг «предмета музейного значения», а также с ее изучением и сохранением в качестве «музейного предмета», то есть включение в системы взаимодействия музея и общества уже в качестве экспоната. Вещи, уже установившиеся в этом статусе, обретают авторитет, а их уникальность и ценность чаще всего не подвергается сомнению. Иначе обстоит дело с первым этапом «превращения»: какая вещь достойна обрести статус музейной?

Ключевым вопросом для музеологии является возможность музейфикации любой вещи, как действительно выдающейся, так и самой заурядной [5], а также то, как происходит этот процесс и какие этапы он может в себя включать. В статье «Вещь и слово» М.Н. Эпштейн обобщает три причины становления вещи музейным экспонатом. Первой причиной является ее уникальность или древность (вещь представляет ценность за счет своей единичности). Другая причина – ее заурядность: вещь привычна для определенного места или времени и, тем самым, может как-то его характеризовать. Наконец, причиной может быть принадлежность какому-либо значимому лицу. Однако в предлагаемой концепции «лирического музея» или «мемориала вещей» эти критерии не играют существенной роли. Эпштейн объясняет это таким образом: «В этих вещах существенна не их типичность, а индивидуальное бытие, хранящее отпечаток жизни и мирозерцания их владельцев. Но это не придает экспонатам и мемориальной ценности, поскольку их владельцы – обыкновенные люди, ничем не прославившие своих

имен, а главное – живые люди, о которых в любом случае еще не приспела пора собирать память» [6, с. 295-296].

М.Н. Эпштейн вводит в оборот новый термин «реалогия» – «наука о вещах как формообразующих единицах пространства, границах его смыслового членения, через которые выявляется его ценностная наполненность, культурно значимая метрика». [7, с. 146]. Говоря о предмете этой дисциплины, Эпштейн подчеркивает мемориальность и лирическую сущность вещей, проявляющиеся по мере утраты ими функционального значения. Постигание этих смыслов, их принадлежности к миру человеческих чувств является задачей реалогии. Разделяя предметы и вещи, Эпштейн говорит, что «предмет превращается в вещь лишь по мере своего духовного освоения, подобно тому как индивидуальность превращается в личность в ходе своего самосознания, самоопределения, напряженного саморазвития» [6, с. 299].

В концепции «Мемориала вещей» или «лирического музея – места памяти вещей и о вещах» Эпштейн предлагает сместить фокус именно на «лирическую» сущность вещи. Можно назвать это вещественной антропологией культуры, целью изучения которой является постижение человеческого в вещах – их нефункционального смысла. На первый план выходит не предназначение вещи, а ее принадлежность кому-то, ее оживленность человеческими смыслами и чувствами. По мере освоения в духовном опыте хозяина вещи, ее «пережитости» и осмысленности, вещь приобретает личностную или «лирическую» ценность. Суть «лирического музея» – превращение предметов в вещь, проверка освоенности вещей, их близости к нам, ими владеющим; «важна сама возможность выражения, присутствие лирического начала в глубине вещей, их нечуждость, сродность человеческому «я» и его самоопределению в мире» [8, с. 308]. Вещь в «лирическом музее» не историческое или социологическое свидетельство, а фиксация некой неуловимой сущности, момента эмоционального взаимодействия с ней. Задачей такого музея является поиск соединения «личностной значимости и бытийного наличия вещи», репрезентации их взаимодействия, «переплетенности», восстановление судьбы вещи через ее настоящее. Лирика вещи заменяет эпос. Вещи больше не переживают своих владельцев, материальный мир вокруг человека меняется все быстрее и быстрее, а «лирический музей» является неким «мемориалом вещей», что

Эпштейн противопоставляет более привычному нам мемориалу человеческому. [9, с. 343-347]

Эпштейн в своих многочисленных редакциях статей о «лирическом музее» дает достаточно смутное описание предполагаемого облика экспозиции. Так, в

«Проективном словаре гуманитарных наук» и в книге «Постмодернизм в России» (несколько более развернуто) он упоминает опыт создания выставки, в которой приняли участие Илья и Виктория Кабаковы, Ольга Вайнштайн, Владимир Аристов, сам Михаил Эпштейн и многие другие [7, с. 352], [6, с. 306]. Однако пример, приведенный Эпштейном, не иллюстрирован и не описан подробно, что затрудняет представление о том, какой в точности была экспозиция.

Сейчас, в силу некоторых уже упомянутых причин, музеи «простых вещей» получают большее распространение и становятся более востребованными [10], поэтому, на мой взгляд, чтобы понять принципы, согласно которым «лирический музей» мог бы функционировать, разумно будет сопоставить идею М.Н. Эпштейна с уже действующим музеем, хоть отдаленно напоминающим «мемориал вещей». Тем самым, в ходе сравнения, мне хочется попробовать вывести более конкретную формулу существования «лирического музея». В своей работе я выдвигаю гипотезу о том, что своеобразным примером такого музея может служить «Исчезающий музей» (г. Пермь), реализованный в рамках программы «Подросток+музей+...» музея современного искусства

PERMM. Далее я попытаюсь произвести сравнительный анализ концепции М.Н. Эпштейна и деятельности данного музея.

«Исчезающий музей» возник в результате «околоархеологического» исследования старой радиорубки, обнаруженной воспитанниками и руководителями изостудии «Легкое дыхание» в микрорайоне Юбилейный, г. Пермь. В ходе исследования мной было взято интервью у Е.П. Ляшенко и М.А. Клюс, создательниц музея, а также комментарий современного пермского художника Ильи Гришаева. На их основе мной была более последовательно изучена линия их работы.

Куратор проекта, художник и дизайнер, Петр Стабровский так характеризует данную находку: «В какой-то момент тайная комната напомнила мне древнюю гробницу с множеством неизведанных артефактов. Именно поэтому я предложил подросткам превратиться в археологов и провести раскопки радиорубки. Археологи в своей работе также сталкиваются с неизвестными для них предметами, исследуют их и пытаются предположить, как древние люди ими пользовались. Так мы пришли к идее составления карточек, похожих на археологические описи. Заполняя карточки, подростки стали обращать пристальное внимание на объекты, тратить на них свою энергию, время, а именно внимание придает окружающим нас вещам ценность. Подростки дали каждому предмету название, тем самым «проявив» и обозначив их в пространстве. Ведь именно называя предметы мы начинаем их видеть». [11]. Огромное количество обнаруженных вещей было разобрано, описано и помещено в экспозицию. Вещи заговорили на новом языке:

функциональность многих хоть и не была утрачена, но уже не имела такого значения для нашедших. Попав в руки детей, вещи стали «глазами», «очень красивыми блоками с проводами», «замыкалками», «какиетами часами» и «непонятными штуками».

Выставочное пространство музея представляет собой бывшее помещение изостудии (а ранее радио-кружка) и включает в себя длинный стол с экспонатами в центре и многие другие объекты, нашедшие свое место на полу, партах, подоконниках по периметру зала; стены украшены открытками радиолюбителей со всех концов света и архивными фотографиями с занятий того самого радио-кружка; в многочисленных коробочках находятся различные детали, более не принадлежащие единому механизму, – все содержание «тайной комнаты» – предметы повседневности, пусть и ушедшей (рис. 1, 2). Эти «простые» вещи, перенесенные в контекст музейного пространства «обостряют внутреннее психологическое зрение, обеспечивают не только приращение знаний, но и запуск механизмов самопознания» [10].

Эпштейн так описывает возможный метод внесения предметов в выставочное пространство «лирического музея»: предлагает заключать вещи в «ряд полузамкнутых ячеек с непрозрачными или полупрозрачными стенками – своего рода комнат многокомнатного дома, в каждой такой «комнате» должна разместиться своя экспозиция и, – что похоже на «Исчезающий музей, – сопровождать экспонаты должны этикетки с комментариями буквально соответствующими вещи или метафорическими, отстраненными, серьезными или же наоборот гротескными и эмоциональными. Несмотря на то, что «лирический музей» все-таки является музеем, так называемые «антивитрины» должны располагаться не в классических стеклянных ящиках и не в классическом людном помещении – «им могло бы найтись место внутри того дома, где вещи прожили свою жизнь». Сложно отрицать, что «домом» радиодеталей была «тайная комната», радиорубка, и перед тем, как избавиться от этих вещей, предать их забвению, резонно будет вернуть ее «в особое мемориальное пространство дома, в углу ли на стене комнаты, как воплотившуюся и уходящую в прошлое часть своей жизни», в данном случае, части жизни дома творчества «Ритм» и его преподавателей и воспитанников. [6, с. 305]

Несмотря на то, что «Исчезающий музей» не соответствует одной из основных идей «мемориала вещей», где предполагается, что владелец вещей – жив и сам целиком составляет свой личный «лирический музей» (здесь возникает двойственная ситуация: один из преподавателей кружка скончался, другой же пере-

нес insult и не мог поучаствовать в проекте напрямую), музей выполняет задачу этого самого «мемориала вещей» – «в разнообразных лирических свидетельствах увековечивает память о вещах». Можно ли помыслить в рамках мифологии «Исчезающего музея» «тайную комнату», «исчезающее дополнительное образование» (со слов Е.П. Ляшенко) или дом творчества, в целом, в качестве одного из «хозяев» найденных вещей?

Как бы оно ни было, теперь эти вещи, названные новыми именами, хранят память о людях, которых не знал и не видел никто из причастных к музею. Вещи стали свидетельствами сущности этих людей, хранителями таинственных значений, которые вряд ли в этой ситуации можно до конца расшифровать, но именно здесь открывается огромное пространство для интерпретаций. В каждой пустой кофейной банке, пакете с кружками, в пачке несъеденного печенья, в коробке с резисторами, транзисторами, проводами и другими радиодеталями присутствует жизнь их хозяев, которую вряд ли можно (и нужно ли в данной ситуации?) узнать в подробностях. Глядя на все это, можно почувствовать, что «именно прикосновенность образует главное в вещах, каждая из которых рассчитана на то, чтобы быть тронутой, взятой, перенесенной, а некоторые имеют ручки и рукоятки, словно бы протянутые человеческой руке. Вот эти вещи, чей состав может быть машинной выделки, но чья сущность вылеплена руками, источает их теплоту, и выставляются в лирическом музее как произведения повседневного духовного творчества». Наверное, основная задача – «расколдовать вещь, вызволить ее из отрешения и забвения», все же была выполнена проектной группой «Исчезающего музея».

На мой взгляд, здесь сходятся главные идеи, которые представляются мне, при этом, весьма эфемерными. Здесь присутствует ощущение неделимого «элементарного» смысла вещей. В каждой карточке-описании представлена графа о тактильных и эмоциональных впечатлениях, произведенных той или иной обнаруженной вещью и в силу каких-то причин выбранных конкретным человеком для ее описания – тексты карточек не похожи друг на друга, как и люди, написавшие их; вещи там теряются, представления о них не совпадают с реальностью, – в общем, «перерождаются» с их новым имянаречением и вынесением их в контекст музейной экспозиции (рис. 3, 4, 5). В своем комментарии об «Исчезающем музее» Илья Гришаев, современный пермский художник, активно участвующий в жизни проекта с самого его зарождения, точно и оригинально выражает эту мысль: «новоавангардная форма музеефикации или появляющаяся и равно исчезающая коллекция как мутирующее множество, и приглашает к участию в неви-

данно-непривычных отношениях с вещами, через реинтерпретирующие контекст раскопки и мифинструменты атрибуции, собирая открытое хранение одной локальной истории, но оставляя за зрителем выбор оптик-позиций взглядов». Таким образом, каждая из всех найденных «штуковин» является особенной уникальной живой, несмотря на общее имя.

Таким образом, вычлняя характеристики и сопоставляя концепции между собой, я не пришла к однозначному решению вопроса о том, можно ли назвать «Исчезающий музей» примером «лирического» в полной мере. Однако в ходе изучения и структурирования знания о концепции М.Н. Эпштейна, мне показалось, что его критерии условны – в большей степени он апеллирует к духу платоновских «предметов несчастья и безвестности», которые требуют от нас «сохраненья» и «пониманья», а это можно назвать весьма субъективной абстрактной характеристикой. Пожалуй, именно эта неконкретность также является важным аспектом в рассмотрении вопроса, ведь, тем самым, она представляет пространство для интерпретаций. И, если здесь так важен момент индивидуального суждения, я скажу, что для меня «Исчезающий музей» вполне соответствует духу «мемориала вещей». Хочу закончить статью, вновь процитировав Илью Гришаева: «любимый исчезающий музей чудесное место, там, в единицах хранения переплелись сказы и штуки и доки – радиотехнические объекты сплывались с личными вещами, артефакты проросли в минируины, схемы и дневники легли на карты».

Библиографический список

1. Киселева О.М. Вещь как предмет и образ в искусстве второй половины ХХвека (на примере творчества Герхарда Рихтера) / О.М. Киселева // Известия РГПУ им. А.И. Герцена 2010. № 126. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vesch-kak-predmet-i-obraz-v-iskusstve-vtoroyupoloviny-xx-veka-na-primere-tvorchestva-gerharda-rihtera> (дата обращения: 21.01.2023).

2. Шипулина Н.Б. Реалогический поворот в науках о культуре: обзорзарубежной и отечественной литературы / Н. Б. Шипулина // Известия ВГПУ. 2011. № 9. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/realogicheskiy-povorot-vnaukah-о-kulture-obzor-zarubezhnoy-i-otechestvennoy-literatury> (дата обращения: 18.04.2022).

3. Шипулина Н.Б. Реалогическая парадигма в российской философии культуры/ Н. Б. Шипулина // Известия ВГПУ. – 2014. – №8 (93). – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/realogicheskaya-paradigma-v-rossiyskoj-filosofiikultury> (дата обращения: 22.01.2023).

4. Шпаковская Л.Л. Старые вещи. Ценность: между государством и обществом/ Л.Л. Шпаковская // Неприкосновенный запас. – 2004. – № 1 (33). – URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2004/1/starye-veshhi-czennost-mezhdugosudarstvom-i-obshhestvom.html> (дата обращения: 20.04.2022).
5. Балаш А.Н. Вещь в музее: размышления о судьбе «Предмета музейного значения» / А.Н. Балаш // ВМ. – 2013. – № 1 (7). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vesch-v-muzee-razmyshleniya-o-sudbe-predmetamuzeynogo-znacheniya> (дата обращения: 20.04.2022).
6. Эпштейн М.Н. Постмодернизм в России / М.Н. Эпштейн ; – СанктПетербург : Изд-во Азбука-Аттикус, 2019. – с. 295-306.
7. Эпштейн М.Н. Проективный словарь гуманитарных наук / М.Н. Эпштейн; – Москва : Изд-во Новое Литературное Обозрение, 2017. – с. 146, 352.
8. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны / М.Н. Эпштейн ; – Москва : Изд-во Советский писатель, 1988. – с. 308.
9. Эпштейн М.Н. Поэзия и сверхпоэзия. О многообразии творческих миров. / М.Н. Эпштейн ; – Москва : Изд-во Азбука-Аттикус, 2016. – с. 343-347.
10. Андреева И.В. «Детский вопрос» или поэтика вещи в музейной экспозиции / И.В. Андреева // ВМ. – 2010. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/detskiy-vopros-ili-poetika-veschi-v-muzeynoyekspozitsii> (дата обращения: 15.02.2023).
11. PERMM: официальный сайт Пермь. URL: <https://permm.ru/~/ischezayushchiy-muzey> (дата обращения: 18.04.2022).

EXPOSITION OF «THE ENDANGERED MUSEUM» AS A SAMPLE OF «LYRICAL MUSEUM» OF M. EPSHTEIN

M.O. Miroshina
Perm State University

This article presents the analysis of «The Endangered Museum» work from the perspective of Mikchail Epshtein’s conception of «lyrical museum». The main characteristics of «lyrical museum», approaches to work with museum exhibits and features of perception of the museum subjects in a context of their «biography» were described. Accordances and differences of Epshtein’s conception and a praxis of «The Endangered Museum» were highlighted. Also, an interview of the creators of the considered museum was taken and on this basis it is recreated the mythology of the project.

Keywords: «thing», realogy, museology, material culture, museum, museum exhibit, object of museum value, the cultural biography of things.

ТРАНСФОРМАЦИИ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРА В АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Е.М. Мухаметзянова

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В статье рассматривается проблема трансформаций детективного жанра в американском кинематографе, который занимает лидирующие позиции в мировой киноиндустрии и вовлечен в глобализационные культурные процессы. Детектив исследуется, с точки зрения его генезиса, степени актуальности, популярности и востребованности, в пространстве современной культуры, на стыке массового и элитарного кинематографа. На примере культурологического анализа фильмов «Окно во двор» А. Хичкока (1954) и «Семь» Д. Финчера (1995), делается вывод, что, в условиях кардинальных изменений, происходящих в современной культуре и структуре сознания людей вообще (С. Гроф, Х. Ортега-и-Гассет, А. Тойнби), закономерны процессы жанровой генерализации, образования многочисленных гибридных модификаций, упразднения жестких границ между массовым и элитарным кино, разрушения жанрового канона кинодетектива.

Ключевые слова: детектив, жанровые границы, кинематограф, массовая культура, классический детектив, современный детектив, эволюция жанров.

Интерес к расследованию преступления и поиску виновных, возник в обществе к середине XIX в., когда уголовное нарушение закона и преследование за него стало носить публичный характер, это напрямую связано со становлением научного мировоззрения в европейских странах, что требовало применять научный подход к преступлению, как к проблеме социального характера. В этот период времени преступления не рассматривались с точки зрения морали, как было принято в средневековом обществе и до XVIII в., общество интересовала форма

преступления и его причины. Однако детектив как самостоятельный литературный жанр сформировался лишь в XIX веке и все предыдущие произведения стали лишь предпосылками для возникновения современного детектива.

Детектив – остросюжетный жанр в литературе и кинематографе, который повествует о расследовании загадочного случая, чаще всего преступления. Детективный жанр, как структура, способен привлечь к себе большое количество зрителей, так как имеет базовый код: «загадка – процесс ее решения – разгадка», вызывающий интерес и интеллектуальное напряжение [1]. Детектив – питательная среда для новых жанров, а это в свою очередь, делает более мягким разграничение на массовое и элитарное.

Говоря о популярности жанра детектив, приведу исследование ВЦИОМ, которое было проведено в августе 2019 г. Респондентам задавали вопросы на тему предпочтения тех или иных жанров в литературе и кино. И, как показал опрос, детективный жанр в литературе является одним из самых популярных ответов. Вторым по прибыльности литературных жанров в США стал детектив, британцы тоже предпочитают детектив. Доля детективных сериалов на российском телевидении составляет 36%. На 4 самых популярных каналах на долю детективных сериалов пришлось более 50% эфирного времени. И на сегодняшний день детективный жанр не теряет своей актуальности и востребованности.

Детектив произвел большое впечатление на многих режиссеров, и сегодня этот жанр лежит в основе многих сценариев. В пространстве современной культуры происходит сближение массового и элитарного кинематографа, что проявляется в образовании многочисленных гибридных форм с использованием знаковых конструкций классического детектива. Новые модификации, с одной стороны, рассматриваются как развитие и трансформации детективного жанра, а с другой – как исчезновение и растворение детективной традиции, стирание жанровых границ.

Современное визуальное мышление человека тесно связано с развитием медийно-информационного поля, которое имеет под собой фундамент современных технологий. Усложнение технологической компоненты общества ведут к изменению культурной жизни и структуры сознания людей вообще (С. Гроф, Х. Ортега-и-Гассет, А. Тойнби).

Далее, этой статье будет рассмотрена эволюция детективного жанра в американском кинематографе на примере двух фильмов – «Окно во двор» (1954 г.) режиссера Альфреда Хичкока и «Семь» (1995 г.) режиссера Дэвида Финчера.

В киноведении фильм «Окно во двор» рассматривается как пример склонности Хичкока к использованию ограниченного пространства, сюжет развивается в соответствии с классическим принципом единства места, времени и действия, а повествование происходит с соблюдением хронологической последовательности. Жесткая структура, нарративная стабильность – так можно охарактеризовать «Окно во двор». Говоря о классическом детективе, стоит упомянуть и то, что сцены насилия отсутствуют в фильме (мы не видим, как Ларс Торвальд убивает свою жену и Эл Би Джеффрис сам выпадает из окна). Главный герой-сыщик представлен интеллектуалом, ему присущи хитроумные ходы, такие как использование профессиональной техники для наблюдения за соседями.

«Окно во двор» признан величайшим детективом в истории кинематографа, по мнению Американского института киноискусства, а также считается одним из классических фильмов мирового кино и абсолютно «кинематографический фильм».

Со временем происходит переход от одной эпохи детектива к другой. Схематизм и рационализм, определившие логику построения классического детектива в кинематографе, были продуктом научных знаний, характерных для середины XX века. Однако сциентистское мировоззрение, которое способствовало становлению и развитию техногенной цивилизации, к концу XX века теряет свои позиции. Рационализм был заменен на иррациональное восприятие действительности.

Жестокая конкуренция монополистического капитала, коррупция, организованная преступность, Вторая Мировая война, которая показала весь набор технологических возможностей, направленных на убийство – все это поставило под вопрос разум и науку, а также вызвало пересмотр проблемы смысла жизни, человеческого существования и места человека в мире. В таком обществе дедуктивный метод не годился для раскрытия преступлений.

Второй фильм – «Семь», режиссера Дэвида Финчера рассказывает о расследовании двумя детективами-напарниками серии убийств, которые связаны с семью смертными грехами.

Кинокритики относят «Семь» к триллерам. Фильм содержит в себе также характерные элементы полицейской драмы: расследование убийства двумя полицейскими-напарниками, ищущими последовательно доказательства. Стилистически фильм относят к неонуару. Как и в классическом фильме-нуар, в «Семь» доминирует апатия, отчаяние, насилие и упадок общества, нет счастливого конца, наоборот, в конце зритель может видеть искалеченные судьбы ге-

роев. Цветовая гамма, в которой выполнен фильм, также позволяет отнести картину к неонуару: в отличие от классических чёрно-белых нуарных лент, неонуар оперирует стилизованным цветом, что мы можем наблюдать в фильме. Следующий элемент, который указывает на принадлежность фильма «Семь» к неонуару – детальное изображение места преступления, изувеченных жертв, а также демонстрация фотографий с мест преступлений.

Одной из особенностей повествования в фильме становится кольцевая структура – полицейский, расследующий убийства, основанные на семи смертных грехах, сам становится жертвой греха и убивает – конец истории просматривается уже в её начале. Еще одной особенностью данного фильма становится то, что убийца добровольно сдаётся полиции примерно за полчаса до конца фильма, такой интересный ход дезориентирует зрителя и выводит интригу на новый уровень. Зритель не привык узнавать личность убийцы так рано.

Одно из требований коммерческой драматургии – «хэппи-энд», в котором герой достигает цели и получает то, за что боролся, но Финчер застаёт зрителя врасплох печальной открытой концовкой [2] (Миллз попадает в психоэмоциональную ловушку и сам становится убийцей). Так же, в фильме не соблюдается принцип единства времени, места и действия, как это было в классическом детективе, действия разворачиваются в разных частях города, параллельно показаны истории нескольких героев.

В современном кинематографе нет четкого деления на жанры, так как стираются жанровые границы и происходит слияние жанров. Возникают трудности с определением и четким разграничением жанров, а порой это и вовсе невозможно. Фильм «Семь» представляет из себя смешение жанров детектив, триллер, криминал, драма и неонуар.

Подводя итог, можно сказать, что существование детективного жанра, в наше время, находясь в противоречии с требованиями массовой культуры, практически исчезает. По мнению большинства исследователей, «современный детектив, порождая новые литературные модификации, утрачивает одномерность массового искусства» [3], то же самое происходит и в киноиндустрии. Происходит полная девальвация детективного жанра и его погружение в массовую культуру, которая является коммерческой, производящей развлекательную продукцию. На рубеже веков происходит стирание жанровых границ, утрачивается значение канонов жанра и четкая структура, происходит зарождение новых поджанров детектива. Детективный жанр теряет свою автономность, но, тем не менее, не перестает привлекать исследователей.

Библиографический список

1. Фетисова Т.А. Детектив в пространстве культуры / Т.А. Фетисова // Вестник культурологии. – 2020. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/detektiv-v-prostranstve-kultury/viewer> (дата обращения: 29.10.2021)
2. Прекраснов О. Альфред Финчер: Хичкок и Дэвид / О. Прекраснов // Кинотексты. – 2019. – URL: https://cinetexts.ru/alfred_fincher (Дата обращения: 12.01.2022)
3. Кучумова Г.В. Рождение новой романной формы «из духа детектива» (на материале немецкоязычного романа 1980–2000 гг.) / Г.В. Кучумова // Царскосельские чтения. – 2011 – С. 271-276.

TRANSFORMATIONS OF THE DETECTIVE GENRE IN AMERICAN CINEMA

E.M. Mukhametzyanova
Perm State University

The article deals with the problem of transformations of the detective genre in American cinema, which occupies a leading position in the global film industry and is involved in globalization cultural processes. The detective story is being studied from the point of view of its genesis, the degree of relevance, popularity and demand, in the space of modern culture, at the intersection of mass and elite cinema. On the example of the cultural analysis of the films «Rear Window» by A. Hitchcock (1954) and «Seven» by D. Fincher (1995), it is concluded that, in the conditions of cardinal changes taking place in modern culture and the structure of people's consciousness in general (S. Grof, J. Ortega y Gasset, A. Toynbee), the processes of genre generalization, the formation of numerous hybrid modifications, the abolition of rigid boundaries between mass and elite cinema, and the destruction of the genre canon of detective film are natural.

Keywords: detective story, genre boundaries, cinematography, popular culture, classic detective story, modern detective story, evolution of genres.

КОММЕМОРАТИВНЫЕ КОНТЕКСТЫ ГОРОДА

А.В. Мытник

Белорусский государственный университет

Цель исследования – определить сущностное понимание коммеморации в контексте ее репрезентации в коммеморативных контекстах городского пространства Беларуси. В данной статье определяется значимость памятования различных событий в жизни общественности, которые имеют ценностное наполнение, в частности, культурное. Основное внимание уделяется исторически сложившимся процессам бытовой и научной жизни, которые привели к осознанию важности сохранения аспектов прошлого. Помимо этого, затрагиваются идеи, которые привели к оформлению таких понятий, как репрезентация прошлого, культурная память, коммеморация, коммеморативные практики и прилегающие к ним научные идеи, которые позже обрели актуальность и в современном мире. Научная новизна работы заключается в соединении фундаментальных и прикладных знаний о феномене коммеморации и применении их к главным историческим и культурным аспектам жизни Беларуси. В результате написания данной работы было выявлено, что феномен коммеморации – развивающееся направление в современной научной жизни, которое может быть применимо при рассмотрении различных аспектов жизни, а в данном случае – при описании городских контекстов.

Ключевые слова: городское пространство, репрезентация прошлого, культурная память, коллективная память, коммеморация, городская коммеморация, коммеморативные практики.

Современный человек привык видеть вокруг себя большое количество объектов, субъектов, которые, чаще всего, являются совокупностью вещей, из которых складывается окружающий мир. Более того, такая совокупность практически всегда обусловлена смыслом, имеет ценность. Ценность всегда понимается

индивидуально и может быть материальной, духовной, иметь разную значимость, может стать благом для жизни и ее продолжения, восприниматься как знак, символ, значение, и такая цепочка всегда имеет продолжение. В контексте данной работы такая совокупность вещей выступает в качестве окружающего пространства, оно же – городское пространство.

Безусловно, развитие человечества происходило на протяжении множества веков, было нераздельно от развития окружающего их городского пространства, которое наполнялось многочисленными символами, знаками, элементами, несущими различную информацию. В ходе такого развития человечество стало осознавать значимость этих элементов и, вместе с этим, задаваться вопросами идентичности, отличий от других.

Изначально репрезентация прошлого, сохранение идентичности рассматривались исключительно с точки зрения феномена памяти и истории, которые должны были быть неразрывными в их понимании. Одним из исследователей, который придерживался данной позиции, является М. Хальбвакс.

Еще один ученый А. Мегилл развивает теорию М. Хальбвакса. Он считает, что «память выступает как некий не поддающийся измерению дискурс, делающий утверждения о собственной пригодности, которые не могут быть подтверждены», поэтому все события прошлого следует изучать исключительно с исторической точки зрения [3, с. 30]. Однако данная идея практически утратила силу после появления работ о коллективной памяти как части культуры.

Позже появлялись идеи о значимости окружающего мира, о значимости его сохранения, совершенствования с помощью реконструкций или консерваций, придании им большей значимости, сохраняя устную историю, передавая ее из поколения в поколения. Феномен такого поведения по отношению к культурно значимым элементам жизни, приобрело такое название, как культурная память, а позже – коммеморация. Позже многие ученые писали о том, что культурная память намного насыщеннее исторической по своему наполнению и «отношению» к прошлому.

Задаваясь вопросом о культурной памяти, исследователи стали представлять широкой публике собственное видение проблемы, понимание коммеморации, раскрывали его сущность и описывали его применение в обществе.

Одним из таких ученых является немецкий египтолог Я. Ассман, который открыто рассуждал о коммеморации в работе «Культурная память». Ассман рассматривал культурную память с точки зрения человека, выступающего как субъект, который транслирует свои знания всем вокруг.

В наши дни термин «коммеморация» стал достаточно известным для научного мира. В современных источниках коммеморация описывается как «сознательный социальный акт передачи нравственно, эстетически, мировоззренчески или технологически значимой информации путем увековечивания определенных лиц и событий, то есть введения образов прошлого в пласт современной культуры» [2, с. 237-240].

Городская коммеморация – то явление, которое помогает не забывать о былых временах, не дает возможности переделать его под какое-то ни было желание отдельной личности, дает шанс сохранить символическую связь с событиями городского прошлого. Благодаря коммеморационным городским практикам обособленные культурно-смысловые части города актуализируются и обретают и скапливают значимости для новых поколений, которые основываются, в основном, на памяти и повышенной ценности.

Сторонники культурных исследований разделили культурную память на две группы: биологическую и символическую, где биологический фактор образуется с помощью особой памяти людей, а символический – на основе навязанных принципов, где главную роль играют средства массовой информации, обходя старые источники и так далее. В связи с этим, пользуясь различными описанными позициями культурологического подхода к изучению отдельных элементов или целой жизни городского прошлого, следует рассмотреть типовое разнообразие практик городской коммеморации, которые могут являться и способами для формирования культурной памяти города.

Так, например, визуальные и вербальные формы городской коммеморации могут считаться одной из ее практик.

Визуальные формы могут представлять собой места памяти городов, исторических событий, или природные части города, без которых невозможно представить собранный образ территории: известная всем своим историческим контекстом река Свислочь, территории, охраняемые ЮНЕСКО, природные ансамбли и так далее. Специально созданные визуальные части культурной памяти выступают в виде различных видов искусства: скульптура, кинематограф; специально созданной символики государства: герб, флаг и так далее.

Эти вербальные виды коммеморации могут иметь разное значение и выражаться по-разному, в виде: информационных текстов, стихов о городе или его пейзажах, названий городских объектов, городских легенд, мифов, речей, высказываний и так далее.

Второй и, практически, самой часто встречающейся практикой городской коммеморации, может быть его эмоциональная или когнитивная составляющая.

С точки зрения данной практики рассмотрения города, которая формируется на основе того, как социум воспринимает действительность, городское пространство может ощущаться душой или осознаваться разумом.

В случае эмоциональной составляющей коммеморативных практик, отличительную значимость обретают те произведения искусства, которые показывают картинку ушедших эпох. Кино, мультфильмы, различные письменные источники (чаще, художественные) могут рассказывать о целых исторических эпохах, о каких-то конкретных элементах прошлого, а иногда и будущего, тем самым оказывая сильное влияние на общественность [4]. Например, музей ВОВ в Минске обрел привычку показывать проходящим фильмы о войне, как бы вовлекая их в то событие через эмоциональный аспект восприятия информации.

Более того, тот же кинофильм способен через экранизацию фрагментов памяти в деталях передать элементы городского прошлого. Примером может стать фильм «Любовью надо дорожить», в котором есть элементы городского Минского пространства конца 1950-х гг. Более того, в нем показаны не только единичные улицы, а панорамный вид центральной части Минска, снятый сверху. В наши дни благодаря данной киноленте можно отследить изменения города за 70 прошедших лет: показанный парк имени 30-летия БССР теперь носит название в честь Янки Купалы, памятник Сталину на Октябрьской площади давно снесен, пустующее место около сквера застроено зданиями, которые сейчас являются музейным пространством. Все эти художественные образы эмоционально насыщают коллективную память, своеобразно передавая дух города, характер его жителей, страницы истории, тем самым формируя в сознании современного поколения значимые слои воспоминаний, которые потом могут стать элементом коммеморации.

Когнитивные практики коммеморации чаще всего описываются как безэмоциональное понимание культурных смыслов города.

Примерами данной практики могут быть различные научные форумы или конференции, лекции в университете или уроки в школе, чтения на различные темы различных уровней и так далее. И их прямой целью является создание и сохранение культурной памяти через включение в процесс каких-либо групп людей. С помощью такого подхода, безусловно, может актуализироваться забытое воспоминание о происходящем в городе, обрести новые смыслы, оставить отпечатки на коллективном воспоминании.

Третьей составляющей практик городской коммеморации можно считать институциональные и перформативные практики. «Институциональные прак-

тики выполняют важную роль в городской коммеморации, обеспечивая сам процесс хранения и трансляции культурных смыслов города, поддержания их в актуальном состоянии» [6, с. 120-169]. Основой такой практики городской коммеморации является работа музеев, галерей, архивов, залов для выставок, в которых хранятся и «используются» публично культурные городские значения.

Примерами таких «институтов» в данном контексте могут быть: 1) музей истории города Минска и проводимая в нем выставка «Маё імя Мінск», целью которой является иллюстрация портрета города, описание его судьбы ; 2) музей Янки Купалы предлагает своим посетителям новейшую технологию – голограмму поэта, которая является не только дополнением к теме музея, но и проводником в прошлое. Над рабочим столом Янки Купалы вывешены фотографии поэта на улицах городов, и об этом говорят также и сотрудники музея. Помимо всего прочего, в музее развешены тачскрины и интерактивные доски, в которых есть все: от аудиоматериала Владимира Мулявина «Молитва», написанная на слова Янки Купалы до имеющейся в них информации о самом музее и особой «Купаловской архитектуре», в стиле которой построен музей-мемориал.

Перформативные практики предполагают наличие прописанного текста – сценария, и возможности постоянного воспроизводства определенного действия, в данном случае – направленного на памятование события прошлого. В перформативных практиках реализуется основная задача – влияние через действие на реальность.

Яркими примерами данной практики может стать: реконструкция первых часов войны и обороны Брестской крепости в Бресте, сражение 1812 г. Наполеона против русской армии в Борисове, «возвращение» современной Замковой горы Браслава в события средневекового прошлого с помощью праздника «Меч Брачыслава» и так далее.

Эффект перформативных практик выражается в том, что «создание или сохранение культурных смыслов города происходит через своеобразное обыгрывание памятного образа, который является прямым путеводителем к созданию ситуации», где участники таких перформансов пропускают все события через себя и воплощают их в современном городском пространстве [7, с. 259].

Последней практикой, о которой следует сказать в данной работе, является символическая практика городской коммеморации. Символы городской среды могут быть различны по форме, виду и так далее. С одной стороны, городское пространство может быть наполнено символами, которые являются проводниками небольших частей культурной памяти. С другой стороны, город может «по-

казывать» те символы, которые были разработаны на заказ для того, чтобы отражать информацию о городе, его традициях, культуре, истории и так далее. Примерами таких знаков могут быть официальные знаки, логотипы города, герб, флаг, гимн и так далее.

В наши дни культурная память наполняется аутентичными смыслами. Например, белорусские города актуализировали памятную связь с помощью создания интерактивной карты Беларуси. «Белкартография» опубликовала электронный путеводитель по Беларуси под названием «Мая радзіма – Беларусь» на двух языках. Данная карта помогает познакомиться с государственными символами страны, узнать ее историю, изучить больше информации о старейших городах, почерпнуть сведения о расселении наших предков, о выдающихся исторических деятелях, достопримечательностях и еще изучить многое другое, например, месторасположение и общий вид национальных парков и заповедников.

Таким образом, можно говорить о том, что практики городской коммеморации довольно разнообразны и захватывают все сферы жизнедеятельности человека, рассматривая его с точки зрения социальной, культурной, исторической личности, которая проживает в такой же, как и он сам, городской среде.

Библиографический список

1. Арнаутова Ю.А. Культура воспоминаний и история памяти / Ю.А. Арнаутова. – Москва: Кругъ, 2006. – 46 – 51 с. – ISBN 5-7396-0099-5.
2. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность / Я. Ассман. – Москва: Языки славянской культуры, 2004. – 200 – 267 с. – ISBN 5-94457-176-4.
3. Мегилл А. Историческая эпистемология / А. Мегилл. – Москва: Канон, 2007. – 15 – 45 с. – ISBN 978-5-88373-150-0.
4. Специальный журнал «Большой»: официальный сайт. – Минск, 2010. – URL: <https://bolshoi.by/> (дата обращения: 02.02.2023).
5. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память / М. Хальбвакс. – Москва: Мысль, 2005. – 140 – 244 с. – ISBN 19-6792-765-4.
6. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / М. Хальбвакс. – Москва: Новое изд-во, 2007. – 119 – 319 с. – ISBN 978-5-98379-088-9.
7. Хобсбаум Э. Эпоха крайностей / Э. Хобсбаум. – Москва: Независимая газета, 2004. – 123 – 350 с. – ISBN 6-86712-162-3.
8. Шыбека З.В. Гарадская цывілізацыя: Беларусь і свет. Курс лекцый / З. Шыбека. – Вільня: ЕГУ, 2009. – 250 – 358 с. – ISBN 978-9955-773-23-8.

CITY'S COMMEMORATIVE CONTEXTS

A.V. Mytnik

Belarusian State University

The purpose of the study is to determine the essential understanding of the commemoration in the context of its representation in the commemorative contexts of the urban space of Belarus. This article defines the importance of remembering various events in the life of the public, which have value content, in particular, cultural. The focus is on the historical processes of domestic and scientific life, which have led to an awareness of the importance of preserving aspects of the past. In addition, ideas are touched upon that led to the design of such concepts as representation of the past, cultural memory, commemoration, commemorative practices and related scientific ideas, which later became relevant in the modern world. The scientific novelty of the work consists in combining fundamental and applied knowledge about the phenomenon of reflection and their application to the main historical and cultural aspects of the life of Belarus. As a result of writing this work, it was revealed that the phenomenon of reflection is an emerging trend in modern scientific life, which can be applied when considering various aspects of life, and in this case, when describing urban contexts.

Keywords: urban space, representation of the past, cultural memory, collective memory, commemoration, urban commemoration, commemorative practices.

СОПОСТАВЛЕНИЕ ВИДЕОИГР И СОЗДАННЫХ НА ИХ ОСНОВЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Е.А. Нестерук

Белорусский государственный университет

В статье рассматриваются вопросы сопоставления видеоигр с созданными на их основе новыми художественными произведениями. Видеоигры являются самостоятельным видом культурных индустрий. Но в настоящее время на базе видеоигр стали создаваться новые произведения. Они стали основой для написания книг, создание фильмов и анимаций и пр. Проводиться сопоставление одной из популярных видеоигр *League of Legend* и созданного на её основе анимационного сериала *Arcane*. Приводятся материалы исследования по изучению предпочтений потребителей в видеоиграх при создании наиболее оптимального нового продукта

Ключевые слова: культурные индустрии, видеоигры, анимация, сериалы, трансмедийное повествование, фанатское творчество.

В наше время стала очень заметна тенденция, когда при создании художественного контента авторы не стремятся показать зрителю одно уникальное творение, а хотят созданный ими продукт продвинуть во всех возможных сферах искусства. Особенно хорошо это заметно в современном кинематографе. Крупные кинокомпании часто занимаются продвижением своих проектов путём создания сопутствующих атрибутов к ним, каждый год на экраны выходит множество сиквелов, ремейков, спин-оффов. Таким образом культурный продукт превращается во франшизу.

В последнее время популярность приобрело понятие трансмедийного повествования, или же трансмедийного сторителлинга, которое появилось в 2003 г., хотя похожие на него определения были и раньше. Трансмедийное повествование зародилось в ответ на необходимость изменения распространения

контента. Также изменения происходили в самом потребителе. Для нашего времени характерным является клиповое мышление, массовость культуры, ускорение темпа жизни, погруженность людей сразу в несколько медиа-платформ. Авторы контента стали увеличивать инструменты по его созданию, а распространение стало происходить сразу на нескольких платформах в разных форматах [1].

Согласно Г. Дженкинса, «трансмедийный сторителлинг – это искусство создания особой вселенной. Для глубокого включения в эту вымышленную реальность пользователь начинает собирать по крупицам истории на различных медиаканалах, отслеживать записи на дискуссионных онлайн-ресурсах, взаимодействовать с теми, кто подобным образом тратит время и силы на обогащение опыта развлечений» [2]. Таким образом, автор должен создать не просто единый продукт, а франшизу, где все части независимы, но при этом связаны между собой. Такой вид контента требует особых усилий не только от автора, но и от его зрителей, от которых будет необходимо не просто пассивное потребление, а активная включенность в процесс.

В рамках больших трансмедийных проектов авторы зачастую концентрируются не только на создании виртуального контента, но параллельно выпускают и иную материальную продукцию. На тематических площадках можно найти любую вещь по любимой франшизе на свой вкус, начиная с кружек и канцелярии, заканчивая игрушками и статуэтками. Всё это объединяется в понятие «мерч».

В наше время процесс слияния различных культурных продуктов достиг такого уровня, что можно говорить о таком явлении, как конвергенция культурных индустрий. В.А. Карпиевич под конвергенцией культурных индустрий понимает «процесс слияния нескольких видов культурных индустрий на базе основной индустрии, в результате чего качественно усиливается базовый культурный продукт» [3, с. 67]. Больше всего этот процесс нашел свое выражение в видеоиграх.

Одной из новых форм экранизации является адаптация видеоигр. Происходит как в формате игрового кино, так и виде мультипликации, сериала, или аниме. Простота такого жанра напрямую зависит от того, насколько развитой и глубокой является история внутри самой игры. В случае с *RPG* в этом нет сложности, так как сама суть игры заключается в прохождении игроком изначально заданного сюжета, который меняется лишь в зависимости от выбора действий. Здесь, как и с комиксами, у режиссёров есть всё готовое для создания собственного продукта, но у огромного ряда игр сюжет или отсутствует или не является центральной частью геймплея и расположен за кадром и его придётся создавать и додумывать самостоятельно.

В нашем исследовании мы проведем сопоставление одной из популярных видеоигр *League of Legend* и созданного на её основе анимационного сериала *Arcane*.

League of Legend – компьютерная игра разработанная американской компанией Riot Games и выпущенная в 2009 г. Она относится к жанру МОБА – многопользовательской онлайн боевой арене и является одним из самых известных её представителей. Жанр игры сочетает в себе стратегию в реальном времени и ролевую игру. За всю историю существования *League of Legend* было выпущено множество игровых режимов, временных или ставших постоянными, но все они имеют одинаковую механику игры и отличаются лишь игровой картой и специфичными модификациями. В таком жанре от игрока будет требоваться полное погружение в матч, и любое отвлечение может стать фатальным, ведь иногда тактическое решение нужно принимать за долю секунды. Можно считать, что в этот момент для человека происходит полное стирание грани между реальностью и виртуальной средой, он думает и мыслит, словно сам находится по ту сторону экрана, на арене действий [4].

В *League of Legend* активно развито фанатское творчество. Пользователи строят теории о том, как будет развиваться сюжет мира дальше и что ждёт его героев. Часто можно увидеть фанатские концепты образов или игровой карты. Если человек имеет высокий уровень мастерства, *Riot Games* могут предложить ему сотрудничество. Таким образом, наиболее успешные игроки могут быть привлечены для развития самой игры.

Успех игры *League of Legend* подтолкнул к идее создания на её основе анимационного сериала. *Arcane*, как и *League of Legend*, имеет жанр фэнтезийного приключения с элементами стимпанка. При огромном количестве чемпионов и регионов во вселенной *Рунтерры* выбрать главных героев для сериала является не простой задачей, но, в конце концов, создатели решили посвятить историю становлению противостояния двух вымышленных городов вселенной *League of Legends* Пилтовера и Зауна и развернувшейся на этом фоне трагедии двух сестёр Вайолет и Паудер. Ни на официальном сайте, ни в самой игре предыстория героинь не была раскрыта. А именно в *Arcane* её показали полностью, как и историю прочих чемпионов из этого региона.

Стоит отметить, что *Arcane* не предназначен для семейного просмотра и имеет рейтинг 16+. В сериале содержится множество сцен драк и насилия, которые благодаря 3D графике выглядят весьма реалистично, а вместе с ними такими

же реальными выглядят и эмоциями героев. Данная адаптация в целом ориентирована на яркую демонстрацию всего спектра чувств персонажей, не приукрашивая и не делая их «идеальными».

Ещё один плюс использования компьютерной графики заключается в придании действиям динамичности. В этом месте можно провести не очевидную параллель с игрой. Каждый матч в *League of Legend* требует постоянных действий от пользователя и как уже говорилось, решения должны приниматься за долю секунды. Такой быстрый темп игры очень хорошо переносится на экранизацию в боевых сценах. Хотя подобное может повторить и традиционная 2D анимация, которая также развилась за годы своего существования, 3D графика делает процесс построения кадров проще и даёт больше возможностей для пролётов камеры и поискам интересных ракурсов [5].

Arcane является примером универсального продукта, события которого понятны не только постоянным игрокам, но даже тем людям, которые ранее не интересовались вселенной *Рунтерры*. При всём обилии отсылок на игру сериал остаётся самостоятельным и самобытным, благодаря чему он получит высокие оценки, как от зрителей, так и от критиков. *Arcane* был номинирован на кинофестивалях сразу в нескольких категориях, во многих из них он одержал победу. Самой выдающейся из них является премия Эмми за «Лучшую анимационную телепрограмму».

Нами также было проведено исследование, целью которого являлось анализ предпочтения потребителей в видеоиграх при создании наиболее оптимального нового продукта. Исследование было ориентировано на молодёжную аудиторию, как на самого активного потребителя видеоигр и наиболее в ней заинтересованную. Всего в исследовании приняло участие 244 респондента. Целевая аудитория опрошенных составила: 29,5% – до 18 лет, 47,7% – 18–25 лет, 18,2% – 25–30 лет, 4,5% – старше 30.

Большинство опрошенных, так или иначе, увлекались видеоиграми. 50% из них использовало для этого сразу два устройства: смартфон и компьютер. Только на компьютер как основное устройство для игр указало 36,4%, а 13,6% – играют только на смартфоне. Видеоигровая индустрия развита хорошо во всех областях, что является плюсом для потребителей.

Жанровые предпочтения изучались с помощью пяти вопросов, позволивших изучить тему с разных сторон. В ответе на вопрос, какой жанр больше всего любит реципиент, была возможность указать несколько вариантов. В результате было получено 17 разных вариантов, из которых было выделено 5 с самой высокой популярностью: 70,5% опрошенных предпочитают игровой жанр

RPG/MMORPG, 63,6% – симуляторы, 45,5% – визуальные новеллы, по 43,2% получили квесты и шутеры.

Высокий рейтинг *RPG* и *MMORPG* подкрепляется ответами на следующие вопросы о наличии сюжета и развитости вселенной внутри игры. На предпочтение наличия истории в игре указало 59,1% реципиентов, для 25% этот фактор является одним из ключевых, ещё 15,9% высказались нейтрально. Кроме того, 34,1% проявляют интерес ко всей вселенной игры целиком, 56,8% также уделяют ей внимание, но выделяют в ней интересные лично для себя моменты для изучения, 9,1% было достаточно той части ЛоРа, которая присутствовала в игровом процессе. *RPG* и *MMORPG* по своей специфике удовлетворяют сразу оба желания реципиента. В меньшей степени это характерно для шутеров и симуляторов. Но можно предположить, что даже при отсутствии сюжета игроков привлекает открытый мир, в котором они могут создавать историю самостоятельно.

В вопросе о тематических предпочтениях было получено 8 разных вариантов и 2 нейтральных высказывания. Наибольшее предпочтение имеют фэнтези (это выбрали 84,1% опрошенных), постапокалипсис и научная фантастика (56,8%), хоррор (50%). Лидерство фэнтези сочетается с популярностью ответов об эпохе, где самую высокую позицию заняло средневековье (отметили 63,6%). Преобладающее большинство не только игр, но и фильмов и сериалов в данном жанре разворачивается именно в данную эпоху, а вторым по распространённости является современность (50%). Третьей по популярности эпохой было далекое будущее (45,5%).

Больше половины реципиентов (63,6%) ответили, что им не важен пол персонажа, за которого они играют. Это хорошо для тех видеоигр, где отсутствует возможность выбора главного героя. Однако, для таких жанров как *MMORP*, *MOBA* и некоторых других, где пользователю предлагается выбор одновременно между десятком, а то и более, героев стоит обратить внимание на другие факторы, которые могут стать решающими при выборе персонажа, например, на его расу. Среди опрошенных самый высокий рейтинг (63,6%) получили всевозможные мифические существа (эльфы, вампиры, оборотни и пр.). Человеческий персонаж занимает второе место (56,8%), далее идут животные (52,3%), маги и монстроподобные существа (50%), антропоморфные существа (43,2%).

Также интересно мнение опрошенных касательно экранизации видеоигр, как уже хорошо используемого и наиболее очевидного способа развития существующий продукт. Многие высказались положительно или нейтрально. При этом 25% полностью одобрили, 20,5% оценили скорее положительно, 45,5% нейтрально и только 9,1% скорее негативно. В качестве предпочитаемой формы

экранизации видеоигр 79,5% выбрали мультипликационный сериал, что сейчас коррелирует с высокой популярностью аниме во всем мире.

При совокупности всех ответов в опросе закономерным является вывод о том, что наиболее популярным среди игроков является жанр фэнтези *RPG*. Он всегда предполагает наличие сюжета и обширной вселенной, которую пользователи могут изучать как внутри геймплея, так и в виде дополнительной информации за его пределами. Жанр универсален для любой эпохи, но чаще существует в рамках близких к средневековью. Кроме того, в нём есть возможность создать разнообразных по своей расе и характеристикам героев, и каждый человек сможет найти наиболее привлекательного лично для себя. Примерами жанра являются такие игры как *The Witcher*, *Skyrim*, *The Elder Scrolls*, *Genshin Impact* и они же приводились реципиентами в как свои любимые.

На основе проведенного нами исследования видно, что явление трансмедийности будет развиваться и дальше, и всё больше новых культурных продуктов будут создаваться в её контексте. Этому способствует её удобство и универсальность. Возможно, это даже поможет в развитии небольших авторских проектов, а не только тех, что создаются крупными компаниями.

Библиографический список

1. Краснов Г.С. Теоретическое обоснование трансмедийного сторителлинга / Г.С. Краснов, А.А. Сидория. – Ростов н/Д. : МиД, 2018. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskoe-obosnovanie-kontseptsiy-transmediynogo-storitellinga/viewer> (дата доступа: 27.12.2022).
2. Jenkins H. The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling / H. Jenkins – 2009. – URL: http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html (date of access: 27.12.2022).
3. Карпиевич В.А. Конвергенция культурных индустрий / В.А. Карпиевич // Человек в социокультурном измерении. – 2022. – № 2. – С. 63–69.
4. Зданевич А.В. К феноменологии видеоигр / А.В. Зданевич – М.: Гуманитарный акцент, 2020. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-fenomenologii-videoigr/viewer> (дата доступа: 02.12.2022).
5. Шлядинский А.А. Компьютерная трёхмерная анимация: от спецэффекта в кинематографе к полнометражному анимационному фильму / А.А. Шлядинский. – Н. Новгород: ННГУ, 2011. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kompyuternaya-trehmernaya-animatsiya-ot-spetseffekta-v-kinematografe-k-polnometrazhnomu-animatsionnomu-filmu/viewer> (дата доступа: 02.12.2022).

COMPARISON OF VIDEO GAMES AND WORKS OF ART CREATED ON THEIR BASIS

E.A. Nesteruk

Belarusian State University

The article deals with the issues of comparing video games with new works of art created on their basis. Video games are an independent kind of cultural industries. But at present, new works have begun to be created on the basis of video games. They became the basis for writing books, creating films and animations, etc. A comparison is made of one of the popular video games League of Legend and the animated series Arcane created on its basis. The materials of the study on the study of consumer preferences in video games when creating the most optimal new product are given.

Keywords: cultural industries, video games, animation, series, transmedia storytelling, fan art.

ТВОРЧЕСТВО ХИЛЬМЫ А.Ф. КЛИНТ В ПЕРСПЕКТИВЕ АБСТРАКТНОГО ИСКУССТВА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

М.А. Нигаматова

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В статье предлагается проследить творческий путь шведской художницы Хильмы аф Клинт через призму исканий первых художников абстрактного искусства, формирующих дискурс абстракции: Василия Кандинского, Казимира Малевича и Пита Мондриана. Выявляются общие закономерности их развития как художников абстрактного искусства. Творчество Хильмы аф Клинт рассматривается как исключенное из дискурса на момент его формирования. В контексте заявленного исследования на основании полученных результатов делается вывод о том, что представление о художественной специфике абстрактного искусства было неполным до конца XX века.

Ключевые слова: дискурс, искусство, абстрактное искусство, Хильма аф Клинт, Василий Кандинский, Казимир Малевич, Пит Мондриан.

Сформировавшийся на момент первой трети XX века дискурс абстрактного искусства носит свою специфику. Василий Кандинский остро реагирует на все социокультурные изменения, начавшиеся в конце XIX и продолжающиеся в начале XX века. На его поворот к духовной стороне жизни оказывает влияние сумма факторов: разложение атома, новые тенденции в музыке и литературе, а также становление и рост популярности теософского движения, которое он считает «фактом большого духовного движения» [1, с. 58].

Кандинский утверждает, что после «периода материалистического соблазна» художник будет пытаться пробуждать «более тонкие, пока еще безымянные чувства» [1, с. 43]. Он ощущает своим долгом выйти за рамки привычного материального мира, чей фундамент пошатнулся, и обратить взор художника в пространство незримое [1, с. 145]. Огромное значение он придает пророческой

силе художника и его искусства. Кандинский отказывается от предметного образа и работает над теоретическим и практическим обоснованием нового абстрактного искусства.

Казимир Малевич также отказывается от зримых фигуративных образов в пользу абстрактных исканий. Художник подвергает критике выработанное веками понимание искусства [2, с. 3]. Он утверждает, что беспредметное (абстрактное) искусство будет полагаться только на интуицию художника и живописные средства [2, с. 47]. Причины его поисков нового искусства можно назвать философскими. Малевич пишет теоретические работы в попытке дать обоснование своему новому направлению в живописи – супрематизму. Он выводит определение супрематизма как определенной *системы*, «по которой происходило движение цвета через долгий путь своей культуры» [2, с. 46]. Его выход за границы предметного искусства является абсолютно осознанным и носит несколько радикальный характер. Малевич выстраивает логику своего пути к «нулю форм» и беспредметности и делает попытку обосновать супрематизм как явление трансцендентное.

Пит Мондриан придает большое значение синтезу искусств в том его понимании, что каждое искусство для Мондриана является пластичным [3]. Художник ищет эту пластику и приходит к новому направлению в живописи – неопластицизму [3]. Неопластицизм для Мондриана открывает возможность выразить окружающую его материальную реальность через не-предметные, *духовно-пластичные* характеристики этой реальности. В этом отношении большую роль в его теоретической и художественной практике играет теософия. Абстрактное у Мондриана «может быть выражено пластической реальностью» и «в этом даже заключается характерная сущность новой пластики в краске» [3]. Мондриан сознательно «растворяет» предмет в пространстве и в конечном итоге приходит к беспредметному (абстрактному) искусству.

В случае осмысления творческого пути Хильмы аф Клинт важно уделить внимание ее биографии. Она получает классическое (академическое) художественное образование в Королевской Академии Изыщных искусств в Стокгольме [5, p. 589].

Большое влияние на ее жизнь и творчество оказывает теософия. После смерти сестры духовное становится для Хильмы важнее материальной действительности [6, p. 14]. Она становится частью теософского общества [5, p. 588]. Среди учеников Е. П. Блаватской были А. Безант и Ч. Ледбитер, которые совместно написали работу «Thought-Forms: How Ideas, Emotions and Events

Manifest As Visible Auras» (Мыслеформы: Как идеи, эмоции и события проявляются как видимые ауры) и выдвинули теософское понимание цвета и формы человеческой ауры [7]. Хильма аф Клинт знакомится с этими идеями после того, как Безант читает лекцию в Стокгольме в 1907 году [5, р. 589]. Это оказывает сильное влияние на ее творчество.

В контексте исследования важно упомянуть, что Хильма аф Клинт не единственный художник абстрактного искусства, кто соприкоснулся с теософией. Сикстен Рингбом, один из первых искусствоведов, допустивших связь между абстрактным искусством и оккультизмом, акцентирует то, что Кандинский тоже был осведомлен об теософских теориях о цвете и форме человеческой ауры [5, р. 589]. Мондриан входил в Датское теософское общество [5, р. 589].

Интерес к спиритизму появился у Хильмы в студенческие годы. В 1896 году она с единомышленницами основала группу «De Fem» («The Five» или «Пять») [5, р. 590]. Они регулярно встречались для записи (как текстовой, так и художественной) посланий духов, которых называли «Великими Учителями» [5, р. 590].

Впервые аф Клинт пишет абстрактную (нефигуративную) работу уже в 1906 году. Это позволяет назвать ее пионером абстрактного искусства [5, р. 587]. Все свои работы Хильма организует в серии и подсерии.

Однако, несмотря на приход к абстракции, ее творчество на долгие годы остается неизвестным. Изоляция объясняется желанием самой художницы и носит также социальный и эстетический характер [8, с. 42]. Анна Мария Свенссон указывает, что в планы академических школ не входила ситуация, в которой женщина может создавать выдающиеся и грандиозные произведения; напротив, подразумевалось, что обучение в академии направлено на развитие навыков, которые женщины могли уже получить в семье – например, иллюстрации и портреты [9, р. 14]. Трейси Башкофф, куратор музея Гуггенхайма, где в 2018 году прошла выставка «Hilma af Klint: Paintings for the Future», отмечает: «Художница пришла к убеждению, что «Картины для Храма» и другие абстрактные работы не могли быть поняты ее современниками и потому предназначались для будущих зрителей» [10]. Вероятно, на это решение Хильмы большое влияние оказывает мнение Рудольфа Штайнера, который после встречи с художницей критикует ее работы [5, р. 593].

В силу различных обстоятельств творчество аф Клинт открывается широкой общественности и признается только в конце XX века. В 1960-х годах ее работы пытаются принести в дар Музею современного искусства в Стокгольме, но их не принимают несмотря на то, что директором музея является Понтус Хультен – эксперт в творчестве Малевича [8, с. 38]. Спустя более 20 лет ее творчеством

интересуется Аке Фант, и работы аф Клинт включаются в готовящуюся в Лос-Анджелесе выставку «Духовное в искусстве. Абстрактная живопись 1890 – 1985» [5, p. 596].

В творчестве Хильмы аф Клинт исследователи выделяют два периода: 1906-1909 и 1912-1915 годы.

В первый период входит серия «Картины для Храма» («The Paintings for the Temple»), которая включает 193 картины и рисунка и разделена на подсерии [5, p. 591]. А. Берниц указывает на то, что некоторые из работ являются абсолютно абстрактными, а некоторые – фигуративными [5, p. 591].

Сама Хильма писала о своих работах того периода: «Картины писались прямо сквозь меня, без каких-либо подготовительных рисунков и с великой силой. Я не имела ни малейшего понятия о том, что я должна изобразить; несмотря на это, я работала быстро и уверенно, не меняя ни единого мазка кисти» [11. P. 38]. Такой подход к написанию картин свидетельствует о глубочайшем погружении аф Клинт в мир за гранью объективной реальности и является следствием увлечения спиритическими практиками. Тем не менее, результат позволяет назвать ее работы абстрактными. Вопрос заключается в том, насколько много в этом процессе было от «Великих Учителей», как она называла духов, с которыми имела контакты во время спиритических сеансов, а насколько много от самой художницы.

Однако даже если картины аф Клинт «писались сквозь нее», нельзя отрицать тот факт, что образование художницы, ее владение техникой и технологией живописи, а также знания о значениях определенных цветов сыграли свою роль. Так большое отражение в ее живописи находит работа Ч. У. Ледбитер и А. Безант [7].

При формально-стилистическом анализе живописи аф Клинт того периода выделяются определенные закономерности в использовании форм и цветов. Так серия работ «Картины для Храма» включает в себя подсерию «Изначальный Хаос», которую художница начинает в ноябре 1906 года [5, p. 591]. Картины этой подсерии чаще всего наполнены такими базовыми цветами, как желтый, зеленый и синий; где, например, работа «Group I, Primordial Chaos, No. 16» (см. рис. 1)¹ отсылает нас к прорывным научным открытиям того времени: разложению атома и рентгеновским лучам. Эти открытия повлияли и на Кандинского, о чем он напрямую пишет в своем труде «О духовном в искусстве».

С точки зрения формально-стилистического и семиотического анализа в этой подсерии выделяются повторяющиеся и вполне устойчивые знаки и образы,

¹ Все упоминаемые в исследовании работы находятся в Google Диск: <https://drive.google.com/drive/folders/1lqxbgMau1xOhBY01TP5C-VU7tUd1iZ2B?usp=sharing>

как: круг (чаще желтый); спираль; пространство (чаще синее). Композиция построена таким образом, что диагональ «лучей» делит полотно на две почти равные части. Такой мотив пересекающей диагонали часто встречается в картинах Кандинского: работы «Поперечная линия» и «На белом II» 1923 года (см. рис. 2 и 3). Выполненный в картине аф Клинт желтыми линиями круг (шар) может символизировать некоторую исходную (изначальную) точку, с которой все начинается, в то время как спираль – развитие (движение), а синий фон – пространство, в котором все зарождается и развивается. Круг в некоторых других работах подсерии выражен в форме раковины (синтез круга и спирали), и идея синтеза находит отражение также и в используемой палитре: синий и желтый цвета дают зеленый. Соединение этих элементов вместе с названием подсерии («Изначальный Хаос») может свидетельствовать о попытке аф Клинт переосмыслить и объединить в единое, взаимозависимое друг от друга целое всю окружающую действительность, выходящую за грань видимой реальности (незримое), через зримые и не всегда предметные образы.

На примере подсерии «Изначальный Хаос» прослеживается сходство творчества аф Клинт с дискурсом абстрактного искусства начала XX века. Идея синтеза (объединения) насквозь пронизывает творческий путь Кандинского и Мондриана. Каждый из них поочередно пишет об идее синтеза искусств. Кандинский посредством живописных средств пытается объединить живопись и музыку [1, с. 60], а Мондриан ищет в живописи воплощение единого средства выражения – пластику, которая объединяет живопись, музыку и т.д.

Вместе с тем погружение аф Клинт в такие глобальные темы, как сотворение мира, свидетельствует о попытке переосмыслить окружающую действительность. Ряд научных открытий конца XIX и начала XX веков подталкивает к этому переосмыслению многих художников, в первую очередь – художников абстрактного искусства. Также важно отметить, что на аф Клинт, Мондриана и Кандинского влияет теософское учение Е.П. Блаватской.

С другой стороны, в этом и заключается ключевая разница между характером творчества Хильмы аф Клинт и данным дискурсом. Творчество аф Клинт носит визионерский, интуитивный характер, хоть и такое понятие, как *интуитивное* (интуиция художника) присутствует в устремлениях и Кандинского, и Мондриана, и Малевича. Вопрос о конвенциональности картин аф Клинт формам абстракции других художников можно поставить в качестве соотношения бессознательного и сознательного применения тех или иных средств и способов (методов) выражения. Этот вопрос отчасти разрешает сама художница в своих дневниках: «Дело было не в том, что я должна была слепо подчиняться Высшим

Учителям, а в том, что я должна была воображать, что они всегда стояли на моей стороне» [9, р. 19.]. Такое отношение к процессу создания картин свидетельствует о том, что творческий путь Хильмы все же не был категорично интуитивным.

Следующая по времени подсерия «Десять Крупнейших» («The Ten Largest») 1907 года показывает жизненные циклы от рождения до старости. В этих работах уже более заметно влияние книги Ч.У. Ледбитера и А. Безант [7]. Хильма подбирает цвета в зависимости от периода жизни, который изображает. Для фона работ группы «Зрелость» («Adulthood» «№ 6», «№ 7», «№ 8») (см. рис. 4, 5, 6) характерен одинаковый розово-лиловый оттенок, который, согласно работе Ледбитера и Безант, можно одновременно интерпретировать, как «высокую духовность», «страх» и «бескорыстную привязанность». Для других групп подсерии, «Детство» («Childhood») и «Юность» («Youth»), характерен голубой и оранжевый фон соответственно. Возрастные образы, воплощенные в виде множества переплетающихся друг с другом геометрических и цветочных форм, дополняются аф Клинт диаграммами и кодами (текстовыми посланиями) – например, «oo» и «Vestalasket» [8, с. 40].

Использование текстовых посланий в картинах характерно для творчества Малевича. В своей работе «Композиция с Джокондой» 1914 года (см. рис. 7) он использует текстовые послания, которые не просто помогают в интерпретации, а являются частью композиции – «Частичное затмение». Текстовые коды также вводит Кандинский в своей работе «К морю и солнцу» 1922 года (см. рис. 8). Тенденция использования Хильмой текстового кода продолжается и в следующей подсерии «Эволюция» («The Evolution») 1908 года. В работе «Group VI, The Evolution, No. 7» (см. рис. 9) частью композиции является надпись «Evolutionen».

В этой группе работ выделяется еще один знак – крест. Формальный анализ показывает, что крест, помимо его смысловых (знаковых) характеристик, носит в себе также *композиционно-образующий* признак. Хильма использует крест как основу построения композиции в работах «Group VI, The Evolution, No. 7», «Group VI, The Evolution, No. 9» и «The Evolution, No. 10» (см. рис 9, 10, 11). Важно отметить, что крест в данном случае является полноценной частью композиции, которая впоследствии находит прямое отражение в работе. Крест является и смысловым центром картины. Из него исходят (или в него входят) овалообразные, напоминающие листья цветов формы. Крест иногда и не выражен так же отчетливо, как в работах Мондриана, Кандинского и Малевича, но возможно проследить его очертания (см. рис. 12).

Творчество Хильмы аф Клинт первого периода стало в некоторой степени отражением принципиальных открытий в науке и изменения мировоззрения. Это коснулось и других художников абстрактного искусства. Применение художницей тех или иных способов построения композиции, соотношения цветов (*целенаправленное* использование цвета в соответствии с его порой сакральным «значением») и форм, а также намеренное включение текстовых кодов как части композиции свидетельствует о ее сопричастности к общим тенденциям абстрактного искусства, формирующимся и уже сформировавшимся на тот момент времени.

Во второй период творчества Хильма аф Клинт работает над подсерией «Лебедь» («The Swan») [5, p. 593]. В картинах подсерии абстрактные формы более отчетливо преобладают над фигуративными. Некоторые из них являются предметными – «The Swan, No. 1» (см. рис. 13) – но абстрактные символы остаются в доминирующей позиции. Это своеобразным образом подчеркивает и сама аф Клинт: работа «The Swan, No. 1» имеет логическое продолжение – «The Swan, No. 8» (см. рис. 14), где образ лебедя выражен уже в виде геометрических форм. В подсерии прослеживается динамика «превращения» предметных форм в абстрактные и наоборот.

Аф Клинт закладывает оппозицию не только в самом образе лебедя, но и в композиции. Здесь сочетаются геометрические и символические образы. Образ лебедя встречается во многих культурах и религиях, в том числе – алхимии, где лебедь выступает символом противоположностей [5, p. 593]. Работы подсерии частотно состоят из таких геометрических форм, как квадрат (куб) и круг. Также прослеживается деление поверхности холста на две равные (или почти равные) плоскости с помощью горизонтальных и вертикальных линий. Такое принципиальное разделение плоскостей с помощью прямых линий было характерно для творчества Мондриана.

Хильма аф Клинт использует два устойчивых символа: круг и квадрат. В некоторых картинах (см. рис. 15, 16) круг – основополагающий элемент композиции. Такие прецеденты есть в творчестве Малевича и Кандинского. Малевич наиболее полно применяет это в работе «Черный круг» 1915 года, где круг представляет собой цельную и неделимую плоскость. Хильма же разбивает круг на несколько равнозначных частей (колец). Такой метод использовал Кандинский в работах «Композиция VIII» 1923 года и «Синий круг II» 1925 года (см. рис 17, 18).

Цветовая гамма картины «The Swan, No. 17» (см. рис. 16) схожа с системой цвета супрематизма Малевича: это черный, белый, красный, желтый и синий (голубой) цвета. В работах подсерии «Лебедь» наиболее явно прослеживается *целе-*

направленное использование цветов (часто – базовых) и их сочетаний для передачи образности и формирования плоскостей в пространстве картины. Минималистичность исполнения и использование геометрических форм как основных в картинах этой подсерии отсылает нас к геометрическим абстракциям Малевича. Некоторые из работ подсерии можно назвать кульминацией *отказа* аф Клинт от предметного образа в пользу абстрактного.

Подсерия «Голубь» («The Dove») в целом продолжает динамику геометризации живописных средств и принципиального деления плоскости холста на две равные части. Заливка целой площади холста выступает способом одновременно показать как наличие, так и отсутствие пространства. Так в картине «The Dove, No. 3» (см. рис. 19) плоскость черного скорее напоминает отсутствие пространства, а в более поздней работе «The Dove, No. 9» (см. рис. 20) – черный уже *формирует* пространство. Аналогичный эффект наблюдается в картине Малевича «Черный квадрат». Вместе с тем в работах этой подсерии аф Клинт как бы «возвращается» к предметности: можно заметить фигуры и очертания лиц. Но эти образы не играют решающей роли. Предметные образы выступают скорее как дополнения и пояснения к уже имеющимся доминирующим абстрактным формам.

Таким образом, на примере подсерий «Лебедь» и «Голубь» прослеживается тенденция отказа аф Клинт от «зримого» образа в пользу абстрактного. Предметность сохраняется, но носит уже сопровождающий характер. В последующих сериях Хильма все больше уходит от фигуративных образов к формированию смыслов с помощью цвета. Исследователь творчества аф Клинт А. Берниц характеризует этот период творчества как приход художницы к «нулю форм» и напрямую проводит параллели с Малевичем [5, р. 594]. Но никаких подтверждений знакомства с его практикой нет [5, р. 594]. Такой результат ее творчества может свидетельствовать об изначальном сходстве позиций.

О схожести характера творческого пути также свидетельствует и тот факт, что и Мондриан, и аф Клинт показывали или пытались показать свои работы Рудольфу Штайнеру [5, р. 595]. Мондриан был уверен в том, что неопластицизм станет воплощением теософского и антропософского искусства [12, р. 182]. Однако это свидетельствует больше об общности их теософских воззрений, нежели о методах работы, как художников.

Таким образом, в художественной практике Хильмы аф Клинт выявляются устойчивые символы и формы, которые применяли и другие художники абстрактного искусства. Но, несмотря на это, творчество художницы даже после

смерти продолжает находиться в изоляции от принятого в первой трети XX века дискурса абстрактного искусства.

Дискурс-анализ позволил выявить общие и различные позиции в мировосприятии и фундаменте творчества исследуемой группы художников. Специфика творчества аф Клинт заключается в изолированности. В силу ряда причин она оказывается исключенной из общедоступного репрезентативного дискурса абстрактного искусства первой трети XX века.

Проведенное исследование творчества Хильмы аф Клинт выявило устойчивые темы, символы и методы, которые художница задействовала в своей художественной практике. Все они так или иначе коррелируются с особенностями творчества Кандинского, Малевича и Мондриана. Эти сходства носят в том числе и мировоззренческий характер, который вызван сменой парадигмы мышления после ряда научных открытий на рубеже веков. Смена мировосприятия находит отражение в творчестве художников абстрактного искусства, в том числе Хильмы аф Клинт. Заключается она с точки зрения формально-стилистического и семиотического анализа картин в общности методов построения композиции, использовании преимущественно одной группы цветов, а также идентичной группы символов и тем.

Таким образом, данное наблюдение показывает, что творчество художников абстрактного искусства имеет определенную тенденцию возникновения и развития даже в ситуации изоляции от общедоступного дискурса, в которой находилась аф Клинт. При жизни художницы изоляция объясняется желанием самой Хильмы и сложившейся гендерно-социальной и эстетической повесткой. Впоследствии изоляция продолжается и ее творчество на долгие годы остается непринятым. Попытка принести картины в дар Стокгольмскому музею современного искусства в 1960-х годах отвергается.

Одной из причин продолжения изоляции являются сформировавшиеся на момент первой трети XX века дискурс и специфика абстрактного искусства, на которых долгие годы строятся все представления об абстракции. Работы Хильмы аф Клинт не признаются частью *уже* существующего абстрактного искусства. Ситуация меняется к концу XX века: картины впервые принимаются на выставку для показа широкой публике. Ввиду этого сложившаяся изоляция творчества аф Клинт пересматривается. Художница рядом современных исследователей искусства включается в контекст абстрактного искусства. Это свидетельствует о том, что к концу XX века и в настоящее время представления об абстрактном искусстве являются более расширенными и объемными по сравнению с представлениями, сложившимися на момент первой половины XX века. Это делает

возможным появление в истории изобразительного искусства таких «феноменов», как Хильма аф Клинт.

Библиографический список

1. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линия на плоскости / В.В. Кандинский; пер. с нем. Н.И. Дружковой. – Москва: АСТ, 2019. – 368 с. + [16] с.: ил. – (Полный курс лекций).
2. Малевич К.С. Черный квадрат: сборник. / К.С. Малевич. – М.-Берлин: Директ-Медиа, 2016. – 257 с.
3. Mondrian P. Le Néo-Plasticisme: Principe Général de l'Équivalence Plastique / P. Mondrian. – Ed. De l'Effort Moderne, 1920. URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mondrian1920/0005> (дата обращения: 09.02.2023).
4. Fant Å. Hilma af Klint: Occult Painter and Abstract Pioneer / Åke Fant. – D.A.P./Distributed Art Publishers, 2021. – 254 p.
5. Bernitz A. Hilma af Klint and The New Art of Seeing / Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925. // Ed. Hubert van den Berg, Irmeli Hautamäki, Benedikt Hjartarson, Torben Jelsbak, Rikard Schönström, Per Stounbjerg, Tania Ørum, Dorthe Aagesen. Anna Bernitz. – Avant-Garde Cultural Studies. – 2012. – №28. – P. 587-597.
6. Hilma af Klint. Painting the Unseen / Ed. Daniel Birnbaum and Emma Enderby, with contributions by Julia Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist, Jennifer Higgie and Julia Voss. – London: Serpentine Galleries, Koenig Books, 2016.
7. Besant A., Leadbeater C.W. Thought-Forms: How Ideas, Emotions and Events Manifest As Visible Auras. – 1901. URL: https://www.anandgholap.net/Thought_Forms-AB_CWL.htm#FORMS_SEEN_IN_THOSE_MEDITATING (дата обращения: 09.02.2023).
8. Суворова А.А. Живопись Хильмы аф Клинт в дискурсе искусства аутсайдеров / А.А. Суворова // Артикульт. – 2018. – № 31 (3-2018). – С. 37–44.
9. Svensson A.M., Hutchinson J. Hilma Af Klint: Greatness of Things. – Dublin: Douglas Hyde Gallery, 2005.
10. Bashkoff T. Parallel visionaries – Hilla Rebay and Hilma af Klint / T. Bashkoff. – Engelsberg Ideas, 2020. URL: <https://engelsbergideas.com/essays/parallel-visionaries-hilla-rebay-and-hilma-af-klint/> (дата обращения: 09.02.2023).
11. Müller-Westermann, I. Paintings for the Future: Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction in Seclusion, in *Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction*. / Ed. Müller-Westermann with Jo Widoff. – Stockholm: Moderna Museet; Oftfildern, Germany: Hatje Cantz, 2013.

12. Blotkamp C. Mondrian: The Art of Destruction / C. Blotkamp. – Chicago: The University of Chicago Press, 2004. – 264 p.

**THE CREATION OF HILMA AF KLINT IN THE PERSPECTIVE
OF ABSTRACT ART OF THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY**

M.A. Nigamatova
Perm State University

The article proposes to trace the creative path of the Swedish artist Hilma af Klint through the prism of the searches of the first artists of abstract art who form the discourse of abstraction: Vasily Kandinsky, Kazimir Malevich and Piet Mondrian. The general patterns of their development as artists of abstract art are revealed. The work of Hilma af Klint is considered as excluded from the discourse at the time of its formation. In the context of the stated research, based on the results obtained, it is concluded that the idea of the artistic specifics of abstract art was incomplete until the end of the 20th century.

Keywords: discourse, art, abstract art, Hilma af Klint, Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Piet Mondrian.

ГЕНДЕРНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ В КУЛЬТУРЕ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

А.Д. Ольхова

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В современном мире средства массовой культуры отражают многие аспекты окружающего мира, транслируя их посредством своих каналов связи. Для упрощения восприятия информации, массмедиа используют гендерные стереотипы, характерные для данного общества. Вследствие этого, созданные массовой культурой образы становятся социальной нормой. К сожалению, стереотипы не всегда совпадают с реальностью, они могут негативно влиять на самоидентификацию и самооценку индивидов. В статье анализируются наиболее популярные мужские и женские образы в современной культуре России.

Ключевые слова: гендер, гендерные стереотипы, культура, общество, гендерные образы.

Человек как существо социальное живет и развивается внутри общества. Для полноценного участия в жизни социума человеку необходимы определенные знания и навыки, которые индивид получает в процессе социализации. Для упрощения информации, автоматизации восприятия в обществе формируются гендерные стереотипы. Под понятием «гендерные стереотипы» следует понимать обобщенные представления о маскулинности и феминности, характерные для данного общества и соответствующие общественным ожиданиям.

Гендерные стереотипы формируются непрерывно в течение развития общества. С его трансформацией, изменением культуры – меняются стереотипы. Культура включает в себя интеллектуальное, духовное и эстетического развитие общества. Гендерные стереотипы транслируют образы, ролевые модели, идеологию, актуальную для данного времени, что прямым образом влияет на формирование общественного сознания. Общественное сознание – это совокупность идей, теорий, взглядов, вызванных условиями бытия [1].

Для изучения гендерных стереотипов в современной России было проведено множество исследований. Так Т.И. Юферева [2] исследовала, как процесс общения влияет на формирование гендерных поведенческих характеристик. Исходя из исследования Т.И. Юферевой, понятие мужественности и женственности начинает формироваться у подростков на основе взглядов и поведения взрослых, основывается на исполнении семейных ролей и ведении хозяйственной деятельности. Далее формирование гендерных представлений происходит при взаимоотношениях с ровесниками противоположного пола и осознании себя как представителя определенного пола.

Схожие свойства описаны в исследованиях Т.А. Арканцевой и Е.М. Дубовской 1999 года, но при этом в их исследовании отмечается, что характеристики связанные с семейно-бытовой сферой отходят на второй план, уступая личностным качествам [3].

Исследуя образ мужчины в современной культуре, С.А. Орлянский выделил четыре основных типа. Маскулинные образы – «фермер», «мужчина-обидчик», «дикий мужчина», «мужчина-учитель», «мачо». Феминные – «метросексуал», «инфантильный муж», «андрогинный юноша», «сентиментальный молодой сердцеед». Промежуточные – образ белого гетеросексуала среднего класса. И несостоявшиеся маскулинности, к ним относятся: «алкоголик», «мужчина-домохозяин» [4].

Итак, изначально стереотипный образ мужчины формировался на основе его семейно-бытовой роли и типичных поведенческих особенностей. В связи с трансформацией духовно-нравственных общественных устоев, процессами унификации и глобализации, потерей гендерной идентичности, стереотипные представления изменяются, появляются новые виды стереотипов, новые устойчивые гендерные характеристики. Прежние стереотипы сохраняются в массовом сознании, но становятся менее однозначными и помимо этого появляются новые стереотипные представления.

Изменение стереотипных представлений о мужчине в СМИ и становление его современного образа показано в статье В.Ф. Олешко и О.И. Коуровой [5]. В советский период мужчина представлялся как строитель социализма, которому свойственна активная жизненная позиция, трудолюбие, профессионализм, сознательность и ответственность, противоположные качества критикуются. Наиболее важной для мужчины на тот момент считалась степень участия в общественных отношениях. С начала 90-х на передний план выходят личные успехи и социальный статус. В период обширных социальных изменений проис-

ходила трансформация социальных ценностей и ролей, а, следовательно, и изменение стереотипных образов и персонификация новых социальных отношений. Как утверждают авторы статьи, в начале XXI века в СМИ сложились устойчивые упрощенные образы мужчин. Эти образы можно разделить на 3 основных типа: представитель мира искусства и культуры, социальные жертвы (маргиналы) и самая большая группа – лидеры разного уровня (руководитель производства, домохозяин, глава семьи и т.д.). При этом авторы отмечают, что типологические характеристики коррелируют между собой, это говорит о комплексности характеристик и устойчивости образов, выражающих взаимосвязь системы ценностей определенного времени, общественных отношений, функций и ролей.

Можно сказать, что в современной российской культуре существует несколько основных типов репрезентации мужского образа, но в большинстве случаев мужчина представляется как инструментальный лидер, для которого характерны доминантность, профессионализм, логичность, самоуверенность и компетентность. Непристойные мужские образы получают осуждения общества и практически не транслируются в средствах культуры.

Женщин в контексте массовой коммуникации изучают А.А. Альчук, Н.И. Ажгихина, О.А. Воронина, О.В. Смирнова. Так О.В. Смирнова [6] изучает образы женщин в российских СМИ, анализирует и описывает гендерные стереотипы. Проведенное исследование было реализовано и в количественной, и в качественной традициях социологии. В результате количественного анализа удалось выделить темы публикаций и их востребованность: самой популярной темой о женщинах стала сфера красоты. Второй обсуждаемой темой является женщина как хранительница очага. Карьера и бизнес занимают третье место. Все издания в равной степени публикуют истории успеха бизнесвумен и их рейтинги. Также можно еще отметить тему спорта (4 место в рейтинге). Следующей темой для обсуждения является политика. На последнем месте для обсуждения оказались наука и культура.

Результаты количественного анализа российских изданий демонстрируют, что наиболее часто женщин представляют в сферах красоты и семьи. В остальных сферах репрезентация женщин крайне низкая. В газетах «Коммерсантъ» и «Аргументы и факты» это выражено ярче всего. Для проведения качественного анализа гендерных стереотипов был проведен анализ образов женщин, представленных в прессе. Было выявлено 9 основных моделей.

Наиболее популярный образ – «женщина как предмет обаяния». Следом идет «мать». Затем «бизнесвумен» и «карьеристка». Далее идет «женщина-исполнитель». Затем «женщина-лидер», «женщина-политик» и «женщина-спутница». Последний выделенный образ – «творческая женщина».

Авторы исследования пришли к выводу, что в современной российской прессе сформирован комплекс женских образов, транслирующий изменение женских стереотипов. Отмечена тенденция появления современных, свойственных XXI веку женских образов. За ориентир берутся гендерные особенности того пола, который преобладает среди читателей. Таким образом, для мужской аудитории чаще используют мужские маскулинные образы, а для женщин – женские феминные. Также было отмечено, что издательствам свойственно тиражировать тот образ, который наиболее интересен читателям.

Глубокий анализ гендеризированного языка коммуникации представлен в работах И.В. Грошева [7], который разработал матрицу «Невербальные средства общения», регистрирующую особенности невербального поведения человека в гендерном аспекте.

Анализ современной российской рекламы товаров массового потребления с 2000 по 2010 года с участием женщин показал, что женское невербальное поведение соответствует образам хорошей домохозяйки и заботливой матери.

Реклама продуктов питания содержит такие невербальные компоненты как улыбка, направленный взгляд на продукт, прикосновения, интонация и тембр, все это отражает позитивный настрой героини рекламы. Если в кадре появляется дополнительный персонаж – мужчина, то сюжет становится более кокетливым, игривым.

В рекламе йогуртов можно обнаружить манипулятивную направленность. В роликах выстраивается связь здорового стройного женского тела и рекламируемого продукта как компонента правильного питания.

Еще одним манипулятивным приемом является использование образа успешной женщины, выступающей экспертом в определенной области. Чаще всего для такой роли используют знаменитую личность. Здесь в качестве невербальных компонентов выступает внешний вид героини. Это стильный образ, яркий макияж, уверенность в себе.

Анализ женского невербального поведения в российской видеорекламе позволяет сделать вывод, что использование женских стереотипов является основным манипулятивным приемом. Обычно манипуляция заключается в удовлетворении женщины рекламируемым продуктом, за которой следует положительная

реакция на этот продукт других участников рекламы. Чаще всего женщина занимает роль любящей матери, жены или успешной женщины, что повышает доверие к героине рекламы [8].

Проведя анализ женских образов, можно утверждать, что особую популярность в средствах культуры имеют клишированные образы, которые отчасти искажают реальность. Массмедиа снова и снова воспроизводят стереотипные модели женщины – «красотки», «жены», «матери». Она выступает несамостоятельным, зависимым и слабым членом общества. Скорее его украшением.

Тиражирование женского образа сильно опережает мужскую модель. В основном транслируются закоренелые гендерные стереотипы. Тем не менее, следует отметить, что такой современный образ как «феминистка» все же проскальзывает на экраны, но имеет популярность в основном для женской аудитории.

Изучив исследования женских образов в российской культуре, следует отметить, что наиболее популярными до сих пор остаются, и занимают большую часть всех гендерных образов, стереотипы женщины – «красотки». Более современные и глубокие образы пока не используются так часто, но постепенно начинают появляться в медиа пространстве.

В современной российской культуре существует несколько основных типов репрезентации мужского образа, но в большинстве случаев мужчина представляется как лидер, для которого характерно: доминантность, профессионализм, логичность, самоуверенность и компетентность.

Также важно отметить, что современные гендерные образы практически не находят места в средствах медиа культуры. Большая часть транслируемых образов приходится на давно закрепленные в обществе гендерные стереотипы.

Динамика развития гендерных стереотипов свидетельствует о том, что маскулинные образы расширяются быстрее феминных. Исследователи считают, что эта тенденция связана с преобладанием мужских взглядов в обществе.

Таким образом, восприятие информации посредством массовой культуры основано на социальных стереотипах о типично женских и мужских ролях. Такой способ облегчает восприятие информации для аудитории. Следствием этого является тиражирование самых распространенных гендерных стереотипов.

Библиографический список

1. Ильченко Д.А. Майкова В.Л. Влияние СМИ и интернета на формирование общественного сознания в современной России // Вестник Московского государственного областного университета. – 2018. – 17 апреля. Ст. 4.

2. Талина И.В. Предпосылки возникновения гендерного подхода в педагогике // Вестник Казанского технологического университета. – Казань: С. 334.
3. Юферева Т.И. Образы мужчин и женщин в сознании подростков [Текст] / Т.И. Юферева // Вопросы психологии. – 1985. – № 3
4. Ильин Е. Пол и гендер. – Санкт-Петербург: 2010. – 686 с.
5. Соколова Е.А. Комплекс гендерных стереотипов в медийном портрете женщины в местной прессе // Фундаментальные исследования. – 2013. – № 1. – С. 775-779.
6. Балалуева И.А. Образ женщины в современной российской прессе: ключевые характеристики и масштабы трансформации // Вестник Московского университета. – Москва. – С. 136.
7. Карташкова Ф.И., Савина Н.А. Специфика невербального поведения женщины в российской и американской видеорекламе // Женщина в российском обществе. – Иваново, 2019. – С. 65.
8. Грошев И.В. гендерная невербальная коммуникация в рекламе // Гендерные исследования. – 1999. – № 4. – С. 71-77.

GENDER STEREOTYPES IN THE CULTURE OF MODERN RUSSIA

A.D. Olkhova

Perm State University

In the modern world, mass culture media reflect many aspects of the surrounding world, broadcasting them through their communication channels. To simplify the perception of information, the mass media use gender stereotypes characteristic of this society. As a result, images created by mass culture become the social norm. Unfortunately, stereotypes do not always coincide with reality, they can negatively affect the self-identification and self-esteem of individuals. The article analyzes the most popular male and female images in the modern culture of Russia.

Keywords: gender, gender stereotypes, culture, society, gender images.

ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН БАУХАУСА И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

А.Ю. Павлий

А.В. Манторова

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

Школа Баухаус характеризуется не только значительными изменениями в художественном образовании, но и формированием совершенно нового стиля. В статье делается попытка выявить ключевые особенности графического дизайна Баухауса и определить его дальнейшее влияние на визуальную культуру. Авторами анализируется ряд работ таких видных деятелей Баухауса, как Йост Шмидт и Герберт Байер. Выявленный в ходе анализа комплекс черт рассматривается как фундамент многих известных дизайн-проектов XX века, а также современного цифрового пространства¹.

Ключевые слова: графический дизайн, Баухаус, Йост Шмидт, Герберт Байер, современная визуальная культура.

Баухаус – учебное заведение, основанное Вальтером Гропиусом и существовавшее в Германии в период с 1919 по 1933 гг. Данная школа стала известной благодаря тому, что определила основные принципы архитектуры и дизайна в XX веке, а также создала новую методику обучения. Учебный процесс строился на трех ступенях обучения, включал в себя техническую и художественную подготовку, в том числе занятия в мастерских.

Весьма важную роль в становлении Баухауса сыграли такие художественные и архитектурные авангардистские течения, как супрематизм и конструктивизм. Из первого он позаимствовал изображение сложных предметов в виде простых незамысловатых форм, из второго – строгость и лаконичность. Основными цветами Баухауса, помимо черного и белого, считаются красный, синий, желтый,

а основными геометрическими фигурами – квадрат, треугольник и круг. Свою роль здесь сыграли художники Василий Кандинский и Пауль Клее. Кандинский преподавал аналитический рисунок, что как раз подразумевало детальное изучение формы, цвета и самой композиции (см. рис. 1).

Таким образом, новые приемы и инструменты живописи и архитектуры стали активно использоваться в плакатной графике Баухауса. Это проявлялось в ограниченности цветовой палитры, минимуме элементов и четкой информационной иерархии в одной работе. Так, одной из известных работ Йоста Шмидта является плакат для выставки Баухауса в Веймаре в 1923 г. (см. рис. 2). Информация на плакате кажется нам понятной, легко читабельной, доступной. Все благодаря тому, что части текста представлены на отдельных геометрических фигурах, отличающихся по контрасту и толщине. Плакат выполнен в черных и красных тонах. Имеет свойственный данному стилю шрифт без засечек. Обладает достаточным свободным пространством, что также играет свою роль в понятности и усваиваемости представленной нам информации. Подобное пустое пространство, а точнее тот контраст, которое оно создавало, активно использовалось в композиционных решениях графического дизайна Баухауса. Оно помогало вывести необходимую информацию на передний план, как, к примеру, на логотипе Баухауса, созданном Оскаром Шлеммером, где ярко виден контраст фигур и фона (см. рис. 3).

Одной из отличительных черт графики Баухауса стал разработанный Гербертом Байером шрифт «Universal», соответствующий всем принципам функционализма (см. рис. 4). Он не имел ни засечек, ни заглавных букв и состоял из простых геометрических фигур, перетекающих друг в друга, благодаря чему хорошо вписался в специфику данного стиля, требовал меньше финансовых затрат и упрощал задачу печатным машинкам.

Из графических работ Герберта Байера, интересен также дизайн выставочного стенда производителя зубной пасты «Регина», созданный им еще в 1924 г. В годы обучения, (см. рис. 5). Данная работа представляет собой коллаж, выполненный из трех основных цветов (желтого, синего и красного) и монохромных (белого, черного и оттенков серого). Центральную и главную часть плаката занимает здание по производству зубной пасты. Оно грамотно спроектировано и представляет собой форму куба, но в то же время оно достаточно стилизовано и упрощено. Здесь используются различные виды шрифтов, которые расположены во многих частях композиции, иллюстрируя голос громкоговорителя и дым с крыши. Все это концентрирует наше внимание на названии производителя. Также здесь используется фотографии, на одной из которых изображена

девушка, демонстрирующая нам качество продукта, на другой – выходящий из здания мужчина, одетый в деловой костюм, что говорит об использовании техники коллажа.

Коллаж – технический прием в изобразительном искусстве, предполагающий наклеивание на какую-либо основу материалов, отличающихся от нее по цвету и фактуре. [1, с. 8]. Подобная техника даже с минимумом объектов в ряде случаев открывает новые возможности композиции для передачи задуманной идеи, чем активно пользовались дизайнеры Баухауса.

Перечисленные приемы мы можем увидеть и на обложке каталога обоев Баухауса, выполненной Йостом Шмидтом в 1931 г. (см. рис. 6). Данная обложка отличается контрастностью и использованием необычной техникой для того времени, включающей в себя типографику, иллюстрации и фотографию.

Проанализировав работы преподавателей и учеников Баухауса, можно выделить ряд следующих особенностей: применение ограниченной палитры цветов, частое использование коллажа и фотографий с целью более точной и оригинальной иллюстрации идеи, а также шрифта без засечек, в частности – шрифта Universal, ставшего неотъемлемой частью стиля Баухаус.

Далее сделаем попытку проследить влияние идей Баухауса на дальнейшее развитие графического дизайна, в том числе в наши дни.

Стоит отметить, что наряду с Баухаусом в 20-х годах немаловажную роль сыграл русский авангард. Отличительной его особенностью были схожие черты: использование необычной перспективы, фотомонтажа, крупного шрифта с прямыми углами. Ярким примером здесь служит рекламный плакат, созданный Александром Родченко (см. рис. 7).

Уже в 60-е годы рационализм уходит на второй план. Связано это с глобальными изменениями во всех сферах жизни. Ценность личности и самовыражения начинает проявляться в работах творцов. [8, с. 8]. Происходит возвращение к стилям прошлых эпох, их интерпретация в новых реалиях. Хорошим примером здесь будет творчество Милтона Глейзера. Он активно участвовал в общественной жизни и в 70-х годах, в период кризиса создал всем известный логотип «I heart NY» для привлечения туристов и поддержания духа граждан страны, в котором чувствуется реминисценция к минимализму Баухауса (см. рис. 8).

Отражение идей Баухауса можно увидеть и в Японии в 60-х годах. В особенности в работах Язаку Камекура, посвященным Олимпийским играм. (см. рис. 9) Плакат представляет собой шрифтовую и геометрическую композицию. В центре изображен узнаваемый символ солнца, под ним силуэтом представлен логотип из пяти колец, использован шрифт без засечек.

С появлением первого персонального компьютера Apple в 1984 г. Графический дизайн выходит на новый уровень. В связи с чем с 90-х годов дизайнеры начали больше экспериментировать. Например, Дэвид Карсон на одном из разворотов своей книги нарушает принципы модульной сетки и располагает темный текст на таком же по тону фоне, тем самым затрудняет считываемость информации с разворота. Тем не менее, это выглядит впечатляюще и напоминает о смелых экспериментах Баухауса (см. рис. 10).

Несмотря на такое многообразие стилей в XX веке, одним из ведущих неизменно оставался швейцарский стиль. Он также берет свое начало в Баухаусе, русском конструктивизме и авангарде и обретает свои уникальные принципы: четкая структура, лаконичный шрифт, сплошная заливка, плоскостное изображение, фотография. Хорошей иллюстрацией данных принципов послужат пиктограммы для Олимпийских игр, разработанные Отлем Айхером на основе сетки. Не смотря на минималистичный стиль, пиктограммы выглядят динамично (см. рис. 11).

В наше время тренды меняются непрерывно и циклично, и графический дизайн не исключение. Подтверждением этой цикличности является набирающий сейчас популярность стиль flat-design или «плоский дизайн», берущий начало из Швейцарского стиля, который, в свою очередь, восходит к графике Баухауса. Основными характерными чертами плоского дизайна считается: простая двухмерная форма, сплошная заливка, хорошо читаемая типографика и другие. К примеру, если ранее логотип кампания Google имел достаточно сложный дизайн, то сейчас он выполнен в тех же цветах, но более приглушенных и однородных, имеет шрифт одной толщины и единую систему (см. рис. 12). Также уход к упрощенным формам можно заметить в редизайне иконок приложений (см. рис. 13).

Еще одной компанией, сделавшей шаг в этом направлении, была корпорация Microsoft еще в 2000-х (см. рис. 14). Интерфейс Windows тогда еще был далек, от того, какой мы имеем в настоящее время, но структура рабочего стола уже отличалась минималистичностью, четкой структурой и была понятна для пользователя. Затем в 2013 г. Компания Apple с IOS 7 впервые вышла в свет с подобным минималистичным интерфейсом (см. рис. 15). Наряду с этим можно заметить, как часто на сегодняшний день стали использоваться округлые формы в графическом дизайне, такой ход помогает правильно настроить восприимчивость информации. Примером тому может послужить поисковая страница сайта Яндекса (см. рис. 16).

Стоит также отметить, что не так давно сайты и программы стали сопровождаться иллюстрациями в соответствующей стилистике, потому как иллюстративное изображение помогает придать доброжелательный настрой. Хорошим примером тому служит иллюстрация на сайте Osome (см. рис. 17). Изображение имеет нестандартную перспективу, выполнено из плоских фигур в едином стиле и гармоничной цветовой гамме.

В заключение можно сказать, что Баухаус значительно повлиял на современный дизайн. Подобные визуальные «цитаты» являются не просто оригинальным графическим элементом, но и несут конкретную функцию: понятность и читабельность плакатов за счет гармоничного контраста и строгих гротескных шрифтов, продуманное использование минималистичного набора цветов и формы. Стоит отметить, что во многих случаях это «цитирование» не является прямым и потому влияние Баухауса не ставит ограничительные рамки современному графическому дизайну, а напротив, помогает найти новые и интересные подходы к решению задач, дает достаточную свободу в самовыражении и творчестве.

Библиографический список

1. David Cowan Robot art: The UK copyright implications of artificial intelligence generated art" Robotics Law Journal [Электронный источник]. URL: <https://roboticslawjournal.com/analysis/robot-art-the-uk-copyright-implications-of-artificial-intelligence-generated-art-75379638> (дата обращения: 27.01.2023)
2. Zhang, B., Zhu, J. & Su, H. Toward the third generation artificial intelligence. Sci. China Inf. Sci. 66. 121101 (2023). Springer Links. [Электронный источник]. URL: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11432-021-3449-x> (дата обращения: 27.01.2023)
3. Takashi, B. Yamamoto AI Created Works and Copyright // PATENTS & LICENSING, Vol. 48, No.1 2018
4. Гражданский кодекс Российской Федерации : часть 4 // Собр. законодательства Рос. Федерации. – 2001. – № 49. – Ст. 1228.
5. Гражданский кодекс Российской Федерации : часть 4 // Собр. законодательства Рос. Федерации. – 2001. – № 49. – Ст. 1257.
6. Гражданский кодекс Российской Федерации : часть 4 // Собр. законодательства Рос. Федерации. – 2001. – № 49. – Ст. 1261.
7. Вавилин, Е. В. Статус искусственного интеллекта: от объекта к субъекту правовых отношений. Вестн. Том. гос. ун-та. Право. 2022. №45. [Электронный

источник]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/status-iskusstvennogo-intellekta-ot-obekta-k-subektu-pravovyh-otnosheniy> (дата обращения: 17.02.2023).

8. Andres Guadamuz Artificial intelligence and copyright. WIPO magazine (5) 2017. [Электронный источник]. URL: https://www.wipo.int/wipo_magazine/en/2017/05/article_0003.html (дата обращения: 27.01.2023)

9. Российское информационное агентство Интерфакс. [Электронный источник]. URL: <https://www.interfax.ru/world/500152> (дата обращения: 27.01.2023).

GRAPHIC DESIGN OF THE BAUHAUS AND ITS REFLECTION IN MODERN VISUAL CULTURE

A.Y. Pavly

A.V. Mantorova

Perm State University

The «boom» of neural networks has been in the last few years and their popularity is only growing every day, but there is a copyright issue for neural networks and their works. Who is the author? Programmer or neural network? This article will consider the laws of different countries, including the Russian Federation.

Keywords: Artificial intelligence, copyright, neural networks, digital culture, intellectual property.

ИНСТРУМЕНТЫ НЕФОРМАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОРГАНИЗАЦИИ РАБОТЫ С МОЛОДЁЖЬЮ

Д.Ю. Пирожкова

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В данной статье автор определил роль неформального образования. Актуальность исследования обуславливается активно набирающими популярность технологиями неформального образования. В статье были изучены инструменты неформального образования в Российской Федерации. Автор уделяет отдельное внимание вопросу взаимосвязи неформального образования и молодёжи.

Ключевые слова: неформальное образование, молодёжь, онлайн образование, коворкинг, мягкие навыки.

Образование играет важнейшую роль в развитии и становлении личности человека, оно является той точкой опоры, которая даёт базу для всей будущей жизни, позволяет сформировать необходимые навыки и знания, ценностные ориентиры. Несмотря на уже имеющуюся базовую систему образования, на регулярной основе внедряются новые формы и средства обучения, соответствующие современным тенденциям социального и культурного развития [1].

В статье 43 Конституции РФ сказано, что любой человек имеет право на образование, и государство готово поддерживать различные его формы [2]. Главными особенностями неформального образования, согласно Федеральному Закону «Об образовании в Российской Федерации», в отличие от формального классического, можно считать обучение, базирующееся на предпочтениях обучающихся, чаще всего программы разрабатываются лично педагогами и содержат в себе инновационные, креативные технологии работы, стимулирующие интерес к самостоятельному обучению и поиску информации [3].

В настоящее время к выпускникам учебных заведений предъявляются требования помимо профессиональных навыков, которые диктует государство и рынок труда. В условиях постоянной конкуренции, акцент ставят на личностном

развитии человека, совершенствовании его мягких навыков, развития интеллекта. Матрица компетенций современных специалистов включает в себя широкий спектр и когнитивно-поведенческих мотивов, и социально-эмоциональных способностей. Экономический рынок активно трансформируется, появляются новые технологии и стандарты работы, это требует оперативных решений и внедрения новых компетенций [4].

Именно молодёжь является наиболее восприимчивой к изменениям группой, для всего государства в ней сокрыт большой потенциал. Согласно принятому в 2020 году Федеральному Закону «О молодёжной политике в Российской Федерации», одной из приоритетных целей развития молодёжной политики является обеспечение равных условий для духовного, культурного, интеллектуального, психического, профессионального, социального и физического развития и самореализации молодёжи [5]. По данным официальной статистики численность молодёжи постоянно растёт, по результатам переписи населения в 2020 году в России проживает 39,1 млн людей в возрасте от 14 до 35 лет, что составляет почти треть населения страны. Положительная демографическая ситуация будет являться основой индекса человеческого капитала.

Именно неформальное образование сможет внести корректировки в имеющуюся базу знаний, сформированных современными учебными заведениями, развить в молодых людях компетенции, которые требуют реальные работодатели в настоящее время. Основой подхода к неформальному образованию служат принципы формирования самообразования и саморазвития человека [6].

Основными формами неформального образования будут являться тренинги и обучающие курсы. После пандемии 2020 года были внедрены новые технологии, позволяющие работать в новых реалиях. Стало популяризоваться онлайн-образование, именно оно является основой неформального образования в России [7].

Онлайн-образование – это актуальная технология обучения, где знания получаются в режиме реального времени, посредством интернета. Такой формат обучения популярен среди молодёжи, так как он экономит время и финансы. Онлайн-обучение распространено и среди начинающих специалистов, и тех, кто уже построил свою карьеру, многие компании так же приходят на электронный формат своих корпоративных обучений.

Из преимуществ онлайн-образования можно выделить:

1. Доступность. Нет необходимости очного присутствия на обучении. Можно получать знания из любой точки мира, где есть интернет, присутствовать на лекциях, выполнять практические задания.

2. Возможность самостоятельного регулирования учебного процесса, его графика, выбора направления обучения.

3. Непрерывный доступ к образовательным материалам и полное погружение в образовательный процесс.

4. Универсальность. Оно подходит всем желающим обучаться и развивать свои личностные и профессиональные качества [8].

С точки зрения организации образовательного процесса большую популярность имеют коворкинги. Слово «коворкинг» происходит от английского *coworking*, что означает пространство для совместной работы, в котором созданы все условия для комфортного и продуктивного обучения и работы. Такие пространства отличная альтернатива для тех, кто не хочет находиться дома, в школе или офисе во время работы и обучения.

Первая модель коворкинга реализовалась в городе Сан-Франциско в 2005 году Бредом Ньюбергом. До настоящего времени такие пространства получили повсеместное мировое распространение. Коворкинги остаются форматом, который привлекателен с точки зрения социологических и экономических аспектов организации рабочего пространства, они являются противопоставлением классической организации образовательной деятельности. В наши дни идея коворкингов пользуется популярностью среди молодёжи. Проекты, связанные с организацией пространства для коворкинга регулярно принимают участие и становятся победителями конкурсов грантов [9].

Главными преимуществами неформального образования остаются его актуальность и доступность, любой человек имеет возможность получать знания, советуящие его потребностям. Развитие всей образовательной системы будет невозможным без внедрения инновационных инструментов работы и грамотного их регулирования.

Библиографический список

1. Ильюшенко Н.С. Возможности реализации современных тенденций в сфере дополнительного образования молодёжи (социально-философский аспект) // Учёные записки УО ВГУ им. П.М. Машерова. 2019. Т. 29. С. 89-95.

2. «Конституция Российской Федерации» (принята всенародным голосованием 12.12.1993 с изменениями, одобренными в ходе общероссийского голосования 01.07.2020).

3. Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ (ред. от 29.12.2022) «Об образовании в Российской Федерации» (с изм. и доп., вступ. в силу с 11.01.2023).

4. Дортман С.Р., Ахдиев И.М. Неформальное образование молодёжи: российский опыт институционализации. Сборник материалов IX международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы науки и образования в условиях современных вызовов». Москва, 2022. С. 61-67.

5. Федеральный закон от 30.12.2020 №489-ФЗ «О молодёжной политике в Российской Федерации».

6. Струкова А.А. Роль неформального образования для студенческой молодёжи. Сборник статей лауреатов XX Межрегиональной конференции-фестиваля научного творчества учащейся молодёжи «Юность Большой Волги». 2018. С. 315-318.

7. Бухбиндер М.В. Инновационные процессы в образовательной среде и неформальное образование молодёжи. Сборник материалов III Межрегиональной научно-практической конференции с международным участием «Технологии социальной работы с пожилыми и инвалидами» / Сост. Н.И. Мамонтова, науч. редактор О.Н. Веричева. Кострома, 2022. С. 95-98.

8. Пазухина С.В., Куликова Т.И., Залыгаева С.А., Панферова Е.В. Неформальное интерактивное онлайн-образование как средство развития современной молодёжи. Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Апгрейд социальных проектов: этапы стартапа. Обновление 2025». 2019. С. 210-216.

9. Тарханова И.Ю. Современные тенденции развития неформального образования молодёжи. Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Апгрейд социальных проектов: этапы стартапа. Обновление 2025». 2019. С. 13-17.

NON-FORMAL EDUCATION TOOLS IN THE ORGANIZATION OF WORK WITH YOUNG PEOPLE

D.Y. Pirozhkova
Perm State University

In this article, the author has defined the role of non-formal education. The relevance of the study is determined by the technologies of non-formal education that are actively gaining popularity. The article studied the tools of non-formal education in the Russian Federation. The author pays special attention to the issue of the relationship between non-formal education and youth.

Keywords: informal education, youth, online education, coworking, soft skills.

**ОСОБЕННОСТИ МОТИВАЦИИ СТУДЕНТОВ СОЦИАЛЬНО-
ГУМАНИТАРНЫХ ПРОГРАММ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
И ПРОФОРИЕНТАЦИОННОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ В УНИВЕРСИТЕТЕ
(НА ПРИМЕРЕ ПЕРМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
НАЦИОНАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО УНИВЕРСИТЕТА)**

Е.С. Пичкалева

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В современном российском высшем гуманитарном образовании можно проследить тенденцию к увеличению числа абитуриентов, выбирающих направление обучения недостаточно осознанно, без представления о том, каким будет обучение и каким образом они смогут профессионально самореализоваться после окончания университета. В статье представлены особенности мотивации абитуриентов гуманитарных направлений и их карьерные амбиции, а также предложена модель профориентационной работы со студентами социально-гуманитарных направлений на примере кафедры культурологии и социально-гуманитарных технологий ПГНИУ.

Ключевые слова: профориентация, профессиональное самоопределение, абитуриент, социально-гуманитарное образование, высшее образование.

Выбор профессии – одна из самых трудных и ответственных задач, с которой сталкивается почти каждый молодой человек после школы. Этому аспекту построения жизненной траектории традиционно уделяется много внимания на этапе окончания школы или среднего специального учебного заведения, а также на этапе выбора высшего учебного заведения.

Именно из-за того, что первые значительные шаги в сторону будущей профессии делаются в возрасте 14-18 лет, профессиональное самоопределение часто трактуют как «естественный процесс, возникающий на определенном этапе онтогенеза и существующий как личностное новообразование старшего школьного

возраста» [1, с. 12]. Но стоит обозначить, что профессиональное самоопределение не может быть ограничено возрастными рамками, оно лишь является характерным для обозначенной выше социальной группы. Также стоит понимать, что профессиональное самоопределение не строится единожды и не остается неизменным на протяжении жизни. Упущение этих фактов, с высокой вероятностью, приводит к тому, что для значительной части современной российской молодёжи процесс выбора будущей профессии и соответствующего учебного заведения осложняется отсутствием регулярной поддержки на пути его осуществления.

В контексте данной проблемы, профессиональное самоопределение стоит понимать уже как результат целенаправленно организуемого индивидом или учебным заведением процесса, т.е. профориентационной работы, которая может и должна продолжаться и в течение обучения в университете.

Особенно остро это проявляется в тех случаях, когда абитуриент рассматривает для поступления вузы или факультеты гуманитарного направления. Это связано с тем, что профориентация в школе обычно направлена на знакомство учащихся с ограниченным набором «традиционных» или «инновационных» профессий [2], в число которых не входят, например, экспозиционеры, культурологи, искусствоведы и т.п.

Можно предположить, что, в связи с тем, что у этой части абитуриентов мотивация к получению высшего образования не подкрепляется профессиональным опытом в интересующей их сфере (например, в формате профессиональных проб), основными мотивами для них служат не ориентация на освоение какой-либо профессии, а увлеченность определенными интеллектуальными и культурными темами или выбранные единые государственные экзамены (ЕГЭ). В таких случаях необходимость профессионального самоопределения актуализируется вновь, но уже на этапе получения высшего образования.

Необходимость продолжения профориентации в университете можно проследить на примере философско-социологического факультета (ФСФ) Пермского государственного национального исследовательского университета (ПГНИУ). Отметим, что факультет позиционирует себя как предоставляющий социально-гуманитарное образование по обширному списку направлений: Философия, Психология, Клиническая психология, Психология служебной деятельности, Психолого-педагогическое образование, Социология, Дизайн, Искусства и гуманитарные науки, Культурология, Организация работы с молодежью [4].

В ноябре 2022 года кандидатом социологических наук, доцентом кафедры культурологии и социально-гуманитарных технологий О.В. Лысенко был проведен опрос студентов первого и второго курсов ФСФ с целью выявить мотивацию

к обучению студентов философско-социологического факультета. Исследование проводилось методом опроса по онлайн-форме в присутствии интервьюера [3, с. 2]. Всего в опросе приняло участие 174 студента ФСФ, из которых 57,1% – первокурсники [3, с.3], прочувшиеся в университете менее трех месяцев. Наиболее показательными стали ответы студентов на вопросы о том, почему они решили получить высшее образование, почему выбрали именно этот факультет, а также насколько условия, созданные в вузе и на факультете, благоприятны для самореализации.

Согласно опросу, тремя самыми значимыми мотивами поступления в вуз респонденты считают возможность заниматься интересным делом (58,2%), саморазвитие (57,1%) и высокооплачиваемую работу (55,9%) [3, с. 11]. Возможность построить карьеру в своей профессиональной сфере мотивирует лишь треть опрошенных (31,1%) [3, с.11]. При этом для значительной части (19,2%), решающим стало мнение родителей и родственников [3, с. 11]. Эти данные, во многом, подтверждают значимость высшего образования, как социального института, и его роли в личностном и профессиональном становлении современной молодежи.

Иначе представляется ситуация с выбором той или иной образовательной программы факультета. Почти половина респондентов (45,8%) отметила, что основным мотивом поступления на определенное профессиональное направление стал набор сданных экзаменов (ЕГЭ) [3, с. 16]. Такие показатели можно охарактеризовать как негативные, потому что они иллюстрируют тенденцию «случайного» выбора направления обучения, не подкрепленного профессиональными и карьерными амбициями будущего специалиста.

Отдельно можно выделить два направления обучения кафедры культурологии и социально-гуманитарных технологий – «Искусства и гуманитарные науки» и «Культурология». Студенты этих направлений также в большинстве своем ответили, что мотивировали свой выбор подходящими для поступления экзаменами, но при этом они единственные оказались полностью удовлетворенными условиями для самореализации, созданными на факультете [3, с. 30], и проявили максимальную, в сравнении с другими направлениями, лояльность к своей программе подготовки [3, с. 34]. Также стоит отметить, что студенты этих направлений реже, чем, например, психологи служебной деятельности, дизайнеры и социологи, отмечают карьеру и высокооплачиваемую работу в качестве мотивов для получения высшего образования [3, с. 12-14].

Если отдельно сравнить мотивацию в группах «Культурология» и «Искусства и гуманитарные науки», то общим для них является только интерес к сфере

культуры. У культурологов же в меньшей степени выражены профессиональные амбиции, а мотив найти высокооплачиваемую работу и вовсе не прослеживается.

С целью подробнее изучить мотивацию абитуриентов к поступлению на гуманитарные направления обучения в ВУЗах, а также на исследование профессиональных амбиций студентов направлений кафедры культурологии и социально-гуманитарных технологий, в феврале 2023 года было проведено повторное исследование методом фокусированного интервью в группе первокурсников направления «Культурология» [5]. В фокус-группу вошли шесть респондентов (всего в группе обучается восемь человек), им были предложены восемь вопросов, касающихся их профессионального самоопределения и оценки программы обучения.

На вопрос «Думали ли вы при поступлении о том, кем хотите работать после выпуска?» [5] ровно половина участников дала отрицательный ответ, еще двое рассматривали сферы деятельности смежные с культурологией: связи с общественностью, организация культурных мероприятий, социологию. Также несколько респондентов отметили, что хотели бы получить дополнительное или второе высшее образование. Лишь один респондент имел конкретный профессиональный мотив – стать продюсером. Его позиция была обоснована следующим образом: «Я решила поступить на культуролога, потому что я хотела стать продюсером. Исходя из того, что я все детство увлекалась кинематографом, мне нравилось изучать биографии различных режиссеров, всегда интересовалась необычными фильмами. Мне такое нравится изучать, и мне нравится смотреть, как выстраивают кадры и прочее. Ну, к тому же, у меня всегда был интерес к писательству. Поэтому, наверное, я выбрала это направление» [5]. Такая позиция свидетельствует о том, что данный студент поступил на направление «Культурология» осознанно, предварительно ознакомившись с учебным планом, в который как раз включена дисциплина «Основы продюсерства».

Также стоит отметить, что предполагаемая профессиональная траектория студента имеет свойство изменяться в процессе получения высшего образования. Проанализировав ответы на вопрос о том, изменились ли взгляды студентов на их профессиональное будущее спустя пять месяцев обучения, можно сделать вывод, что большая часть группы еще не сумела определиться с этим даже примерно. Показательным стали слова одного из респондентов: «Я не понимала, кем я стану. Теперь я вдвойне не понимаю, если честно» [5].

В ходе фокусированного интервью частично подтвердились выводы, сделанные на этапе анализа социологического опроса. Студенты направления

«Культурология» и подобных направлений действительно испытывают сложности с профессиональным самоопределением. Следствием этого может стать отсутствие возможности применять полученные знания и навыки выпускниками и, в результате, количественное снижение специалистов в области культуры и искусства, а также их некомпетентность. Чтобы предотвратить ряд негативных последствий, высшему учебному заведению необходимо продолжать вести профориентационную работу с такими студентами.

В такой модели роль университета должна заключаться не только в предоставлении информации о предлагаемых дисциплинах, требованиях к поступлению, но и о карьерных перспективах в выбранной области и конкретных мероприятиях по их освоению.

С целью понять, насколько такая модель была бы актуальна для целевой аудитории, т.е. студентов гуманитарных направлений, испытывающих проблемы с профессиональным самоопределением, фокус-группе были предложены еще четыре вопроса на тему профориентации в ВУЗе.

В этой части интервью был задан вопрос «Ожидаете ли вы, что в процессе получения высшего образования вам станет ясно, как вы сможете трудоустроиться после выпуска? Иными словами, нужно ли, чтобы университет и/или кафедра помогли вам определиться с будущей профессией?» [5]. Все респонденты отметили помощь в профессиональном самоопределении как необходимую по нескольким причинам:

- студенты социально-гуманитарных направлений не представляют своего профессионального будущего из-за отсутствия практик, которые помогли бы им ознакомиться с возможными профессиями;
- частая смена интересов и увлечений, в т.ч. исследовательских, из-за чего сложно выбрать определенную профессию;
- поиск работы в сфере культуры осложнен из-за необновляемости кадров в учреждениях культуры и невысокого уровня заработной платы.

Второй важный компонент для построения модели профориентации в ВУЗе – специалисты, которые смогут ее осуществлять. На фокусированном интервью респондентам был предложен перечень возможных «агентов» профориентации, среди которых были преподаватели профильной кафедры, работающие в сфере культуры специалисты, старшекурсники и выпускники направления. Чаще всего упоминались специалисты, работающие в сфере культуры, поскольку они могут рассказать всё о своей профессии, помочь с трудоустройством. Реже студенты отмечают, что хотели бы себе в качестве наставника выпускника или старшекурсника своего направления, а также преподавателя кафедры культурологии.

Помимо источников профориентации, группе было предложено выбрать актуальные для них форматы такой работы. Интересно, что респонденты выбирали, в основном, внеаудиторные форматы: производственные практики, экскурсии в культурные институции, профессиональные пробы. Помимо этого, выявилась потребность в мастер-классах и лекциях, которые помогли бы сформировать надпрофессиональные (гибкие) навыки, интерактивных мероприятиях со старшекурсниками (например, нетворкинги, круглые столы, квесты или неформальное общение). Отдельно выделяли тьюторскую помощь, которая позволила бы объединить все форматы и индивидуализировать процесс профессиональной ориентации.

Заключительный вопрос для фокус-группы студентов был задан с целью понять, насколько сконструированная в ходе интервью модель профориентационной работы соответствует реальному запросу обучающихся. Вопрос был озвучен в следующем виде: «Если кафедра предложит вам поработать с тьютором (наставником), который бы помог вам выбрать профессиональную траекторию и, на протяжении всего обучения, придерживаться ее с помощью вовлечения вас в различные форматы профориентационной работы, вы бы воспользовались такой возможностью?» [5]. Все респонденты согласились бы принять участие в таком эксперименте, отмечая, что готовы использовать для этого свое внеучебное время.

На основе второй части опроса и работы с фокус-группой можно предложить вариант профориентационной работы в ВУЗе, который бы эффективно решал проблему с профессиональной неопределенностью студентов социально-гуманитарных направлений.

Суть предлагаемой в данном исследовании модели профориентации – организация на факультетах и кафедрах формата тьюторского сопровождения для обучающихся социально-гуманитарных направлений. Тьютор понимается нами как сопровождающий индивидуальный образовательный маршрут обучающегося. Результатом такой практики станет число трудоустроенных по специальности выпускников, качественный рост профессиональных амбиций студентов и успешно сформированное, у каждого из них в отдельности, профессиональное самоопределение.

Особенности и преимущества тьюторского сопровождения, в частности в культуре, описаны в книге Ковалевой Т.М., Кобыща Е.И., Поповой (Смолик) С.Ю., Терова А.А., Чередилиной М.Ю. «Профессия «тьютор»». Среди преимуществ данной системы:

- Открытость. Отрыв от границ традиционного высшего образования, т.к. «... каждый элемент социальной и культурной среды может нести на себе определенный образовательный эффект, если его использовать соответствующим для этого образом» [8, с. 73-74].
- Вариативность. Тьюторант имеет реальную возможность выбора в построении индивидуальной образовательной программы.
- Непрерывность, в данном случае, – постоянная профориентационная работа с момента поступления до момента трудоустройства тьюторанта.
- Гибкость «... проявляется в ориентации тьюторского сопровождения на любое направление индивидуальной образовательной программы тьюторанта» [8, с. 74].
- Индивидуальный подход. Ориентация тьютора на индивидуальные особенности своих подопечных при выстраивании работы с ними.

Рассмотрим механизмы реализации данной модели на примере направления «Культурология» в ПГНИУ.

В случае, когда тьюторантами являются студенты-культурологи, целесообразно предложить им в качестве тьюторов преподавателей кафедры культурологии и социально-гуманитарных технологий, т.к. они обладают и педагогическим опытом, и опытом профессиональной самореализации в сфере культуры. Альтернативными «агентами» профориентационной или тьюторской помощи могут стать также студенты-культурологи старших курсов и выпускники кафедры, потому что они не связаны с тьюторантами иерархичной системой образовательного процесса и могут делиться с ними наиболее современными практиками и веяниями в профессиональной среде. Дополнительную методическую помощь могут оказывать профориентационный комитет философско-социологического факультета и Управление по работе с абитуриентами и выпускниками ПГНИУ, а также многие др. факультетские и университетские структуры.

Само сопровождение может быть выстроено в четыре этапа [8, с. 82-87]:

1. Диагностический: фиксация первичного образовательного и профессионального запроса студента, его интересов, склонностей, индивидуальных особенностей.
2. Проектировочный: сборка тематического портфолио тьютором, составление карты познавательного интереса тьюторантом.
3. Реализационный. Поиск и презентация тьюторантом возможностей профессионального поиска.
4. Аналитический. Рефлексия пройденного тьюторантом пути и достигнутых на данном этапе результатов.

По содержанию тьюторское сопровождение, в данной модели, будет наполнено не только самостоятельными поисками тьюторанта, но и предлагаемыми тьютором активными (профессиональные пробы, участие в организации культурных и общественных мероприятий и проектов, мастер-классы и т.п.), и пассивными (экскурсии, лекции, встречи со специалистами и т.п.) практиками самоопределения (согласно С.В. Титовой) [6].

В случае с направлением «Культурология» индивидуальные маршруты студентов должны быть сосредоточены на перспективах будущего трудоустройства и информации о различных специализациях в этой области, таких как история искусства, культурный менеджмент, музейные исследования, культурный туризм и прочие.

Подобная модель профориентационной работы в ВУЗе, при грамотной и планомерной реализации, может решить проблему профессионального самоопределения студентов гуманитарных направлений, причем как локально (в рамках конкретного ВУЗа или факультета), так и глобально (в масштабах российского высшего образования, например).

Библиографический список

1. Мутырова А.Л. Педагогическая система профориентационной работы вуза в условиях непрерывного образования: Автореф. дис. канд. пед. наук 13.00.08. – Астрахань, 2008. – 22 с.
2. Храпылина Л. Профессии традиционные, обновленные и новые. – URL: <https://polit.ru/article/2018/06/23/professions2/> (дата обращения: 02.02.2023).
3. Данные социологического исследования, проведенного в ноябре 2022 года на философско-социологическом факультете ПГНИУ, к.с.н и доцент кафедры культурологии и социально-гуманитарных технологий О.В. Лысенко.
4. Официальный сайт ПГНИУ. – URL: <http://www.psu.ru/fakultety/filosofsko-sotsiologicheskij-fakultet> (дата обращения: 02.02.2023).
5. Из личного архива
6. Титова С.В. Эффективный метод профориентационной деятельности вуза// Мир современной науки. 2011. № 6. С.3-18.
7. Орешкина А.К., Цибизова Т.Ю. Развитие преемственности образовательных процессов в системе непрерывного образования. М.: МГОУ, 2010. 228 с.
8. Ковалева Т.М., Кобыща Е.И., Попова (Смолик) С.Ю., Теров А.А., Чередилина М.Ю. Профессия «тьютор». М.-Тверь: «СФК-офис». – 246 с.

**FEATURES OF MOTIVATION OF APPLICANTS FOR SOCIAL
AND HUMANITARIAN PROGRAMS OF HIGHER EDUCATION
AND VOCATIONAL SUPPORT IN THE UNIVERSITY
(ON THE EXAMPLE OF THE PERM STATE UNIVERSITY)**

E.S. Pickaleva

Perm State University

In the current structure of Russian higher education in the humanities, it is possible to discern a trend towards an increase in the number of students who choose a course of study without knowing whether that they will study and then how they can be professionally fulfilled. The article studies the features of motivation of such applicants and their career ambitions, and also offers a model of career guidance work with students of social and humanitarian directions on the example of the department of cultural science and social and humanitarian technologies.

Keywords: vocational guidance, professional self-determination, applicant, social and humanitarian education, higher education.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ В ИНТЕРНЕТ: ФАНФИКШН

М.В. Попова

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

Статья посвящена исследованию литературной формы фан-творчества: фанфикшну. На основе анализа фан-произведений по мотивам серии книг о Гарри Поттере (Дж. Роулинг) выделяются характерно-специфические черты данной художественной практики: демократичность, доступность, универсальность. Особое внимание уделяется характеристике обратной связи между читателем и автором.

Ключевые слова: творческая деятельность, фанатство, фанат, фан-арт, фанфикшн, художественная практика, массовая культура, автор, читатель.

Развитие массовой культуры в двадцать первом веке приводит к появлению новых произведений музыки, литературы, кино, вызывающих интерес общества. У некоторых людей этот интерес проявляется наиболее сильно, и достаточно быстро перерастает в увлеченность. В целом, фанатство определяется как чрезмерная приверженность какой-либо деятельности, идее, личности, зачастую сопровождающаяся не просто выделением ее из списка равных, но ее возвышением, обожествлением, наделением уникальными чертами и свойствами [1]. Фанат/фэн – человек, испытывающий особо повышенное влечение к определенному объекту. Объектом влечения могут быть известная личность/группа, спортивные клубы, искусство, различные идеи [2]. Фанатские общества, где объединяются люди с единой, ярко-выраженной приверженностью к интересующему их объекту искусства (книге, фильму, музыке) принято называть «фандомами», от английского «fandom», что буквально переводится как «фанатские сообщества».

Конечно, одно только концентрирование внимания на предмете интереса, не делает индивида фанатом. Официальность такого «звания», прежде всего, подтверждается активной деятельностью. Одним из примеров такой активной

деятельности является фан-арт – создание творческого продукта, разработанного поклонниками по мотивам любимого произведения [3].

Фан-арт, в сущности своей, не подразумевает внесение принципиально нового вклада в мир искусства. Оно всегда вторично, формируется на основе уже чего-то ранее созданного. Творческая реакция фаната на одно произведение культуры, может породить другое, которое, конечно, не будет являться полной его копией, но обозначит связь с изначальным источником вдохновения. Так, фан-творчество, как культурная практика современности, в некотором смысле воплощает концепцию воспроизводимости и копирования оригинальных произведений искусств.

Феномен фан-арта включает в себя различные виды фанатской деятельности, это могут быть рисунки, фан-видео, комиксы, фотоколлажи и др. В данной статье мы уделим наибольшее внимание литературной форме фан-творчества: фанфикшну.

Фанфикшн или более разговорный вариант понятия – фанфик, можно назвать новым жанром современной массовой литературы, функционирующем в интернет-пространстве. Фанфикшн – (от англ. fan – поклонник и fiction – художественная литература) – разновидность творчества поклонников популярных произведений искусства, производное литературное произведение, основанное на каком-либо оригинальном произведении, как правило, литературном или кинематографическом, использующее его идеи сюжета или персонажей. Фанфик может представлять собой продолжение, предысторию, пародию, «альтернативную вселенную», кроссовер («переплетение» нескольких произведений), и так далее [4].

Создание фанфиков является самой популярной фанатской деятельностью. Для того чтобы понимать, что из себя представляет этот феномен, проведем анализ его характерно-специфических черт, беря за основу фанатские художественные произведения по мотивам серии книг о Гарри Поттере (Дж. Роулинг).

История о «мальчике, который выжил» стала популярной среди огромного числа читателей, что стало основой рождения не менее популярного фандома. В сообществе поттерманов написанию фанфиков уделяется большое внимание, так как благодаря этой деятельности поклонник Вселенной Гарри Поттера имеет шанс поделиться своим видением сюжета, добавить в него что-то новое, что-то убрать, переделать, изменить. Иными словами, преодолеть авторский традиционный канон.

Фанатское творчество, как правило, реализуется в интернете, на специальных онлайн платформах. Фанфикшн не является исключением. Самым распро-

страненным интернет ресурсом с архивом фанфиков среди русскоязычной аудитории является сайт «Книга фанфиков» (ficbook.net). На нем создаются, публикуются и хранятся литературные произведения, принадлежащие более чем двадцати пяти тысяч фандомов. У сайта есть определенные правила. Например, для того, чтобы опубликовать свою работу, фанат должен: указать принадлежность к фандому; перечислить героев сюжета; определить жанр или стиль; обозначить характер любовных линий («слэш», «гет», «фемслэш», «смешанная направленность», «джен»); разместить предостережения о темах, недопустимых для разных категорий читателей (насилие, смерть персонажа и т.п.).

Размер текстов разделяется на категории: мини, миди, макси. Миди произведения – объем до 20 страниц. Например, фанфики «Распределяющая шляпа» Галины00 на 6 страниц или «Четное число» Alex355 на 3 страницы. Миди – это средняя, самая распространенная форма на 70 и более страниц. Например, рассказ «Семейные тайны» автора MisterV о приключениях Гермионы после окончания Хогвартса расписан на 86 страниц. Такой объем наиболее удобный как для автора, который делится историей, не сокращая и не растягивая её, так и для читателя, погружившегося в динамичный, не скучный сюжет произведения. Макси-произведения – это почти роман, а иногда даже больше. Фанфикшн «Дочь Волондеморта» Алевтины Варава состоит из 5 частей и 119 глав. Его можно назвать настоящим, большим художественным произведением, с неожиданными поворотами сюжетной линии и многогранными героями с детально прописанной характеристикой.

Фанфикшн это коллективный продукт, так как существует возможность изменения или дополнения его сюжета на основе желания любого участника, члена фандома. Это происходит в связи с тем, что фанфик не выпускается на обозрение читателя, как уже готовое и законченное произведение. Обычно, на сайте публикуется начальная часть, которую автор со временем либо продолжает, либо, в некоторых случаях, забрасывает. У читателя же всегда есть возможность прокомментировать прочитанную долю текста, поделиться своими впечатлениями и идеями о последующей сюжетной линии. Таким образом, осуществляется система обратной связи не только между читателями, но и читателей с автором. Все это указывает на особые отношения в фанфикшине между автором и его публикой, которых еще не было в литературе.

Современные исследователи обозначают существенную черту фанфикшн как жанра, его «наивность». Главным образом, наивность проявляется в ярко выраженной любовной окраске текстового содержания. Любовь лежит в основе сюжета многих фанфиков, при этом проявляться она может даже в самых необычных формах, между самыми, казалось бы, несовместимыми персонажами.

Так, в произведении «Возможно, это взаимно?» автора BellaRed, мы можем наблюдать нетрадиционные отношения между Гарри Поттером и учителем зельеварения Северусом Снейпом. Создание пары между героями именуется пейрингом, название пейринга формируется из слияния имен влюбленных. В фандоме Гарри Поттера наиболее популярными пейрингами являются: Драмиона, Драрри, Гармония, Томарри, Дринни и др. Причиной присутствия в фанфиках столь разноплановой любовной тематики, ученые, в числе которых Линор Горалик, видят в том, что подавляющем большинстве авторами фанфиков являются женщины и девушки в возрасте от 13 до 25 лет [5], имеющие развитое воображение и стремящиеся выразить «на бумаге» свои эмоции и чувства.

Горалик, также выделяет интересный феномен, происходящий в рамках фанфикшна – «Мэри Сью». Данное понятие связано с проблемой авторства в мире фанатского творчества. Мэри Сью, это модель персонажа, которого автор максимально идеализировал, придал ему гипертрофированные способности. Сам термин произошел от пародии П. Смит на фанфики по сериалу «Звездный путь». Рассматривая феномен Мэри Сью, можно заметить, что в данном образе автор стремится внести в текст «идеального себя» и использовать фэнфик только затем, чтобы проявить на бумаге свои высочайшие, но никем пока не замеченные личные качества [6].

«Мэри Сью» в мире фанфикшна несет негативный посыл. О существовании данного героя, автор должен заранее предупредить своих читателей. Однако, этот феномен, несмотря ни на что, является очень распространённым, можно перечислить большое количество фанфиков с участием персонажа, попадающего под образ Мэри Сью: «Пятый всадник» Everitor, «Я – не Поттер...Ура!» GATAKI, «Калейдоскоп» NikasS, «Инженер Поттер» Шафран87 и т.д.

В условиях современного литературного разнообразия, следует обозначить уникальную способность фанфикшна вовлечь читателя в текст, которую выделила Н.В. Самутина, российская исследовательница, подробно изучавшая феномен фанатского творчества. Вовлеченность основывается на интеллектуальном и эмоциональном эффекте. Интеллектуальный эффект задается посредством соотнесенности текста фанфикшна с каноном [7]. Все авторы фанатских текстов повествуют новый, свой, лично-выдуманный сюжет, но всегда берут за основу оригинальное произведение. Это закон фан-творчества. В поттерманских фанфиках могут существовать авторские персонажи, однако без их связи с привычными, любимыми героями: Гарри, Роном, Гермионой, Драко и др., или со знакомыми местами: Хогвартсом, Министерством Магии, Сумеречным лесом, фанфикшн просто не получится. Фаната Гарри Поттера не будет привлекать текст, в

котором о Гарри Поттере нет ни слова. Соотнесенность текста фанфикшн с каноном задает дополнительный уровень авторско-читательской игры, повышает напряженность особым образом сфокусированного читательского внимания.

Эмоциональный эффект вовлеченности реализуется все той же, описанной нами ранее, любовной тематикой. Самутина считает фанфикшн сексуально раскрепощенной зоной письма, допускающей самые разные, в том числе максимальные, вариации эротической насыщенности текста. Произведения с данной характеристикой повышают интерес читателя, так как заставляют его испытывать различный спектр эмоций, с которыми, возможно, фанат не знаком в реальной жизни.

За последнее время феномен фанфикшна, как часть фанатского творчества, переживает различные обновления, приводящие к его массовому распространению. Во-первых, на популяризацию феномена повлияла его характерная демократическая черта. При написании фанфика поклонник волен изменять оригинальный сюжет произведения, поведение героев и их взаимоотношения, исходя именно из своих желаний, не оглядываясь на автора. На основе своего же желания, он также может, как прислушаться, так и оставить без внимания советы и комментарии его читательской публики. Таким образом, реализуется принцип «могу писать, что хочу», который подталкивает к творческой деятельности многих фанатов, а общественный интерес к результатам этой деятельности вызывает другой принцип «могу читать, что хочу».

Во-вторых, активное развитие фанфикшн объясняется его функционированием на сетевых платформах. Доступность интернета способствует увеличению количества участников творческого процесса [8].

Участники фан-сообществ начинают пробовать себя в написании фанфикшн историй, втягиваются в эту деятельность, создают в результате неё множество культурных продуктов, и, как следствие, расширяют масштабы фан-культуры, выводя ее на все более значимый уровень. Такие преимущества фан-арта, как демократичность, доступность и универсальность определяют тенденцию его широкого распространения.

Библиографический список

1. Старцева Н.Н., Баталова Д.А. / Фанатство как модус социальной интеграции // Всероссийская заочная научно-практическая конференция с международным участием «здоровье, физическая культура и спорт в высшей школе: опыт, проблемы и перспективы». – 2017 – С.231-235.
2. Симонян М. / Перспективы развития фан-культуры как части менеджмента социокультурной деятельности // Вестник Краснодарского государственного института культуры. – №3 (7). – 2016 – С. 9-10.

3. Ключикова Е.А., Четина Е.М. Фандомы и фанфики: креативные практики на виртуальных платформах // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2015– №3 (31).
4. Денисова А.И. Фанфикшн как субкультура и феномен массовой литературы / А.И. Денисова // Аналитика культурологии. – 2012. – № 24. – С. 141 – 143.
5. Федорчук М.А. Специфика текстопорождения в фанфикшн (на материале русскоязычных фандомов) : дис. ...канд. филол. наук / М. А. Федорчук. – Орел, 2017. – С.15-40.
6. Горалик Л. Как размножаются Малфои. Жанр «фэнфик»: потребитель масскультуры в диалоге с медиа-контентом / Л. Горалик // Новый Мир. – 2003. – №12. – URL: <http://bit.ly/2lYvWtp> (дата обращения: 10. 06. 2019).
7. Самутина Н.В. Практики эмоционального чтения и любительская литература (фанфикшн) // Новое литературное обозрение. – 2017. – № 3. – С. 246-469.
8. Колношенко В.И., Колношенко О.В. Интернет в культуре: значение и последствия влияния // Научные труды Московского гуманитарного университета – 2019 – С. 71-80.

ARTISTIC PRACTICES ON THE INTERNET: FANFICTION

M.V. Popova

Perm State University

The article is devoted to the study of the literary form of fan creativity: fanfiction. Based on the analysis of fan works based on a series of books about Harry Potter (J. Rowling), the characteristic-specific features of this artistic practice are highlighted: democracy, accessibility, universality. Special attention is paid to the characteristics of the feedback between the reader and the author.

Keywords: creative activity, fanaticism, fan, fan art, fanfiction, artistic practice, mass culture, author, reader.

ВИДЕОМАРКЕТИНГ КАК ОСНОВНОЙ ИНСТРУМЕНТ ПРОДВИЖЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОДУКТА В СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЯХ

М.В. Саванец

Белорусский государственный университет

Цель исследования – определить и охарактеризовать видео-маркетинг как основной инструмент продвижения культурного продукта в различных социальных сетях. В статье определяются проблемы видео-маркетинга, а также приводятся примеры, как их не допустить. Основное внимание уделяется актуальности продвижения культурного продукта через видеомаркетинг в социальных сетях. Научная новизна работы заключается в соединении сразу нескольких подходов изучения проблем и преимуществ видеомаркетинга в современном мире. В результате было выявлено, что видео-маркетинг более эффективно работает тогда, когда он наиболее чётко выполняет функции информационной системы, а также выявлено, что проблемы видеомаркетинга модернизируются с каждым годом из-за чего необходимо постоянно придумывать инструменты преодоления данных проблем, а также преобразования их в преимущества.

Ключевые слова: видеомаркетинг, видеоконтент, культурный продукт, социальные сети, продвижение, инструменты, видео, проблемы, преимущества.

Благодаря появлению интернета у огромного числа людей появилась возможность проявить свой потенциал и реализоваться, не взирая на возраст, пол, статус и место жительства. Начиная тему самопродвижения или продвижения культурного продукта через интернет, было бы неправильно не затронуть и значение рекламы. Она достаточно быстро начала развиваться как во всем интернете, так и в социальных сетях в частности. На данный момент существуют различные типы реклам, начиная от рекламных изображений, заканчивая всплывающими окнами. Изображение является одним из самых популярных видов рекламы в интернете. Благодаря фото реклама развилась до нового уровня – визу-

ального. Совершенствование и появление новых способов продвижения в интернете становятся все популярнее, они не только способствуют формированию новых ценностей или подтверждению старых, но и изменяют или создают новые поведенческие стереотипы. Из-за этого феномена специалисты по продвижению постоянно находятся в поиске лучших способов общения с целевой аудиторией. На данный момент, одним из самых действенных инструментов продвижения являются визуальный контент и, благодаря созданию и развитию социальных сетей, популярность стал набирать видеоконтент.

Благодаря техническому прогрессу и выходу самых популярных социальных сетей и платформ на новый уровень, компаниям необходимо постоянно следить за изменениями в информационном пространстве. В наше время тема видеомаркетинга необычайно популярна в связи с тем, что ежегодно появляются и развиваются различные медиа площадки, в частности, популярные на данный момент Instagram¹, TikTok, YouTube, Vimeo и другие. Благодаря развитию диджитал сферы, интернет маркетинг стал занимать широкую область деятельности, которая включает в себя множество процессов, которые необходимы для продвижения любого продукта или услуги в социальных сетях.

Основной же проблемой эффективного практического использования видео в социальных сетях является не только неправильное определение стратегии, а также ее стагнации, но и не разделения продвижений в различных социальных сетях.

У каждой социальной сети свои стратегии продвижения, поэтому для каждой платформы необходимо создавать свою структуру и адаптировать видео под каждую отдельную платформу.

Самая быстрорастущая социальная сеть последнего десятилетия TikTok стала набирать популярность во время всеобщего локдауна, когда люди повсеместно начали интересоваться новым способом рассказать о себе, не выходя из дома, а также и посмотреть на то, что происходит в жизни других людей. За один квартал 2020 г. TikTok установили свыше 315 миллионов пользователей. На данный момент TikTok скачали и активно пользуются свыше миллиарда человек. Благодаря такому количеству пользователей, TikTok занимает 7-е место по популярности среди других платформ. При этом, для того, чтобы выйти на такое количество активных ежедневных пользователей Facebook² понадобилось почти 4 года, Instagram¹ – 6 лет.

¹ Instagram – принадлежит Meta, признанной в РФ экстремистской организацией.

² Facebook – принадлежит Meta, признанной в РФ экстремистской организацией.

Продвижение культурного продукта непосредственно через TikTok привлекает большое количество маркетологов, так как он отображает основную тенденцию социальных сетей – сотрудничество среди молодежи и демонстрация творческих навыков. Благодаря динамичному характеру развития TikTok, несмотря на то, что в среднем пользователь тратит чуть больше часа на социальную сеть, появилась возможность показывать всё больше видео и рекламы людям.

90% пользователей ежедневно посещают TikTok, при этом, исходя из исследований за поведением пользователей TikTok'а, за один месяц 68% пользователей смотрели видео других авторов, 55% загружали собственные видеоролики на платформу [5].

TikTok имеет название «место коротких мобильных видеороликов», в котором люди могли изначально загружать видео длительностью до 15 секунд, сейчас время видео увеличилось и появилась возможность загружать видео продолжительностью более 60 секунд. Видеоролики включают в себя музыку с фильтрами и эффектами.

Несмотря на то, что достаточно быстрый видео формат платформы использовался изначально для танцев, на данный момент на платформе также обсуждаются сложные темы, проводится обучение аудитории в различных сферах, начиная от изучения иностранных языков, заканчивая правоведением. Однако все же TikTok является платформой развлекательного контента, исходя из количества использования хэштегов #развлечения и #танцы. Реже используемыми хэштегами, но также достаточно популярными, являются #спорт, #фитнес, #пранки, #красота, #ремонт дома, #поделки, #лайфхаки и тд.

Благодаря алгоритмам TikTok'а при входе на страницу «для вас» появляются видео, подобранные специально под вкус пользователя. Именно на этой странице появляется реклама различной продукции и услуг.

TikTok размещает контент на странице «для вас» основываясь на сигналах, полученных благодаря следующим алгоритмам. Алгоритмы настраиваются по следующим факторам:

- ✓ Информация о видео: хэштеги, звуки, жанры, подписи;
- ✓ Индивидуальные настройки: страна, устройство и язык;
- ✓ Взаимодействие с пользователями: на кого подписан пользователь, с кем общается, типы видео, которые смотрит.

При использовании TikTok выделяются следующие преимущества для продвижения продуктов и услуг:

- Большое количество пользователей. Согласно статистикам, в TikTok более 1 миллиарда активных пользователей в месяц, некоторые другие источники

выделяют 500 миллионов активных пользователей в месяц. Это внушительные цифры, которые бренды могут использовать для продвижения брендов;

- Благодаря появлению рекламной платформы TikTok Ads (TikTok для бизнеса), у брендов появилась возможность размещать рекламу в самом приложении, а не обращаться напрямую к блогерам. Так как TikTok Ads является относительно новым приложением, на данный момент его используют меньшее число брендов и конкуренции в нем нет, что, в свою очередь, дает возможность увеличить охват и вовлеченность к продукту;

- Локализация TikTok, т.е. способность создания локализованных маркетинговых компаний на разных языках для своих рекламных акций за счет того, что TikTok работает в 140 странах мира;

- Большую возможность для размещения рекламы дает охват всего экрана, так как при открытии видео на платформе оно заполняет весь экран смартфона или ноутбука;

- Возможность старшему поколению понять молодое, так как самыми быстрорастущими демографическими группами TikTok в 2019 г. являлись люди в возрасте от 25 до 34 и от 35 до 54 [5];

- Местные авторы, которые имея относительно небольшое количество подписчиков, преимущественно в одном городе, будут полезны брендам, которые хотят проводить маркетинговые кампании в определенных местах;

- Благодаря специальным алгоритмам TikTok есть возможность повысить вовлеченность видео определённого бренда с гораздо меньшими усилиями. Так как несмотря на то, что видео может стать вирусным, даже без большого количества подписчиков. 90% пользователей TikTok используют приложение несколько раз в день, что делает взаимодействие еще более активным, а продажи и продвижения продуктов через видео быстрее.

Instagram¹ имеет более 1 миллиарда активных пользователей в месяц и занимает второе место после своего владельца Facebook². Популярность Instagram зависит от присоединения к сети и просматриванию ленты, историй, вкладку «рекомендованное», reels и IGTV. Благодаря частым запускам новых функций на платформе, возможностей для продвижения и продажи продуктов стало больше. Основной причиной по запуску данной платформы в 2010 г. была публикация фото. К 2013 г. появилась возможность публиковать пятнадцатисекундные видео. С течением времени, видео стало заполнять пространство и до сих пор позиционироваться Instagram стал с видеоконтентом и видеоблогерами. С 2016 г.

¹ Instagram – принадлежит Meta, признанной в РФ экстремистской организацией.

² Facebook – принадлежит Meta, признанной в РФ экстремистской организацией.

время видео увеличилось до 1 минуты, после чего появилось IGTV. Данная функция создана для просмотра вертикального видео продолжительностью до 60 минут. Как дополнение к Instagram¹ появилось Instagram TV, целью которого является предоставление возможности пользователям размещать длинные видео [4].

Среди преимуществ использования Instagram¹ при продвижении брендов выделяются следующие:

- Возможность охватить большое количество пользователей. Только в Соединенных Штатах число пользователей Instagram¹ увеличилось на 8% за три месяца, охватывающий период с июня 2021 г. до конца года. В Западной же Европе использование данной платформы выросло на 17% в 2021 г. Из-за того, что Instagram¹ не теряет свою популярность даже с появлением других социальных сетей, у любого бренда есть большое количество возможностей для того, чтобы активно и качественно продвигать свой продукт или услугу, увеличить свою значимость среди других брендов;

- Показ продукта и бренда через stories в Instagram¹. После того, как Snapchat отклонил предложение Facebook² перейти в их компанию, Instagram¹ разработал свою собственную версию Snapchat в stories. Несмотря на то, что stories в Instagram¹ не являются новшеством, все больше брендов продолжают грамотно использовать данную функцию и добиваться успеха в продвижении и продаже продукта или услуги. Ежедневно stories смотрят более полумиллиарда пользователей по всему миру, что подчеркивает важность добавления историй в рекламную стратегию любого бизнес-проекта. Из-за того, что более половины пользователей отмечают, что интерес к продукту или услуге у них появляется после того, как они видят информацию о них в stories. Именно благодаря данному факту большинство брендов чаще переходят к распространению контента именно через stories. При сравнении качества продвижения продукта на различных платформах, то можно сделать вывод, что на каждой из них есть свои собственные методы продвижения, которые могут сделать рекламу эффективнее, поэтому необходимо четко и правильно использовать возможности каждой из платформ. Из-за того, что интересы потребителя можно отследить благодаря видео-контенту, а также узнать степень осведомленности пользователя о бренде и его заинтересованности в нем, этот вид интернет-маркетинга является невероятно актуальным.

¹ Instagram – принадлежит Meta, признанной в РФ экстремистской организацией.

² Facebook – принадлежит Meta, признанной в РФ экстремистской организацией.

Практически все бренды сейчас используют различные платформы для продвижения своего продукта при помощи собственных корпоративных аккаунтов или с помощью блогеров. И уже исходя из целей компании и их целевой аудитории, можно прорабатывать определенные стратегии и маркетинговые кампании для каждой отдельной площадки. Однако для того, чтобы не было обратного эффекта от продвижения, необходимо понимать специфику продвигаемого культурного продукта и что он из себя представляет. Культурный продукт – это не благо обыденного спроса, а итог работы производителей культуры, сформированный с целью удовлетворения внутренних нужд людей, а также один из основных определений рыночного движения создания, продвижения, трансляции и пользования культурой.

Такой элемент, как культурный продукт является достаточно сложным для изучения, т.к. невозможно абсолютно точно и до конца определить его размеры, степень важности и остальные основные элементы. Однако на данный момент можно абсолютно уверенно говорить о том, что понимание культурного продукта облегчает и улучшает работу, как и тем, кто создает данный культурный продукт, так и тем, кто собирается продвигать или рекламировать данный товар.

Несмотря на все положительные качества продвижения культурных продуктов через социальные сети, существует и ряд проблем эффективного практического использования видео в социальных сетях. Одной из таковых является необходимость вносить больше ресурсов в рекламу при расширении спектра продуктов или услуг и расширении клиентской базы, чтобы реклама в дальнейшем была эффективнее. Для того, чтобы подробнее определить, что является удачным и не удачным примером видео-маркетинга, а также определить эффективность использования данного метода в разных ситуациях, рассмотрим следующие примеры продвижения культурных продуктов.

В 2009 г. рекламное агентство DDB Brazil выпустило рекламный ролик для World Wide Fund for Nature (Всемирный фонд дикой природы), в котором обыгрывались события 11 сентября 2001 г. Отличие было в том, что в небоскребы летели сразу сотни самолетов, а в конце видео была надпись: «По вине цунами 2004 года погибло в 100 раз больше человек, чем 9/11». Таким образом, рекламное агентство хотело показать, что количество жертв теракта в 100 раз меньше количества жертв цунами, которое обрушилось на Индонезию в 2004 г. Основной идеей видео было донести до людей, что необходимо быть бережнее к планете, так как могут быть жестокие последствия. После выхода данной рекламы, посыпался шквал жалоб, в основном от американских потребителей. Данный ролик очень сильно подорвал репутацию WWF, поэтому они осудили рекламное агентство, за то, что те без согласования выпустили данный ролик, после чего

агентство DDB Brazil принесло извинения всем, кого задела эта реклама, однако репутация уже была испорчена. После выпуска данного видео у агентства стали меньше покупать рекламу, а во время пандемии они чуть не обанкротились. [3]

Следующим примером неудачной рекламы является реклама автомобилей Hyundai. В видеоролике, выпущенном в 2013 г., появляется мужчина, который пытается совершить самоубийство в салоне своего автомобиля, отравившись дымом из выхлопной трубы. Но попытка оказывается неудачной, так как марка новых автомобилей Hyundai работает на водороде и не производит вредные выхлопные газы. Данная реклама вызвала шквал критики так как вид суицида, показанный в рекламе, являлся достаточно популярным, в частности в Англии, где ролик и вышел. После скандала компания извинилась и сказала, что была против запуска такой провокационной рекламы, однако общество сомневается в этом, так как выход рекламы в интернет и на телевидение стоит огромных денег и невозможен без утверждения руководством. Результатом такой рекламы стали убытки и негативные отзывы про компанию в интернете [1].

В противовес всем неудачным роликам существует огромное количество качественных, а основной причиной, почему они становятся популярными, является запоминаемость. Ключом к удачной рекламе является песня, популярное кино, популярная личность. Так как, как говорят многие люди, действия работают лучше слов, компания Coca-Cola перед наступлением Нового года начинает свою рекламную кампанию с песней «Праздник к нам приходит». Текст и музыка всегда одна и та же, но каждый год меняются исполнители и видео. Например, в 2019 году в видеоролике присутствовали десятки человек: блогеры, телеведущие, спортсмены, обычные зрители, которые записывали видео и присылали их компании. Данную рекламу посмотрели более 9 миллионов человек, так как она создает новогоднюю атмосферу и для многих эта песня ассоциируется с Новым годом.

Еще одной удачной рекламой является ролик, где нет ничего кроме живых эмоций. Лос-анджелесский бренд модной одежды WREN выпустил видеоролик, где показаны первые поцелуи двадцати незнакомых людей. Изначально люди смущались, но после они дали волю эмоциям, в результате, более 130 миллионов просмотров, полмиллиона лайков и много подражаний. По словам самого бренда, их продажи возросли на 14000%. В чем секрет популярности такого ролика? Живые эмоции, которые люди испытывали при поцелуях, а не играли на камеру, а за живыми эмоциями интересно наблюдать. Потребителям нравится испытывать эмоции при просмотре рекламы и если им понравится такой эмоциональный ролик, то они им обязательно поделятся [2].

Говоря о видео-маркетинге в вышеприведенных роликах, нужно отметить, что это яркий пример конкретной информационной системы, без которой рынок

перестанет работать. А видео-маркетинг в интернете уже сам по себе является информационной системой так как даёт обратную связь. Сама компания может непосредственным образом следить за потребительским мнением. Несколько лет назад компаниям необходимо было нанимать социологов для исследования отношений потребителей к уже имеющимся продуктам или перспективам внедрения в них нового, в наши дни компаниям достаточно просто начать привлекать внимание к себе через видео-маркетинг и именно он выяснит, о чем думает целевая аудитория бренда. Главное, чтобы видеоролик давал правдивую информацию о продукте или услуге.

В 2010 г. компания Sprite создала один из лучших рекламных слоганов: «имидж ничто – жажда всё». Данный слоган ассоциируется со лживостью рекламы, т.е. компаниям всё равно на свою репутацию, важно лишь сказать правду о продукте, люди же считают, что это не так, а компаниям важна только репутация. Однако, вероятно, этот слоган действительно имеет место быть.

Любая реклама, выпускаемая на телевидении, допускается лишь пройдя все рамки цензуры и времени, поэтому она должна привлечь внимание за короткий промежуток времени. В социальных сетях эти рамки менее строгие, однако также имеют определенные ограничения. Для того, чтобы максимально быстро привлечь внимание в рекламе на телевидении часто используются смелые и необычные образы, которые не всегда помогают бренду. Но невозможно убедить человека в конкретной информации, которая противоречит истине, проверяемой опытом. Возвращаясь к рекламе от Sprite, если их газировка сладкая, то ей нельзя утолить жажду на долго, т.е. слово «жажда» не совсем уместна в данной рекламе. Следовательно, необходимо отметить, что даже реклама на телевидении – это элемент информационной системы со своей цензурой и нюансами, которые намного жестче чем в социальных сетях. Рассматривая рекламу в таком смысле, видео-маркетинг может стать эффективным элементом, который можно увидеть (миллионы просмотров на рекламных роликах) именно тогда, когда построена правильная тактика. Если видео даёт важную и нужную для пользователей информацию, не важно, где она публикуется, главное, чтобы дошла до своей целевой аудитории, то оно становится востребованным и полезным, и тогда это приносит свои плоды [6].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что видео-маркетинг более эффективно работает тогда, когда он наиболее чётко выполняет функции информационной системы (обеспечивает сбор, хранение, обработку информации о продукте или услуге, которые будут в будущем рекламироваться; производит поиск информации о ней и публикует готовый ролик). Т.е. когда видео-маркетинг

снижает беспорядок системы в целом и делает благодаря обратной связи более очевидным решения как потребителя, так и самой компании.

Библиографический список

1. Гусаров С. Рекламщики неудачно пошутили про газенваген / С. Гусаров // Газета.ru. – 2013. – URL: https://www.gazeta.ru/auto/2013/04/26_a_5281425.shtml (дата обращения: 20.01.2023).
2. Милош И. Вирус дня: Поцелуй незнакомца / И. Милош // Sostav. – 2014. – URL: <https://www.sostav.ru/publication/pervyj-potseluj-ot-wren-8819.html> (дата обращения: 28.01.2023).
3. Трифонов С. DDB заявляло скандальную рекламу для WWF в Канни / С. Трифонов // Adindex. – 2009. – URL: <https://adindex.ru/news/agencies/2009/09/4/26670.phtml> (дата обращения: 16.01.2023).
4. Яндекс Дзен: официальный сайт. – Москва, 2019. – URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5ca6ff91acc64a00b30a884b/h2h-marketing-kliuchevye-podhody-5d95cc793d873600af382351> (дата обращения: 18.11.2022).
5. The GWI: официальный сайт. – Калифорния, 2019. – URL: <https://www.gwi.com/2019-consumer-trends> (дата обращения: 05.02.2023).
6. WLB: официальный сайт. – Киев, 2019. – URL: <https://welovebrands.com.ua/brandomania/sprite/> (дата обращения: 30.11.2022).

VIDEO MARKETING AS THE MAIN TOOL FOR CULTURAL PRODUCT PROMOTION IN SOCIAL NETWORKS

M.V. Savanets

Belarusian State University

The purpose of the study is to define and characterize video marketing as the main tool for promoting a cultural product in social networks. The article identifies the challenges of video marketing as well as the benefits of using video marketing. The main attention is paid to the relevance of promoting a cultural product through video marketing in social networks. The scientific novelty of the work lies in the combination of several approaches to studying the problems and advantages of video marketing in the modern world. As a result, it was revealed that the problems of video marketing are modernized every year, which is why it is necessary to constantly come up with tools to overcome these problems, as well as convert them into advantages.

Keywords: video marketing, video content, cultural product, social networks, promotion, tools, video, problems, benefits.

СООТНОШЕНИЕ ПОНЯТИЙ ФОРМАЛЬНОЕ, НЕФОРМАЛЬНОЕ, ИНФОРМАЛЬНОЕ И ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

М.А. Светлакова

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В данной статье мы рассмотрим различия между формальным, неформальным, информальным и дополнительным образованием, а также сравним основные особенности систем неформального и формального образования, и изложим промежуточную позицию дополнительного образования, сочетающего в себе черты неформального и формального образования.

Ключевые слова: неформальное образование, формальное образование, информальное образование, дополнительное образование.

В современном обществе образование является одной из важнейших составляющих жизни каждого человека. Однако, не всегда формальное образование, полученное в учебных заведениях, обеспечивает все необходимые знания и навыки для успешной карьеры и личностного роста. Поэтому в последнее время все большую популярность получает неформальное и дополнительное образование.

В данной статье изучены сущностные характеристики таких терминов как формальное, неформальное, дополнительное и информальное образование, а также представлен собственный взгляд на их взаимосвязь.

Международная стандартная классификация образования (МСКО) 2011 предоставляет определения для двух типов образования: формального и неформального [6]. Если внимательно изучить данный документ, то можно увидеть существенные отличия между формальным и неформальным образованием. Эти различия связаны с целями, содержанием, организацией, способами контроля и

оценки результатов обучения. Прежде чем перейти к собственной трактовке данных понятий, разберём особенности систем неформального и формального образования.

Многие зарубежные и отечественные исследователи (например, Гаврилова Е.Ю. [1], Каменева Л.В. [3], Кузнецова Н.С. [4]) подчеркивают нижеописанные различия между ними.

Система формального образования отличается от системы неформального образования следующими особенностями:

- Государство. Обязательное участие государства в организации и регулировании процесса обучения.

- Установленные стандарты. Формальное образование имеет жестко установленные стандарты, которые регулируют учебный процесс и оценку успеваемости учеников.

- Обязательность. Формальное образование является обязательным для всех детей и молодежи, и на него распространяются законы и правила, регулирующие учебный процесс.

- Ориентация на теоретические знания. Формальное образование ориентировано на получение теоретических знаний, необходимых для работы в определенной сфере.

- Установленный график. Формальное образование имеет жесткий график, который требует посещения занятий и выполнения домашних заданий в определенные сроки.

- Документ. По окончании выдаётся документ об образовании государственного образца, который даёт учащемуся право перейти на следующий уровень обучения или даёт право работать по полученной профессии.

- Педагог. Обучение могут вести только профессиональные преподаватели.

- Методы. Традиционные методы обучения.

- Оценка. Производится посредством стандартизированных тестов и экзаменов.

- Цель. Направлено на получение определенных стандартов знаний и навыков.

- Непрерывный переход. Преемственность между разными образовательными программами.

- Продолжительность. Чёткие временные границы.

Система неформального образования также имеет свои особенности:

- Государство. Реализуется вне участия государства.

- **Гибкость.** В отличие от формального образования, неформальное образование не имеет жестко установленного графика и требований. Ученик может выбрать свой собственный путь обучения и изучать только те темы, которые интересны ему.

- **Фокус на практике.** Неформальное образование ориентировано на практическое применение знаний, в отличие от формального образования, которое часто фокусируется на теоретических знаниях.

- **Разнообразие источников.** В отличие от формального образования, которое часто ограничено учебными материалами, неформальное образование может быть получено из различных источников, таких как книги, фильмы, курсы, тренинги, мастер-классы, онлайн-курсы и т.д.

- **Оценка.** В отличие от формального образования, где успеваемость оценивается с помощью тестов и экзаменов, в неформальном образовании нет формальной системы оценки. Она осуществляется разными способами, включая самооценку, оценку со стороны экспертов, коллег и других участников образовательного процесса.

- **Цель.** Направлено на конкретного человека и образовательные потребности.

- **Документ.** По окончании может выдаваться документ о прохождении обучения, но не государственного образца.

- **Педагог.** Обучение могут вести как профессиональные, так и непрофессиональные преподаватели.

- **Методы.** Традиционные и нетрадиционные методы обучения.

- **Продолжительность.** Имеет разные временные границы.

Обращая внимание на вышеизложенные особенности формального и неформального образования, можно перейти к трактовке собственных понятий. На мой взгляд, формальное образование – это систематическое обучение, осуществляемое в специально организованных учебных заведениях (школах, колледжах, университетах и т.д.) по особым программам с использованием определённых методов обучения (утвержденных государством), которое ведет к получению документа об образовании (диплома, свидетельства и т.д.) государственного образца, подтверждающий квалификацию и завершение данного уровня образования.

По моему мнению, неформальное образование – это целенаправленная, ориентированная на потребности человека, образовательная деятельность, не имеющая строго установленного плана обучения, программ, оценочных критериев и стандартов государства, ведущая к получению компетенций и, возможно, документу образования, но не государственного образца.

Можно сделать вывод о том, что это совершенно два разных вида образования и для достижения конкретных образовательных целей необходимо выбирать соответствующую форму образования, однако, взаимодействие между ними позволит более гибко организовать и структурировать образовательный процесс, сочетая преимущества обеих систем, создавая более целостную систему образования.

Теперь обратимся к понятию «дополнительное образование». На мой взгляд, дополнительное образование – это образовательная деятельность, направленная на интересы и удовлетворение образовательных потребностей человека, предполагающая повышение уровня квалификации и выдачи документа государственного образца, который может влиять на изменение квалификации.

По мнению Головановой И.В. [2] и Поляковой И.Ю. [7] дополнительное образование занимает промежуточную позицию между формальным и неформальным образованием, потому что обладает рядом характеристик формального и неформального образования, а именно:

- Органы государственной власти выступают в роли субъектов дополнительного образования, что является особенностью формального образования.
- Программы дополнительного образования разрабатываются в соответствии с государственными требованиями, что более характерно для формального образования.
- Дополнительное образование не предполагает участие непрофессиональных преподавателей в качестве организаторов программ, как и формальное образование.
- Окончание профессиональной программы дополнительного образования ведет к выдаче документа государственного образца, который может влиять на изменение квалификации, как и в формальном образовании.
- Дополнительное образование имеет строго установленную программу обучения и оценочные критерии, как и в формальном образовании.
- Дополнительное образование часто ориентировано на практическое применение знаний, как и неформальное образование.
- Дополнительное образование часто ориентировано на потребности и интересы учащегося, что свойственно неформальному образованию.
- Дополнительное образование даёт право выбора содержания, методов, форм и программ обучения, что более характерно для неформального образования.

- Дополнительное образование может также помочь в развитии навыков, которые не могут быть получены в рамках формального образования, таких как лидерские качества, коммуникационные навыки, творческое мышление и т.д.

Таким образом, дополнительное образование сочетает в себе характеристики как формального, так и неформального образования, что даёт возможность сказать о том, что оно занимает промежуточную позицию между формальным и неформальным образованием.

Также важно упомянуть про неформальное образование. По моему мнению, неформальное образование – это непрерывный процесс получения знаний и навыков, который происходит в повседневной жизни человека и не является специально организованным обучением. Неформальное образование может быть получено из различных источников, таких как чтение книг, просмотр фильмов, общение с людьми и тому прочее, а также происходить в разных пространствах таких как дом, образовательные организации, медиaprостранство и интернет и т.д. Оно доступно, открыто и бесплатно для каждого. Мартыненко И.В. [5] считает, что основной целью неформального образования является личностный рост, расширение кругозора, формирование ценностных ориентиров, развитие креативности и критического мышления.

В заключение можно отметить, что формальное, неформальное, неформальное и дополнительное образование являются важными составляющими системы образования. Они имеют свои особенности и предоставляют различные возможности для обучения и развития. Можно сделать вывод, что каждый вид образования имеет свои преимущества и недостатки и, если мы хотим достичь максимального успеха в обучении и развитии, необходимо использовать все эти виды образования в сочетании.

Использование всех видов образования может улучшить качество обучения и развития, а также подготовить людей к реальным ситуациям и проблемам в жизни. Поэтому, чтобы достичь максимального успеха в обучении и развитии, необходимо использовать все возможности, которые предоставляют эти виды образования.

Библиографический список

1. Гаврилова Е.Ю. Формальное и неформальное образование: сравнительный анализ [Текст] / Е.Ю. Гаврилова, Е.Ю. Григоренко // Сибирский федеральный университет. – 2017. – № 3. – С. 171-180.

2. Голованова И.В. Дополнительное образование как форма сочетания формального и неформального образования [Текст] / И.В. Голованова // Инновационные технологии в образовании. – 2016. – № 3 (20). – С. 64-67.

3. Каменева Л.В. Формальное и неформальное образование: особенности и проблемы взаимодействия [Текст] / Л.В. Каменева // Вестник Челябинского государственного университета. – 2018. – Т. 23, № 23. – С. 8-15.

4. Кузнецова Н.С. Формальное, неформальное и дополнительное образование: особенности и взаимосвязь [Текст] / Н. С. Кузнецова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Педагогические науки. – 2012. – № 3 (70). – С. 99-107.

5. Мартыненко И.В. Информальное образование: понятие, особенности, проблемы [Текст] / И.В. Мартыненко // Новые технологии в образовании. – 2018. – № 1 (22). – С. 56-62.

6. Международная стандартная классификация образования [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.uis.unesco.org/Education/Documents/isced-2011-ru.pdf> (дата обращения: 02.02.2023).

7. Полякова И.Ю. Дополнительное образование: понятие, особенности, принципы [Текст] / И.Ю. Полякова // Образование и наука. – 2017. – № 3 (71). – С. 76-80.

CORRELATION OF THE CONCEPTS OF FORMAL, INFORMAL, INFORMATIONAL AND ADDITIONAL EDUCATION

M.A. Svetlakova
Perm State University

In this article, we will consider the differences between formal, informal, informal and additional education, as well as compare the main features of the systems of informal and formal education, and outline the intermediate position of additional education, combining the features of informal and formal education.

Keywords: non-formal education, non-formal education, informal education, additional education.

ОБРАЩЕНИЕ К ПРОШЛОМУ КАК МОДУС СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ АВТОФИКШН-ЛИТЕРАТУРЫ)

А.Б. Сосновик

Белорусский государственный университет

В статье рассматривается проблема ориентации на прошлое как одна из ключевых характеристик современности. Культурные формы, созданные прошлым, фрагментируются и воскрешаются в качестве мифов (Ж. Бодрийяр), ностальгических импульсов (Ф. Джеймисон, З. Бауман) или напоминаний о травмировавших событиях. Эти тенденции проявляются в современных художественных практиках, в частности, автофикшн-литературе – гибридном жанре, где смешиваются автор, нарратор и герой, но автобиографичность разрушает вымысел. Автофикшн основывается на рефлексии личного и коллективного прошлого, аффективных воспоминаниях и постпамяти (М. Хирш).

Ключевые слова: ориентация на прошлое, ностальгия, ретротопия, постпамять, автофикшн, З. Бауман, М. Хирш.

Исследователи современной культуры ставят ей различные диагнозы, основываясь на особенностях восприятия времени человеком. Одной из ведущих тенденций считается ускорение (Great Acceleration), которое сопряжено с неостановимым демографическим ростом, экологическим кризисом, внедрением технологических инноваций, но, главное, с фрагментацией, неопределенностью норм и ценностей, в результате чего человек переживает кризис идентичности, оказывается одиноким и отчужденным. Зигмунт Бауман писал: «Оставь надежду на цельность, как будущую, так и прошлую, всякий, входящий в мир текущей современности» [1, с. 29], – вот интертекстуальный девиз «ада современности».

Время также теряет целостность, преемственность, становится практически неразличимо. Все заполняет настоящее, которое черпает витальную силу из прошлого, гигантского архива, но не трансформируется, фактически не имеет будущего. Современная культура тоскует по прошлому и его формам, которые были наполнены обещаниями и утопиями, а также по будущему, которого эти

утопии не достигли. Она оглядывается назад и видит, что «прошлое лежит перед нами огромным миром, годным для колонизации: быстрого грабежа и медленной переделки» [2], – отмечает российская писательница Мария Степанова.

Прошлое раскалывается на фрагменты, некоторые из которых проваливаются в лакуны коллективной памяти, а другие оказываются случайно или намеренно добавлены, переописаны. С одной стороны, это расщепляет Историю как тотальность на множество нарративов, которые соприсутствуют в настоящем и имеют право на жизнь, трансляцию, памятование. Но с другой стороны, среди этих частных историй оказывается затруднительно распознать подлинные – каждая из них может быть искажена из-за недостаточности человеческой памяти или с целью намеренной фальсификации. В итоге прошлое представляет собой бесконечный набор цитат, где «все годится, лишь бы избежать этой пустоты, этого малокровия истории и политики, этого кровотечения ценностей... все равнозначно и без различения смешивается в одной мрачной и похоронной экзальтации, в одной ретрофасцинации» [3, с. 63], – писал Жан Бодрийяр.

Фредерик Джеймисон также подчеркивал, что в современной культуре присутствует «неощутимая колонизация настоящего модусом ностальгии» [4, с. 114], которая ярко проявляется в повседневном опыте, художественных практиках, сообщениях медиа и политических решениях. Ностальгия становится товаром, вызывает внезапный укол тоски, напоминает об объекте прошлого, который кажется очень близким, но в то же время оказывается безвозвратно утраченным.

Бауман концептуализировал доминацию ностальгии и депрессивной потери ощущения будущего как «ретротопию» – утопию, которая «пережила двойное отрицание», воплотилась «в картинах утраченного/ украденного/ покинутого и призрачного прошлого. Призрачное прошлое заместило собой еще не рожденное и потому несуществующее будущее» [5]. Так как мысли современного человека и о грядущем, и о настоящем пронизаны скорее ощущениями катастрофы, прошлое становится убежищем. Обращение к нему – своего рода эскапизм, «уход» в поисках мифа, объясняющего действительность, или идей для преобразования настоящего. Оно источник одновременно свободы, безопасности и угрозы – неоднозначны и его содержание, и цели, ради которых оно воскрешается.

Одержимость прошлым, захваченность модусом ностальгии проявляется на всех уровнях культуры, в том числе и в художественных практиках. В частности, литература зачастую переписывает хрупкое прошлое, руины которого мы постоянно пытаемся реставрировать в настоящем. Но при этом для выражения текучести современности и неопределенности взгляда смотрящего, который из

настоящего обращается к прошлому, недостаточно существовавших ранее литературных форм. Необходимы иные жанры: не просто мемуары, биографии, исторические романы, архивные исследования, а нечто, выражающее «множественность центров, смешение перспектив, путаницу точек зрения» [6, с. 78], – к чему призывал Жиль Делёз.

Одним из таких жанров оказывается автофикшн, демонстрирующий крайнюю актуальность. В англоязычном культурном пространстве он распространился в 2010-е гг., когда был издан и переведен шеститомный цикл норвежского автора Карла Уве Кнаусгора «Моя борьба» (см. [7]). Его откровенность, детальность, в некоторой степени болезненность – узнаваемые черты эры социальных сетей и личных блогов, но, доведенные до предела, они поразили читателей и критиков и стали важной литературной тенденцией. Сейчас автофикшн набирает популярность и в современной белорусской литературе: некоторые тексты представлены в проекте о женском письме «Фігуры замоўчвання» (см. [8]). В России автофикшн-тексты публикуются в интернет-зине «Autovirus» (см. [9]), журнале «Незнание» (см. [10]), издательствах «Ad Marginem» и «No Kidding Press», изучаются в рамках академических курсов в Высшей школе экономики и на Факультете свободных искусств и наук СПбГУ.

Но что привлекает к автофикциональному письму столько внимания? Прежде всего, его неоднозначность – это «гибридный жанр, где все немного сломанное, странное и диковатое» [11], – отмечает писательница А. Бойко. В автофикшн-литературе соединяются автобиография, эссе, дневниковые записи, мемуары, исторические и биографические зарисовки, обрывки писем (в том числе электронных) и разговоров. Текст может содержать импульс детективной истории, романтического поиска или травелога. Зачастую он находится в пространстве между поэзией и прозой, что рождает «роман поэта», как у американской писательницы Айлин Майлз (см. [12]), «романс» Марии Степановой (см. [2]), «роман-поэму» российской поэтессы Оксаны Васякиной (см. [13]).

Однако, пожалуй, движущее для автофикшн-литературы – особое смешение реальности и воображения, «вымысел абсолютно достоверных событий и фактов» [14], – как заявлял Серж Дубровский, французский писатель, впервые предложивший автофикшн как термин в 1977 г. для своего романа «Сын». Жанр зарождался в поле постструктурализма, где в этот период активно обсуждался вопрос авторства. М. Фуко концептуализировал «функцию автора», показывая, что автор выступает не как самостоятельная, творческая личность, а как фигура, отбирающая дискурсы в соответствии с установленными в ее системе, культуре требованиями (см. [15]). Р. Барт писал о смерти автора, трансформирующегося в

скриптора, исполнителя функции письма, который обеспечивает воплощение интертекста (см. [16]). В этих условиях автофикшн выглядит как заявление о возможности иного типа авторства, где автор, нарратор и герой практически не различимы – их голоса синхронно звучат в пространстве мифа о повседневности и предшествующем опыте создателя текста. Но, конечно, этот опыт не свободен от ценностей культуры и ее эпистемы.

Американская писательница Мэгги Нельсон, чьи произведения можно причислить к автофикшн-литературе, признается: «Мой грязный секретик – конечно же я пишу о себе» [17]. Однако это «я» близко к ненадежному рассказчику, собирателю историй, который имеет провалы в памяти, приукрашивает факты или что-то недоговаривает. Его воспоминания зыбкие и призрачные, его прошлое – множество фрагментов, которые могут не иметь отношения к подлинности. Но эти осколки памяти – основа для любого автофикционального письма, где крайне важны аффекты, переживания, от которых невозможно отстраниться ни автору, ни герою, ни читателю. Так, автофикшн-тексты французской писательницы Анни Эрно были отмечены Нобелевской премией по литературе 2022 г. именно за это – «храбрость и клиническую остроту, с которыми она раскрывает корни, отчужденность и коллективные ограничения личной памяти» [18]. Ее произведения выстраиваются на препарировании и переописании своего опыта, который возвращается как неотвратимое, преследующее, призрачное прошлое – например, вызывает нестерпимое желание написать об аборте в романе «Событие» (см. [19]).

Также на аффектах, вспышках узнавания основывает письмо Айлин Майлз, стремясь ухватить рассеивающуюся идентичность и прошлое, покрытое маревом десятилетий и постоянным опьянением, в котором оно запоминалось. В «романе поэта» «Инферно» (см. [12]) она пишет одновременно и о своей нью-йоркской юности, и вовсе не о себе, потому что она, существующая в том времени, – фикция. Майлз заявляет в интервью: «Пишут всякие ревью на мои книги – “вот эти мемуары, а вот опять мемуары” – но я никогда в жизни не писала мемуары. Почему я должна придумывать имя для героини? Вот отличное имя – Айлин Майлз» [20]. Автофикшн только притворяется автобиографическим.

Кроме того, не все автофикциональные тексты исповедальные, эксгибиционистские. Среди них есть более отстраненные, наполненные эссе и биографическими заметками, как исследования Оливии Лэнг, которые она сама относит скорее к *biography fiction*, иному гибриднему жанру. Есть и романы, состоящие из нескончаемых монологов случайных встречных, обволакивающих коконом ав-

тора-нарратора-героя и фактически не дающих ему/ ей высказаться, как в трилогии Рэйчел Каск «Контур» (см. 21). Каск объясняет: «Молчание и пассивность для меня способ создать антипространство или антинарратора. Это нужно для того, чтобы показать проживание потери, травмы. При этом не требуется объяснять эту травму, не нужно рассказывать всю историю... мы довольно часто выбираем молчание» [22]. Как нам видится, разная степень интимности, «искренности» в автофикшн сравнима с разнообразием форм автоэтнографии как антропологического, социологического метода, где существуют, например, исповеди Т. Адамса, К. Эллис, А. Бочнера и аналитическая автоэтнография Л. Андерсона (см. [23]).

Хотя Р. Каск говорит, что с помощью своего автофикшн-письма она одновременно и указывает на травму, и замалчивает ее, не все авторы выбирают такую стратегию. В целом, травма, утрата может наблюдаться как на уровне личности, так и сообщества: культуры также переживают посттравматическое расстройство, если столкнулись с массовым насилием, подавлением, репрессиями и не смогли их преодолеть. Их преследует прошлое, которое проявляется в виде «флэшбэков», неконтролируемых вспышек. Это состояние порождает молчание, невозможность говорить и приводит к забвению, однако может вызывать и стремление к острому памятованию, проживанию событий вновь и вновь. При этом прошлое неразрывно связывается с настоящим, а его лакуны требуют заполнения, вопросы нуждаются в ответах.

Итак, личная утрата зачастую становится импульсом для автофикционального текста – честного, насколько это возможно, исследующего прошлое, болезненного и неизбежного. Оксана Васякина признается: «Свою первую книгу я тоже [как и Элен Сиксу] написала на могиле отца. Его смерть подарила мне близость письма. Письма вопящего, письма-плача, письма-войны» [13]. Своего отца и зыбкие отношения с ним Васякина исследовала в романе «Степь» (см. [24]), где в бесплодном пространстве она, юная поэтесса, пыталась понять его, зараженного ВИЧ-инфекцией дальнобойщика, мир которого крайне маскулинный и в прошлом криминальный. «Степь» стала продолжением диалогии. Ее первая часть – «Рана» (см. [13]), автофикциональный роман-поэма, путешествие вглубь своих взаимоотношений с матерью и вглубь Сибири, на родину, куда нужно вернуть прах матери после ее смерти. При этом в центре обоих романов становление автора, ее стремление открыть себя, создав особое телесное письмо, захваченное прошлым.

Смерть матери заставила писать и Сержа Дубровского, первооткрывателя автофикшн, и Шанталь Акерман, которая перенесла процесс умирания в роман

«Моя мать смеется» (см. [25]), и Анни Эрно, рефлексивную о собственном происхождении и потере в романе «Женщина» (см. [26]). Для Мэгги Нельсон такой личной фигурой, запускающей процесс неостановимого возвращения в прошлое, выступила тетя Джейн, убитая в юности, еще до рождения самой писательницы, ставшая одной из семи погибших мичиганских девушек в тот период. Когда Нельсон решила создать текст о Джейн, она оказалась погружена в репортажи, изобилующие насилием, что привело к «заскоку на убийстве» [27], неотступным мыслям о прошлом и мраке, которое его сопровождало. Дело Джейн более тридцати лет считалось нераскрытым, пока расследование не было возобновлено, вновь заполонив повседневность всей семьи. Роман о загадочной тете, образ которой оказывал влияние на становление Мэгги Нельсон, превратился в репортаж, «биографию суда», в автофикшн, наполненный горем, утратой и одновременно исследующий, как однажды совершенное насилие влияет на настоящее.

Состояние, которым была охвачена Мэгги Нельсон, Марианна Хирш, представительница *memory studies* и *Holocaust studies*, выразила в концепции постпамяти – она «описывает позицию, которую “поколение после” занимает по отношению к личной, коллективной и культурной травме или трансформации живших прежде – к событиям или историческим периодам, которые они “помнят” (или хотели бы помнить) лишь благодаря рассказам, изображениям и поведенческим реакциям или, напротив, благодаря умолчаниям, тайнам и усилиям забвения, сопровождавшим их детство и отрочество» [28]. Постпамять в действительности находится между памятью и воображением, оказывается постоянно конструируема и дополняема вследствие отсутствия референта, личного свидетельства. Но от этого она не воспринимается как менее реальная, а, напротив, оказывает глубокое воздействие на человека, ее переживающего, и на сообщество в целом. Она, зачастую бессознательно, определяет дальнейшие пути и выборы.

Даже если события оказываются вытесненными и непроговоренными, они были и их влияние неотвратимо. Постпамять вызывает желание открыть то, что было замалчиваемо, заполнить пробелы, собрать воедино обрывки. Истории, которые она воскрешает, – личные, семейные, но разворачивающиеся на масштабном социально-культурном фоне, наполненном трагедиями и неоднозначностью, а оттого тревожащие: кем были члены моей семьи и что они совершали, как они это пережили? «Почему даже в списках умерших мы первым делом ищем собственные фамилии?» [29], – спрашивает писательница Катя Петровская.

Под воздействием механизма постпамяти оказываются многие авторы, а среди самых распространенных тем – Холокост, сталинские репрессии, колониализм в различных сообществах. Есть такие произведения и среди автофикшн-литературы – например, «Кажется Эстер» К. Петровской (см. [29]), «И при чем здесь я?» С. Баттьяни (см. [30]), «Памяти памяти» М. Степановой (см. [2]). Их создают «люди двадцать первого века, что ищут свои основы в двадцатом, оставившем им брешь неполных семей, уничтоженных архивов, подделанных документов и привыкших боязливо молчать выживших» [31], – отмечают в журнале издательства Ad Marginem. Избрание автофикционального письма как жанра и метода помогает им в возможной степени быть честными в процессе исследования утраченного, фрагментированного прошлого. Они используют сочетание свидетельств: бесконечные семейные переписки; личные дневники, переставшие быть таковыми после зоркого глаза наследника; фотографии, зачастую с неподписанными, вовремя неназванными и затем неузнанными родственниками; вещи, которые носят отметины прошлого; рассказанные кем-то семейные истории и драмы, приобретающие с течением времени полуполюгендарный характер. В результате создается нарратив, своего рода рассказ о происхождении, но насколько он достоверен?

Искажение – неизбежное следствие взаимодействия с прошлым. Так, Мария Степанова описывала особенности функционирования памяти и пыталась исследовать своих родных, которые не были захвачены бурлящей историей, тихо и неизвестно проживали свою повседневность. Но и они оказались частью мифа – додуманной, воссозданной истории. Степанова пишет: «Трудно сказать уже, что из усвоенного мною было – даже не на самом деле, а на самом слове: что из этого передавалось из уст в уста, а что я, сама того не зная, пристроила к рассказу по собственной воле» [2]. Также ненадежность, «кажимость» воспоминаний о прошлом и дошедших до потомков рассказов передает Катя Петровская (см. [29]). Ее письмо основано на поиске следов своей еврейской семьи, рассеянной по европейским городам и штетлам, убитой в Бабьем Яру. Кое-что удастся узнать, но каждый раз это призрачное узнавание: даже прабабушка – «кажется Эстер», потому что для отца, который должен был сохранить точные воспоминания, она была просто бабушкой. Это домысливание, желание, чтобы увиденное оказалось искомым, ярко проявляется в двух параллельных историях Петровской и Степановой. Они обе ищут дом предков, и, кажется, находят – видят сам дом или его фотографию. Нет, не кажется, это точно он, наверняка, ведь можно живо вообразить родственников на его фоне и в его комнатах. Но в последний момент спутники, которые помогли найти его, обнаруживают, что

ошиблись улицей – все же дом не тот, и, как пишет М. Степанова, «это примерно все, что я знаю о памяти» [2].

Особенно пугает, когда в замалчиваемом прошлом оказываются события и поступки, вызывающие чувство вины сквозь поколения. Так, Саша Баттьяни, происходящий из аристократического венгерского рода, случайно узнав, что его тетя была нацисткой и соучастницей преступлений, почувствовал острую необходимость переосмыслить семейную историю и передать этот процесс в романе «И при чем здесь я?» (см. [30]). Обнаружились и другие тайники, населенные призраками, – неспасенными евреями, образами сталинских лагерей и их пленными. Все это, непроговоренное, грузом висело на выживших, не давая покоя ни одному из поколений, оказываясь тяжелой, невыносимой постпамятью: «У немецкого слова Erinnerung, память, есть дальний отзвук: полет Эриний, божественных мстительниц, которые помнят и преследуют виновного во все концы света, куда бы он ни пытался скрыться» [2], – пишет М. Степанова, показывая, что прошлое так или иначе прорывается сквозь сдерживающую силу молчания и забвения, оно хочет, чтобы о нем говорили, и мы сами этого хотим.

Итак, современная культура захватывает прошлое, колонизирует его, продолжает жить за его счет. Любая рефлексия, личная или коллективная, зависима от прошлого: она основывается на памяти, всегда нечеткой, зыбкой и неполной. В автофикшн-литературе можно увидеть те же процессы: создание рассказа о себе (неизбежно переописанного, ненадежного); восполнение утраты, произошедшей в прошлом, и перенесение горевания в письмо; поиск собственной идентичности путем «взрыва» семейной и коллективной истории, высветления в ней сокрытого, намеренно забытого или неучтенного. Хотя ни один из этих процессов не свободен от ошибок и искажений, каждый дает возможность примириться с прошлым и осознать его влияние на происходящее в современности.

Библиографический список

1. Бауман З. Текущая современность / З. Бауман. – Санкт-Петербург : Питер, 2008. – 240 с.
2. Степанова М. Памяти памяти. Романс / М. Степанова. – Москва : Новое издательство, 2021. – 408 с.
3. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр. – Москва : Издательский дом Постум, 2015. – 240 с.
4. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма / Ф. Джеймисон. – Москва : Издательство Института Гайдара, 2018. – 808с.
5. Бауман З. Ретротопия / З. Бауман. – Москва : Эксмо, 2019. – 160 с.

6. Делёз Ж. Различие и повторение / Ж. Делёз. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 384 с.
7. Кнаусгор К. У. Моя борьба. Книга первая. Прощание / К. У. Кнаусгор. – Москва : Синдбад, 2019. – 464 с.
8. Фігури замоўчвання. – URL: <http://fihury.org/prg-praekt> (дата обращения 10.02.2023).
9. Autovirus Webzine. – URL: <https://webzineautovirus.com/> (дата обращения 10.02.2023).
10. Незнание. – URL: <http://notknowing.ru/> (дата обращения 10.02.2023).
11. Котомин М. [и др.] Автофикшн и смерть романа. Дискуссия о постлитературе. – URL: <https://admarginem.ru/2021/07/01/avtofikhshn-i-smert-romana-diskussiya-ad-marginem-o-postliterature/> (дата обращения 10.02.2023).
12. Майлз А. Инферно (роман поэта) / А. Майлз. – Москва : No Kidding Press, 2021. – 272 с.
13. Васякина О. Рана / О. Васякина. – Москва : Новое литературное обозрение, 2021. – 280 с.
14. Doubrovsky S. Fils / S. Doubrovsky. – Paris: Gallimard, 1977. – 472 p.
15. Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / М. Фуко. – Москва : Касталь, 1996. – 448 с.
16. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. Ред и вступ. ст. Г.К. Косикова. / Р. Барт. – Москва : Прогресс, 1989. – С. 384–392.
17. Нельсон М. Аргонавты / М. Нельсон. – Москва : No Kidding Press, 2021. – 184 с.
18. Picheta R. Annie Ernaux wins Nobel Prize in literature for her ‘uncompromising’ work on family, class and gender. – URL: <https://edition.cnn.com/style/article/nobel-prize-literature-winner-2022-intl/index.html> (accessed 10.02.2023).
19. Эрно А. Событие / А. Эрно. – Москва : No Kidding Press, 2021. – 80 с.
20. Серебренникова, Ю., Бондарьков, С. «Инферно» Айлин Майлз: вступительное слово от переводчиков. – URL: <https://no-kidding.ru/inferno-translators-foreword> (дата обращения 10.02.2023).
21. Каск Р.И при чем здесь я? / Р. Каск. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2021. – 184 с.
22. Каск Р., Конончук Л. Контур новой литературы. Рэйчел Каск в диалоге с Лерой Конончук. – URL: <https://admarginem.ru/2022/08/12/kontury-novoj-literatury/> (дата обращения 10.02.2023).

23. Рогозин Д. Как работает автоэтнография? / Д. Рогозин // Социологическое обозрение. – 2015. – № 14 (1). – С. 224–273.
24. Васякина О. Степь / О. Васякина. – Москва : Новое литературное обозрение, 2022. – 232 с.
25. Акерман Ш. Моя мать смеется / Ш. Акерман. – Москва : No Kidding Press, 2021. – 168 с.
26. Эрно А. Женщина / А. Эрно. – Москва : No Kidding Press, 2022. – 80 с.
27. Нельсон, М. Красные части. Автобиография одного суда / М. Нельсон. – Москва : No Kidding Press, 2021. – 192 с.
28. Хирш М. Поколение постпамяти: Письмо и визуальная культура Холокоста / М. Хирш. – Москва : Новое издательство, 2021. – 428 с.
29. Петровская К. Кажется Эстер / К. Петровская. – Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2021. – 312 с.
30. Баттьяни С.И при чем здесь я? Преступление, совершенное в марте 1945 года. История моей семьи / С. Баттьяни. – Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2021. – 280 с.
31. Еще немного об автофикшне. Как использовать свои слезы. – URL: https://admarginem.ru/2023/01/24/cry_cry_dance_dance/ (дата обращения 10.02.2023).

APPEAL TO THE PAST AS A MODUS OF CONTEMPORARY CULTURE (ON THE EXAMPLE OF AUTOFICTION)

A.B. Sosnovik

Belarusian State University

The article examines the orientation towards the past as a key feature of contemporary culture. Cultural forms created by the past are fragmented and revived as myths (J. Baudrillard), nostalgic impulses (F. Jameson, Z. Bauman) or reminders of traumatic events. These trends we can see in contemporary art, in particular in autofiction, a hybrid literary genre that blends author, narrator and protagonist and destroy autobiography using fiction. Autofiction is based on reflection on personal and collective pasts, affective memories and postmemory (M. Hirsch).

Keywords: orientation towards the past, nostalgia, retrotopia, postmemory, autofiction, Z. Bauman, M. Hirsch.

УДК 712.2 (520)

ББК 85.118

СПЕЦИФИКА ЯПОНСКИХ САДОВ В ЛАНДАШФТНОМ ДИЗАЙНЕ: РЕТРОСПЕКТИВА И СОВРЕМЕННОСТЬ

К.Л. Ташкинова

А.В. Манторова

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

Аннотация: Феномен японского сада вызывает неподдельный интерес среди современных ландшафтных дизайнеров, т.к. его визуальный язык строится на принципах японской философии и позволяет увидеть материальное воплощение духовных ценностей японцев. Чтобы понять, как формируется логика создания современных японских садов, необходимо рассмотреть традиции их проектирования и культурный контекст композиционных принципов. В статье современные образцы японских садов анализируются с точки зрения сочетания традиций и новаций¹.

Ключевые слова: Японский сад, ландшафтный дизайн, Япония, сад камней, сад деревьев, сад японской чайной церемонии, сады цубо.

«Японский сад (яп. 日本庭園 нихон тэйэн), начал свое формирование с храмовых садов, которые были основаны монахами и паломниками, и постепенно на основе буддийской философии сложилась вся система и архитектура японского садового искусства» [9]. Первые японские сады появились в период государственного образования Ямато, и идейно были связаны с культом природы. Вера в духов «Ками» (духи предков) и в одушевленность природных явлений в сознании японцев выстроила тесную связь в отношении человека и природы. Создавались первые искусственные объекты, имитирующие природные мотивы в садах, чаще всего из камней. Сооружения из камней имели сакральный подтекст, и вошли в культуру как основа и прототип первых японских садов.

© Ташкинова К.Л., Манторова А.В., 2023

¹ Используемые иллюстративные материалы находятся в источнике:
<https://disk.yandex.ru/d/vm42ySnvoHTsBg>

В традиционном дизайне сада в японском стиле главенствуют четыре основных принципа:

1. Гармония (все без исключения элементы, в том числе созданные руками человека, должны находиться в гармонии с природой и не выделяться на ее фоне).

2. Естественность (никакой пестроты – для японского сада характерна подчеркнутая простота всех декоративных элементов и умеренная палитра).

3. Асимметрия (каждый из используемых элементов должен быть уникальным по своей геометрии и размерам и располагаться эти элементы могут только ассиметрично друг относительно друга).

4. Символизм (любой из элементов символизирует что-либо и несет в себе особый смысл).

Кроме того, японские сады включают в себя ряд обязательных элементов: каменный фонарь среди растений, вода, остров, мост, ведущий к острову, чайный домик или павильон.

Все многообразие японских садов подразделяется на следующие виды:

- Сад камней. Ключевым элементом композиции являются камни, расположенные ассиметрично. Используются естественные и не шлифованные камни, разных размеров.

- Сад деревьев. Этот сад наиболее близок к естественным природным пейзажам. В садах чаще используются смешанные посадки вечнозелёных и листопадных деревьев.

- Сад японской чайной церемонии. Характеризуется небольшими размерами, его обязательные части: дорожка, ведущая к Чайному домику; «скамья ожидания – Матиаи, где гости ждут приглашения пройти в Чайный домик» [8]; сосуд для омовения рук – Тсукубаи; фонарь – Орибе.

- Сад «Цубо». Сад является микрокосмом, маленькой вселенной, и основная его особенность заключается в небольшом размере равной 3,3 кв. м. (см. рис. 1).

Далее рассмотрим примеры современных японских садов как с точки зрения принципов традиционного дизайна в целом, так и ключевых черт каждого из его видов, в частности.

Седо Судзуки – один из наиболее известных в Японии ландшафтных дизайнеров на сегодняшний день. В его творческом активе самые разные работы: оформление общественных центров, предприятий, жилых комплексов, загородных клубов и вилл, парков и площадей. Он любит использовать модернистские материалы, такие как нержавеющая сталь и светящееся оптическое волокно, гравий разного размера, а также сочетать шлифованные и необработанные граниты.

«Не вызывает удивления то, что современное искусство связано с естественными науками. Я сознательно использовал эту связь в моей концепции ландшафтного дизайна. Я полагаю, что очень правильно заимствовать формы, основанные на фундаментальных принципах физического мира, включая макро- и микропланы. Горизонтальная и вертикальная линии, перпендикулярные поверхности, наклонные плоскости, круги, квадраты, треугольники, параболы, дуги и резкие изломы предпочтительнее свободных, выполненных от руки линейных форм, характерных для XVIII-XIX вв.» [7].

В одном из таких садов, который относится к саду чайной церемонии, архитектор создал нечто вроде ступенчатой террасы из плоских обработанных камней, расположив их в абстрактной геометрической композиции на зеленом газоне (см. рис. 2). Посередине угловатым зигзагом устроен мелкий ручей с дном, выложенным плитами. В этот плоский геометризм вписаны полуобработанные и необработанные средние и большие камни. Деревья и кусты, стоящие в некотором отдалении, выступают в качестве обрамления этой схематичной фантазии, которая на фоне газона представляется некой формулой, выкристаллизовавшейся из природных недр. Этот сад, несмотря на кажущуюся простоту, обладает емкой образно-символической содержательностью и декоративным разнообразием, которое создают цветовые оттенки камней, игра светотеней, а также продуманная система освещения, создающая в вечернее время новые эффекты и ощущения.

Подобный подход к созданию сада можно увидеть у этого автора в композиции «Архипелаг» (см. рис. 3). Это внешне спокойно-уравновешенное произведение, но в то же время оно обладает внутренним драматизмом, выражающим образ некоего катаклизма. Цилиндрические столбики разной высоты, врытые по обеим сторонам центральной композиции, рукотворной обработанностью невольно напоминают символические остатки неких сооружений.

«Непричесанный» гравий, искусственные формы, шлифованные поверхности несут печать нового художественного мышления. Этот сад можно отнести как к саду камней, так и к саду чайной церемонии из-за того, что автор смешивает ключевые элементы двух этих направлений в одном произведении.

Используя культуру образной символики и предметно-пространственного мышления, характерную для национального садового искусства, современные японские дизайнеры представляют великолепный сплав традиционного и остро-современного начала в сугубо индивидуальной авторской трактовке.

Создатели садов не ограничивают себя исключительно традиционными методами, а в значительной степени привносят дух новаторства. К ним принадлежит и Мирэй Сигэмори. Показательно, что по образованию он художник, в юности очень увлекавшийся такими западными течениями, как абстракционизм и беспредметное искусство. Классический пример садового абстракционизма – каменный сад Реандзи.

Свидетельством этому может служить еще одна современная вариация – сад камней храма Тофукудзи под названием «Регинтэй» (Сад Песни Дракона) (см. рис. 4) в Киото, созданный в 1955 году дизайнером Мирэй Сигэмори (1896-1975). Экспрессия этого сада поначалу даже несколько обескураживает. Исходные данные абсолютно схожи с Реандзи – прямоугольная площадка, засыпанная гравием, и произвольно расставленные камни, но Рeginтэй отличается сублимированным энергетическим напряжением. «Сигэмори буквально разрисовал площадку абстрактными перетекающими конфигурациями, выполнив их из гравия черного, белого цветов и нескольких оттенков серого. Чтобы колористический эффект сохранился неизменным, автор применил новшество в виде полукруглых каменных валиков, разделяющих цветовые зоны» [7, с. 40].

Хотя Рeginтэй создан в середине XX века, яркое своеобразие его оригинального решения с необычным декоративным эффектом позволяет ему сохранять художественную актуальность и в конце столетия.

В последние 20-30 лет в Японии большое внимание уделяется озеленению зон, в современной городской среде. В широкой пойме реки Накагава, которую нельзя использовать для каких-либо практических целей, районные власти несколько лет тому назад создали сад ирисов. Ирисы цветут совсем недолго, в Токио (с конца мая до середины июня), но явление настолько красиво, что давно уже стали одним из традиционных ритуалов любования природными явлениями. В этом саду нет особых дизайнерских ухищрений, но создание его потребовало больших усилий и немалых затрат, потому что нужно было подготовить соответствующую почву и провести гидромелиоративные работы, так как ирисы растут почти в воде, а также подобрать разные сорта растений. Показательно, что власти пошли на такие расходы всего лишь для того, чтобы доставить радость людям в течение совсем короткого срока. Сад ирисов после цветения абсолютно теряет всякое значение.

Совсем другими, но тоже очень показательными, являются сады небольшого города Макухари, который расположен на полпути между Токио и городом Тиба – центром соседней префектуры. «Город задумывался как новый деловой и финансовый центр, куда должны были переехать из Токио крупные корпорации,

фирмы и банки. Его так и называют «город будущего», потому что проектирование основывалось на принципах создания гармоничной среды обитания человека как в деловой, так и в остальных частях города.» [10]. Одним из зеленых уголков в Макухари является традиционный сад Михама-эн (см. рис. 5), созданный в середине 90-х гг. Это типичный прогулочный сад чайной церемонии с традиционной планировкой вокруг центрального пруда. Основное и самое важное его назначение – быть местом отдыха для горожан, чему он идеально соответствует. Но при этом в него заложена идея о значении традиционных ценностей национальной культуры в современном мире. «Название "Михама-эн" (Сад прибрежного любования) является символическим ключом к общему замыслу проекта.» [10].

На берегу центрального пруда построен большой чайный павильон в традиционном стиле, с несколькими помещениями, позволяющими проводить разные варианты чайной церемонии, а также просто отдохнуть и выпить чаю без всяких условностей.

Дизайнеры приложили максимум усилий, чтобы городские высотные здания как можно меньше вторгались в атмосферу сада. Михама-эн представляет сложный, чрезвычайно трудоемкий проект, в котором мастерство авторов растворилось в традиционной структуре. Но за этим стоит высокий профессионализм, позволяющий максимально эффективно использовать довольно небольшое пространство – 1,6 га. Сад состоит из классических типовых элементов (мостиков, горок, беседок, бамбуковых оград, ручьев, водопадов и т.д.), но выстроенная из них композиция обладает индивидуальной неповторимостью. Стремление к максимальной выразительности и поэтической одухотворенности – характерная особенность японского садового искусства.

Создатели Михама-эн идеально решили поставленную задачу – создание зоны отдыха в традиционной художественной форме, учитывая ее местоположение и значение для современного общества, живущего в урбанистическом окружении. Они постарались создать такой сад, чтобы, прогуливаясь по дорожкам или присаживаясь на скамейки, посетители полностью погружались в его атмосферу и почти не замечали высотных зданий. Но, поднимаясь на горки, человек сразу оказывается лицом к лицу с ними. Интересно, что при этом не возникает никакой дисгармонии: все здания в Макухари, несмотря на простые геометрические объемы, отличаются неброской выразительностью и пластичностью и поэтому органично вступают в диалог с садом в качестве фона точно так же, как в средневековых садах учитывался далекий природный пейзаж.

В самом Токио можно встретить немало интересного и любопытного. Так, например, один из выходов с подземного уровня транспортно-торгового узла

Икэбукоро представляет современно оформленную пространственную зону, включающую эскалаторы, переходы и элементы дизайнерского оформления, одним из которых является своеобразный фонтан. Эта композиция состоит из бассейна асимметричной формы с геометрическими фигурами, обложенного цветными керамическими плитками и дополненного горшечными растениями и подсветкой, что является нововведением в традиционное направление сада чайной церемонии. Называется эта композиция Сад призмы, о чем сообщает табличка на английском языке (Prism Garden) (см. рис. 6). И снова здесь налицо смешение западного и национального, умение претворять идеи художественного оформления в лаконичных и недорогих проектах, обладающих индивидуальной неповторимостью.

Еще один пример минималистского сада – «Сад с одним деревом» (см. рис. 7). Созданный дизайнерами-архитекторами Кадзуе Сэдзима и Рюэ Нисидзава (Kazuuo Sejima, Ryue Nishizava), этот сад располагает к размышлению в одиночестве. Одинокое дерево так выразительно, что кажется одухотворенным существом. Ранее одно растение на площадке нельзя было назвать садом, но принося новые смыслы в традиционные элементы сада, японский сад развивается и приобретает многообразие форм. Данный сад можно отнести к саду деревьев в новом обличье.

Рассмотренные образцы японского садового искусства и дизайна определяют ведущие тенденции, свойственные ему в настоящее время. Традиционные сады и современная архитектура находят, пожалуй, точки соприкосновения в положениях самого общего плана – и те, и другие абстрактны и декоративны. При этом философский смысл сада почти полностью утрачивается, уступая место его чисто эстетической ценности. Сад становится декоративным дополнением архитектуры, но принципы этой декоративности остаются прежними: асимметричность композиции, важная роль свободного пространства, принцип минимализма. В значительной мере сохраняется и тематика сада – стремление символического отображения мира природы.

Проблема сохранения самобытности японского сада в полной мере встаёт в городах, где он далеко не всегда сочетается с современной архитектурой. Однако такое сочетание необходимо, и поскольку вернуться от небоскрёбов к одноэтажным деревянным постройкам невозможно, меняться приходится саду. Отдельные мотивы традиционных садов используются довольно часто: это и отражение дома в зеркальной глади пруда, и песчаная площадка перед зданием, и стилизованный фонарь или композиции из крупных камней. Наиболее стойко сохраняют

старинный облик чайные сады при чайных домах, которых довольно много в современных городах, однако со всех сторон зажатые современными домами, они стали значительно меньше.

Стоит также отметить, что расширился ассортимент материалов, используемых при создании Японского сада, к ним добавились металл и пластик. Наряду с традиционными элементами сада появилась абстрактная скульптура, геометрические формы, весьма далёкие от природных, фонтаны, активнее стали использоваться зелёные насаждения, а также подсветка. Однако всё это, в сущности, лишь детали, инструменты, материал для создания сада, позволяющие художнику в новых формах выразить всю глубину мироощущения, всё своеобразие эстетики, рождённой красотой культуры Японии.

Библиографический список

1. Виноградова Н.А., Николаева Н.С. Малая история искусств. Искусство стран Дальнего Востока. – М., 1979. – 176 с
2. Виноградова Н.А. Искусство Японии. – М., 1985. – 315 с.
3. Елисеефф В. Японская цивилизация. – У-Фактория, 2008. – 528 с.
4. Ландшафтный дизайн по-японски. – Издательство Эксмо, 2009. – 48 с.
5. Лебедева А. Японский сад. – Вече, 2002. – 320 с.
6. Масуно С. Философия идеального пространства: монолог Сюдмэ Масуно / записали С. Мостовой и А. Мостовая // Urban Magazine. – 2014. – № 2 (03). – С. 32–43.
7. Мостовой С. Токио Мидтаун: регенерация городских территорий японской столицы / С. Мостовой // Urban Magazine. – 2015. – № 1 (06). – С. 102–109.
8. Принципы формирования традиционных и современных японских садов в ландшафтной архитектуре. Демидова Т.А. [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsipy-formirovaniya-traditsionnyh-i-sovremennyh-yaponskih-sadov-v-landshaftnoy-arhitekture> (дата обращения 20.02.2022).
9. Садово-парковое искусство древней Японии. Мостовой С.А., Малкин А.Я. [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sadovo-parkovoe-iskusstvo-drevney-yaponii> (дата обращения: 15.03.2022).
10. Сады новой и старой столиц в период модернизации Японии конца XIX – начала XX в. Мостовой С.А. [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sady-novoy-i-staroy-stolits-v-period-modernizatsii-yaponii-kontsa-xix-nachala-xx-v> (дата обращения: 20.03.2022).

SPECIFICITY OF JAPANESE GARDENS IN LANDSCAPE DESIGN: RETROSPECTIVE AND MODERNITY

K.L. Tashkinova

A.V. Mantorova

Perm State University

The phenomenon of the Japanese garden is of genuine interest among modern landscape designers, because its visual language is based on the principles of Japanese philosophy and, in fact, allows you to see the material embodiment of the spiritual values of the Japanese. It is necessary to consider the traditions of their design and the cultural context of compositional principles to understand how the logic of creating modern Japanese gardens is formed. In the article modern examples of Japanese gardens are analyzed from the point of view of combining traditions and innovations.

Keywords: Japanese garden, landscape design, Japan, rock garden, tree garden, Japanese tea ceremony garden, tsubo gardens.

КРЕАТИВНЫЕ ИНДУСТРИИ И ПРОСТРАНСТВА: ВОЗМОЖНОСТИ СОЦИАЛИЗАЦИИ ДЛЯ ЛЮДЕЙ С ОВЗ

Р.В. Тяпаева

*Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации*

В статье представлены концептуальные подходы к определению категорий: «третье место» (Р. Ольденбург) и «творческий кластер» (С. Эванс), определена их практическая значимость. Особое внимание уделено описанию пространств, адаптированных для различных групп населения, а также практик различных организаций и культурных центров, способствующих включению людей, имеющих ограниченные возможности здоровья, в социальную и культурную жизнь.

Ключевые слова: социальный капитал, инклюзия, включение, «третье место», креативные индустрии, творческий кластер, люди с ОВЗ.

В 2006 г. Российская Федерация ратифицировала Конвенцию ООН о правах инвалидов [1]. Данная ратификация во многом обусловила «движение» нашей страны по созданию системных условий для реализации инвалидами своих прав во всех сферах жизни. Инклюзия предусматривает для человека с особыми потребностями не ограничиваемое участие в разных формах во всех социальных процессах, в процессе досуга и работы, в реализации различных социальных ролей и функций [2]. Идея инклюзии не может быть акцентирована преимущественно на достижение показателей доступности для инвалидов объектов и предоставляемых на них услуг в разных сферах. Речь должна идти о решении задачи социальной интеграции людей с ограниченными возможностями здоровья. А именно, о создании условий для полного развития человеческого потенциала, развития личности, талантов и творчества инвалидов, эффективного участия в жизни общества.

Городской образ жизни характеризуется автономностью, индивидуализированностью, фрагментарностью социальных контактов. Особенно острой является проблема включенности в социальную жизнь для людей с ОВЗ. Такие люди скрыты от других социальных групп благодаря неформально сложившемуся статусу, скованы в рамках дома. Помимо физических преград в городе (отсутствие пандусов, плохое дорожное покрытие, шумовое загрязнение и др.) или отсутствия необходимого специального оборудования в культурных институциях, они также сталкиваются и социальными преградами – негативными стереотипами.

В настоящее время в России осуществляется активная работа по созданию условий для участия людей с инвалидностью в социальной и культурной жизни. Однако, свободное общение и осуществление творческого потенциала возможно далеко не в любых условиях.

Идея «третьего места» была предложена американским социологом Рэем Ольденбургом [3]. Дом является первым местом, то есть там, где он живет, вторым – рабочее пространство, и третьим является место неформального взаимодействия с людьми, в котором можно проводить свободное время, отдыхать, знакомиться, общаться. За счет той свободы в пространстве «третьего места» у горожан есть возможность развиваться духовно, прокачивает свои социальные навыки, показывать себя вне рамок, так как нет формальных ограничений. Также это дает возможность скрыться от страха «генных факторов» города не только благодаря отсутствию нагрузки как таковой, но и благодаря возможности самовыражаться.

Такая плодотворная атмосфера присуща и многим креативным кластерам, и иным элементам творческих индустрий – музеям, галереям, вернисажам. Пространство располагает к общению не только с искусством, но и гостями, сотрудниками (как например библиотекарями или экскурсоводами), другими посетителями культурного центра друг с другом.

Саймон Эванс впервые сформулировал понятие «творческий кластер», обозначая этим термином некое пространство для работы творческой экономики [4]. Однако, это далеко не единственная функция, так как пространство обладает возможностью для кооперации и междисциплинарного неформального взаимодействия, для обсуждения и генерации идей, свободного времяпрепровождения и отдыха, для жизни в целом. Часто творческие индустрии также обладают способностью к релокации от рутинного, каждодневного стресса в городе. Креативные индустрии создают эмоции и впечатления, часто они становятся пространствами свободными для реализации творческого потенциала, но также стано-

вятся местами культурного и социального обогащения человека. Похожие свойства имеют «третьи места», часто некоторые пространства соединяют в себе признаки обоих терминов. Тематические кафе, антикафе, культурные центры, дома культуры – всё это становится драйвером развития.

Арт кластеры создают социальное пространство в наши дни практически с нуля. Иными словами, они не имеют исторического процесса естественного формирования и, следовательно, могут создать совершенно новые практики, включая в них людей с ОВЗ. Например, в Доме культуры ГЭС-2 (г. Москва) существует, программа, которая занимается развитием пространства для посетителей с инвалидностью, создавая комфортные условия для них. Для этого создана безбарьерная среда [5]. Здесь функционирует тихая комната для отдыха посетителей, выдаются специальные наушники, подавляющие слишком громкие звуки (так как помимо шумных посетители и здания бывают аудио инсталляции). Библиотека оборудована системами экранного доступа и брайлевским дисплеем. В Дом культуры можно прийти посетителям с собаками поводырями. Специальные помощники сопровождают передвижение по залам глухих и слабослышащих, слепых и плохо видящих посетителей.

Некоторые НКО аккумулируют в себе большой спектр проектов, пространств и событийных историй, направленный на увеличение возможностей включения и социализации людей с ОВЗ. Многопрофильность таких объединений создает основу для комплексного подхода к разработке программ по различным запросам, а также привлекает большую аудиторию подопечных. Объединение «ТВЕРСКАЯ 15», являющийся инклюзивным культурным центром в Москве, включает в себя как полностью социальные, так и коммерческие проекты [6]. Согласно информации на официальном сайте центра, его работа нацелена на создание среды, организацию поддержки менторов, педагогов, способствующей возвращению в социум исключенных из него людей. Деятельность центра уделяет особое внимание организации творческих и культурных событий, внедрению и изучению принципов инклюзивного взаимодействия, налаживании связей внутри НКО-сообщества для совместного развития инклюзивной среды. В основном в мастерские привлекают подопечных из ПНИ, но, например в специализированном кафе есть оборудование для инвалидов-колясочников и для работы привлекаются именно такие люди.

Люди с ОВЗ могут выступать не только в качестве посетителей креативных пространств, но и становиться их сотрудниками. На данный момент в России проживает 12 миллионов людей с инвалидностью, из них общая доля работаю-

щих составляет 14,7%, причем задействованы люди всех трёх групп инвалидности [7]. Помимо особенностей здоровья помешать трудоустройству могут всё те же стереотипы: боязнь работодателя брать таких людей к себе, связанная с непониманием и неумением взаимодействовать (и нежеланием разбираться); нетолерантность, которая проявляется, например, в том, что работодатель представляет, как сотрудник может отпугнуть клиентов и др. В этой связи интересным является опыт работы кафе в Санкт-Петербурге под названием «Огурцы». Кафе было открыто в 2019 г. Здесь работают люди с особенностями психического и интеллектуального развития под руководством наставников. В одном из интервью Мария Грекова (руководитель проекта) рассказала, что целью проекта было создание условий для реализации трудового права инвалидов [8]. Реализация такого проекта способствует дестигматизации групп населения, а также реализации их трудового права. В кафе проводятся мастер-классы, которые могут посещать люди с особенностями психического и интеллектуального развития. Такие гости в свою очередь тоже не боятся приходить, общаться, проявлять и показывать себя, так как знают, что их там примут и помогут.

Город старается безгранично развивать социальный и культурный капитал жителя, так как действует в рамках модели, которая позволяет конвертировать разные виды капитала друг в друга, в том числе монетизировать его, превращать в экономический капитал. Кроме того, пространства (третьи места и креативные кластеры) являются местом для социальных практик, культурного обмена и возможности показать себя, быть социализированным, включенным в общество, следить за новыми направлениями и реагировать на изменения трендов. При этом активность горожан, поддержка государства и прежде всего, инициативы самих людей с ОВЗ, несомненно, будут способствовать повышению включенности людей с инвалидностью во все сферы общества. Всё это должно позволить наиболее полно раскрыть потенциал, реализовать социальный, творческий и культурный капитал человека, независимо от наличия ограниченных возможностей здоровья.

Библиографический список

1. Собрание законодательства Российской Федерации, N 19, 07.05.2012, Введен с 03.05.2012. – М., 2012. – ст.2280.
2. Юлдасова А.С. Философия взглядов на инклюзивное образование / Познание – 2016.

3. Ольденбург Р. Третье место: Кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места «тусовок» как фундамент сообщества, 2014. – 456 с.
4. Эванс С. Creative Cities Network, 2006.
5. Доступность // ГЭС-2. – URL: <https://v-a-c.org/ges2/accessibility> (дата обращения 20.02.2023).
6. В центре «Тверская 15» открылось кафе, где работают люди из психоневрологических интернатов // Москвич Маг. 2022. <https://moskvichmag.ru/gorod/v-tsentre-tverskaya-15-otkrylos-kafe-gde-rabotayut-lyudi-iz-psihonevrologicheskikh-internatov/> (дата обращения 19.02.2023).
7. Количество инвалидов в России и размер ЕДВ // РосИнфоСтат. – URL: <https://rosinfostat.ru/invalidy/#i-3> (дата обращения 19.02.2023).
8. Простые вещи. Инклюзивные мастерские. – URL: <https://prostieveschi.ru/> (дата обращения 26.02.2023).

CREATIVE INDUSTRIES AND SPACES: OPPORTUNITIES FOR SOCIALIZATION FOR PEOPLE WITH DISABILITIES

R. V. Tyurayeva

Russian Presidential Academy

of National Economy and Public Administration

The article presents conceptual approaches to the definition of categories: «third place» (R. Oldenburg) and «creative cluster» (S. Evans), highlighting the practical significance in the development of users of such zones. Particular attention is paid to the description of the practices of various organizations and cultural centers that contribute to the inclusion of people with limited health opportunities in social and cultural life, the maintenance of conditions that allow this, as well as the creation of spaces adapted for different groups of the population.

Keywords: social capital, inclusion, inclusion, «third place», creative industries, creative cluster, people with disabilities.

ПРОБЛЕМЫ АВТОРСКОГО ПРАВА НЕЙРОСЕТЕЙ

А.М. Ураева

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

«Бум» нейронных сетей приходится на последние несколько лет и их популярность с каждым днём только растёт, но есть вопрос авторского права у нейросетей и произведений их труда. Кто является автором? Автор кода или нейросеть? В данной статье будут рассмотрены законодательства стран, в том числе и Российской Федерации.

Ключевые слова: искусственный интеллект, авторское право, нейросети, цифровая культура, интеллектуальная собственность

В последние несколько лет искусственный интеллект и нейросети захватили пространство интернета. Каждую неделю выходят новости, что искусственный интеллект что-то придумал, сделал и т.д. Но что происходит с правовым регулированием искусственного интеллекта и объектов авторского права, созданных им же? Но прежде нужно разобраться с понятием искусственных нейронных сетей.

Искусственные нейронные сети (они же нейросети) по своей сути – это алгоритм, построенный по типу биологических нейронных сетей, который подобен человеческому мозгу, и, как следствие, способен на обучение; обучение искусственных нейронных сетей обычно происходит на выборке, тех объектов, ради чего создаётся алгоритм. Нужно понимать, что нейросети ограничены своим кодом, в отличие от сознания человека. То есть, нейросеть не может создать что-то принципиально новое, в отличие от человека, она может сделать своеобразную компиляцию и на её основе создавать что-либо с элементами стилей и авторского почерка авторов, на которых она учится. Искусственный интеллект может выступать в качестве помощника, но не в качестве создателя и автора.

Нейронные сети могут использоваться для разных задач в различных сферах деятельности человека, к примеру в сфере услуг, в науке, в распознавании изображений, речи и в искусстве. Их развитием занимаются лингвисты, психологи, философы, математики, кибернетики и инженеры [1,2].

С 1956 года идёт постепенное развитие идеи искусственного интеллекта и его использования в повседневной человеческой жизни. В 2010-е искусство, созданное искусственным интеллектом, становится общедоступной реальностью. В 2015 году создаётся искусственный интеллект для создания инструментальной музыки в любом жанре и стиле «Flow Machine».

Сейчас создать объект в любом жанре искусства может каждый в несколько кликов мыши. Создание музыки, изображений, литературы – становится доступным для всех пользователей сети «Интернет».

Нейросеть анализирует произведения, которые были загружены в её базу, занимается распознаванием образов, техник, стилей, характерных черт, а затем использует полученные данные для создания произведений искусства. Содержание того, что создаёт нейросеть зависит от базы, на которой проходит обучение искусственного интеллекта. Невозможно предугадать, что получится в итоге у нейросети.[3]

Подводя небольшой итог вышесказанного, получается такой алгоритм действий, чтобы получить произведение искусства от нейросети: программист пишет алгоритм нейросети и даёт «ссылки» ей же на обучение, далее нейросеть учится генерировать контент по ключевым словам, необходимый для будущего «заказчика» – пользователя сети. После написания алгоритма и обучения нейросети автор кода показывает свой проект пользователям сети, и далее по ключевым словам от пользователей нейросеть генерирует контент – музыка, текст, картина.

В 2020 году сайт Creative Commons на своей странице в социальной сети «Twitter» провели опрос среди своих подписчиков с вопросом: «Должен ли контент, созданный при помощи искусственного интеллекта, попадать под авторское право или должен оставаться в публичном доступе?» 68,8% респондентов ответили, что такой тип контента должен оставаться в публичном доступе [4].

У зарубежных коллег есть опыт, связанный с нейросетями и их работами. Ведомство по патентным и товарным знакам США отказало в регистрации патента контейнера для пищевых продуктов, т.к. только физические лица («natural persons») могут быть признаны изобретателями. Это было изобретение Стивена Тайлера и его искусственного интеллекта DABUS, подавались иски, но в США нет прецедента, на который можно было бы опираться.

В то же время в Австралии Стивен Тайлер доказал свою правоту. Но там это произошло благодаря тому, что в законодательстве нет слов о том, что изобретателем может быть только человек [5,6].

В Великобритании ситуация немного иная – гражданин Великобритании должен пройти тест на оригинальность произведения, если он проходит данную проверку, то он является автором, если нет, то в случае художественного произведения, созданного с помощью компьютера, автором считается лицо, которое принимает меры, необходимые для создания произведения [7].

Китай – одна из самых продвинутых стран в плане технологий, ресурсов и прочего. В Китае действует смешанная система права, оцифровываются вся судебная и правоохранительная практика для противодействия коррупции. В 2020 году прошёл суд между Шэньчжэнской компанией «Tencent» и Шанхайским Ингшеном (Shenzhen Tencent v. Shanghai Yingxun case), в котором возник вопрос: «может ли статья, написанная искусственным интеллектом «Dreamwriter», иметь право на охрану авторства?». Данный вопрос решился тем, что авторские права принадлежат разработчикам искусственного интеллекта, не самой «Dreamwriter». В своем решении суд отметил, что «организация и подбор творческой группы с точки зрения ввода данных, настройки триггерных условий, выбора шаблона и стиля корпуса являются интеллектуальной деятельностью, имеющей прямую связь с конкретным выражением статьи» [8].

Япония наравне с Китаем является лидером в сфере технологий. Закон об авторском праве Японии определяет охраняемое авторским правом произведение как «продукцию, в которой мысли или чувства выражены творческим образом и которая относится к литературной, научной, художественной или музыкальной сфере». Важнейшее требование «творчество» здесь в судебной практике – личность автора раскрывается в выражении каким-либо образом. Исходя из этого можно сделать вывод, что Япония защищает авторские права только тех произведений, что были написаны человеком [9].

И теперь, возвращаемся к вопросу: кто автор произведения, сгенерированного нейросетью с точки зрения нашего законодательства?

Чёткого и прямого ответа на данный вопрос нет.

Прежде чем говорить об авторстве у нейронных сетей, надо разобраться с термином «автор» в нашем законодательстве. Согласно Гражданскому Кодексу, автор – это гражданин, творческим трудом которого произведение (науки, литературы и искусства) было создано [10].

Авторские права на программы для компьютеров в свою очередь охраняются как авторские права на произведения литературы [11].

Авторское право изначально предполагается для защиты прав авторов на свои изобретения, произведения искусства и пр., и чтобы в дальнейшем авторы получали прибыль за использование своего объекта авторского права.

Нейросеть не может быть автором, т.к. нейросеть – это программа, а не физическое лицо, а по законодательству Российской Федерации только физическое лицо может быть признано автором. И, по крайней мере, в ближайшее время искусственный интеллект будет объектом права, но не субъектом. Но искусственный интеллект уникален как объект авторского права, т.к. он может совершать юридически значимые действия без участия своего разработчика. Из-за этого некоторые исследователи данного вопроса считают, что существенный аргумент для наделения искусственного интеллекта статусом субъекта права. Но в то же время нельзя приравнять искусственный интеллект ни к одному субъекту права [12, 13].

Можно рассмотреть мнение и международной организации – Всемирной организации интеллектуальной собственности, членами которой являются 193 страны, в том числе и Российская Федерация. В 2017 вышла статья Андреса Гуадамуса, в котором он видит два пути взаимодействия авторского права и искусственного интеллекта: «Можно отказать в защите авторских прав произведениям, созданным компьютером или приписать авторство таких произведений создателю программы» [14].

Так кто может быть автором – автор программы или пользователь нейросети? Ведь без вклада обоих участников процесса на выходе не могло бы выйти итогового результата работы нейросети, и её последующие разработанные объекты создаются косвенно разработчиком, а не напрямую как происходит в традиционном варианте творчества.

На данный момент, мы считаем, что необходимо развить нормативно-правовую базу в сфере технологий и искусственного интеллекта. Нужен определённый контроль за выпускаемым творчеством нейросетей, т.к. есть опасность создания экстремистского контента, к примеру, в 2016 году компания Microsoft создала аккаунт чат-бота в социальной сети «Twitter», но уже через сутки искусственный интеллект начал писать расистские, националистские и сексистские высказывания, т.к. пользователи социальной сети начали писать ему таковые посты [15].

Исходя из этого примера и многочисленных случаев экстремистских высказываний искусственного интеллекта, то разработчик должен контролировать не только процесс обучения искусственного интеллекта, но и процесс взаимодействия с пользователями интернета.

Без кода нет нейросети, без нейросети и пользователя не было бы итогового произведения. То есть, без вклада всех участников процесса не было бы произведения искусства, в том числе и пользователя, так что нельзя напрямую сказать, что пользователь не является автором произведения.

Но опыт зарубежных коллег показывает нам, что есть 2 основных пути авторского права при работе с нейросетями: первый, это признание авторства за разработчиками искусственного интеллекта и последующая за этим его охрана, второй, непризнание авторства и охраны авторского права.

Какой путь выберет Российская Федерация и её законодательство? В ближайшие годы, возможно, мы это узнаем. Но нужно понимать, что законодательная машина достаточно неповоротлива и изменений не стоит ждать в этом году или в следующем. На перспективе следующих 10 лет возможно состоится изменение Гражданского Кодекса и других нормативно-правовых актов, которые регулируют искусственный интеллект и его права в общем и авторское право в частности

Библиографический список

1. Фаустова К.И. Нейронные сети: применение сегодня и перспективы развития. Сборник Территория науки. 2017. № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neyronnye-seti-primenenie-segodnya-i-perspektivy-razvitiya> (дата обращения: 03.02.2023).

2. Краснояров А.Ю., Аргузова М.А., Хужамуратов Ж.А., Рахимов С.Р. «Речевое творчество» искусственного интеллекта: какие тексты пишет машина и чем они отличаются от людских // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 6, Языкознание: Реферативный журнал. – 2022. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rechevoe-tvorchestvo-iskusstvennogo-intellekta-kakie-teksty-pishet-mashina-i-chem-oni-otlichayutsya-ot-lyudskih> (дата обращения: 26.01.2023).

3. Ишутин А.В., Косаримов С.В., Чикирка Е.В. «Нейронное искусство» как объект авторского права. // Социальные новации и социальные науки. 2021. № 1 (3). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neyronnoe-iskusstvo-kak-obekt-avtorskogo-prava> (дата обращения: 17.01.2023).

4. Некоммерческая организация Creative Commons. – URL: <https://creativecommons.org/2020/08/10/no-copyright-protection-for-ai-generated-output/#fn3> (дата обращения: 01.02.2023).

5. Решение Ведомства по патентам и товарным знакам США по заявлению № 16/524,350 от 27.04.2020. – URL: <https://content.govdelivery.com/accounts/USPTO/bulletins/287fdc9> (дата обращения: 26.01.2023).

6. Дело «Талер против Уполномоченного по патентам» (Thaler v Commissioner of Patents): постановление Австралийского федерального суда от 30.07.2021 г. – URL: <https://www.judgments.fedcourt.gov.au/judgments/Judgments/fca/single/2021/2021fca0879> (дата обращения 26.01.2023).

7. David Cowan Robot art: The UK copyright implications of artificial intelligence generated art *Robotics Law Journal*. – URL: <https://roboticslawjournal.com/analysis/robot-art-the-uk-copyright-implications-of-artificial-intelligence-generated-art-75379638> (дата обращения: 27.01.2023).

8. Zhang B., Zhu J. & Su H. Toward the third generation artificial intelligence. *Sci. China Inf. Sci.* 66. 121101 (2023). Springer Links. [Электронный источник]. URL: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11432-021-3449-x> (дата обращения: 27.01.2023).

9. Takashi B. Yamamoto AI Created Works and Copyright // *PATENTS & LICENSING*, Vol. 48, No.1 2018.

10. Гражданский кодекс Российской Федерации : часть 4 // Собр. законодательства Рос. Федерации. – 2001. – № 49. – Ст. 1228.

11. Гражданский кодекс Российской Федерации : часть 4 // Собр. законодательства Рос. Федерации. – 2001. – № 49. – Ст. 1257.

12. Гражданский кодекс Российской Федерации : часть 4 // Собр. законодательства Рос. Федерации. – 2001. – № 49. – Ст. 1261.

13. Вавилин, Е. В. Статус искусственного интеллекта: от объекта к субъекту правовых отношений // *Вестн. Том. гос. ун-та. Право*. – 2022. – №45. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/status-iskusstvennogo-intellekta-ot-obekta-k-subektu-pravovyh-otnosheniy> (дата обращения: 17.02.2023).

14. Andres Guadamuz Artificial intelligence and copyright. *WIPO magazine* (5) 2017. – URL: https://www.wipo.int/wipo_magazine/en/2017/05/article_0003.html (дата обращения: 27.01.2023).

15. Российское информационное агентство Интерфакс. – URL: <https://www.interfax.ru/world/500152> (дата обращения: 27.01.2023).

PROBLEMS OF COPYRIGHT OF NEURAL NETWORKS

A.M. Uraeva

Perm State University

The «boom» of neural networks has been in the last few years and their popularity is only growing every day, but there is a copyright issue for neural networks and their works. Who is the author? Programmer or neural network? This article will consider the laws of different countries, including the Russian Federation.

Keywords: Artificial intelligence, copyright, neural networks, digital culture, intellectual property.

СПЕЦИФИКА РЕГИОНАЛЬНЫХ ШКОЛ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА В РОССИИ НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТА ЕВГЕНИЯ ПАНФИЛОВА

Е.А. Чащина

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

Статья посвящена исследованию современного танца в общих традициях танцевальной культуры Пермского края на примере деятельности Евгения Панфилова. В ходе исследования мы провели сравнительный семиотический анализ двух постановок балета «Ромео и Джульетта», в которых хореографами выступали Евгений Панфилов и Юрий Григорович. В конце сравнительного анализа появилось понимание, что хореографический язык Евгения Панфилова относится к постмодернизму, а классический балет постепенно включается со всеми своими аллюзиями в ткани авангардного искусства.

Ключевые слова: Евгений Панфилов, хореография, Пермский край, семиотический анализ, «Ромео и Джульетта».

Современный танец – синтетическое искусство, которое включает в себя индивидуальность и которое исключает какие-либо рамки, стандарты и эталоны, присущие академическому танцу [1]. Конечно, без классического танца не появилось бы само желание выйти за границы предполагаемых канонов, поэтому его значение в развитии современного танца безоговорочно, однако возникает проблема, которая заключается в том, является ли современный танец продолжением традиций классического танца или же это всё-таки самостоятельное явление в контексте Пермского края.

Для решения данного вопроса мы решили обратиться к семиотическому методу исследования, чтобы проанализировать специфику современного хореографического искусства в Пермском крае на примере деятельности Евгения Панфилова. Как мы знаем, семиотика – философская наука, которая изучает знаки и знаковые системы как средства хранения, передачи и переработки информации [2]. Ф. де Соссюр предположил, что для более четкого определения слов-знаков

исследователю необходимо сопоставить их с другими близкими по значению знаками. В результате такого сопоставления выявляются важные различительные признаки – дифференциальные [3]. Если рассматривать танец в этом ключе, то мы можем сказать, что танец – художественный текст, который состоит из совокупности пластических мотивов, многозначных символов, эмоциональных и деятельных движений [4], способных стать целостной знаковой системой, благодаря которой можно полнее и глубже взглянуть на специфику танцевального языка в аспекте его смысловой содержательности в случае сопоставления её с близкой по содержанию системой.

Если говорить о современном танце в России, то еще в начале 80-х как такового понятия «современный танец» не было, он больше ассоциировался с эстрадой. Современный танец, разрушающий рамки академического балета и в котором проявляется индивидуальность танцующего, в силу цензуры не мог на тот момент в полной мере развиваться. Что касается представителей классического балета, для них это было настораживающим знаком, способным разрушить правила и принципы сложившегося танцевального искусства. По этой причине, например, деятельность частного театра «Балет Евгений Панфилова» так противоречиво воспринималась публикой.

Рассматривая специфику деятельности театра, мы можем увидеть его связь с классическим балетом на примере тандемного проекта Евгения Панфилова и художественного руководителя Пермского хореографического училища Людмилы Сахаровой «Метаморфозы», реализованного в 1994 году. В этом спектакле авангард и классика сосуществуют в полной гармонии. Стоит также отметить участие Панфилова в постановке балета «Весна священная» на сцене Мариинского театра [5]. В течение всего творческого пути Панфилов объединял в своём танцевальном языке классический и современный танцы, которые преобразовались и стали совершенно иной формой в контексте новой действительности.

В связи с вышесказанным становится интересным проанализировать конкретную постановку Евгения Панфилова «Ромео и Джульетта» с классической версией этого балета, хореографией которой занимался Юрий Григорович. Период, в котором создаётся «Ромео и Джульетта» в постановке Евгения Панфилова – культовый момент для театра. Во-первых, в 1994 году Панфилов расформирует прежний состав и начинает набирать новых профессиональных танцоров, многие из которых до сих пор танцуют в театре. Во-вторых, Панфилов впервые создаёт многоактный балет, огромное полотно, в котором мы можем пронаблюдать видение мира самого хореографа. Евгений Панфилов создаёт многослойный спектакль, в котором гармонично переплетается классика и авангард.

Первым отличием спектакля мы можем отметить в решении декораций. В редакции Григоровича декорации обширны, богаты. Взять к примеру сцену бала: канделябры, древнегреческие статуи, красные драпировки; а также момент первой тайной встречи Ромео и Джульетты: огромные деревья, сад, окна поместья Капулетти. Мы можем увидеть два уровня, когда разные пространства объединены на одной сцене. В редакции Панфилова мы наблюдаем минимализм – полное отсутствие декораций, только темнота, сходная с интимностью происходящего. Единственное, что присутствует – кресло, украшенное листьями клёна. Листья клёна мы можем увидеть также в сражении Тибальда и Меркуцио, когда на мёртвые тела сыпется красный клён. В первом случае данный символ обозначает любовь и появление избранника. Во втором же – кровь. Можно сказать, что сценография Панфилова не старается быть правдоподобной по отношению ко времени происходящих событий, перед нами предстает тёмный и жестокий мир, в которой смерть красной нитью преследует главных героев.

Ещё один аспект, которому стоит уделить внимание – костюмы. У Григоровича героини носят одежду, которая отсылает нас ко времени тех событий и говорит о социальной иерархии. Главная героиня же чаще всего одета в лёгкие туники, которые отражают её лёгкость, воздушность, юную натуру. У Панфилова же героини одеты в простые одеяния, подчёркивая минимализм. Если говорить о Джульетте, то она так же носит лёгкие платья и распущенные волосы, показывая воздушность, полёт птенца, у которого только начинается жизнь.

Также интересно пронаблюдать за музыкальным сопровождением балетов. В классической версии всё идёт «по канону»: представление начинается с ноктюрна, далее нам показана битва Монтеки и Капулетти, которая дальше развивается по оригинальному повествованию. Панфилов же легко обращается с музыкальным материалом. Вместо ноктюрна мы слышим «Танец рыцарей», под который выступают люди в чёрных одеяниях. Спустя время появляются Ромео и Джульетта – счастливые и опьянённые любовью. Люди в чёрных одеждах – злой рок, преследующий главных героев и подсказывающий, что произойдёт в конце.

Что касается использования света, то в постановке Григоровича массовые сцены освещены ярким светом; если же это ночь или видения Джульетты – пространство освещено голубым, наш взгляд концентрируется на центральном действии. Если говорить о первой встрече Ромео и Джульетты, то свет заглушается, скрывая гостей бала и заставляя чувствовать интимность происходящего, которая также сопровождается чуть слышимой мелодией. В редакции Панфилова нас окружает темнота, в центре которой цвет освещения меняется от определенной

сцены. Например, с 15:55 пространство заливается красным светом и вскоре появляется Королева Маб – родоприемница фей, олицетворение обольщения и жестокой судьбы, она управляет героями, как марионетками, плетёт нити интриги. Мир же Ромео и Джульетты заполнен голубыми и жёлтыми тонами, которые ассоциируются с чистотой и невинностью, надеждами на счастливую жизнь.

Если говорить о повествовании спектаклей, то и здесь присутствуют различия. В постановке Григоровича финал балета отличается от других версий тем, что кульминация совпадает с финалом: главные герои умирают, а далее нет оплакиваний и примирения кланов. Панфилов создаёт несколько миров: мир Ромео и Джульетты и мир вражды Монтеки и Капулетти, а также миры реальный и эфирный. Магия этой постановки заключается в том, что Королева Маб, монах Лоренцо и кормилица находятся в особой связи. Среди всех героев только кормилица видит Королеву Маб, как будто она предвидит, что ее воспитанницу поджидает опасность, поэтому она пытается помешать этому. В финале же яркая луна освещает мертвые тела героев, а падающий снег создает ощущение холода и смерти. Ужасающее впечатление производит волчий вой, который передает познание катастрофы человеческого бытия. Евгений Панфилов представил нам историю об одиночестве, хрупком мире влюбленных, который хочет разрушить серая масса, поэтому таким светлым людям, как Ромео и Джульетта, невозможно находиться во вульгарном и в полном цинизма мире.

Интересно пронаблюдать за художественным языком постановок. В классической версии мы чувствуем некую гиперболизацию чувств и жестов, движения протяженные и широкие, поэтому создаётся огромная амплитуда у танцоров. В пример возьмем сцену с убитым Тибальдом, в которой Синьора Капулетти эмоционально оплакивает своего племянника, используя яркую мимику и широкие жесты руками. Ещё одной особенностью мы можем отметить величественность каждого героя – воодушевленное лицо, чуть приподнята голова и статичность многих поз. Стоит также подчеркнуть использование знаков, которые «говорят» вместо персонажей. Например, знак-индекс Джульетты на балу после встречи с Ромео говорит нам, что девушка влюбилась и испытывает сильные чувства; а в сцене отказа Джульеттой Париса можно увидеть, как девушка не желает принимать предложение молодого человека, это показано в таких знаках, как опущенная в сторону голова и переступание ног назад. Из знаков-символов мы можем отметить использование красной тряпки в сцене дуэли, в которой Ромео держит ткань перед Тибальдом и подстрекает его. У зрителей сразу же возникает ассоциация с корридой, однако через некоторое время красная ткань приобретает другое значение, а именно кровью, покрывающей тело Тибальда. Можно сказать,

что балет в редакции Григоровича создает впечатление многосмыслового спектакля с древнегреческими мотивами.

Художественный язык Евгения Панфилова в балете «Ромео и Джульетта» также интересен для исследования. Движения героев чувственные, лёгкие и плавные. Мир вражды Монтекки и Капулетти представлен в брутальной жесткости, рваных линиях поз, эмоциональной напряженности, в тупых и бессмысленных выражениях лиц. Стоит также отметить знаки, которые сопровождают этот балет. Например, когда главные героини держатся за красную веревку, они понимают, как бы далеко они не находились, они смогут найти дорогу друг к другу. Меняется значение, когда на сцене появляются люди, которые начинают веселиться и перепрыгивать через красную веревку, тем самым обесценивая чувства главных героев. Также стоит отметить такой интересный символ, как яблоко, которое используется вместо яда. Если обратиться к русскому мотиву, то яблоко – предсказывает нам будущее, но в нашем случае оно отравлено и начинает выступать в качестве соблазна для главной героини: сначала его пытается подать Королева Маб, а потом монах Лоренцо.

Подводя итог проведенного исследования, мы можем говорить о многослойности двух версий «Ромео и Джульетты», каждый из них наполнен символами и новым видением оригинального сюжета. Идеей в двух постановках выступает различие двух духовных миров, которым трудно сосуществовать друг с другом, поэтому итогом становится трагедия двух детских натур, чьи судьбы не должны были встретить такой жестокий конец. Постановка Григоровича – память Наталии Бессмертной, постановка Панфилова – отражение социальной проблемы 90-х годов, а именно в грубом примитиве жизни, где агрессия и цинизм составляют основу человеческого существования и в котором серая масса уничтожает на корню любые проявления свободы, не сходные с их нормами. В таком мире невыносимо существовать чистым и невинным людям, которых будет ожидать обман и жестокость в течение всего жизненного пути. «Ромео и Джульетта» в интерпретации Евгения Панфилова – постмодернистская постановка, включающая оригинальный сюжет в контекст нового времени, в котором автор дает свое видение произведения, приглашает зрителя посмотреть с другой стороны на знаменитую трагедию Шекспира.

Спустя более двадцати лет мы можем говорить, что хореография Евгения Панфилова повлияла на дальнейшее развитие русского современного танца. Театр «Балет Евгения Панфилова» даже после смерти хореографа продолжает существовать, в их репертуаре помимо спектаклей, поставленных самим Панфиловым, появляются новые постановки, но уже его учеников. Например, «Libertad»

и «Жажда жизни» Алексея Расторгуева, «Идиот» и «Звезда 62090» Сергея Райника. Бывшие танцоры театра открывают свои студии современного танца и передают свой опыт следующему поколению. Например, экс-солист театра Алексей Колбин преподаёт современный танец в ПГХУ и является художественным руководителем студии «Школа эстетического развития Алексея Колбина». Стоит также отметить, что в некоторых постановках театра участвуют хореографы из других городов. Например, балет «Путешествие против ветра» поставлен московским хореографом современного танца Ларисой Александровой. А в 2015 году Константин Кейхель стал постановщиком для миниатюры «Генезис». Вообще, особенности хореографического языка Евгения Панфилова успешно интегрируют по всей стране и имеют своё отражение в спектаклях молодых хореографов.

Подводя итоги, мы можем сказать, что Панфилов во многом хоть и уходит от классического представления танца, он не пытается разрушить каноны балета. Его танцевальный язык предполагает не разрушение устоявшихся норм, а его личное понимание окружающей действительности 80-х и 90-х годов прошлого века, он хотел донести до зрителя те проблемы и волнующие для него темы, чтобы заставить человека задумываться о происходящем. Исследуя литературные источники, мы убеждаемся, что Евгений Панфилов не «соревновался» с классическим балетом, чтобы доказать, что современный танец лучше, он на протяжении всей своей жизни уважал классику, использовал её в собственных постановках, интерпретируя оригинал и используя свои подходы, насыщенные символами, интертекстами и знаками. Евгений Панфилов так привлекает критиков и зрителей не за оригинальность, а за правдивость, за богатый внутренний мир, который он с креативностью превратил в форму сценического искусства. В ходе сравнительного анализа появилось понимание, что хореографический язык Евгения Панфилова относится к постмодернизму, а классический балет постепенно включается со всеми своими аллюзиями в ткани авангардного искусства.

Таким образом, деятельность Евгения Панфилова стала отправной точкой для развития современного танца в России. В контексте Пермского края Евгений Панфилов предвосхитил танцевальное искусство, которое включает в себя деятельность Сергея Дягилева и его значимость для Перми, Театр оперы и балета им. П.И. Чайковского, который на данный момент является брендом Пермского края. Поначалу постановки Евгения Панфилова пермский зритель воспринимал как что-то новое, непонятное, однако он был открыт для подобного искусства, так как уже существовала база для понимания классического балета и Пермь был уже на тот момент более развит в культурном аспекте. Это проявилось и в проведении «Культурной революции» (2008-2013 гг.) М.А. Гельманом, который в

будущем больше нигде не смог развернуть подобный проект. Подводя итог, можно сказать, что современное искусство в контексте Пермского края тесно переплетено с классическим балетом, который дал толчок для появления и развития пермской школы современного танца.

Библиографический список

1. Петербургский театральный журнал: официальный сайт – Санкт-Петербург, 2002. – URL: <https://ptj.spb.ru/archive/32/music-theatre-32/esli-vyhotite-ropast-v-dejstvitelno-novoe-mesto-vynemozhete-znatkuda-vyidete/> (дата обращения: 15.03.2022).
2. Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т.1. // Семиотика культуры и понятие текста. – Таллинн, 1992.
3. Мамыкина Т.В. Семиотика в хореографии и её значение / Infourok – 2018. – URL: <https://infourok.ru/doklad-semiotika-v-horeografii-i-ee-znachenie-3150140.html> (дата обращения: 3.02.2022).
4. Гевленко Ю.А. Семиотический анализ танца // Вестн. Том. гос. ун-та. 2009. №320. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semioticheskiy-analiz-tantsa> (дата обращения: 03.02.2022).
5. Shkulev Media Holding: официальный сайт. – Пермь. – URL: <https://59.ru/text/culture/2020/08/10/69412297/> (дата обращения: 3.03.2022).

SPECIFICITY OF REGIONAL SCHOOLS OF MODERN DANCE IN RUSSIA ON THE EXAMPLE OF THE BALLET EVGENY PANFILOV

E.A. Chaschina

Perm State University

The article studies modern dance in common traditions of dance culture of the Perm region using the example of Evgeny Panfilov's art of modern dance in the common traditions of dance culture of the Perm Region on the example of the activity of Evgeny Panfilov. In the course of the study, we conducted a comparative semiotic analysis of two performances of the ballet «Romeo and Juliet», which were choreographed by Evgeny Panfilov and Yuri Grigorovich. At the end of the comparative analysis, we came to the conclusion that the choreographic language of Evgeny Panfilov can be treated as postmodernism, and the classical ballet is gradually included with all its allusions in the fabric of avant-garde art.

Keywords: Evgeny Panfilov, choreography, Perm region, semiotic analysis, «Romeo and Juliet».

УДК 72.06 : 75.02

ББК 85.11 + 85.14

СОВРЕМЕННЫЙ ДИЗАЙН И ТВОРЧЕСТВО КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА: ГРАНИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

А.А. Черноземцева

А.В. Манторова

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В статье рассматривается влияние творчества Казимира Малевича на современный дизайн. Также затрагивается вопрос о предпосылках появления супрематизма из глубин человеческой культуры, что позволило ему стать интернациональным языком искусства. Выделяются его основные черты и главные философские идеи. Философия супрематизма базировалась на принципах беспредметности, главенства доминант живописи, приоритете формы и цвета. Авторы приводят конкретные примеры использования визуальных приемов супрематизма и беспредметности в объектах современной архитектуры, моды и графического дизайна¹.

Ключевые слова: супрематизм, Малевич, искусство, дизайн, архитектура, мода.

В XX веке в недрах художественного авангарда в результате экспериментов и изучения формы и цвета возник новый визуальный язык чистой формы – «интернациональный стиль». Его создателем был Казимир Северинович Малевич (1879 г. – 1935 г.) – художник и философ, педагог и теоретик искусства, разработавший новое направление живописи, идеи и принципы которого легли в основу современного дизайна, архитектуры, кинематографа и эргономики цвета в современном мире.

Супрематизм (от лат. *supremus* – высший, высочайший) – направление в искусстве, метод выражения структуры мироздания в геометрических формах пря-

© Черноземцева А.А., Манторова А.В., 2023

¹ Используемые иллюстративные материалы находятся в источнике:
<https://drive.google.com/drive/folders/16MQjhXRqbdicibI5i5PNCyvpdEzBEwBrr?usp=sharing>

мой линии, квадрата, круга и прямоугольника. Сочетание разноцветных и разновеликих геометрических фигур образует пронизанные внутренним движением уравновешенные ассиметричные супрематические композиции [1, с. 10].

Размышляя о предпосылках появления супрематизма можно пойти по двум путям. Искусствовед П.Д. Волкова утверждает, что у идеи супрематизма уже был прецедент – это система Ба-гуа или восемь триграмм, лежащие в основе древнекитайской системы мироздания. Это архаическая знаковая система, использующая простые геометрические символы, обозначающие землю, небо и другие категории [2, с. 63]. Исследователь из Русской христианской гуманитарной академии им. Ф.М. Достоевского О.А. Симонова выдвигает версию о влиянии иконописи и крестьянской культуры на возникновение супрематизма [3, с. 115].

Так как эти системы лежат в глубинах человеческой культуры, они подсознательно понятны каждому, что и позволило супрематизму стать универсальным языком искусства.

Одна из основных идей философии К.С. Малевича заключается в том, что предметность изображения отделяет нас от самой сути, в то время как уход от формы является признаком внутреннего развития. По его словам, творить – значит всё время создавать новое и новое, а не просто воспроизводить природу [4, с. 6]. Философия супрематизма базировалась на принципах беспредметности, главенства доминант живописи, приоритете формы и цвета. К. Малевич стремился отрезать искусство от какой бы то ни было идеологии и сюжетности. Стираются границы «верха» и «низа», «права» и «лева», остаётся только пространство и графический язык.

Помимо живописных работ Казимир Малевич также работал с композицией архитектуры. В 1923 году К.С. Малевич начинает создавать объёмно-пространственные супрематические композиции: динамопланы (рис. 1) и архитектонны (рис. 2). Архитектонны по мнению Малевича это чистая художественная форма, которая не имеет утилитарного назначения, она является универсальной формообразующей основой для любого архитектурного стиля.

Другая форма архитектуры К. Малевича – планы – «архитектура жизни». Планы – чертежи домов для людей будущего, они были снабжены бытовыми деталями – окнами и лестницами, представляли из себя сложные композиции из пересекающихся параллелепипедов. Эти чертежи не были совместимы с реальностью, некоторые даже задумывались как парящие в воздухе.

При жизни Малевича супрематизм выходил в архитектуру, текстиль и фарфор, но всё это в основном оставалось проектами, не доходящими до массового производства. Во многом подобные авангардистские проекты опережали своё

время или не совпадали с интересами политики государства. В целом авангард 1920-х годов предвосхитил урбанистические концепции 1950-х, а также проекты мегаструктур 60-х и стиль хай-тек 70-х годов. В начале века просто не было технологий, позволявших реализовывать идеи, возникавшие у художников и архитекторов авангарда, как например проекты И. И. Леонидова или планиты Малевича. В последующем такие возможности появились, поэтому мы можем находить интересные архитектурные и дизайнерские проекты по всему миру, вдохновлённые творчеством авангардистов, в том числе Казимира Малевича.

Пожалуй, самый яркий пример такого вдохновения в архитектуре – Заха Хадид, ирако-британская архитектор и дизайнер, представительница деконструктивизма. Деконструктивизм – это направление в постмодернистской архитектуре, появившееся в 1980-х годах. Этот термин отсылает к советскому конструктивизму, но приставка «де» говорит об отсутствии или отмене. Деконструктивизм пытается отойти от ограничивающих правил модернизма, но черпает своё вдохновение из конструктивистских и футуристических движений начала XX века.

Если мы посмотрим на сооружения этого направления, то увидим изогнутые взаимопроникающие ломанные формы, где-то с плавными изгибами, а где-то довольно агрессивные с острыми углами. Такие здания выглядят взрывом в городской среде.

Здесь стоит упомянуть Э. Лисицкого, советского художника и архитектора, который был последователем супрематизма, но привнёс в него собственные новшества. Он разработал концепцию проектов утверждения нового или Проунов, в которых осуществлял выход плоских супрематических композиций в объём. Он мечтал о создании максимально функциональных городов будущего, но его архитектурные проекты не были воплощены в реальность. Однако, именно он способствовал росту популярности супрематизма на западе.

Архитектура, которую создаёт Заха Хадид близка к супрематизму и архитекторам Малевича. Её дипломная работа в Лондонском архитектурном университете называлась «Тектоника Малевича», это была концепция 14-уровневого отеля на лондонском Хенгерфорд-Бридж (рис. 3).

Первой постройкой Захи Хадид была пожарная часть компании Vitra в Германии 1990–1993 гг. (рис. 4). Здание представляет собой абстрактную геометрическую композицию, оно однотонное и простое, но вызывает то самое ощущение будущего, о котором грезил Малевич, когда придумывал свои планиты. Стоит заметить, что в архитектурных композициях Малевича использовались строго

прямоугольные элементы, в то время как Заха Хадид принципиально не использует прямые углы в своих работах. Она трансформирует идеи Малевича и создаёт собственный оригинальный визуальный язык.

Влияние супрематизма можно проследить также в здании Центра современного искусства Розенталя в Цинциннати, США, построенном по проекту Захи Хадид (рис. 5). Благодаря застеклённому и немного сдвинутому вовнутрь фасаду первого этажа, здание выглядит будто парящим в воздухе, при этом, верхняя его часть довольно массивна, она состоит из крупных геометрических форм белого и чёрного цвета, разделяемых стеклом.

25 сентября 2010 года открылась выставка «Заха Хадид и супрематизм» в галерее Gmurzynska в Цюрихе. Куратором и оформителем выставки была сама Хадид, здесь её собственные работы сопоставлялись с произведениями русского искусства начала двадцатого века. Среди шедевров, отобранных Хадид для показа, – работы Ильи Чашника, Эля Лисицкого, Казимира Малевича, Александра Родченко и Николая Суеина. Всё выставочное пространство оформлено в супрематическом стиле в современной переработке Захи Хадид (рис. 6).

Помимо архитектуры, примеры вдохновения супрематизмом можно встретить и в моде, в таких известных брендах как Chanel (рис. 7), Marni (рис. 8), Comme des Garçons (рис. 9), Kenzo (рис. 10), Gabriele Colangelo (рис. 11). [5]

В 2008 году Карл Лагерфельд (Chanel) создал коллекцию Métiers d'Art – Париж-Москва. В ней нашли отражение эстетика Российской империи, русского фольклора и конструктивизма. Например, платье, вдохновлённое супрематической картиной Любови Поповой «Живописная архитектоника» 1918-19 гг.

Один из наиболее интересных примеров исследования супрематизма в моде показал украинский дизайнер Фёдор Возианов в коллекции «Супрематизм 2.0». Он считает, что К. Малевич заложил два важных для моды принципа: нереферентность и символ как базовый элемент. Мода, по мнению Ф. Возианова тоже нереферентна: «...она не отражает ситуацию вокруг, она лишь отражает и постоянно воспроизводит саму себя» [6]. Каждая вещь из его коллекции может быть изображена в виде простой геометрической фигуры на полотне (рис. 12).

Найти черты супрематизма можно и в современном дизайне интерьера, и в графическом дизайне. Например, эстонское агентство Watson & Watson / Y&R использовали принципы супрематизма для создания лаконичных рекламных принтов для торгового центра Viru Keskus (рис. 13).

В Барселоне работает команда дизайнеров под названием BeaMalevich, они занимаются созданием объектов дизайна, вдохновлёнными искусством авангарда, в их магазине можно найти керамику, одежду, канцелярию, плакаты и

даже конструкторы. ВeaMalevich сотрудничают со многими европейскими музеями и культурными учреждениями.

Таким образом, мы можем видеть, что супрематизм даже спустя сто лет продолжает существовать и трансформироваться в современном дизайне, в самых разных его областях. Мы рассмотрели лишь малую часть того, какое влияние он имеет на развитие дизайна в XXI веке. Кроме того, он плотно закрепился и в образовательной среде: на учебных курсах художественных специальностей изучение дисциплины «Композиция» начинается именно с простейших абстрактных композиций, состоящих из основных геометрических элементов – квадрата, круга, треугольника, а также линии и точки. При этом на первых этапах объём в этих композициях совершенно отсутствует, а цвет используется лишь в строгих пределах. То есть студенты составляют те же супрематические композиции, возможно даже не догадываясь об этом.

Подводя итоги, можно с уверенностью сказать, что супрематизм Казимира Малевича внёс огромный вклад в развитие дизайна по всему миру и его принципы до сих пор остаются актуальными и вдохновляют современных дизайнеров, архитекторов и не только.

Библиографический список

1. Ефимова И.С. Казимир Малевич как один из лидеров и теоретиков авангарда // Бизнес и дизайн ревю № 2. (18). С.10.
2. Волкова П.Д. Мост через бездну. Вся история искусства в одной книге / П. Д. Волкова – «Издательство АСТ», 2018 – 688с.
3. Симонова О.А. К вопросу о культурогенезе супрематизма / Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2012. Том 13. Выпуск 1. С.115-123.
4. Малевич К. Черный квадрат / Казимир Малевич. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 288с. – (Азбука-классика. Non-Fiction).
5. page.myfriday.ru – Журнал STF: [сайт]. СПб., 2021. URL: <https://page.myfriday.ru/suprematism> (дата обращения 13.02.2023).
6. buro247.ua – Buro 24/7: [сайт]. Киев, 2011. URL: <https://www.buro247.ua/fashion/shows/vozianov-ss16-interview.html> (дата обращения 13.02.2023).
7. Желондиевская Л.В. Супрематический ордер Малевича в аспекте проектной концепции / Л.В. Желондиевская, В.Е. Барышева // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. Классика в искусстве сквозь века 2015. С. 172-180.

8. Желонжиевская Л.В. Формообразующие принципы супрематизма как основа стиля XX века / Л.В. Желондиевская, В.Е. Барышева // Вестник Оренбургского государственного университета № 5 (166)/ май 2014. С 112-116.

9. Блюмин М.А. Влияние творчества К. Малевича на современных дизайнеров костюма // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры 2008. С. 22-27.

MODERN DESIGN AND CREATIVITY OF KAZIMIR MALEVICH: FACETS OF INTERACTION

A.A. Chernozemtseva

A.V. Mantorova

Perm State University

The article examines the influence of Kazimir Malevich's creativity on modern design. The question of the prerequisites for the emergence of suprematism from the depths of human culture, which allowed it to become an international language of art, is touched upon. Its main features and main philosophical ideas are highlighted. The philosophy of suprematism was based on the principles of pointlessness, the primacy of the dominant painting, the priority of form and color. The authors give specific examples of the use of visual techniques of Suprematism and non-objectivity in modern architecture, fashion and graphic design.

Keywords: suprematism, malevich, art, design, architecture, fashion;

КИНОПОКАЗ КАК СОВРЕМЕННАЯ ФОРМА ДОСУГА МОЛОДЁЖИ

А.А. Югова

*Пермский государственный
национальный исследовательский университет*

В данной работе автор выделяет ключевые понятия и определения «досуга». В содержании статьи подчёркивается современность и актуальность традиционной формы досуга, как «кинопоказ», определены концептуальные характеристики основных форм кинопоказов. Автор исследования подчёркивает особое внимание к аналитическому обзору практик реализации данной формы досуга на разных уровнях (региональные и всероссийские кейсы).

Ключевые слова: молодёжь, организация досуга молодёжи, кинопоказ, традиционная и актуальная форма досуга.

Молодёжный возраст – это период активного развития личности и внутренней позиции. Досуговая деятельность играет огромную роль в этих процессах [1].

В настоящее время существует много трактовок «досуга». Отметим, что Ж. Дюмазедье определяет «досуг» как «определённое занятие, которое индивид осуществляет по собственной воле, будучи свободным от выполнения профессиональных, семейных и гражданских обязанностей». И.Ю. Исаева считает, что «досуг – это часть нерабочего времени, которая остается у человека после исполнения непреложных непроизводственных обязанностей» [2].

Досуг изучали таких учёных, как Ж. Бодрийяр, Т. Веблен, М. Каплан, Дж. Шивере, В.А. Ядов и многие другие. В зависимости от исторического периода, досуг совершенствовался, приобретал новые формы [3].

Одним из самых популярных форм досуга для молодёжи является кинопоказ. Кинопоказ – это «публичное исполнение (показ) аудиовизуального произведения (кинофильма) в соответствии с репертуарным планом».

Формы Кинопоказов разнообразны, и варьируются и (или) зависят от технических, творческих возможностей.

1. Киноурок представляет из себя разновидность урока по определённой тематике, который чаще всего посвящён теме из школьной программы. Длительность зависит от академического часа в учебном заведении;

2. Кино лекторий-показ лекций или же циклов лекций по определённой тематике. Возможно приглашение специалистов. Длится обычно 20-30 минут;

3. Тематический показ – наиболее распространённый вид кинопоказа. Посвящён определённой теме, празднику. Для подготовки зрителя организовываются беседы, вечера встречи. Продолжительность тематического показа может варьироваться от нескольких часов до нескольких дней в зависимости от масштаба;

4. Кино акция представляет из себя комплекс мероприятий, который привлекает людей к острым социальным явлениям (например, наркомания, алкоголизм). Продолжительность так же может варьироваться от нескольких часов до нескольких дней в зависимости от масштаба;

5. Ретроспективный кинопоказ – кинопоказ, организованный в честь значимой даты в мире кино. Длительность – от 40 минут до нескольких часов;

6. Кино викторина – игровая форма кинопоказа, которая подразумевает решение каких-либо загадок и ребусов. Основная цель такого вида – популяризация кино среди юного зрителя. Кино викторина длится от 30 минут до 1,5 часов;

7. Киноконцерт – форма мероприятия, которая подразумевает показ музыкальных фрагментов из отечественных фильмов [4]. Длительность киноконцерта может варьироваться от 30 минут до 2 часов.

В отечественной практике не мало примеров применения такого вида досуга молодёжи как кинопоказ.

Остановимся и перечислим актуальные примеры организации различных кинопоказов. Критериями для выбора кейсов стали дата проведения (не более 5 лет), информация о данных проектах в нескольких СМИ и актуальность тематик кинопоказов.

В Ростовской области в Национальном центре информационного противодействия терроризму и экстремизму в образовательной среде и сети Интернет (далее по тексту – НЦПТИ) состоялась встреча в формате кинопоказ. Для просмотра был выбран французский мультфильм «Ласточки Кабула». Мультфильм

повествует о судьбах молодых людей, которые живут в Афганистане под властью талибов¹ в 1998 году. После просмотра участникам была предложена дискуссия. Основными аспектами обсуждения стали впечатления после просмотра, средства художественного воздействия и вопрос «Как религиозные смыслы могут искажаться в руках политиков?» Особенностью данного кинопоказа стало то, что участникам так же было предложено написать рецензию на фильм, которая была опубликована позже в журнале «Обзор. НЦПТИ» [5].

Следующий кейс, на который стоит обратить внимание, это проект Российского Союза молодёжи и студии «ВоенФильм» – «Самостоянье человека». Проект представляет из себя некоммерческие показы фильмов, в ходе которых происходит обсуждение, выступления актёров, экспертов и лидеров общественного мнения. Цель проекта – «сблизить взгляды разных слоёв общества на значимые события из истории нашей Родины, оживить и сделать эмоционально ярче память о героическом прошлом, гордость за свершения предков – противодействовать «отмене» русской культуры и дать уверенность в том, что наши общие культурные ценности будут и дальше передаваться из поколения в поколение, ведь народ, забывший своё прошлое, утрачивает своё будущее». В рамках проекта были показаны такие фильмы, как «Подольские курсанты», «Брестская крепость», «Батальон», а также премьерный фильм «Учёности плоды» [6].

Так же кинопоказ может являться инструментом для укрепления традиционных духовно-нравственных ценностей и гармонизации взаимоотношений внутри семьи. Для реализации данного инструмента необходимо описать проект АНО «Твин Фильм» и Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (далее по тексту – СПбГИКиТ) «семейный киноклуб». Киноклуб предлагает серию общедоступных кинопоказов для семейной аудитории. Площадкой для проведения являются специально оборудованные залы в здании СПбГИКиТ. Уникальность проекта заключается в составлении программы Кинопоказов профессионалами – студентами и преподавателями кафедры драматургии и киноведения. Каждый кинопоказ сопровождается профессиональным рассказом киноведа об истории создания фильма и его влиянии на историю кинематографа, обсуждением сюжетных линий, скрытых смыслов. Первым фильмом в показе являлась картина Режиссёра Виктора Соколова «День солнца и дождя». На данный момент показано 4 кинокартины, а 26 февраля ожидается показ фильма «Мир входящему» режиссёров Александра Алова и Владимира Наумова. А реализация проекта закончится в сентябре этого года [7].

¹ Террористическая организация, запрещённая на территории РФ

В 2022 году в нашей стране прошёл самый масштабный кинопоказ-Всероссийский молодёжный кинопоказ, приуроченный ко дню России. Кинопоказ был организован Министерством науки и высшего образования Российской Федерации и Ассоциацией студенческих патриотических клубов «Я горжусь». Стартовал проект в Москве, где собрал более 5 тысяч студентов. Участников познакомили с новинками кинематографа, созданными мастерами и экспертами Арт-кластера «Таврида». После старта в столице нашей страны, к марафону присоединились другие регионы страны. Данный проект даёт возможности реализоваться молодёжи в сфере кинотворчества, а также формирует у участников чувство гордости за своё историческое прошлое и настоящее, «Я горжусь». Всероссийский молодёжный кинопоказ. Данный проект поражает своим масштабом и тем, как регионы России объединились вокруг будущего страны – молодёжи [8].

В заключение отметим, что кинопоказ является достаточно современной формой досуга и одновременно – это актуальный инструмент для организации работы с молодёжью. В данной работе мы описали кейсы, которые, по нашему мнению, подчёркивают необходимость сохранения традиционных форм досуга при организации проектной и культурно-досуговой деятельности молодёжи.

Библиографический список

1. Бояк Т.Н. Досуг молодёжи и возможности его совершенствования в современных социально-культурных условиях // Педагогический ИМИДЖ. – 2021. – №4 (53). – С. 446-453. [Электронный источник]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dosug-molodyozhi-i-vozmozhnosti-ego-sovershenstvovaniya-v-sovremennyh-sotsialno-kulturnyh-usloviyah> (дата обращения: 03.02.2023).

2. Медведева Н.В., Шишлова А.И. Организация досуга молодёжи на муниципальном уровне: теория и практика. Сборник материалов Афанасьевских чтений. – 2016. – № 1 (14). – С. 97-103. [Электронный источник]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/organizatsiya-dosuga-molodyozhi-na-munitsipalnom-urovne-teoriya-i-praktika> (дата обращения: 03.02.2023).

3. Иванушкина М.А. Особенности внедомашнего досуга молодежи: региональный аспект // Вестник ТГУ. – 2011. – № 4. – С. 270-273. [Электронный источник]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-vnedomashnego-dosuga-molodezhi-regionalnyu-aspekt> (дата обращения: 01.02.2023).

4. Романов В.А. Методические рекомендации по заполнению форм федерального статистического наблюдения «Сведения о работе организации, осу-

шествяющей кинопоказ». Сборник методических рекомендаций по организации кинопоказа на территории Красноярского края. 2013. [Электронный ресурс]. URL: <https://clck.ru/33X8Mc> (дата обращения: 01.02.2023).

5. Официальный сайт НЦПТИ. [Электронный ресурс]. URL: <https://map.ncpti.ru/events/24-03-2022-snosnyu-kinopokaz> (дата обращения: 03.02.2023).

6. Официальный сайт проекта «Самостоянье человека». [Электронный ресурс]. URL: https://самостояньечеловека.рф/news/novosti_113.html (дата обращения: 02.02.2023).

7. Официальный сайт компании «ТаймПэд Лтд». [Электронный ресурс]. URL: <https://spbgikit-events.timepad.ru/event/2225428/> (дата обращения: 01.02.2023).

8. Официальный сайт Астраханского государственного университета имени В.Н. Татищева. [Электронный ресурс]. URL: <https://asu.edu.ru/news/13316-vsrossiiskii-molodejnyi-kinopokaz.html> (дата обращения: 10.02.2023).

FILM SCREENING AS A MODERN FORM OF YOUTH LEISURE

A.A. Yugova

Perm State University

The article addresses the subject of leisure and its concepts and definitions. The article highlights modernity and relevance of traditional form of leisure as film screening, the author identified conceptual characteristics of main types of film screening. Author emphasizes special attention to analytical review of realizing practices this form of leisure at the different levels (regional and throughout the country cases).

Keywords: youth, organization of youth leisure, film screening, form of leisure.

СОДЕРЖАНИЕ

МОЖНО ЛИ СЧИТАТЬ ВИДЕОИГРЫ ИСКУССТВОМ? <i>А.Е. Анголенко</i>	6
РОЛЬ КУЛЬТУРЫ В ФОРМИРОВАНИИ КАЧЕСТВА ЖИЗНИ РОССИЙСКОГО НАСЕЛЕНИЯ <i>У.С. Артемова</i>	13
ЖЕНСКИЕ ГЕНДЕРНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ <i>З.М. Афанасьева</i>	21
МОЛОДЁЖНЫЕ ОРГАНИЗАЦИИ ПАТРИОТИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ: ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И СПЕЦИФИКА РАБОТЫ С МОЛОДЁЖЬЮ <i>С.М. Бондаренко</i>	30
ЭКОЛОГИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АССОЦИАЦИИ «ЗЕЛЁНЫХ» ВУЗОВ РОССИИ <i>Е.А. Борисенко</i>	38
МЕМОРИАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС, ПОСВЯЩЕННЫЙ ВОССТАНИЮ 1905 г. В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ <i>А.О. Вахрушева</i>	46
СЕМИОТИКА В АГИТАЦИОННОЙ ГРАФИКЕ НА ПРИМЕРЕ АГИТОКОН (ПЕРМЬ, 1941 г.) <i>Д.В. Высоков, Н.И. Береснева</i>	53
ДОСУГОВЫЕ ПРАКТИКИ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ МОЛОДЕЖИ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ <i>М.Р. Габдульбаров</i>	60
СИСТЕМНЫЙ АНАЛИЗ ФИЛЬМА УЖАСОВ НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «ПРОЧЬ» РЕЖИССЕРА ДЖОРДАНА ПИЛА <i>Л.К. Гаврилов</i>	67
ТИПОЛОГИЯ ГЕРОЯ РОССИЙСКОЙ СТЕНДАП-КОМЕДИИ <i>Ю.В. Голохвастова</i>	75
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ГОСУДАРСТВА СО СФЕРОЙ КУЛЬТУРЫ <i>А.В. Гордеева, В.Е. Койнова</i>	82
«ИГРА В КАЛЬМАРА» И «ПАРАЗИТЫ» КАК ФЕНОМЕНЫ «КАПИТАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА» <i>С.Д. Грехов</i>	88
ПОЛЕМИКА ТЕАТРАЛЬНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ: «ИДИОТ» В РЕЖИССУРЕ А. РЕМИЗОВОЙ И К. БОГОМОЛОВА <i>М.А. Дуплякин</i>	95

СОЦИАЛЬНАЯ СЕТЬ VK КАК ЗЕРКАЛО ОТНОШЕНИЙ ДЕТЕЙ И РОДИТЕЛЕЙ (ОПЫТ РАБОТЫ ШКОЛЬНОЙ МЕДИАСТУДИИ) <i>Л.Р. Еремина</i>	104
ВИДЕОИГРА «S.T.A.L.K.E.R.» КАК ИНСТРУМЕНТ САМОПОЗНАНИЯ <i>В.Ю. Жакова</i>	112
ФОТОГРАФИЯ КАК НОВЫЙ ЯЗЫК ИСКУССТВА. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ МЕТОДЫ БАУХАУЗА <i>И.А. Иванова, А.В. Манторова</i>	117
СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ И ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКОГО ТЕКСТА ОПЕРЫ ФАУСТ Ш. ГУНО В РЕЖИССУРЕ ВАСИЛИЯ БАРХАТОВА <i>И.С. Игумнов, Ю.В. Ветошкина</i>	125
ТЕМА МИФОТВОРЧЕСТВА В ЖИВОПИСИ Н.А. ЗАРУБИНА <i>Е.А. Кайгородова</i>	130
КРЕАТИВНЫЕ ИНДУСТРИИ: НОВЫЕ ФОРМЫ ТРАНСЛЯЦИИ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ НА ПРИРОДНЫХ ТЕРРИТОРИЯХ <i>Д.А. Капранова</i>	140
СОВРЕМЕННЫЕ СПОРТИВНЫЕ СУБКУЛЬТУРЫ И МОЛОДЕЖЬ <i>И.В. Карпов</i>	150
ВЛИЯНИЕ УНИВЕРСИТЕТА ПОСРЕДСТВОМ ОРГАНИЗАЦИИ ВНЕУЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НА КУЛЬТУРНЫЙ КАПИТАЛ СТУДЕНТОВ <i>Ю.Н. Кибанова, С.С. Соловьев</i>	158
ПРИНЦИПЫ ВЕРБАТИМ В СПЕКТАКЛЕ «НЕОБЫКНОВЕННОЕ ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО» ПЕРМСКОГО МОЛОДЁЖНОГО ТЕАТРА <i>Е.С. Кобяков</i>	165
ОСОБЕННОСТИ ЭСТЕТИКИ РЕНЕССАНСА И ДЕКАДАНСА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ <i>В.Е. Койнова, К.В. Патырбаева</i>	172
ВЫСТАВКА «КРАСНЫЙ УГОЛЬ»: ГЕНДЕРНЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ <i>М.В. Колпацникова</i>	178
АНИМАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СТУДИИ 2Х2 КАК СОВРЕМЕННОЕ МИФОТВОРЧЕСТВО <i>Т.В. Лемаев</i>	187
КРЕАТИВНЫЕ ПРОСТРАНСТВА ГОРОДА ПЕРМИ <i>М.А. Мажримас</i>	198
ТЕХНОЛОГИЯ NFT И ЕЁ ПРИМЕНЕНИЕ В ИСКУССТВЕ <i>А.Е. Мазихин</i>	203

<p>КОНЦЕПЦИЯ «ЛИРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ» М.Н. ЭПШТЕЙНА И ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ «ИСЧЕЗАЮЩИЙ МУЗЕЙ» <i>М.О. Мирошина</i></p>	213
<p>ТРАНСФОРМАЦИИ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРА В АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ <i>Е.М. Мухаметзянова</i></p>	221
<p>КОММЕМОРАТИВНЫЕ КОНТЕКСТЫ ГОРОДА <i>А.В. Мытник</i></p>	226
<p>СОПОСТАВЛЕНИЕ ВИДЕОИГР И СОЗДАННЫХ НА ИХ ОСНОВЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ <i>Е.А. Нестерук</i></p>	233
<p>ТВОРЧЕСТВО ХИЛЬМЫ А.Ф. КЛИНТ В ПЕРСПЕКТИВЕ АБСТРАКТНОГО ИСКУССТВА ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ ВЕКА <i>М.А. Нигаматова</i></p>	240
<p>ГЕНДЕРНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ В КУЛЬТУРЕ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ <i>А.Д. Ольхова</i></p>	251
<p>ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН БАУХАУСА И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ <i>А.Ю. Павлий, А.В. Манторова</i></p>	257
<p>ИНСТРУМЕНТЫ НЕФОРМАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОРГАНИЗАЦИИ РАБОТЫ С МОЛОДЁЖЬЮ <i>Д.Ю. Пирожкова</i></p>	263
<p>ОСОБЕННОСТИ МОТИВАЦИИ СТУДЕНТОВ СОЦИАЛЬНО- ГУМАНИТАРНЫХ ПРОГРАММ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ И ПРОФОРИЕНТАЦИОННОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ В УНИВЕРСИТЕТЕ (НА ПРИМЕРЕ ПЕРМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО УНИВЕРСИТЕТА) <i>Е.С. Пичкалева</i></p>	267
<p>ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ В ИНТЕРНЕТ: ФАНФИКШН <i>М.В. Попова</i></p>	276
<p>ВИДЕОМАРКЕТИНГ КАК ОСНОВНОЙ ИНСТРУМЕНТ ПРОДВИЖЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОДУКТА В СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЯХ <i>М.В. Саванец</i></p>	282
<p>СООТНОШЕНИЕ ПОНЯТИЙ ФОРМАЛЬНОЕ, НЕФОРМАЛЬНОЕ, ИНФОРМАЛЬНОЕ И ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ <i>М.А. Светлакова</i></p>	291

ОБРАЩЕНИЕ К ПРОШЛОМУ КАК МОДУС СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ АВТОФИКШН-ЛИТЕРАТУРЫ) <i>А.Б. Сосновик</i>	297
СПЕЦИФИКА ЯПОНСКИХ САДОВ В ЛАНДАШФТНОМ ДИЗАЙНЕ: РЕТРОСПЕКТИВА И СОВРЕМЕННОСТЬ <i>К.Л. Ташкинова, А.В. Манторова</i>	307
КРЕАТИВНЫЕ ИНДУСТРИИ И ПРОСТРАНСТВА: ВОЗМОЖНОСТИ СОЦИАЛИЗАЦИИ ДЛЯ ЛЮДЕЙ С ОВЗ <i>Р.В. Тяпаева</i>	315
ПРОБЛЕМЫ АВТОРСКОГО ПРАВА НЕЙРОСЕТЕЙ <i>А.М. Ураева</i>	320
СПЕЦИФИКА РЕГИОНАЛЬНЫХ ШКОЛ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА В РОССИИ НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТА ЕВГЕНИЯ ПАНФИЛОВА <i>Е.А. Чащина</i>	326
СОВРЕМЕННЫЙ ДИЗАЙН И ТВОРЧЕСТВО КАЗИМИРА МАЛЕ- ВИЧА: ГРАНИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ <i>А.А. Черноземцева, А.В. Манторова</i>	333
КИНОПОКАЗ КАК СОВРЕМЕННАЯ ФОРМА ДОСУГА МОЛОДЁЖИ <i>А.А. Югова</i>	339

Научное издание

Мир науки и искусства

Сборник статей по материалам Всероссийской
(с международным участием)
научно-практической конференции
студентов, аспирантов, учащихся и молодых ученых

Издается в авторской редакции
Компьютерная верстка: *Е. А. Шкураток*

Объем данных 5,5 Мб
Подписано к использованию 22.05.2023

Размещено в открытом доступе
на сайте www.psu.ru
в разделе НАУКА / Электронные публикации
и в электронной мультимедийной библиотеке ELiS

Управление издательской деятельности
Пермского государственного
национального исследовательского университета
614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15