

Издатель

ФГБОУ ВО «Петрозаводский государственный университет»
Российская Федерация, г. Петрозаводск, пр. Ленина, 33

Научный электронный журнал

**Studia Humanitatis Borealis /
Северные гуманитарные
исследования**

<https://sthb.petrso.ru>

№ 3(28). Сентябрь, 2023

Главный редактор

А. В. Волков

Редакционный совет

К. К. Бегалинова
В. Вамбхейм
В. Н. Захаров
Ю. Корпела
К. Кроо
С. А. Лебедев
Б. В. Марков
А. Л. Топорков
Е. О. Труфанова
Р. Ямагути

Редакционная коллегия

С. В. Волкова
Е. Ю. Ежова
Г. В. Жигунова
А. Ф. Иванов
Л. И. Коростелева
Л. А. Клюкина
Н. И. Мартишина
Ю. А. Петровская
Н. А. Пруель
А. Ю. Тихонова
Л. В. Шиповалова

Службы поддержки

А. Г. Марахтанов
И. И. Куроптева

ISSN 2311-3049

Адрес редакции

185910, Республика Карелия, г. Петрозаводск, пр. Ленина, 33. Каб. 410.
E-mail: studhbor@petrsu.ru
<https://sthb.petrso.ru>

Содержание № 3. 2023.

ФИЛОСОФИЯ

КЛЮКИНА Л. А.	ЛОГОС ГЕРАКЛИТА В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ АНТИЧНОЙ ЭСТЕТИКИ А. Ф. ЛОСЕВА	3 - 8
ПИВОВЕВ В. М.	«ДИКТАТУРА ЗРИТЕЛЬНОСТИ» В ЕВРОПЕЙСКОМ СОЗНАНИИ	9 - 20
ВОЛКОВ А. В.	ТЕХНОЛОГИЯ И КИНОИСКУССТВО: ПРОБЛЕМА ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО ОБОСНОВАНИЯ	21 - 30

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

БЕРЕСНЕВА Н. И., БЕРЕСНЕВ Ю. В.	ОБРАЗ КИТАЯ В НАИВНОЙ КАРТИНЕ МИРА РОССИЯНИНА	31 - 39
ШАРАПЕНКОВА Н. Г., БАХЛАЕВА М. А.	ОБРАЗ МЛАДШЕГО БРАТА В ЕВРОПЕЙСКОЙ СКАЗОЧНОЙ ТРАДИЦИИ*	40 - 45

СОЦИОЛОГИЯ И СОЦИАЛЬНАЯ РАБОТА

ФАДЕЕВА Н. Л., КОЛМЫК А. О., ЕРМОЛАЕВА А. И.	УДОВЛЕТВОРЕННОСТЬ КАЧЕСТВОМ СОЦИАЛЬНЫХ УСЛУГ В УЧРЕЖДЕНИЯХ СОЦИАЛЬНОЙ ЗАЩИТЫ НАСЕЛЕНИЯ В ГОРОДЕ КЕМЬ	46 - 52
---	---	---------

УДК 130.2

ЛОГОС ГЕРАКЛИТА В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ АНТИЧНОЙ ЭСТЕТИКИ А. Ф. ЛОСЕВА

**КЛЮКИНА
ЛЮДМИЛА
АЛЕКСАНДРОВНА**

*доктор философских наук,
профессор кафедры философии и культурологии,
Петрозаводский государственный университет,
институт истории, политических и социальных наук,
Петрозаводск, Российская Федерация,
klyukina-la77@yandex.ru*

Ключевые слова:

Гераклит
логос
А. Ф. Лосев
символ
философема
язык

Аннотация:

В статье анализируется интерпретация понятия логоса Гераклита А. Ф. Лосева. Русский философ характеризует мышление Гераклита как синкретическое, в котором совмещаются религиозные, эстетические и онтологические элементы. С позиции объективного реализма Лосев рассматривает логос Гераклита как символ, философему, выражающую непреодолимый закон космической жизни, являющийся вместе с тем божественной мыслью. Мыслитель делает вывод о том, что логос Гераклита – это не просто слово, не средство выражения, существующее отдельно от мысли, но это живая мысль, возникающая в ситуации приобщения человека к языку. Логос Гераклита – это истина бытия, недоступная человеческому познанию, но явленная чудесным образом в языке как возможность всех смыслов и всех вещей.

© 2023 Петрозаводский государственный университет

Получена: 28 августа 2023 года

Опубликована: 29 сентября 2023 года

В отечественной религиозно-ориентированной философии одним из первых, кто стал мыслить Логос как Слово Божие, был Сергей Николаевич Трубецкой. Он осуществил фундаментальное исследование интерпретации содержания понятия логоса в античной и христианской традиции. Он считал, что «λόγος, слово, происходит от λέγειν – говорить; логос означает слово или речь, то, что сказано, что говорится, причем этот термин может обозначать как форму, так и содержание речи, ее смысл или связь отдельных частей» [5: 20]. Трубецкой отмечает, что в античной прозаической традиции, от Кадма и Гекатея Милетского до Геродота, логос стал противопоставляться мифу как истина – лжи. Миф отождествляли с вымыслом или басней, а логос – с «разумом», истинным словом о природе вещей [5: 20–21]. Существенным образом на изменение содержания понятия логоса, с точки зрения Трубецкого, повлияли досократики. Однако в философии содержание этого понятия долго было неопределенным и у разных философов понималось по-разному [5: 21]. По его мнению, особый интерес представляет философия элейской школы. Элеаты первыми стали рассматривать логос как отвлеченное понятие. Они противопоставили логос как «слово о сущем» чувственному миру. «Отвлеченная мысль противопоставляется действительности, как единая истина; логическое понятие в своем диалектическом развитии упраздняет действительность – важный момент в развитии идеализма, в истории Логоса» [5: 23]. Иную трактовку понятия логоса Трубецкой обнаруживает у Гераклита, который отождествляет логос с внутренним законом сущего [5: 22].

«Совершенно иное течение мысли находим мы у великого Гераклита Ефесского: истинная природа вещей не есть отвлеченное бытие; она есть жизнь, вечно живой процесс творческого генезиса, единство, осуществляющееся во множестве. Размышляя о загадке мироздания, о тайной гармонии, скрытом единстве, осуществляющемся в видимой борьбе противоположных стихий и начал, в вечном круговороте всемирной жизни, Гераклит силится угадать “слово” мировой загадки: по этому слову совершается все, и люди никогда не понимают его, слышат ли они его или нет (fr. 2). Это слово заключается в учении о единстве всех вещей (fr. 1): мудрость одна – знать ту единую мысль, или определение, которым “правится все через все”, – общий закон сущего. Это “слово” противопоставляется всем шатким речам и мнениям человеческим: оно одно, обще всему и всем; разум один, а люди живут, как бы имея каждый свой собственный разум» [5: 23].

Трубецкой признается, что для него остается неясным, совпадает ли у Гераклита логос со скрытым смыслом природы, причиной вещей, или нет, отождествлял ли он бытие и мышление или различал их. Однако мыслитель утверждал, что далее другие древнегреческие философы пытались найти связь между учением о логосе Парменида и учением Гераклита, соотнести мысль о неизменной субстанции Парменида с учением об историчности бытия Гераклита [5: 24]. Несмотря на то, что различные философские школы предлагали свои интерпретации этой проблемы, все они стремились «создать логическую физику, т. е. объяснить мировой процесс, отправляясь от логического определения сущего» [5: 24]. Данное обстоятельство, касающееся неопределенности мысли Гераклита о связи логоса с бытием, способствовало тому, что в истории отечественной и зарубежной традиции понятие логоса Гераклита стало трактоваться по-разному.

Представитель более поздней русской метафизики XX века Алексей Федорович Лосев связывает многочисленные разнообразные интерпретации философии Гераклита с такой ее чертой, как отказ от антропоморфизации природы и стремление к предельному гилозоизму [4: 408]. Свой взгляд на учение Гераклита Лосев формирует с позиции объективного реализма, основанного на мысли об укорененности в бытии «сущности» и «субъекта», диалектически связанных между собой [2: 62]. В своем фундаментальном исследовании «История античной эстетики» мыслитель называет философию Гераклита абстрактно-всеобще обработанной мифологией [4: 386]. Лосев писал, что образы Гераклита нельзя свести ни к мифологии, ни к философии, ни к науке и ни к поэзии, они содержат в себе элементы всех форм культуры [4: 387]. С точки зрения Лосева, особенности стиля Гераклита невозможно описать в категориях классической западной философии, поэтому он вводит понятие абстрактно-всеобщей мифологии. В ряде случаев он использует понятие космологической эстетики [4: 419], чтобы показать, что мысль Гераклита живет в его языке, в его оригинальном стиле, без которого невозможно ее понимание. В философии Гераклита смысл и выражение смысла совпадают, и вне этого совпадения его мышление превращается в абстрактную схему.

В высказываниях Гераклита Лосев выявляет диалектическое совпадение противоположностей: логического и материального, общего и единичного, идеального и реального, внутреннего и внешнего. «В основе всего космоса огонь есть логос космоса, а логос космоса есть гармония и вечная периодика противоречий, или противоположностей; а все вместе – и космос, и огонь, и логос, и гармония – есть судьба, необходимость» [4: 417]. С одной стороны, понятия логоса и гармонии Гераклита, по Лосеву, могут трактоваться всеобщими логическими категориями, выражающими свойства бытия, с другой – они мыслятся овеществленными, одушевленными, разумными, роковыми явлениями космоса, «т. е. им свойственна вся старая мифичность с тем существенным отличием, что теперь мифическим богом стал уже не Арес и не Афродита, а космическая гармония и космический ритм» [4: 416]. Отказ Гераклита от антропоморфизации античного мифа приводит у него к абсолютизации природных стихий. Такие свойства мифических богов, как вечность, одушевленность, разумность у Гераклита относятся к природе. В связи с тем, что природа начинает рассматриваться им уже как нечто абстрактное, все мировые события объясняются им не деяниями богов, а действием вечного мирового закона, который Гераклит абсолютизирует и отождествляет со слепой судьбой («ибо все предопределено судьбой всецело» [6: 201]). Трагический пафос Гераклита заключается в том, что он представляет мировой хаос, сам себя порождающий и поглощающий^[i], не как мировое зло и смерть, а как естественное состояние, как невинные забавы ребенка^[ii]. Согласно Лосеву, положение человека в космосе Гераклита определяется способностью человека найти свое призвание и достойно сыграть свою роль в этой мировой игре. Разбирая фразу Гераклита: «этос человека – его даймон» [6: 243], Лосев считает, что под «этосом» следует понимать «индивидуальность» [4: 412].

«Осознавая этого демона – самого себя, человек собирает свой ум, рассеянный повседневной текучестью, в сухой блеск умозрения; это делает его “мудрым” в творчестве, и он ощущает в своей

душе творческий (“себя самого умножающий”) логос, в котором он узнает логос вселенский; и, наконец, воспривявший эти “демонические” дары и творчески их переработавший, он “уже” не говорит, не скрывает, но “вещает”, “рождает символы”» [4: 413].

Лосев полагает, что в философии Гераклита эстетический момент неотделим от религиозного. В связи с этим некорректно говорить о том, чем является логос Гераклита: «словом Бога» или «мыслью» самого Гераклита. Вместе с тем полного совпадения субъекта и объекта в мышлении Гераклита не наблюдается, поскольку способность к творчеству не дается уже человеку богами [4: 413]. Стихийность и целесообразность мира, совпадение Бога и мира, а также относительное их различие, с точки зрения Лосева, невозможно объяснить без эстетически-структурного равновесия чувственного мира с самим собой [4: 391]. Именно такую эстетически-структурную функцию и выполняет понятие логоса у Гераклита. Чаще всего Лосев трактует логос Гераклита как «слово» [4: 374], однако он подчеркивает, что «слово» Гераклита не является абстракцией: «На деле Логос Гераклита в одинаковой степени есть и отвлеченность, и жизнь, божественное существо и мировое целое; мировой закон и мировое тело, т. е. огонь; идеальная форма и физическая стихия; вселенский разум и субъективно-человеческий критерий истины» [4: 395]. Чтобы показать, что живой и одушевленный мир находится в становлении, сохраняя в то же время форму порядка, космоса, Гераклит, по мнению ученого, обращается к понятию логоса: «Как огонь содержит в себе не только материю, но и нечто формальное, а именно структуру, так и Логос содержит в себе нечто материальное, но притом материальное, опять-таки структурно организующее и структурно организованное» [4: 389]. Становящийся и вечно движущийся материальный мир, структурно оформляющийся в ходе этого становления и стремящийся к ритмическому равновесию, и есть красота космоса, гармония, его мировой закон, логос [4: 390]. Понятие логоса использовали и другие досократики, однако, с точки зрения Лосева, Гераклит впервые приписывает логосу космологический смысл, что было новым в древнегреческой философии [4: 415]. Вместе с тем русский мыслитель утверждает, что эстетическая мысль у Гераклита отождествляется с онтологической, и ее не следует понимать как формально эстетическую [4: 410]. В таком случае логос Гераклита, по Лосеву, может быть только символом.

«Каждая вещь у него (у Гераклита. – Л. К.) отражает на себе общие судьбы космического огненного логоса. Другими словами, каждая вещь для него не только абсолютно материальна, но и, абсолютно символична, поскольку она есть результат тех или других функций мировой абстрактной всеобщности» [4: 414].

По Лосеву, так как каждая материальная вещь у Гераклита тоже отсылает к чему-то материальному, то такое учение можно назвать «символическим материализмом» [4: 414]. Логос Гераклита есть символ, так как он выражает тождественность смысла с вещью, который познается Гераклитом как индивидуально живой смысл посредством различных противопоставлений: жизнь – смерть, ночь – день, боги – люди, вечность – время и т. д. Все эти противопоставления нужны Гераклиту, согласно интерпретации Лосева, чтобы показать, что логос является элементом диалектического становления космоса и бытия, и вместе с тем законом этого становления и категорией, описывающей это становление. Чтобы оформить такую мысль, нужен инструментальный философии, особый «ненатуральный» язык. Лосев высказывает предположение о том, что Гераклит одним из первых стал осознавать различие между религией и философией, поэтому он упоминал людей, занимающихся подобным делом [4: 415] («многого знатоками должны быть любомудрые мужи» [6: 191]). Немецкий исследователь Герман Александр Дильс выдвинул гипотезу о том, что автором термина «философия» был Гераклит. [4: 415]. Лосев соглашался с Дильсом по этому вопросу, но акцентировал внимание на том, что язык Гераклита нельзя рассматривать в качестве философского, так как у Гераклита язык описания предмета мысли и язык рефлексии совпадали [4: 372], само понятие метода не было знакомо ни ему, ни другим досократикам. Поэтому логос Гераклита, по Лосеву, следует мыслить в качестве философемы.

«Вся эта вековая работа философской мысли дана у Гераклита в виде интуитивного зерна, корня, в виде какого-то семени, упавшего на философскую почву и породившего начальную философему, пока еще не различенную в себе, но уже вполне отличную от мифологических описаний вдохновения певцов и от простого эпического наития муз на художника» [4: 394].

С точки зрения Лосева, Гераклит не создавал специальный категориальный философский аппарат, но мыслил принципы «единства противоположностей», или «единства многообразия» интуитивно, выражая их в полумифологическом виде [4: 375]. Вечно подвижный и становящийся космос Гераклита есть огонь-логос, который описывался Гераклитом в виде пропорции, меры всего изменчивого, наблюдаемой в виде ритмичного материального процесса, в котором можно отличить как

сами вещи, так и мыслить переход вещей друг в друга, понимая под общей основой переходящих друг в друга вещей нечто невероятное и неуловимое, и поэтому нечто божественное. Мысль о космическом становлении Гераклитом переживается религиозно-эстетически, поэтому она выражается у него более ярко, живо, трагично-прекрасно [4: 375], чем у пифагорейцев, использующих для выражения космической «меры» более формальное понятие числа. Гераклит – религиозный философ, так как он обожествил абсолютность космического становления, восхищаясь игрой божественного космоса, он предельно осознал всю трагичность конечного существования человеческой жизни^[iii] и жизни вообще, при этом всю эту игру космоса-хаоса он видел прекрасной, так как хаос в своем творчестве бесконечно порождает сменяющие друг друга, но неповторимые живые разумные индивидуальности. Лосев предлагает свое объяснение причин, повлиявших на изменение взглядов Гераклита, в результате которого он осуществил переход от мифологического мировоззрения к абстрактно-всеобщей космологии. Философия Гераклита, по мнению Лосева, определялась новыми социально-историческими условиями, связанными с развитием полисной культуры, где постепенно на первый план выходит свободная личность, а не род, где осуществляется критика мифа философией, а в самой философии начинают оформляться абстрактно-всеобщие принципы [4: 418]. В космологии вечного становления Гераклита утверждается равенство всех вещей, так все они рождаются и гибнут в мировом огне, осознающий это не выделяет и не превозносит что-либо больше всего остального. Демократизация греческого общества предполагала формирование критически мыслящего индивида, способного соотнести свою индивидуальную судьбу со всеобщим мировым законом. Лосев, таким образом, предполагал, что в философии Гераклита имплицитно содержалась идея личностного начала.

Лосев исходил из идеи о том, что для досократической философии характерна мысль об укорененности сознания в бытии [1: 921], поэтому он рассматривал логос Гераклита как символ, философему, выражающую непреодолимый закон космической жизни, являющийся вместе с тем божественной мыслью. Человеку в ситуации такой тотальной предопределенности остается принять этот божественный закон как данность. Однако Лосев акцентировал внимание на эстетическом отношении к миру Гераклита, который видел прекрасную гармонию в чередовании хаоса и космоса и призывал человека быть героем и приложить все свои усилия, чтобы мыслить свою индивидуальность как проявление божественного замысла. Русский мыслитель выделяет особую чуткость Гераклита по отношению к языку. С его точки зрения, именно язык является у Гераклита связью между человеком и логосом. Однако речь идет не о естественном языке, а о философском. Такой язык выражается не посредством категорий, а путем диалектической связи противоположностей. По Лосеву, логос Гераклита, – это не просто слово, не средство выражения, существующее отдельно от мысли, но это живая мысль, возникающая в ситуации приобщения человека к языку. Логос Гераклита – это истина бытия, недоступная человеческому познанию, но явленная чудесным образом в языке как возможность всех смыслов и всех вещей. Таким образом, Лосев считал, что логос Гераклита есть неуловимый смысл бытия, само бытие. В философии Гераклита русский мыслитель видел не распад мифологии, но становление зрелого религиозного сознания, основанного на идее логоса-закона, развитой позднее в учении об эйдосах Платона в виде идеи логоса-гармонии [3: 265].

Примечания

[i] «Этот космос, один и тот же для всех, не создал никто из богов, никто из людей, но он всегда был, есть и будет вечно живой огонь, мерно возгорающийся, мерно угасающий» [6: 217].

[ii] «Век – дитя играющее, кости бросающее, дитя на престоле!» [6: 217].

[iii] «Людей ожидает после смерти то, чего они не чают и не воображают» [6: 235].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Гогтишвили Л. А. Религиозно-философский статус языка // Бытие – имя – космос / А. Ф. Лосев ;

сост. и ред. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. С. 906–923.

2. Ключкина Л. А. Феноменологическая стратегия исследования оснований русской культуры [в 3 ч.]. Ч. I. Метатеоретический подход М. К. Мамардашвили и А. М. Пятигорского к исследованию сознания и культуры [Электронный ресурс] / М-во образования и науки Рос. Федерации, Федер. гос. бюджет. образоват. учреждение высш. образования Петрозавод. гос. ун-т. – Электрон. дан. – Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2018. – 85 с. – 1 электрон. опт. диск (CD-R).

3. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М.: Искусство, 1974. 600 с.

4. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000. 624 с.

5. Трубецкой С. Н. Учение о логосе в его истории. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2000. 492 с.

6. Фрагменты ранних греческих философов. Ч. I. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. М.: Наука, 1989. 575 с.

REFERENCES:

1. Gogotishvili L. A. Religious and philosophical status of language. Being — name — space. Moscow, 1993. P. 906—923. (In Russ.)

2. Kljukina L. A. Phenomenological strategy of studying the foundations of Russian culture (in 3 parts). Part I. Metatheoretical approach of M.K. Mamardashvili and A.M. Pyatigorskiy to studying consciousness and culture [digital source]. Petrozavodsk, 2018. 85 p. (In Russ.)

3. Losev A. F. The history of ancient aesthetics. High classics. Moscow, 1974, 600 p. (In Russ.)

4. Losev A. F. The history of ancient aesthetics. Early classics. Moscow, 2000, 624 p. (In Russ.)

5. Trubeckoj S. N. The doctrine of the Logos in its history. Moscow, 2000, 492 p. (In Russ.)

6. Fragments of the early Greek philosophers. Part I. From epic thekosmogony to the emergence of atomism. Moscow, 1989, 575 p. (In Russ.)

HERACLITUS'S LOGOS IN THE HISTORY OF ANCIENT AESTHETICS BY ALEKSEY LOSEV

KLYUKINA
Lyudmila

*PhD in Philosophy,
Professor of the Department of Philosophy and Cultural
Studies,
Petrozavodsk State University, Institute of History,
Political and Social Sciences,
Petrozavodsk, Russian Federation,
klyukina-la77@yandex.ru*

Keywords:

Heraclitus
logos
Aleksy Losev
symbol
philosopheme
language

Summary:

The article analyzes the interpretation of Heraclitus's logos by a Russian philosopher A Aleksy Losev. He characterizes Heraclitus's thinking as syncretic — combining religious, aesthetic, and ontological elements. From the viewpoint of objective realism, Heraclitus's logos is regarded by Losev as a symbol, or a philosopheme, that reflects the overwhelming cosmic law of life, and a divine thought at the same time. Losev concludes that Heraclitus's logos is not just a means of expressing a meaning that exists distinctly from thought, but a living thought arising from a person's involvement with language. Heraclitus's logos is the truth of existence that is beyond our comprehension but is miraculously manifested in language as a potential for every meaning and thing.

УДК 304.4 (130.121)

«ДИКТАТУРА ЗРИТЕЛЬНОСТИ» В ЕВРОПЕЙСКОМ СОЗНАНИИ

**ПИВОВЕВ
Василий
Михайлович**

*доктор философских наук,
профессор кафедры общеправовых и гуманитарных
дисциплин,
Всероссийский государственный университет
юстиции (РПА Минюста РФ),
Петрозаводск, Российская Федерация, pivoev@mail.ru*

Ключевые слова:
зрительность
визуальная культура
диктатура
насилие
гармонизация

Аннотация:
Целью работы является осмысление роли зрительного восприятия в познавательной и мыслительной деятельности, позитивные и негативные последствия господствующего положения зрительной (визуальной) культуры в европейском сознании. Эта роль выявляется при сравнении европейских методов познания и когнитивных традиций с другими культурами (Дальнего и Ближнего Востока и Африки).

© 2023 Петрозаводский государственный университет

Получена: 28 августа 2023 года

Опубликована: 29 сентября 2023 года

Введение. Методы. Литературный обзор

Как известно, познавательная деятельность в процессе освоения мира опирается на пять основных рецепторов и три-четыре дополнительных. Самые ранние рецепторы у живых существ – тактильный (для восприятия формы и других внешних характеристик) и вкусовой (для химического анализа: съедобно/несъедобно). Затем возник обонятельный рецептор для дополнительного химического анализа. На основе этих рецепторов возникает представление, что существует только то, что можно потрогать (или съесть). Следующий – звуковой рецептор для восприятия вибрационной энергоинформации, его главный орган — слух, который помогает оценивать энергетическую и темпоральную характеристики реальности. Самый поздний из основных рецепторов – зрительный, стал играть важнейшую роль в процессе освоения и познания окружающего мира, поскольку давал максимум (до 70 %) информации об окружающем пространстве и возможных опасностях, угрожающих существованию человека, и ресурсах для удовлетворения потребностей. На основе тактильного рецептора позднее сформировалась материалистическая парадигма («существует лишь то, что можно потрогать»), дополнительным ее источником стал зрительный рецептор, на основе которого возник в европейском сознании рационализм, несмотря на то, что зрительные впечатления не всегда гарантируют полную достоверность. На его основе формируется иллюзия истинности воспринимаемой информации, хотя еще Ф. Бэкон указывал на потенциальные источники искажения. Эта информация общеизвестна, ей посвящена обширная литература, где обсуждаются практические и психологические аспекты восприятия параметров материального мира и их влияние на характер освоения пространства и поведение человека в освоенном мире.

К. А. Гельвеций писал: «Всякий народ имеет свой особенный способ видеть и чувствовать, который образует его характер, и у всех народов характер этот изменяется либо внезапно, либо

постепенно, в зависимости от внезапных или незаметных изменений, происшедших в форме их правления и, следовательно, в общественном воспитании» [3; с. 182]. В последние десятилетия на эту тему написаны сотни книг и статей, которые нет возможности представить в нашей работе, иначе она превратилась бы в многостраничную монографию.

А. Шопенгауэр в качестве ключевых категорий освоения мира полагал *представление* (опирающееся на зрительное восприятие, память и воображение) и *волю* (энергию мобилизации и управления сознательной деятельностью) [16; с. 18–349].

Сравнение Европы и России в числе первых предпринял Ш. Л. Монтескье в «Духе законов», ссылаясь на роль ландшафта. Эти идеи развил немецкий философ В. Шубарт. Он сравнивал менталитеты европейцев с восточными (русскими) представлениями, охарактеризовав преимущества славянского менталитета. «*Дух ландшафта обуславливает различия в пространстве, дух эпохи – различия во времени*. Если бы не было (расообразующего) духа ландшафта, то люди одной и той же эпохи были бы везде одинаковы в своих основополагающих духовных качествах. Если бы не было (расоизменяющего) духа времени, то люди одной территории были бы в сути своей всегда похожими» [17; с. 17]. Под влиянием мифологического осмысления осваиваемой территории формируется соответствующая «картина мира»: «...Англичанин смотрит на мир как на фабрику, француз как на салон, немец как на казарму, русский как на храм. Англичанин жаждет добычи, француз – славы, немец – власти, русский – жертвы. Англичанин ждет от ближнего выгоды, француз стремится вызвать у него симпатию, немец хочет им командовать, и только русский не хочет ничего. Он не пытается превратить ближнего в орудие. В этом суть русской идеи братства» [17; с. 308]. В России о. Павел Флоренский сопоставлял культуру Запада как основанную на зрении и культуру Востока с ведущей ролью слухового восприятия. Современный американский философ Р. Нейсбит также представил сопоставительные характеристики менталитета типичных представителей Запада и Востока [7].

В последние годы возникла мода на осмысление визуальности в России и Европе. При этом заметна недооценка роли мифологических предпосылок формирования рецептивных доминант. Исследованиями визуальной антропологии и визуальных аспектов культуры сегодня занимаются социологи Центра исследования социальной политики и гендерных исследований (Москва), Санкт-Петербургского университета (Санкт-Петербург), Удмуртского университета (Ижевск) и многих других российских и зарубежных научных центров, библиография опубликованных работ насчитывает не менее ста названий. Нет возможности в небольшой статье рассказать обо всех проблемах этих поисков. Целью нашей работы является осмысление мифологических источников и роли зрительного восприятия в познавательной и мыслительной деятельности, позитивные и негативные последствия господствующего положения зрительной (визуальной) культуры в европейском сознании. Эта роль будет лучше выявлена при сравнении европейских методов познания и когнитивных традиций с другими культурами (Дальнего и Ближнего Востока и Африки).

Результаты исследования и их обоснование

Зрение является важнейшим условием опыта причинности. Специфика зрительного восприятия определяется тем, что оно отделяет, противопоставляет зрителя (субъекта) и объект, что в числе первых осмыслил Рене Декарт. Оно позволяет познавать, различать, измерять, сравнивать, оценивать, классифицировать познаваемые объекты и их взаимодействия. Без зрения практически невозможно полноценное развитие научного исследования, ученый становится беспомощным. То же самое можно сказать и для других сфер человеческой практики. Человек, лишенный зрения, может, конечно, активизировать, обострить работу оставшихся рецепторов, но полноценной замены достичь не сможет.

Зрительное восприятие противопоставляет человека-субъекта и мир-объект. И даже при описании и осмыслении своего сознания мы постоянно используем метафоры из опыта зрительного восприятия: мировоззрение, очевидность, наглядность, образ, картина мира, созерцание.

Такая роль зрительного восприятия способна привести к его абсолютизации и «диктатуре», что и произошло по ряду причин в европейском сознании.

Важнейшим условием зрительного восприятия объектов является свет. «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы» (Быт. 1; 3–4). В дневное время освещенность достаточна для зрительного восприятия и практической деятельности, обеспечения безопасности и целенаправленной деятельности по удовлетворению основных жизненных потребностей. Но «дневное сознание», опирающееся на господство зрения, уступает первенство слуховому лишь в ночное время. Конечно, искусственное освещение помогает в некоторой степени

возместить трудности, но обеспечить адекватную эффективность с его помощью удастся не полностью.

Оценивая истоки и эволюцию «зрительности», можно указать на такие особенности: поляризация «дневного» и «ночного» сознания в первобытном освоении мира; осваивая мир, мы начинаем с пространственной ориентации по четырем сторонам и по вертикали (верх – низ). При освоении пространства мы должны выделять ряд структурных аспектов, связанных с потребностями безопасности и другими жизненными потребностями: 1) типы пространств (точка, линия, поверхность, объем); 2) организация пространства (центр и периферия, открытое и закрытое); 3) пространственная соотнесенность объектов (близко/далеко, справа/слева, верх/низ); 4) направления, ориентации, координаты; 5) меры длины, расстояний, поверхностей, объема; 6) характер восприятия пространства (вид, аспект, угол или точка зрения, подход).

Еще одна важная пространственная модель – спираль. Спиральность в мифологическом сознании является наглядным выражением связи с иными пространственными измерениями (для зрения спираль представлена в двух измерениях, но для шамана она позволяет реализовать энергоинформационный выход – предлагает виртуальное третье). Затем идет ценностная ориентация – оппозиция «своей» и «чужой» осваиваемой территории; на этой основе формируется «сакральная география», роль сельскохозяйственной и сакральной геометрии и контроля пространства в Древнем Египте после разливов Нила; картография, геометрия, письменность (рисунок, иероглиф, буква); мореплавание в Древнем мире (важность зрения для ориентировки корабля в море) [6].

Устный формат коммуникации у кочевников тяготеет к смысловой динамике и вариативности с сохранением ядра, чему способствуют условные «границы» территории обитания, устные договоры, этническое разнообразие, традиционное общество. Наука (в рационалистическом смысле) в этих условиях развивается медленно, предпочтение отдается «древности», проверенным формам практического опыта. Другое дело – письменная культура оседлых земледельцев, которая тяготеет к статике, конкретности, но способствует развитию естественных наук. Эта культура связана с охраняемыми границами государства, опирающегося на письменные договоры, что ведет к национальному нивелированию и стандартизации, формированию модернизированного общества, развитию технического прогресса. Существенную роль играют зрелищные формы: обряды, театральные представления, праздники, фокусники, иллюзион, кинематограф, телевидение.

Хореографам хорошо известна разница между пляской и танцем: танец – это организованные хореографом и традицией телесные движения одного или нескольких танцоров, сопровождаемые символическими жестами и позами, важную организующую функцию выполняет музыка и ритм, существенное значение имеет при этом образно-идейная сторона танца, связанная с праздничным событием, которому посвящен танец. Существенна здесь роль зрителей, для которых выполняется представление, их эмоциональная поддержка. Принципиально иное значение и характер имеет пляска – это эмоциональное самопрограммирование и самовоспитание в духе важнейших мифологических ценностей, утверждение надежды на благополучие рода и племени и выражение единства и преданности духовному Творцу и покровителю рода (племени). Пляска не рассчитана на зрителей, ее не рассматривают, в ней участвуют все («свои»). Элементы «зрительности» в африканском сознании имеют второстепенную роль: маски, татуировка и подражание телодвижениям духа-тотема с целью слиться с ним для энергетической (волевой), телесно-двигательной, звукоритмической самомобилизации и самоорганизации эмоционального состояния, самовнушения, при этом важны ритм и темп как формы времени. Могут возразить, что импровизация в африканских плясовых обрядах, как правило, подчиняется какому-либо сюжетному поводу: подготовка к охоте или боевым действиям при угрозе нападения врага, рассказ об успешной охоте и поучительно-воспитательная демонстрация для молодого поколения героических подвигов, сексуально-эротическое привлечение внимания к себе представителей другого пола. Но это не отменяет импровизационности и демонстрации своих телесно-ритмических способностей. Позднее расцвет импровизации связан с джазовой музыкой как формой переживания времени у афроамериканцев.

Одним из важных дополнительных зрительно воспринимаемых феноменов африканской культуры является маска. По способу надевания различаются несколько видов масок: наголовники; маски-шлемы; маски, надеваемые на лицо; маски, укрепленные на палке, которую держат перед лицом. Существуют маски антропоморфные, зооморфные и фантастические. Маски различаются также по характеру – конвенциональные (основанные на этикете, обычае), реактивные (в ответ на маску собеседника), ситуативные (соответствующие церемониалу, обряду) и маски скрытности.

Конечно, на вопрос «Почему в Африке маски имеют такое распространение?» легче всего ответить, что они использовались в обрядах, где нужно было изображать различных тотемных богов и

духов-стихий. Но такая же потребность есть и в обрядовой культуре других народов, и все же нигде маски не имеют такого употребления и в количественном, и в качественном отношении, как в Африке. Это объясняется, вероятно, живостью эмоциональной выразительности лица африканца, его открытостью и непосредственностью, которым в обряде была противопоставлена маска как символ скрытности и угрозы. Маска препятствует «освоению» эмоций лица, скрытого за нею.

Надевая маску, человек не становился «похожим» на кого-то и не «играл» его роль, он «становился» им – тем персонажем, чью маску он надевал. Существуют легенды об огромном энергетическом (негативном) потенциале этих масок, которые могут навредить случайному любопытному. Хотя маска в музее в значительной мере утрачивает свой потенциал, она не предназначена для внимательного и близкого рассматривания, ее место в движении обряда, в танце при неверных отблесках костра и луны.

Итак, в отличие от текучей мимики лица человека, особенность маски – в неподвижности. У некоторых народов считается неприличным выражать в мимике свои эмоции, на лице должна быть спокойная и бесстрастная «маска». Маска многое выражает, но еще больше скрывает. Она препятствует установлению доверительных контактов между людьми, потому что суть маски в ее двойственности, в напряженности между неподвижностью внешнего «лица» и тайной, которая за ним скрыта, и которая может нести угрозу. Маска стоит «между» скрытой за ней опасностью и зрителем, поэтому, если с ней обращаться правильно, то она может защитить от опасностей. Но она же является аккумулятором опасности [9; с. 127-128].

В отличие от африканской культуры в Индии издавна доминирующее положение приобрела танцевальная традиция. Однако необходимо сделать существенные уточнения. Танец как зрелище – это более поздняя форма культуры. Изначально телодвижения под ритм древних музыкальных инструментов (бубнов, барабанов, дудок) имели обрядовую, магическую функцию, переводили исполнителя в измененное состояние сознания, создавали мистический экстаз и соединяли дух шамана (жреца) со священным Абсолютом, Атманом. При этом телодвижения шаманов могли восприниматься зрителями, но это было вовсе не обязательным, а нередко и недопустимым. Он во время исполнения обряда «отождествлялся» с божеством (тотемом) [10; с. 14].

Древний трактат Бхараты «Натьяшастра» содержит описание основных стилизованных форм: «нритта» («чистый танец» с жестами рук, сохраняющий некоторую связь с пляской), «нритья» (танец с сюжетной основой) и «натья» – театрализованное представление с танцами. Здесь присутствует установка на зрелище, привязанное к праздничным поводам. Об это писал Ф. Ницше: «Как только люди научились понимать друг друга с помощью жестов, в свою очередь появилась символика жеста: иными словами, люди сумели договориться о языке ударений – сперва звук и жест (который он символически замещал) производились одновременно, а потом остался только звук. – Вероятно, в древности в этом смысле часто делалось то же самое, что происходит нынче перед нашими глазами и ушами в развитии музыки, главным образом драматической: если изначально музыка без интерпретирующего ее танца (жестикуляции) – просто шум...» [8; с. 162]. Существенную роль при этом играет эротизм телодвижений, поз, жестов и мимики.

Время воспринимается (ощущается, слышится, чувствуется) через ритм (звуковой, тактильный, двигательный) пляски и танца. Танец воплощает в себе гармонию пространства и времени, движения и ритма. Это сто лет назад понял Г. Гурджиев и попытался выразить в ритмических танцах. Зрительно воспринимать время как ритм изменений труднее, поэтому европейцы (в силу доминирования зрительности в менталитете) придумали часы – сначала солнечные, затем водяные и, наконец, механические со стрелками, движущимися по циферблату. Так, в основу египетского солнечного календаря, пришедшего после лунного (не вместо, а в дополнение) были положены числа 5, 12, 30, 60, 360. Это опиралось, во-первых, на астрономические данные. Было замечено, что в Солнечной системе Юпитер имел 12-летний цикл, Сатурн – 30-летний, Солнце – 60-летний. Полагая, что орбита каждой планеты имеет форму правильного круга, жрецы разделили его на 360 частей-градусов, двенадцать знаков Зодиакального круга, между которыми 30 градусов. Каждый день календаря соответствует одному градусу, каждая половина суток делится на двенадцать часов, каждый час – на 60 минут, минута – на 60 секунд. Во-вторых, увязывали эту информацию с правильным двенадцатигранником додекаэдром (считавшимся основой божественной гармонии). У этой фигуры 12 граней пятиугольников, 30 ребер и 60 плоских углов. Так возникла египетская система измерения времени: 12 месяцев по 30 дней и еще пять дополнительных праздничных дней.

При осмыслении темпоральных явлений важно исключить *диктат зрительного восприятия*, отбросить все попытки подставить под опыт восприятия времени любые пространственные модели и

метафоры, которые услужливо «подставляет» нам привычка к зрительному восприятию феноменов реальности как движения в пространстве.

В Индии и Китае сформировалась духовная практика постижения глубин самосознания. В индийской культуре складывается и достигает необыкновенных результатов медитативная практика на основе торможения внешней зрительности и погружения в информационное поле Космоса. Важную роль играет категория «майя» («иллюзия»), т. е. внешний, зрительно воспринимаемый мир – это иллюзия, подлинная реальность – это мир духовный, мир сознания, который аналогичен музыке.

Специфика «зрительности» в китайском менталитете (медитация для внутреннего «созерцания» как антипод внешней зрительности) – «закольцованность» во времени. На Востоке «созерцание» – это не *рассматривание* объекта глазами, а мысленное воображаемое представление образа («визуализация»). «Пустоту» Дао не увидеть обычным зрением, разве что «третьим глазом», духовным «созерцанием». Разумеется, пространственность является достаточно важной частью китайского менталитета, что иллюстрирует теория фэншуй, но при этом зрительное восприятие имеет подчиненную роль, главное – смысловая и духовно-энергетическая ценность элементов ландшафта. Как писал Линь Юйтан, «китайская мысль всегда остается на периферии видимого мира, и именно это помогает осмыслению действительности, в основе которого лежит опыт и мудрость» [4; с. 90]. И далее: «После детального обсуждения особенностей китайского мышления понятно, почему у китайцев не развиты естественные науки. Греки создали базу для естественных наук, потому что их мышление в основном аналитично, и это подтверждается тем, что идеи Аристотеля удивительно созвучны нашему времени. Египтяне развивали геометрию и астрономию – науки, которые тоже требуют аналитического образа мышления. Индийцы изобрели грамматику для своего языка. Китайцы же, несмотря на врожденную мудрость, не сумели создать собственную научную грамматику, а их познания в математике и астрономии в основном получены извне» [4; с. 91-92].

На Востоке обучение учеников в большинстве случаев имеет индивидуальный характер (в отличие от группового учебного процесса на Западе, при котором акцент делается на абстрактные категории и логический анализ). При этом на Востоке учитель не столько словами объясняет существо своего опыта, сколько показывает, опираясь, конечно на зрительное восприятие и мысленное уяснение способов и целей духовного и физического достижения результата, требуя подражания действию. Это связано с тем, что значительная часть *опыта* словами не выразима, о чем есть знаменитая даосская формула «Кто знает – не говорит, кто говорит – не знает». Налицо гармоничное сочетание зрительного, слухового и телесного опыта.

В медитативной практике Индии и Китая используются технологии как фонетические (произнесение мантр), так зрительной «визуализации». Существо методики заключается в том, что из памяти извлекается зрительный образ желаемого объекта и медитирующий сосредоточивает свое внимание на нем. «Воображение – это способность создать идею, ментальный образ или ощущение чего-либо. В творческой визуализации с помощью воображения вы создаете отчетливый образ, идею или чувство того, что вы хотите проявить. Затем вы регулярно сосредоточиваетесь на этой идее, чувстве или образе, сообщая ему позитивную энергию до тех пор, пока он не станет объективной реальностью...» [2; с. 22]. Целью концентрации является предельно ясное и усиленное эмоциональной (психической, духовной) энергией представление, посредством которого предпринимается попытка перестроить сознание для эффективного преодоления препятствий на пути к цели с использованием самовнушения. Зрительная память подключается к эмоционально-волевой, психической энергии, организующей деятельность по достижению цели любыми доступными средствами.

В японской культуре визуальное восприятие в минимальной степени связано с задачами практического переустройства природного мира. Созерцание естественной красоты и гармонии является основой «исконной просветленности» [11; с. 7], показывает уроки «ваби-саби» («красоты простоты»). Это направлено на преобразование своего менталитета и духовной культуры. Гармония души и тела, человека и окружающего пространства, искусственного и естественного – главная цель искусства фэншуй.

Со зрительностью связана эротика (опирающаяся на зрение, тактильность, обоняние, слух, вкусовые ощущения), преимущественно это касается женского эротизма. Показательно подавление «зрительности» в арабском менталитете, где утверждается приоритет внутренней «чистоты» перед внешней (не случаен контроль над зрительной эротикой в исламе: паранджа, хиджаб); в суфизме – большое значение придается абстрактности, метафоричности, музыке и звучанию. Коран — это то, что читают вслух, письменный текст является лишь подспорьем для звукового воспроизведения нараспев. Это в немалой степени культура фоноцентризма, в отличие от логоцентризма европейской культуры.

Исламская культура «тормозила» визуальность, которая допускалась лишь в архитектуре, орнаменте, каллиграфии.

Личная, индивидуальная воля для европейца является ведущим мотиватором поведения, для китайца и японца аналогичную роль играют долг и обязательства перед семьей и государством. В человека заложен инстинкт свободы, но далеко не все способны этой свободой пользоваться, потому что она сопровождается двумя крайностями: 1) чрезмерная свобода чревата анархией и разрушительностью; 2) осознание этой опасности приводит к страху перед свободой и подчинению стандартным программам самореализации. Такие программы навязываются государством и собственниками средств массовой информации через наглядные образцы посредством зрительных механизмов (обряды, театр, кино, телевидение, интернет). Сегодня видеoinформация через кино, телевидение, сетевые Интернет-каналы навязывается зрителям и пользователям «правильная» картина мира, хотя нередко это фальшивые «фейки», отражающие сиюминутные политические цели. Обсуждению такого зрительного насилия и манипулирования посвящены статьи сборника, опубликованного в Литве [1].

Возникновение театра в Греции, как известно, было связано с Дионисийским культом. Но если в древних обрядах не было зрителей, поскольку все были участниками праздника, то потом в обрядах активную роль стали играть лишь посвященные жрецы (актеры/актеры) и зрители. Слово «трагедия» обычно переводится как «козлиная песнь». Это объясняется тем, что во время празднеств, посвященных Дионису, надевались козлиные шкуры в подражание козлогим сатирам и Силену, и изображалось их поведение, инсценировались сюжеты из мифа. Приносили в жертву козла. При этом исполнялись комические моменты, однако в этом культе были также элементы мрачные, трагические.

Древний человек, осваивающий мир, противопоставляет «свое» и «чужое», стремясь защитить «свое» от опасностей. Его деструктивность поначалу имеет характер «доброкачественной» защитной агрессивности. «Рептильный мозг» при столкновении с «чужим» должен принять решение – «бей» или «беги». Предпочтительнее все же запугать врага, а не убегать. При этом ему не обязательно уничтожать «чужое», разрушить или убить. Используются воинственные крики, «боевая» раскраска лица и татуировка. Но постепенно ситуация стала изменяться. Как подчеркивал Э. Фромм, «по мере цивилизационного прогресса степень деструктивности возрастает (а не наоборот)» [15; с. 23]. Связано это с тем, что человек единственный из приматов, который без биологических и экономических причин может мучить и убивать своих сородичей, получая при этом удовлетворение.

Античные художники стремились к «подражанию» («мимесису»), максимально точному изображению реального предмета на картине в соответствии с тем, что видят глаза. Казимир Малевич об этом писал: «Искусство натурализма есть идея дикаря – стремление к передаче видимого, но не создание новой формы. Искусство как умение передать видимое на холсте считалось за творчество. ...Между искусством творить и искусством повторить – большая разница. Нужно придать формам жизнь и право на индивидуальное существование. Повторить ее (природу. – В. П.) есть воровство, и повторяющий ее есть ворующий; ничтожество, которое не может дать, а любит взять и выдать за свое» [5; с. 8–10].

После появления киноискусства были обнаружены не только его развлекательные ресурсы, но эффективные возможности воспитания в общественном сознании как позитивных, так и негативных качеств, которые Э. Фромм обозначил как «биофилия» и «некрофилия». При этом заметили, что представленные на экране разрушительные события вызывают существенно больший интерес (нежели благополучная жизнь героев картины), на котором создатели киноиндустрии стали зарабатывать большие доходы, вот почему начали сознательно воспитывать некрофильский потенциал зрителей. Если ковбой, выхватив кольт, стрелял в противника, и тот падал, то такое событие не впечатляло. Но если его разрывало на части, подбрасывало вверх, если машины при столкновении разбивались вдребезги, а взорванное здание превращалось в клубы огня, дыма и осколков – такое зрелище вызывало все более возрастающий интерес и эмоции катарсиса. Таким путем видеовосприятие воспитывало некрофильские вкусы публики.

Конечно, могут возразить, что и музыка также обладает возможностью провоцировать и подогревать деструктивность, как это успешно демонстрируют музыканты группы AC/DC, собирающие в Европе огромные аудитории молодых людей, которые наполняются эмоциями озлобленности и ненависти. И все же музыка уступает видеовосприятию по своей эффективности для целей пропаганды насилия и некрофилии. Музыка в значительно большей степени подчинена задачам гармонизации сознания, преодолению эмоциональных проблем.

С другой стороны, существует связь зрительности, наглядности и рационально-логического,

дискретного мышления. Механизм зрительного восприятия строится на расчленении видимой картинке на отдельные участки, вызывающие повышенный интерес. Затем другие участки воспринимают в порядке очередности. Здесь можно обнаружить истоки анализа, лежащего в основе рационализма. При этом нужно учесть, что анализировать движущийся объект невозможно, предварительно его нужно остановить (хотя бы на мгновение), сделать неподвижным, стабильным. Нестабильные явления оказываются вне сферы интересов рационалиста. И, наконец, важная основа рационализма – стремление к однозначности – связана с особенностями нервной системы, в которой по нервному каналу два сигнала одновременно пройти не могут, они друг другу будут мешать. Поэтому удобнее иметь дело с чем-то одним, с одной стороной объекта, затем – с другой и т. д.

Следствием различия доминантности в менталитете и мировосприятии, как справедливо пишет Р. Нейсбит, стало то, что «у западного индивида силен интерес к систематизации, что помогает ему выяснить, какой закон будет действовать применительно к данному объекту, а в решении задач он предпочитает использовать формальную логику. Восточные азиаты, наоборот, рассматривают предметы в более широком контексте. Для азиата мир гораздо сложнее, а понимание явлений требует учета множества факторов с нелинейными межфакторными взаимодействиями. Формальная логика почти не применяется им для решения проблем. Более того, приверженец логики он склонен считать незрелым» [7; с. 18].

Значение зрения в христианстве связано с ролью света, ибо «Бог есть Свет» (1 Ин., I, 5). По словам П. А. Флоренского, «Свет есть то, что дается в невидимом предмете веры созерцанию веры как видимое» [14; с. 210]. Сопоставляя Восток и Запад, он отмечал, что различие связано «...с устройством души народной. Существенно иное оно и тут и там, и чуждость западной души для нас чувствуется, ощущается, не может быть объяснена как следует. Они, западные люди, – плоть. И все, то у них, – плоть и от плоти. Отсюда – рационализм, механицизм, сенсуализм, техника...» [14; с. 320]. Для Запада важна «философия пространства», для Востока – «философия времени (вечности)». Отсюда у европейцев приоритетное значение имеет интерес к количеству (а не к качеству), внешности, показному благополучию.

Надо отдать должное замечательным попыткам осмыслить звуковую гармонию Космоса, начатую Пифагором, и благодаря Северину Боэцию элементы гармоник были введены в учебную программу средневековой школы. Однако звуковой мир был оттеснен на задний план восприятия реальности, а зрение начали воспринимать как «очевидность» и исчерпывающее основание достоверности.

Христианская герменевтика рекомендовала при изучении Священного писания не ограничиваться буквальным значением, а искать подтексты и скрытые смыслы. Поэтому, как отмечал А. Н. Уайтхед, в Средние века «архитектура была символической, церемониал был символическим, геральдика была символической. С Реформацией наступила реакция. Человек пытается освободиться от символов как “неосновательных вещей, напрасно придуманных” и концентрируется на своем прямом понимании первичных фактов» [13; с. 6]. Вероятно, на это повлияло возникновение книгопечатания и, по выражению Ж. Ж. Руссо, «анализ слова в алфавите». Но более существенным являлся курс на *практичность*, который стал доминантой буржуазной эпохи.

Зрение формирует привычку к экстравертности, на Востоке большее значение имеет интровертность, опирающаяся на слух, развивается медитативность, чувство совести. Как отмечал В. Шубарт, для европейца изначальным инстинктом являлся *страх*, для русского – *доверие*. Для преодоления страха необходимы, гарантии безопасности и перестраховка. Здесь играет решающую роль зрение, и как следствие – рациональное планирование будущего. «Культуры, основанные на изначальном доверии, пренебрегают принципом причинности, который столь характерен и необходим на Западе. Это принцип страха. Его назначение – лишить будущее ужаса неизвестности» [17; с. 102].

Развитие промышленности потребовало от науки выработать более точные критерии достоверного знания. Было обнаружено, что зрительные иллюзии способны вводить в заблуждение и диктат зрительности чреват одномерностью, поверхностным пониманием окружающего мира. Об этом писал А. Н. Уайтхед: «...Видимость оказывается чрезвычайно упрощенным выражением реальности» [12; с. 615]. Вот почему в XVII–XVIII веках в европейской философии большое внимание было сосредоточено на проблеме гносеологии.

В советское время коммунистическая партия большое значение придавала агитации и пропаганде. Агитацией называли прямое эмоциональное заражение с целью побудить зрителей (наглядная агитация) или слушателей (во время собраний) к желательным действиям. Слово «пропаганда» в западном сознании имеет такое значение – «распространение заведомо ложной информации». В современном русском языке пропагандой называют распространение любой

информации, например, научно-популярных знаний, хотя при этом могли сообщаться также программы, связанные с интересами партии.

Именно наглядные, зрительно воспринимаемые способы программирования сознания сегодня наиболее эффективно используются для создания ложных картин мира и манипулирования сознанием масс (зрителей) в современной информационной войне западных средств массовой информации с Россией.

Заключение

Зрение – самый мощный, сформировавшийся в современном европейском сознании механизм манипулирования человеком, навязывания ему «картины мира», формирование убеждений и ценностных ориентаций (как верных, так и иллюзорных). Хотя звук также может выполнять те же задачи, но эффективность музыки существенно меньше; впрочем, и обоняние используют сегодня менеджеры в супермаркетах в этих же целях, провоцируя желание у посетителей покупать и тратить деньги.

Сравнивая доминанты менталитетов Запада и Востока, можно представить их в таблице 1.

Таблица 1

• <i>Запад (Греция)</i>	• <i>Восток (Китай)</i>
• Доминанта зрительности	• Синкретизм слуха и зрения
• Противопоставление телесного и духовного, человека и природы	• Сопереживание единства и гармонии с природой
• Личная воля как мотиватор поведения	• Долг и обязательства перед семьей и государством
• Статичность, прямолинейность и неизменность	• Перемены, цикличность
• Абстрактное, теоретическое мышление	• Конкретно-образное и практическое мышление
• Логика и детерминизм	• Гадательные практики
• Физическая энергия	• Духовная энергия
• Стремление к новизне	• Почитание древности
• Рациональная однозначность	• Иррациональная многозначность

Принципиальная разница в визуальной культуре Востока и Запада заключается в различном понимании ее роли в сознании и менталитете. На Востоке эта роль строится на принципе ненасилия и эстетического отношения, наслаждения созерцанием прекрасного, гармонии и единства разнообразия. В отличие от этого на Западе визуальная культура реализует задачи насильственного программирования, подчинения диктату зрительности и организации, преобразования пространства. Это проявляется в различной роли важнейших ценностей в миропонимании (таблица 2).

Таблица 2

Запад (Европа)	Восток (Россия)
Нормативность (Закон выше власти)	Антинормативность (Власть выше закона)
Закон = справедливость	Справедливость — основа права
Доминанта зрения	Приоритет слова, устного слова
Экстравертность	Интровертность
Истинный страх	Искусственное доверие
Пытка, мучки	Забывание и прощание
Слово записное, выраженное в знаковой форме	Молчание (эмоциональное общение)

Осмысление мира в разных культурах подчинялась задачам обнаружения базовых принципов гармонизации бытия, при этом сложились такие традиционные программы: 1) в Европе – логоцентризм, доминирование зрительно воспринимаемых и логически понимаемых дискретных форм движения в геометрически организованном сакральном пространстве; 2) в Африке – ритмоцентризм, гармонизация времени и пространства посредством выразительных телодвижений в мифологическом обряде; 3) на Ближнем Востоке – гармонизация мира посредством подчинения воле высшего духовного Абсолюта (Аллаха), проявляющей себя через душу человека; 4) на Дальнем Востоке – гармонизация слуховой, зрительной, телесно-двигательной и медитативной форм восприятия и осмысления объективной и субъективной реальности на основе подчинения природе («дао»).

«Диктатура зрительности» (или визуальности) противоречивым образом влияет на менталитет и сознание европейцев. С одной стороны, она содействует развитию рационально-логического мышления, конструкторской мысли в сфере технического творчества. Визуальная культура на основе зрительного восприятия привела к расцвету письменности, изобразительного искусства, фотографии, кинематографа, телевидения. С другой – визуальность тормозит мышление, воображение, навязывает упрощенные стереотипы, притупляет восприятие, мировоззрение становится поверхностным, одномерным, возникает иллюзия полной достоверности и истинности картины мира.

Рационализм есть, по существу, лишь стремление к четкой однозначности употребляемых терминов, есть мечта о том, чтобы каждое слово обозначало единственное, определенное значение, связанное с каким-либо смыслом. В этом плане математика близка к воплощению такой мечты, но для философии это стало фактически недостижимой иллюзией, поскольку достичь такой однозначности практически невозможно, что связано с влиянием языка обыденного общения с его многозначностью, а также различием точек зрения.

Последствиями «диктатуры зрительности» стали: рационализм, формализм, механицизм, избыточное доверие логике и недооценка эмоциональности (иррациональности), снижение эмоциональной культуры, культ телесности и вещиизм, технократизм, стандартизация и уравнивательность, страх перед необычностью и неизвестностью, очевидность как критерий истинности, недоверчивость и контроль, критицизм и сомнения, привычка поверхностного и одностороннего восприятия реальности, преувеличение роли причинности при осмыслении событий.

Наша критика «диктатуры зрительности» не направлена на необходимость погружения человечества в «ночное сознание». Мы преследуем цель лишь указать на некоторые негативные последствия *чрезмерной* увлеченности визуальностью в Европейской культуре и в России, которая наблюдается в европейской культурной традиции.

Список литературы

1. Визуальное (как) насилие. Сборник научных трудов / отв. ред. А. Р. Усманова. Вильнюс: ЕГУ, 2007. 380 с.
2. Гавэйн Ш. Творческая визуализация: Исполнение желаний с помощью силы твоего воображения / Ш. Гавэйн. М.: София, 2016. 224 с.
3. Гельвеций К. А. О человеке // Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1974. Т. 2. С. 5 — 567.
4. Линь Юйтан. Китайцы. Моя страна и мой народ / Линь Юйтан. М.: Восточная литература, 2001. 335 с.
5. Малевич К. Черный квадрат: сборник / К. С. Малевич. М.-Берлин: Директ-Медиа, 2016. 256 с.

6. Неаполитанский С. М. Сакральная геометрия / С. М. Неаполитанский, С. А. Матвеев. СПб.: Изд-во Института метафизики, 2004. 632 с.
7. Нейсбит Р. География мысли / Р. Нейсбит. М.: Астрель, 2012. 285 с.
8. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое / Ф. Ницше // Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Культурная революция, 2011. Т. 2. С. 11— 672.
9. Пивоев В. М. Культурология: Введение в историю и теорию культуры: учеб. пособие. Изд. 3-е, перер. и доп. / В. М. Пивоев. М.: Кнорус, 2014. 526 с.
10. Раокриом (Мехеда И. В.). Магия танца в теории и практике. Практика высвобождения негативных энергий / И. В. Мехеда. М.: Велигор, 2018. 246 с.
11. Трубникова Н. Традиция исконной просветленности в японской философии / Н. Н. Трубникова. М.: РОССПЭН, 2010. 414 с.
12. Уайтхед А. Н. Избранные работы по философии / А. Н. Уайтхед. М.: Прогресс, 1990. 720 с.
13. Уайтхед А. Н. Символизм, его смысл и воздействие / А. Н. Уайтхед. Томск: Водолей, 1999. 64 с.
14. Флоренский П. А. Собрание сочинений. Философия культа (Опыт православной антропологии) / П. А. Флоренский. М.: Мысль, 2004. — 685 с.
15. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности / Э. Фромм. М.: Республика, 1994. 447 с.
16. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Собрание сочинений: В 6 т. 2-е изд., исп. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2011. Т. 1. С. 18—349.
17. Шубарт В. Европа и душа Востока / В. Шубарт. М.: Русская идея, 2000. 446 с.

References:

1. Vizualnoye (kak) nasiliye. Collection of scientific papers. / ed. in chief A.R. Usmanova. Vilnius: EGU, 2007. 380 p. (In Russian). [Visual (as) Violence / Ed. A. Ousmanova]
2. Gaveyn Sh. Tvorcheskaya vizualizatsiya: Ispolneniye zhelaniy s pomoschyu silyu tvoyego voobrazheniya / Sh. Gaveyn. M.: Sofia, 2016. 224 p. (In Russian). [Gaveyn Sh. Creative Visualization]
3. Gelvetsiy K. A. O cheloveke // Writings: in 2 vol. M.: Mysl, 1974. Vol. 2. P. 5 567. (In Russian).
4. Lin Yuytan. Kitaytsy. Moya strana i moy narod / Lin Yuytan. M: Vostochnaya literatura, 2010. 335 p. (In Russian).
5. Malevich K. S. Cherny kvadrat: sbornik / K. S. Malevich. M.-Berlin: Direkt-Media, 2016. 256 p. (In Russian).
6. Neapolitanskiy S. M. Sakralnaya geometriya / S.M. Neapolitanskiy, S.A. Matveev. Spb.: Publishing house of the Institute of metaphysics, 2004. 632 p. (In Russian).
7. Nisbitt R. Geografiya myusli / R. Neisbit. M.: Astrel, 2012. 285 p. (In Russian). [Nisbett R. The geography of thought]
8. Nietzsche F. Chelovecheskoe, slischkom chelovecheskoe / F. Nitsche // Polnoe sobranie sochineniy: V 13 t. M.: Kulturnaya revoliuciya, 2011. T. 2. P. 11— 672. (In Russian). [Nietzsche F. Human, All Too Human]
9. Pivoyev V. M. Kulturologiya: Vvedeniye v istoriyu i teoriyu kultury: study guide. 3rd edition, revised and amended / V.M. Pivoyev. M.: Knorus, 2014. 526 p. (In Russian).
10. Raokriom (Mekheda I. V.). Magiya tantsa v teorii i praktike. Praktika vysvobozhdeniya negativnykh energy / I.V. Mekheda. M.: Veligor, 2018. 246 p. (In Russian).
11. Trubnikova N. Traditsiya iskonnoy prosvetlennosti v yaponskoy filosofii / N.N. Trubnikova. M.: ROSSPEN, 2010. 414 p. (In Russian).
12. Whitehead A. N. Izbrannyye raboty po filosofii / A.N. Waythed. M.: Progress, 1990. 720 p. (In Russian).
13. Whitehead A. N. Simvolizm, ego smysl i vozdeystviye / A.N. Waythed. Tomsk: Vodoley, 1999. 64 p. (In Russian). [Whitehead A. N. Symbolism. Its Meaning and Effect]
14. Florentskiy P. A. Collection of writings. Filosofiya kulta (Opyt pravoslavnoy antropoditsei) / P.A. Florentskiy. M.: Mysl, 2004. 685 p. (In Russian).
15. Fromm E. Anatomiya chelovecheskoy destruktivnosti / E. Fromm. M.: Respublika, 1994. 447 p. (In Russian). [Fromm E. The Anatomy of Human Destructiveness]
16. Shopenhauer A. Mir kak volya i predstavleniye // Collection of writings: in 6 vol. 2nd edition, revised. M.: Respublika, Dmitry Sechin, 2011. Vol. 1. P. 18-349. (In Russian). [Schopenhauer A. Die Welt als Wille und Vorstellung]
17. Shubart V. Evropa i dusha Vostoka / V. Shubart. M.: Russkaya ideya, 2000. 446 p. (In Russian). [Schubart W. Europa und die Seele des Ostens]

"DICTATORSHIP OF VISUALITY" IN EUROPEAN CONSCIOUSNESS

PIVOYEV
Vasiliy

*PHD in Philosophy,
Professor of the Department of General Law and
Humanitarian Disciplines,
Northern Institute (Petrozavodsk Branch) of All-Russian
State University of Justice (RPA of the Justice Ministry of
Russia),
Petrozavodsk, Russian Federation, pivoev@mail.ru*

Keywords:

visuality
visual culture
dictatorship
violence
harmonization

Summary:

The purpose of the paper is to analyze the role of visual perception in cognitive and mental activity, as well as the positive and negative consequences of the dominant position of visual culture in the European consciousness. This role is revealed through the comparison of the European means of perception and cognitive traditions with those of other cultures (namely, of the Far and Middle East and Africa).

УДК 141.319.8

ТЕХНОЛОГИЯ И КИНОИСКУССТВО: ПРОБЛЕМА ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО ОБОСНОВАНИЯ

**ВОЛКОВ
АЛЕКСЕЙ
ВЛАДИМИРОВИЧ**

*доктор философских наук,
заведующий кафедрой философии и культурологии,
Петрозаводский государственный университет,
институт истории, политических и социальных наук,
Петрозаводск, Российская Федерация,
philos@petrsu.ru*

Ключевые слова:

человек
субъект
длительность
картина
живопись
кино
философия
искусство
техника

Аннотация:

В статье предпринята попытка экспликации философского-антропологических оснований синтеза искусства и визуальной технологии на примере кинематографа. Обращаясь к истории искусства, автор показывает, что ряд элементов кинематографической эстетики (рама, линейная перспектива, пространственная глубина кадра) сформировались уже в лоне новоевропейской живописи. Однако прежде чем данные элементы появились и были заимствованы, произошла некая «антропологическая революция»: человек утвердился в роли субъекта, а все существующее приняло на себя роль объекта, картины. Основываясь на истории философской мысли, автор приходит к выводу, что картезианская модель человека-субъекта, а также образ бергсонистской «длительности» послужили основой синтеза живописи и кино как искусства и технологии движущегося изображения.

© 2023 Петрозаводский государственный университет

Получена: 29 августа 2023 года

Опубликована: 29 сентября 2023 года

Появление и широкое распространение в XX столетии кино и телевидения, видео и интернета, всего того, что с такой легкостью позволяет нам охарактеризовать современную культуру как визуальную, напрямую связано с мировоззренческим горизонтом данной эпохи.

Если внимательнее присмотреться ко всем вышеперечисленным «визуальным устройствам», то можно без особых усилий обнаружить тот факт, что перед нами не просто совокупность технических средств, но сложившиеся эстетические системы. Известно с какой легкостью сегодня фотография и кино рассматриваются не просто как способы репродукции изображения, но именно как искусства визуальных эффектов.

Между тем возникает серьезный вопрос: как, собственно, случилось так, что чисто механическое воспроизведение реальности миновало все возможные эстетические преграды? Почему так естественно рождение кино или фотографии? Не как технического новшества, но как того самого элемента, когда искусство тесно соприкасается с современной техникой. Для того, чтобы ответить на эти вопросы, необходимо руководствоваться такой логикой, которая затрагивала бы некоторые сущностные моменты, относящиеся как к технике, так и к искусству.

Убедительной в этом отношении представляется позиция М. Хайдеггера. Как отмечает философ, еще со времен греков *techne* было связано не только с ремесленным мастерством, но и с высоким искусством. При этом и ремесло, и искусство, понятые в смысле *techne*, были не столько практическим делом, сколько отношением человека к сущему, тем способом, посредством которого человек выводил это сущее из потаенности в несокрытость его вида [16: 90-91; 15: 225].

Разумеется, современная техника и искусство не в меньшей степени, чем греческие, являются экспликацией того способа, каким человек реагирует на реальность. Поэтому, чтобы определить причины, лежащие в основе столь характерного для современной культуры синтеза искусства и технологии, необходимо понять, чем является в своей сущности сегодняшний человек и как именно складывается его отношение к реальности.

Можно выделить, по крайней мере, два обстоятельства, значимо повлиявших на возникновение современной визуальной культуры. Оба принадлежат эпохе Нового времени и связаны, во-первых, с превращением мира в картину, а во-вторых – с обращением человека в «представляющего субъекта». По словам Хайдеггера, мир становится картиной тогда, когда существующее превращается в принципиально просматриваемые, открытые для наблюдения вещи – объекты. При этом, составляя себе картину, человек и самого себя выводит на сцену, на которой становится репрезентантом сущего в смысле предметного. Так впервые и по существу человек становится субъектом [15: 49-51].

Говоря о репрезентации, представлении, Хайдеггер вовсе не имеет в виду те умственные схемы, которые возникают в голове у любого человека, когда он намеревается предпринять какое-либо действие. Речь скорее идет о том, что, начиная с Нового времени, именно человеку отводится роль инстанции унифицирующей и упорядочивающей эмпирический хаос в объекты, доступные для свободного наблюдения. Представление, таким образом, мыслится именно как синтезирующий и объективирующий действительность акт.

Несмотря на то, что слова Хайдеггера относятся в первую очередь к философии, к победе картезианского способа мышления, они в полной мере иллюстрируют и самые общие тенденции отношения к видимому, например те, которые господствуют в новоевропейском искусстве. Поскольку предметом нашего интереса выступает именно визуальное искусство, то представляется вполне уместным рассмотреть факт картинизации сущего, а также и превращение человека в субъекта на примере новоевропейской живописи.

По мысли М. Фуко, живопись Нового времени может вполне считаться символом той субъектной позиции, которую человек занимает в эту эпоху. В этой связи представляет особый интерес тот комментарий, который предлагает Фуко к одному из самых именитых шедевров новоевропейской эпохи – веласкесовским «Менинам». Как известно, в «Менимах» Веласкес изобразил не только себя самого – придворного художника, и инфанту, дам, но также и двух важнейших особ – Филиппа IV и Марианну Австрийскую. Правда, лики последних лишь отражаются в зеркале, висящем среди картин на задней стене комнаты. Получается так, что главных участников сцены, изображенной Веласкесом, на самой картине нет (или почти нет). Они словно «вышли из рамы», встав как раз туда, где в этот миг находимся мы, зрители. По этому поводу Фуко отмечает, что «в той мере, в какой они (король и королева – А. В.) видимы, они представляют собой самую хрупкую и самую удаленную от всякой реальности форму. И, напротив, в той мере, в какой, пребывая вне картины, они удалены в невидимое существование, они организуют вокруг себя все изображение» [14: 51].

Именно это «невидимое существование» как раз и выступает, по мнению философа, символом субъектной позиции новоевропейского человека. В самом деле, как показывает Фуко, субъект, являясь условием собранности всего сущего в некий объект, сам по себе остается принципиально не объективированным, неопредмеченным. Вывод, который делает французский философ, очевиден: место субъекта подобно «королевскому месту», распределяющему все, что есть на картине, и, тем не менее, остающемуся всегда внешним по отношению к самой картине.

Между тем, для более четкого понимания тех визуальных навыков, которые сложились в Новое время, целесообразно сравнить их с навыками предшествующей эпохи – Средневековья. Отсутствие в это время субъектной позиции человека не могло не сказаться на способах видения и изображения вещей. Чтобы убедиться в этом достаточно обратить внимание на принципы иконописного произведения. По мнению таких исследователей, как Успенский и Жегин, пространство иконы замкнуто на себя, ибо предполагает с самого начала нахождение художника не столько вне, сколько внутри изображаемого мира [12: 297-303; 6: 61]. Столь странная и необычная позиция творца не в последнюю очередь связана с двуплановостью иконописного произведения. По мнению Жегина, первый план иконы связан с правилом обратной перспективы, т. е. намерением художника передать то впечатление от предмета,

которое мы реально получаем, осматривая его с разных сторон. Второй представляет собой процедуру суммирования различных точек наблюдения, в результате чего внутреннее пространство иконы становится статичным для внешнего наблюдателя. Говоря о сферичности иконописного пространства, Жегин настаивает на том, что первый план изображения всегда выгнут наружу, тогда как второй – всегда вогнут. В итоге то, что для внутреннего наблюдателя, т. е. творца, всегда будет дальним и внешним, для зрителя будет самым близким [6: 61].

Для Нового времени характерны совершенно иные визуальные навыки. Едва ли не главной особенностью, отличающей новоевропейскую живопись от средневековой, оказывается появление такого способа изображения, при котором изображаются не столько вещи, сколько условия восприятия их художником, т. е. взгляд со стороны. И в самом деле, глядя на полотно Веласкеса не сложно понять, что возможность увидеть и изобразить вещь напрямую связана с умением художника отстраниться и посмотреть на эту вещь со стороны. Результатом подобного отстранения оказывается, как правило, обрамление изображаемого – прием столь типичный для новоевропейской картины и совершенно бесполезный для средневековой иконы. Действительно, икона, будучи изображением «всего», т. е. целого мира, делает излишними какие бы то ни было рамки, она сама себя обрамляет, ограничиваясь, если так можно выразиться, собственной целостностью. Картина, напротив, изображает не «все», не целый мир, но ту его часть, которая видна стороннему наблюдателю. В этом смысле рама как раз и является средством, отграничивающим один фрагмент мира от другого.

Несводимость тех изобразительных навыков, которые присущи Средним векам и Новому времени, конституирует также и разность зрительских позиций. Мир, явленный на иконе, непосредственно подступает к зрителю, как бы касаясь его, а внешний фон, выстроенный вертикально, образует иерархию, ценностно упорядочивающую окружающую человека предметную данность и, в конце концов, уводящую зрителя в бесконечность небес, к Богу [5: 39-40]. Целостность и самодостаточность иконы создает впечатление, что ей вообще нет нужды в зрителе. По мнению одного из современных исследователей, когда мы смотрим на икону, то как бы встречаемся с взглядом нашего визави; не мы, а он созерцает и создает изображение [11: 293].

Совершенно иначе складывается позиция новоевропейского зрителя. Картина, в отличие от иконы, открывает мир как перспективу, как уходящее вдаль пространство. Вертикальная плоскость иконы как бы опрокидывается и появляется линия горизонта, которая образуется дальним краем опрокинутой плоскости. Изображение теперь начинает строиться не в небеса, а в глубину, в пустое пространство, простирающееся между первым и вторым срезом опрокинутой плоскости [5: 30-47]. Для зрителя, рассматривающего картину, уже не обязательно «входить» в изображаемое, дабы стать его частью. Однако это отнюдь не значит, что позиция рассматривающего остается спокойной и умиротворенной. По мнению Флоренского, смысл прямой перспективы, которая, собственно, и лежит в основе новоевропейской картины, состоит в том, чтобы не давать глазу покоится созерцанием ни на одной вещи, пренебрегать всем, что есть налицо, ради чего-то другого. Позиция новоевропейского зрителя определяется Флоренским как «вечное томление духа, падающего в пустоте» [13: 125-126]. По сути, новоевропейская картина способствует складыванию такой ситуации, в которой вопрос о том, что же именно изображено на картине адресован уже не столько художнику, сколько зрителю.

Если подытожить сказанное, то окажется, что в основе изобразительных навыков Средневековья и Нового времени лежат различные понятия человека. Прием обратной перспективы, столь характерный для иконописи, открывает нам взгляд не человека, но Бога. В самом деле, увидеть зараз одновременно невидимые стороны вещей может исключительно тот, кто творит эти вещи, творит *ex nihilo*, из ничего. Традиционное для средних веков сопоставление творца с Богом выполняло задачу наглядного пояснения того, каким образом возникло сущее.

Закон прямой перспективы, являющий суть новоевропейской картины, демонстрирует взгляд не Бога-творца, а человека-субъекта. Что бы ни изображала картина, она всегда остается неполной, частичной. Таков принцип: выписать только одну фигуру или деталь, оставляя предметы фона выписанными нечетко, словно видимыми периферийным зрением. Но в том и состоит специфика новоевропейской картины, что она не знает, что хочет показать зрителю, она оставляет за ним право выбора на что смотреть. А это и есть право задания времени жизни объекта, всегда зависимого от устойчивой позиции субъекта [10: 186-200].

Ноевропейская живопись с таким главными ее элементами, как прямая перспектива и рама, может вполне считаться одним из самых ранних предшественников кинематографа. В самом деле, как считают исследователи, кино во многом приобретает свой смысл именно за счет ассимиляции элементов живописного образа [18: 420; 7: 68]. Так, например, семантизация видимого на экране в значительной

мере осуществляется за счет рамки кадра, по существу имитирующей раму живописного полотна. Заимствованные элементы просматриваются так же и в композиционных принципах кадра. Как свидетельствуют монтажные теории, сложившиеся за столетие существования кинематографа, смысловые операции с изображением предусматривают выделенность, акцентированность отдельных пространственных элементов внутри кадра, визуальных доминант, сочетание которых рождает монтажную фразу. Аналогии с живописным образом напрашиваются в данном случае сами собой. Дело в том, что видение живописца также по-своему избирательно. Глаз ухватывает главное: контрастное, яркое, выпуклое, все остальное служит фоном, контекстом, окружением.

К числу заимствованных принципов можно отнести и идею метрического соотношения внутрикадровых элементов. Из теории кино известно, что кадру свойственна определенная динамика, ритм. При этом сам ритм является функцией тех отношений, в которых находятся между собой элементы кадра (свет, музыка, речь, объекты съемки). Кинематографистами утверждается, что для того, чтобы один кадр не перешел в другой, эти отношения не должны выходить за определенный предел. В силу этого представляется необходимым определить допустимые соотношения неизменного и меняющегося в пределах одного кадра.

Объективно-количественный подход, практикуемый кинематографом, наглядно воспроизводит технику картинной живописи. Уже для художников Возрождения определяющей была идея установить определенные пространственные отношения между изображающимися предметами [3: 73]. Для новоевропейской живописи также характерна количественная интерпретация тех пространственных отношений, в которых находятся между собой изображенные предметы. Несмотря на то, что живописное изображение не является подобно кинематографическому изображением-в-движении, тем не менее, принцип чисто механической трактовки функциональных зависимостей остается общим для обоих типов изображения.

Итак, подводя промежуточный итог, отметим, что некоторые из присущих кино визуально-образительных навыков сформировались в лоне новоевропейской живописи. Однако появление и заимствование данных навыков стало возможным только после того, как человек утвердился в роли субъекта, а существующее приняло на себя роль объекта, картины. Отметим еще раз, что субъектом человек становится только тогда, когда сам задает меру сущности всему тому, что он в бытии окружающего считает для себя существенным. Поэтому и мир, понятый в смысле картины, объекта, не есть мир *самораскрывающийся*, но тот, который *сам человек* преобразовал *для себя* в качестве мира и тем самым поставил перед собой, т. е. пред-ставил.

До сих пор нами рассматривались те образительные свойства и принципы, которые кино заимствовало у своего предшественника – новоевропейской живописи. Однако при всех указанных заимствованиях кинематограф был и остается явлением конца 19 – начала 20 века. И это понятно, ведь возникновение кино связано с целым рядом технических изобретений и открытий, сделанных именно на рубеже веков. И все же стоит отметить, что любая из репродуктивных практик, будь то фотография или кино, далеко не в последнюю очередь обязана своим появлением парадигме XVII столетия – процессам «картинизации сущего» и превращению человека в субъекта. Данный аспект является принципиальным, остановимся поэтому на нем подробнее.

Превращение мира в картину означает тот факт, что из мира оказалось вытянутым все мыслящее, чувствующее и волящее, после чего сам мир превратился лишь в механизм – набор пространственно связанных и инерциально в пространстве перемещающихся мертвых объектов, свойства которых необходимо знать только для того, чтобы этими объектами пользоваться. Разумеется, подобное превращение, с одной стороны, освободило миропонимание от теологического налета, но, с другой стороны, поставило под сомнение способность инерциально функционирующего космоса самостоятельно удерживать свою упорядоченную целостность. Словом, мир, представший как механизм, оказался беспомощным и зависимым, ему неизбежно потребовались подпорки, чтобы сохранить себя, т. е. ему стал необходим тот, кто его себе пред-ставляет, – зритель, механик, кто угодно.

Так наряду с миром, развертывающимся в картину, оформляется позиция наблюдателя, представляющего субъекта, первостепенной важностью для которого оказывается задача реконструировать такую целостность или систему, в которой любая вещь мира будет *всегда* вести себя так, как она ведет себя в данном *конкретном* случае. А это и значит свести неповторимое к повторяемости, т. е. представить вещь или мир в целом механизмом. Превращение мира в картину, объект, механизм, есть тот же процесс, что и формирование позиции того, кто наблюдает и исследует механизм (представляющего субъекта), одно единое событие представления, утверждает Хайдеггер,

ложится в основу новоевропейской философии и заодно становится индульгенцией современной технике и науке.

Не составляет большого труда понять, что такой феномен как кино во многом обязан именно механицистской системе мысли. В самом деле, ведь широко понятое кино – это, прежде всего, механизм, возможность повтора уже раз состоявшегося события. Вместе с тем необходимо отметить, что законы механицистского мышления проявляются не только в репродуктивных свойствах кино, они распространяются также и на принципы киноязыка. В этой связи было бы интересно сопоставить отдельные положения киносемиотики и основы новоевропейского, т. е. по сути механицистского, мировоззрения.

Сколь бы ни были различными взгляды современных киносемиотиков на природу кинозначения, по крайней мере в одном они остаются едиными. А именно: нельзя сказать, что киноизображение есть знак, который обретает свой знаковый статус, исходя из самого себя. Изображение, по словам одного из самых авторитетных киносемиотиков Ж. Митри, именно «принимает на себя качества знака, которым оно само по себе не является» [9: 38]. В качестве иллюстрации данного положения Митри использует следующий пример: «Изображения женщины, сидящей в баре, и что-то разглядывающего мужчины говорят нам не более того, что они показывают. Но если, соединяя их, я показываю: сидящая женщина; мужчина смотрит; рука, на которую надето усыпанное бриллиантами кольцо, – я не только описал взгляд, но вместе с тем дал и характер» [9: 37]. Кинозначение, таким образом, оказывается фактом отношения, или как пишет сам Митри: «изображение-знак есть следствие объективации понятия, возникающего из отношения, членом которого является данное изображение» [9: 40–41].

Этот и ряд других примеров, которые исследователь приводит в своей работе, позволяют сделать вывод о том, что «смысл киноизображения не может быть установлен априорно, ибо он связан с бесконечно изменчивыми комбинациями, разнообразными как по форме, так и по содержанию» [9: 42]. Это действительно так. Но не менее верно и то, что подобное понимание кинозначения смогло появиться не ранее, чем человек вообще оказался свободен в возможности сопоставлять, сравнивать и измерять какие угодно вещи и устанавливать между ними какие угодно взаимосвязи. С уверенностью можно сказать, что опыт подобной свободы стал доступен человеку лишь с эпохи Нового времени. В самом деле, редуцировав мир к уровню *res extensa*, человек, с одной стороны, понял, что в природе нет имманентно присущих ей смыслов и ценностей, а с другой – впервые осознал тот факт, что источником любых ценностей и смыслов природы может быть только он – субъект.

Осознание данного факта стало неременным спутником всего новоевропейского искусства, и кинематограф в данном случае не исключение. В этой связи будет весьма интересно послушать следующее соображение Ж. Митри: «Когда молодые критики, чей разум помрачен представлениями о грамматических и синтаксических правилах, возмущаются либо восхищаются тем, что Антониони, Годар или иные художники “попирают правила кинематографа”, я считаю себя вправе спросить у них: какие правила? Они попирают условности, которые не хуже и не лучше других, чтобы заменить их иными условностями, которые “в себе” тоже не хуже и не лучше других. Поскольку всякое искусство “условно”, художник имеет право – я бы сказал даже обязан – выработать новые условности, необходимые ему для выражения его идей или чувств» [9: 42–43]. На примере данного высказывания можно еще раз убедиться в том, сколь значимым оказывается для кино стремление к свободному проявлению воображаемого, контролируемому лишь определенным канонам меры предоставленного самому себе человека, намерение, которое, подчеркнем еще раз, кристаллизуется в лоне новоевропейского, механицистского мировоззрения.

Вне всяких сомнений, не будь периода механицистского мировоззрения, не будь той эпохи, которую Хайдеггер назвал «временем картины мира», – кинематограф бы не родился. И, тем не менее, со времен первых механицистов, таких как Декарт и Лейбниц, прошло без малого триста лет, прежде чем подобного рода механизм стал в действительности возможен. Чтобы понять всю суть изменений, произошедших за это время с новоевропейским субъектом, рассмотрим то новое, что принес с собой кинематограф.

Кино в нашем современном понимании определяется, по крайней мере, двумя техническими свойствами: во-первых, оно с механической точностью воспроизводит предметы реального мира, запечатлевая их на двухмерной поверхности, а во-вторых, оно с такой же точностью воспроизводит движения и события.

Известно, что исторически первым способом механического воспроизводства реальности стал не кинематограф, а фотография. Фотография гораздо раньше предоставила возможность перенести реальность с предмета на его репродукцию. Что же касается кино, то его можно рассматривать именно

как попытку справиться с миром *движущихся* образов. «Фильм, по словам А. Базена – одного из видных теоретиков кинематографа, не ограничивается тем, что сохраняет предмет, погружая его в настоящее время... он освобождает барочное искусство от судорожной неподвижности. Впервые изображение вещей становится изображением их существования во времени и как бы мумией происходящих с ними перемен» [2: 45].

Среди предтеч современного кинематографа французский изобретатель и физиолог Э. Марей был, пожалуй, одним из первых, кто предложил наиболее адекватный способ передачи движения. Оказалось, что для того, чтобы передать движение, необходимо периодически прерывать киносъемку, разбивая тем самым непрерывное движение на отдельные четкие снимки. При этом сами интервалы между снимками должны быть, по мнению Марей, предельно короткими, в противном случае далеко не все фазы движения будут зафиксированы. Сконструированное французским изобретателем «фотографическое ружье» производило до 12 кадров в секунду, современные методы съемки позволяют сократить экспозицию до менее чем одной десяти тысячной секунды.

Фактически принцип прерывистого экспонирования окончательно решил задачу воспроизведения движения путем сочетания ряда неподвижных изображений. В современной технике, например, кинокамере, применяется именно такого рода принцип. Движение негативной пленки превращается из непрерывного в прерывистое так называемым *грейфером*, входящим в перфорацию пленки и передвигающим ее кадр за кадром. При каждом перемещении негативной пленки на один кадр доступ света преграждается надежным устройством. Кино, которое в свое время отвергло статичную фотографию, вновь вернулось к технике моментальных снимков, хотя и на более высоком уровне [1: 132-148].

По началу может показаться, что прерывистый ход кинопленки, бесконечно малое время экспонирования – это всего лишь технические детали, сами по себе никак не связанные с человеком, его мышлением, сознанием. Однако это не так. Уже из онтологического осмысления техники, предпринятого Хайдеггером, ясно видно, что техническое устройство способно многое рассказать о том способе мышления, в рамках которого оно было изобретено. По мнению Ж. Бодрийара, одного из самых известных теоретиков современной культуры, за высокотехническими, автоматизированными изделиями (к числу которых, без сомнения, относится и кинокамера) скрывается совершенно определенное понятие человека, представление о его индивидуальности и сознании [4: 83].

Если не оставить данные соображения без внимания и попытаться спроецировать сознание новоевропейского субъекта внутрь тех движений, которые совершаются кинокамерой, то с очевидностью обнаружится, каким именно изменениям подвергается данный субъект. Едва ли не самой существенной переменной оказывается потеря новоевропейским субъектом своей субстанциальности. Известно, что новоевропейские философы, и, в частности, Декарт, настаивали на непрерывности, субстанциальности сознания, между тем как скачкообразные движения кинопленки требуют иного типа сознательной активности, предполагающего моменты мгновенного расщепления и столь же быстрой собранности сознания.

Модель внесубъектного или, точнее, несубстанциального сознания оказывается моделью, наиболее адекватно отражающей принцип действия кинематографического устройства. На данный аспект обращает свое внимание М. Ямпольский – исследователь, посвятивший проблемам кино ряд работ. По мнению этого автора, кинематограф в качестве совершенно особой машины зрения складывается на основе кризиса картезианской модели субъекта. Главной причиной этого кризиса Ямпольский называет кантианскую революцию. Имя Канта далеко не случайно стоит у истоков новой концепции субъективности. Ведь именно он сделал шаг, на который так и не смог решиться Декарт – попытался окончательно разделаться с идеей субстанциальности сознания. То, что сознание не духовная вещь, бесспорно утверждено кантовской критикой «рациональной психологии». Как отмечает Ямпольский, уже после Канта начинается чрезвычайно важный для становления киноискусства процесс «превращения субъекта в наблюдателя». Суть данного процесса сводится к тому, что если от Ренессанса до Канта видение было неотторжимо от теоретической рефлексии, то в 19-20 веках теоретическая рефлексия постепенно заменяется «синтезом», связанным с узнаванием, памятью, расшифровкой и т. д., то есть с операциями, весьма далекими от картезианской геометрии или кантианской аналитики [17: 8]. То есть, хотя субъект и наделяется по-прежнему способностью к свободно-произвольному конструированию сущего, само конструирование уже не осуществляется им по логике понятия или категории.

Обращение к кинотеории показывает, что кино и в самом деле имеет отношение к процессу «превращения субъекта в наблюдателя» в том смысле, что представляет собой искусство такой

комбинаторной свободы, которая не основывается на строгой фиксированности и однозначности (т. е., по сути, не основывается на понятии), а потому и не сводима к какой-либо грамматике или лексикологии. Не зря такой крупный киносемиотик как К. Метц полагает, что «действие лингвистических знаков кончается там, где утрачивается строгая необходимость, где связи становятся свободными. Здесь-то и начинается фильм, который, по мнению Метца, принадлежит скорее области риторики и поэтики, чем грамматики» [8: 110].

Между тем, одним из первых, кто связал кинематограф и несубстанциальную модель сознания, был, очевидно, Делез. В основе концепции французского автора лежит одно весьма важное обстоятельство. Кино, замечает Делез, никогда не дает нам изображение, к которому затем добавляется движение, оно сразу же снабжает нас образом-движением [19: 2-5.]. Опираясь в своем исследовании на монтажные теории таких мастеров как Д. Гриффит, С. Эйзенштейн, Ф. Мурнау и др., Делез подчеркивает, что кадр всегда организуется так, чтобы извлечь то или иное количество движения. Более того, те отношения, в которых находятся элементы кадра (свет, музыка, речь, длительность плана), являются, согласно Делезу, метрическими, и поэтому в каждом определенном случае они извлекают либо минимум, либо максимум движения. Оригинальность кино тем самым заключается вовсе не в том, что к уже имеющемуся образу добавляется еще один, но в том, что образ изначально оказывается образом-в-движении, т. е. образом, не отделимым от своего собственного становления.

Разумеется, книга Делеза посвящена не столько теории, сколько философии кино, поэтому и образ-движение оказывается категорией не только выразительной, эстетической, но и антропологической, т. е. укорененной в совершенно особой модели субъекта. Для того, чтобы дать чисто философское обоснование единства образа и движения, автор «Кино» обращается к интуитивизму А. Бергсона.

Концепция «образа-движения» встречается, по мнению Делеза, в одном из главных произведений Бергсона – «Материя и память». Опуская детали данной концепции, отметим, что сутью ее является анализ укорененности сознания в мире за счет телесных способов деятельности. Среди многочисленных образов мира человеческое тело оказывается единственным, напоминающим в своем существе экран или рамку: только те возбуждения, из которых можно извлечь движения, задерживаются человеческим телом и превращаются в восприятия. Ввиду того, что истинный смысл восприятия раскрывается как тенденции тела к движению, вполне естественно, что и само восприятие, т. е. образ, оказывается в конечном итоге неотделимым от движения. Смысл бергсонистской концепции заключается в том, что восприятие определяется мерой нашего возможного действия на тела, способностью отбрасывать то, что не затрагивает наших функций и потребностей.

Если присмотреться внимательнее, то с легкостью обнаружится, что монтажная операция имплицитно в себе бергсонистскую модель сознания, так называемый образ-движение. И в самом деле, подобно телу рамка кадра фиксирует элементы так, чтобы извлечь из них внутрикадровый конфликт, т. е. действие.

Не менее важной особенностью кино Делез считает и тот тип движения, который присущ кинематографическому образу. Несмотря на то, что фильм непосредственно воспринимается зрителем как ряд отдельных, мгновенно следующих друг за другом фотограмм, Делез полагает, что движение, лежащее в основе кино, всегда представляет собой целостность. Разумеется, целостность движения и здесь не рассматривается Делезом как чисто выразительное свойство кино. Французский исследователь вновь выдвигает те субъектные основания, на которых данное свойство держится, из которых оно проистекает. На этот раз Делез обращается к теории длительности Бергсона.

Напомним, что, по Бергсону, движение считается делимым тогда, когда оно помещается в пространство или еще точнее, когда «о нем думают, как о прошедшем пространстве». Делимость движения означает не что иное, как «занятие телом последовательных положений в пространстве». Однако, как утверждает Бергсон, посредством пространства мы улавливаем лишь положения тела, их, так сказать, «одновременности», тогда как действие перехода этого тела из одного положения в другое происходит в чистой длительности, представляющей сознание наблюдателя. Отсюда Бергсон делает вывод о том, что движение как переход от одной точки к другой есть, прежде всего, длительность, т. е. духовный акт, который в силу своей непространственности всегда остается целостным.

Следуя этим и другим идеям Бергсона, Делез рассматривает монтаж как попытку чисто кинематографическими средствами воссоздать образ целого, т. е. длительность. В зависимости от кинематографической школы способы этого воссоздания могут меняться. Так, например, для французской школы, признанным лидером которой является А. Ганс, характерно использование

многократного экспонирования. Совершая очень большое число наложений, вводя между ними небольшие временные разрывы, Ганс прекрасно знает о том, что зритель наложившееся не увидит. Но режиссер рассчитывает на действие всех этих многократных экспонирований в душе, на их воссоздание ритма, который и даст душе идею целого как чувство беспредельности и безмерности.

Американская школа во главе с Гриффитом открывает иной способ воссоздания целого. Этим способом, по мнению Делеза, является крупный план. Применение крупного плана связано не столько с увеличением детали, сколько со сведением множества образов к одному, выражающему целое.

Итак, подытоживая сказанное, отметим, что кино не является только технической реальностью (равно как и средством для развлечения), оно имплицитно предполагает совершенно определенное понимание человека. Как мы видели, появлению кино предшествовало превращение человека в «представляющего субъекта» (Р. Декарт – М. Хайдеггер) и затем последующая трансформация самого субъекта в лишенное всякой субстанциальности существо – «длительность» (А. Бергсон – Ж. Делез). Без учета данных превращений и изменений едва ли можно понять, почему вопросы о том, является ли кино искусством, периодически звучавшие на первых порах, очень быстро отпали. Образы представляющего субъекта и бергсонистской длительности выполнили в этом отношении немаловажную функцию – они позволили сойтись двум различным языкам – языку техники и языку искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Изд. Иностран. Лит., 1960. 206 с.
2. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 383 с.
3. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. – М.: Искусство, 1965. 213 с.
4. Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1995. 174 с.
5. Данилова И. От средних веков к Возрождению: сложение художественной системы картин quattrocento. М.: Искусство, 1975. 127 с.
6. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). М.: Искусство, 1970. 125 с.
7. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин.: Ээсти Раамат, 1973. 138 с.
8. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме // Структура фильма. М.: Радуга, 1984. С. 102–133.
9. Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма // Структура фильма. М., 1987.
10. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 586 с.
11. Подорога В. Выражение и смысл. М.: Ad Marginem, 1995. 426 с.
12. Успенский Б. А. Семиотика и искусство. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 357 с.
13. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.
14. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М: Прогресс, 1977. 488 с.
15. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М: Республика, 1993. 447 с.
16. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М: Гнозис, 1993. 464 с.
17. Ямпольский М. Б. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000. 287 с.
18. Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М: Культура, 1993. 464 с.
19. Deleuze G. Cinema 1: The Movement-Image. Minneapolis: University of Minnesota, 1986. 264 p.

REFERENCES

1. Arnheim R. Film as Art. Moscow. 1960, 260 p. (in Russ).
2. Bazin A. What Is Cinema? Moscow. 1972, 383 p. (in Russ).
3. Berenson B. The Italian Painters of the Renaissance. Moscow. 1965, 213 p. (in Russ).
4. Baudrillard J. System of Objects. Moscow. 1995, 173 p. (in Russ).
5. Danilova I. From the Middle Ages to the Renaissance: the formation of the artistic system of Quattrocento paintings. Moscow. 1995, 127 p. (in Russ).
6. Zhegin L.F. The Language of. Painting (Convention of Ancient Art). Moscow. 1970, 125 p. (in Russ).
7. Lotman Yu. Semiotics of cinema and problems of film aesthetics. Tallinn. 1973. 138c. (in Russ).

8. Metz Ch. Problems of Denotation in the Fiction // *Film structure* / eds. by Oskolkova N., Fedotova Z. Moscow. 1984, P. 102-133. (in Russ).
9. Mitry J. Visual Structures and Semiology of the Cinema // *Film structure* / eds. by Oskolkova N., Fedotova Z. Moscow. 1984, P. 33-44. (in Russ).
10. Ortega y Gasset H. Aesthetics, philosophy of culture. Moscow. 1991, 586 p. (in Russ).
11. Podoroga V. Expression and meaning. Moscow. 1995, 426 p. (in Russ).
12. Uspensky B. A. Semiotics and Culture. Moscow. 1995, 357 p. (in Russ).
13. Florensky P. A. Analysis of Spatiality and Time in Artistic and Visual Works. 1993. Moscow. 324 p. (In Russ.).
14. Foucault M. Words and things. Archaeology of the Humanities. Moscow. 1977, 488 p. (in Russ).
15. Heidegger M. Time and Being. Moscow. 1993, 447 p. (in Russ).
16. Heidegger M. Works and reflections of different years. Moscow. 1993, 464 p. (in Russ).
17. Yampolsky M. B. Observer. Essays on the history of vision. Moscow. 2000, 287 p. (in Russ).
18. Yampolsky M. B. The memory of Tiresias. Intertextuality and cinematography. Moscow. 1993, 464 p. (in Russ).
19. Deleuze G. Cinema 1: The Movement-Image. Minneapolis: University of Minnesota, 1986. 264 p.

TECHNOLOGY AND CINEMATOGRAPHY: THE PROBLEM OF PHILOSOPHICAL AND ANTHROPOLOGICAL JUSTIFICATION

VOLKOV
Aleksey

*PhD in Philosophy,
Head of the Department of Philosophy and Cultural
Studies,
Petrozavodsk State University, Institute of History,
Political and Social Sciences,
Petrozavodsk, Russian Federation, philos@petsu.ru*

Keywords:

human
subject
duration
picture
painting
cinema
philosophy
art
technology

Summary:

The article makes an attempt to explicate the philosophical and anthropological foundations of the synthesis of art and visual technology, using cinema as an example. Turning to the history of art, the author shows that a number of elements of cinematic aesthetics (frame, linear perspective, spatial depth of the frame) were already formed in the bosom of modern European painting. However, before these elements appeared and were borrowed, a certain “anthropological revolution” took place: the human established themselves in the role of a subject, and everything that existed took on the role of an object, a picture. Based on the history of philosophical thought, the author comes to the conclusion that the Cartesian model of the human subject, as well as the image of Bergsonian “duration” served as the basis for the synthesis of painting and cinema as the art and technology of the moving image.

<https://sthb.petrso.ru>

<http://petrsu.ru>

УДК 316.7 (075.8)

ОБРАЗ КИТАЯ В НАИВНОЙ КАРТИНЕ МИРА РОССИЯНИНА

**БЕРЕСНЕВА
НАТАЛЬЯ
ИРИКОВНА**

*доктор философских наук,
профессор кафедры культурологии и
социально-гуманитарных технологий,
Пермский государственный национальный
исследовательский университет,
философско-социологический факультет,
Пермь, Российская Федерация,
nataliaberseveva@gmail.com*

**БЕРЕСНЕВ
ЮРИЙ
ВЛАДИМИРОВИЧ**

*студент кафедры общей и клинической психологии,
Пермский государственный национальный
исследовательский университет,
философско-социологический факультет,
Пермь, Российская Федерация, vensereb@gmail.com*

Ключевые слова:

когнитивная культурология
картина мира
Китай
рисуночный тест
ассоциативный эксперимент

Аннотация:

В статье речь идет о специфике представления знаний, в частности, касающихся фрагмента «Китай», в наивной картине мира. Исследование проведено с помощью рисуночного теста и ассоциативного эксперимента. Анализ полученных результатов позволил дать общий набор компонентов, из которых складывается образ Китая в картине мира российского обывателя, жителя крупного российского мегаполиса, расположенного в центре России, далеко от русско-китайской границы. Особенности культуры Китая трактуются через призму объектов российской культуры, а также под мощным влиянием процессов глобализации и массовой культуры. Россияне не дифференцируют различия культур представителей восточноазиатского региона (куда кроме Китая входят и Япония, и Корея, и Вьетнам и пр.). В целом в сознании россиян Китай представляется в положительном ключе – как страна с богатой историей, разнообразной природой, активно развивающаяся в сфере технологий, экономики, торговли.

© 2023 Петрозаводский государственный университет

Получена: 28 августа 2023 года

Опубликована: 29 сентября 2023 года

1. Введение. Представление знаний в наивной картине мира

В последние годы в когнитивных науках, лингвистике, психологии наблюдается повышенный интерес к проблеме представления знаний в сознании человека и в языке и к тому, как влияют особенности картины мира на процесс овладения знанием. Изучение этой проблемы актуально и в контексте преподавания курсов культурологического характера, а также преподавания курсов иностранных языков.

Исходным при исследовании феномена картины мира является положение о том, что разные знаковые системы моделируют мир по-разному. Так, мысль о существовании особого языкового мировидения была сформулирована еще В. фон Гумбольдтом в начале XIX века. В XX века исследования языковой картины мира ведут неогумбольдтианцы (Л. Вайсгербер, Э. Сепир, Б. Уорф и др.). Понятие «картина мира» вводит и Л. Витгенштейн, заменяя традиционную философскую проблему соотношения бытия и сознания проблемой языка и реальности.

В рамках лингвистики модель мира описывается через набор основных семантических противопоставлений, имеющих универсальный характер для всех народов мира (К. Леви-Строс, Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров). Понятие языковой картины мира позволяет глубже решать вопрос о соотношении языка и действительности как сложного процесса интериоризации человеком мира.

Картина мира понимается уже как система скорее интуитивных представлений о реальности. А. Я. Гуревич определяет модель мира как «сетку координат», при посредстве которой люди воспринимают действительность и строят образ мира, существующий в их сознании» [3: 26]. Картину мира можно выделить, описать или реконструировать у любой социопсихологической единицы – от нации или этноса до какой-либо социальной или профессиональной группы или отдельной личности. «Каждому отрезку исторического времени соответствует своя картина мира. У отдельной личности картина мира будет детерминирована прежде всего его характером. Своя картина мира будет у параноика и у больного шизофренией. Картина мира будет меняться при измененных состояниях сознания. Человек, погруженный в виртуальную реальность, также будет видеть мир совершенно по-своему» [12: 172–173].

В современных исследованиях принята дифференциация картины мира на «научную» и «наивную». Предметом нашего рассмотрения стал фрагмент «наивной» картины мира – т. е. представления, которые свойственны членам данного сообщества, не занимающимся специальными исследованиями в данной области. Если научная картина мира является результатом внутренней логики развития научного знания и стремится к полноте и точности, то наивная картина мира складывается как ответ на, главным образом, практические потребности человека – «как необходимая когнитивная основа его адаптации к миру» [5: 259]. Если научная картина мира не удовлетворяется только получением ответа, достаточного для практических целей, в ней представлены более глубокие связи, то наивная картина мира является своеобразной базой данных, на основе которых принимаются решения в повседневных ситуациях. В обыденной картине мира представлены знания, возникающие и существующие на основе чувственного отражения повседневной практической жизни людей, их непосредственных ближайших интересов. Эти знания отличаются незначительной глубиной отражения, отсутствием научной системности. Наивная картина мира прагматична: «в идеале дает ответы на все вопросы, которые может задать член соответствующего общества. Отсутствие ответов нормально говорит об отсутствии вопросов» [5: 259]. Наивная картина мира имеет меньше типических черт, чем научная, она больше индивидуализирована, своя для каждого человека или социальной группы.

В современных теориях познания для объяснения того, как человек обрабатывает информацию, широко используются явно или неявно возводимые к И. Канту понятия «схемы», «фреймы», «сценарии» и др. [9; 10; 18]. Имеется в виду, что человек располагает некоторыми идеальными образами-структурами (схемами и т. п.), которые он применяет к данным сознания. Эти схемы частично являются врожденными, но в основном формируются в процессе накопления когнитивного опыта. Они позволяют не применять алгоритмы логики при встрече с ситуацией, которая позволяет использовать соответствующий фрейм (сценарий).

На основе указанных теорий представители нового культурологического направления – когнитивной культурологии – строят теорию культуры как смысловую концепцию [11: 11], то есть как систему, которая вырабатывает, транслирует, подвергает переоценке, заимствует смыслы, которые предписывают особенности поведения в своем социуме. Эти смыслы транслируются и в иные культуры. Когнитивная культурология делает попытку понять процесс человеческого познания, «в фокусе ее внимания находятся многочисленные проблемы, связанные с получением, обработкой, хранением, извлечением и оперированием знаниями, относящиеся к его накоплению и систематизации, его росту, ко всем процедурам, характеризующим использование знания в поведении человека и, главное, его мышлении и процессах коммуникации» [6: 41].

2. Эмпирическое изучение представлений русских о Китае

Как междисциплинарная область исследования когнитивная культурология настаивает на том, что культура – это система когнитивного опознания мира, которая вплетена во все виды человеческой деятельности. Когнитивные паттерны, сформировавшиеся в сознании человека, отличают людей одной исторической эпохи от людей другой эпохи, одной культуры от другой.

Активизация межкультурного взаимодействия и общения в современном информационном обществе требует тщательного исследования различных картин мира, культурных моделей, сценариев, которые далеко не всегда совпадают друг с другом. Такие исследования позволят наладить более эффективные коммуникации между культурами разного типа.

С целью исследования представления знаний о Китае в наивной картине мира нами был проведен пилотажный эксперимент, участниками которого стали 50 носителей русского языка от 18 до 15 лет (выборка случайная). Нами использовалась проективный метод (рисуночный тест) и метод свободных ассоциаций. И свободный ассоциативный эксперимент, и рисуночный тест помогают проникнуть в бессознательные слои психики, раскрыть, пусть не совсем истинное, но наиболее приближенное отношение к изучаемому объекту или явлению. Это, на наш взгляд, имеет особую ценность. Кроме того, эти техники достаточно простые и быстрые в применении, неустойчивые для респондентов, что позволяет за короткие сроки опросить большое количество респондентов.

Стимулом в ассоциативном эксперименте и темой для рисунка было слово «Китай». Таким образом, мы производим попытку анализа ключевых концептов, связанных в сознании русских обывателей с названием восточной страны.

2.1. Изучение представлений русских о Китае через рисуночный тест

Проективные методики являются чуть ли не самым распространенным способом исследования образной памяти, в основе которых лежит восприятие объектов, имевших место в прошлом. Содержание образной памяти – это наглядные, фрагментарные, обобщенные, а также неустойчивые и непостоянные образы [8].

Исследователи, обращающиеся к проективным методикам, чаще всего делают это для того, чтобы изучать внутренний мир личности, ее восприятие, чувства, переживания во взаимосвязи с происходящими вокруг нее процессами или явлениями. Общими признаками всех проективных методик являются:

- 1) неопределенность, неоднозначность используемых стимулов;
- 2) отсутствие ограничений в выборе ответа;
- 3) отсутствие оценки ответов испытуемых как «правильных» и «ошибочных» [2: 352].

Недостатки проективного метода [1] в недостаточной стандартизованности проведения и подсчета показателей и сомнительной ретестовой надежности при больших временных интервалах между тестированиями. Несмотря на недостатки, проективные методики пользуются огромной популярностью, ведь с их помощью можно собрать богатый материал, они позволяют тестируемому давать не те ответы, которые произведут правильное впечатление, а те, которые ему действительно близки и наиболее верно отражают его картину мира.

Для нашего исследования была выбрана экспрессивная проективная методика: осуществление испытуемым изобразительной деятельности, рисунок на свободную или заданную тему. В качестве инструкции к рисуночному эксперименту выступало предложение «нарисовать Китай». После проведения рисуночного теста (индивидуально с каждым испытуемым) проводилась беседа, в ходе которой уточнялись детали изображенного (если было непонятно).

В результате эксперимента получено 50 рисунков. Мы провели компонентный анализ изображений, полученных в ходе исследования, выявив наиболее важные фрагменты участка картины мира.

В рисуночном тесте испытуемые изобразили 393 объекта, которые мы классифицировали следующим образом.

В большинстве случаев испытуемые рисовали **«Природные объекты»** (100 единиц): солнце – 12, бамбук – 9, рисовые поля – 8, горы – 7, дым – 7, дорога – 7, огонь – 7, трава – 7, Хуанхэ – 4, облака – 4, дерево – 4, озеро – 3, чайные поля – 3, сосна – 2, Янцзы – 2, лотос – 2, сакура – 2, вода – 2, персик – 1, Южно-Китайское море – 1, бонсай – 1, пруд – 1, река – 1, жара – 1, денежное дерево – 1, цветок – 1.

Самый частый объект – солнце. Вероятно, этот объект не является маркером именно китайской картины мира, поскольку солнце обычно изображают при попытке передать пейзаж в более глубокой перспективе. Но в сочетании с «жарой» можно предположить, что в сознании россиян Китай – это теплая южная страна. Растение, которое упоминается наиболее часто – бамбук. Также встретились сосна, сакура, бонсай, денежное дерево и персик. Наличие в этом ряду сакуры наводит на мысль о том, что в сознании россиян слабо разграничены китайский и японский ареалы. Отчасти это может быть подкреплено и изображением бонсаи, который в российскую культуру проникает из японской (хотя в японскую – из китайской). Пейзаж Китая предполагает наличие рисовых и чайных полей, гор и водоемов. Причем в перечне фигурируют географические названия водных объектов – Хуанхэ, Янцзы,

Южно-Китайское море.

Мы сочли возможным отдельно вычленить внутри группы «Природные объекты» подгруппу «**Животные**» (30 единиц): дракон - 13, панда - 7, медведь - 2, утка - 1, осьминог - 1, шарпей - 1, карп - 1, муравей - 1, тигр - 1, лиса - 1, шелкопряд - 1.

Самым известным животным, ассоциирующимся у русских с Китаем, стало мифическое животное дракон. Смущает только то, что на рисунках изображен в большинстве случаев не китайский дракон, а европейский или персонаж русских сказок Змей Горыныч. Это еще раз подтверждает размытость представлений русских о культуре Китая. Помимо мифического дракона ожидаемо самый известный представитель китайской фауны - медведь, панда. Шарпей - популярная у россиян порода собак, выведенная в Китае. Шелкопряд - отсылка к знаменитому китайскому шелку, а также, вероятно, к знаниям о крупнейшем торговом маршруте древности, начинающемся в Китае, - Великом шелковом пути.

Следующая большая группа образов - **образы городской среды**. Внутри нее самый объемный блок - «**Архитектура**» (80 единиц): пагода - 19, Великая Китайская стена - 19, небоскрёб - 11, завод - 8, красные фонари - 8, арка - 5, дом - 4, храм - 2, подземная парковка - 1, лестница - 2, мост - 1.

Самые частые образы - Великая Китайская стена и пагода. Действительно, эти объекты являются «визитной карточкой» Китая. К такого же рода стереотипным образам, связанным с Китаем, можно отнести красные китайские фонари, украшающие улицы китайских городов и помещения в праздники. Значительное количество образов, связанных с архитектурой - это образы индустриального мегаполиса - небоскребы, заводы, что можно объяснить сложившимся в сознании русских образом Китая как передовой активно развивающейся державы.

С городскими образами связаны изображения различных видов транспорта - «**Транспорт**» (11 единиц): поезд - 2, самолёт - 2, лодка - 2, авианосец - 1, поезд «Пекин - Москва» - 1, электрокар - 1, машина - 1, вертолёт - 1.

Современные виды транспорта (исключая лодку) подкрепляют образ высокотехнологичного сильного государства.

Этот же образ поддерживает и изображения электроники: «**Электроника**» (5 единиц): видеокамера - 1, фотоаппарат - 1, кондиционер - 1, солнечные батареи - 1, производство телефонов - 1.

Следующая группа была названа «**Люди**» (32 единицы): китаец - 8, много людей - 8, крестьянин - 4, гейша - 2, глаза - 2, монах - 1, Мао Цзэдун - 1, мудрец - 1, Си Цзинпин - 1, ниндзя - 1, воин - 1, труп - 1, рыбак - 1, многонациональность - 1.

На многих картинках испытуемые рисовали человека с выраженным этническим типом, либо группу людей, поясняя, что китайцев много. Встретились также изображения глаз характерного разреза. Два имени собственных - основатель КНР и ее первый руководитель Мао Цзэдун и действующий генеральный секретарь ЦК Коммунистической партии Китая и председатель Китайской Народной Республики Си Цзиньпин. Среди «профессий» персонажей - крестьянин, монах, воин, рыбак. В этом же списке два персонажа из японской культуры - гейша и ниндзя, что еще раз подтверждает размытость образа Китая и интегрированность в него образов соседних регионов.

С человеческими персонажами связаны изображения элементов костюма - «**Одежда**» (22 единицы): конусообразная соломенная шляпа - 7, традиционная одежда - 7, традиционный головной убор - 3, головной убор - 2, заколка - 1, веер - 2.

Самый известный элемент костюма - коническая шляпа. Заколка-булавка и веер, вероятно, известны с китайских (может быть, японских?) гравюр, из исторических книг и фильмов.

Довольно много зафиксировано образов, связанных с едой - «**Еда**» (19 единица): рис - 5, лапша - 3, чайная церемония - 2, зелёный чай - 2, пельмени - 1, суши - 1, ананас - 1, печенье с предсказанием - 1, рисовое вино - 1, свиной желудок - 1.

Самые известные китайские продукты - рис, лапша и чай. И снова мы видим в перечне китайских блюд японское - суши.

Иногда изображения блюд соседствуют с изображением посуды - «**Посуда**» (13 единиц): китайские палочки - 6, стакан - 5, чайник - 2.

Стакан и чайник вместе - элементы чаепития, а китайские палочки - сильный маркер китайского способа приема пищи.

Рисовали испытуемые в ходе эксперимента некоторые «**Национальные символы**» (11 единиц): китайский флаг - 5, серп и молот - 2, флаг - 2, русский флаг - 1, Инь и Ян - 1. Чаще всего - это изображение китайского флага, иногда рядом с русским флагом или с советским символом. Один раз встретилось изображение символа Инь и Ян из даосской философии, символизирующее неразрывно

связанные и дополняющие одна другую противоположности.

Следующий блок – **«Оружие»** (15 единиц): пушка – 4, порох – 3, катана – 3, ядро – 2, танк – 2, латы – 1.

Образы пушки, ядра и пороха могут отсылать к знаниям о Китае как стране, где изобрели порох. А вот катана и латы – снова из японского «арсенала».

В блоке **«Боевые искусства»** (4 единицы) мы отметили кунг фу – 2, тай дзы – 1, ушу – 1.

Кроме того характерно выделение образов, связанных со сферой торговли – **«Торговля»** (13 единиц): лавка (магазин) – 1, рынок – 3, деньги – 2, подделка – 2, монета – 2, производство товаров – 1, сумка в клетку – 1, много рекламы – 1.

Сразу после перестройки Китай стал для русских важным источником недорогих (не всегда качественных) товаров, которые перевозились «челноками» в больших клетчатых сумках. Рынки были заполнены китайскими товарами. Сегодня ситуация несколько иная, но тем не менее товарообмен между нашими странами носит весьма активный характер.

Ряд из образов отражают знания русских китайской истории, традиций – **«Китайская история и традиции»** (21 единица): фейерверк – 6, иероглиф – 6, бумага – 3, узел – 2, терракотовая армия – 1, фестиваль собачьего мяса – 1, кисть – 1, сидеть на полу – 1, зонт – 1, книга – 1.

В этом списке ожидаемо на первом месте оказываются иероглифы, которые записываются специальной кистью, и фейерверки. Русские помнят, что в Китае изобрели бумагу и зонт. Известна также археологическая находка – терракотовая армия императора Цинь Шихуанди. Неожиданно встретить в этом списке фестиваль собачьего мяса, который проходит ежегодно в городе Юйлинь, но, думается, для русских, с трепетом относящихся к собакам как любимым домашним питомцам, подобные практики могли показаться яркими и запоминающимися.

Был ряд образов, которые мы затруднились выделить в отдельную группу. Это попытки изобразить русско-китайские связи, мудрость, космическую программу, высокие технологии и развитый спорт.

Выделенные группы не являются жестко заданными, их границы «размыты», некоторые образы, отнесенные нами в одну группу, могут быть отнесены и в другую, что отражает реальную многомерность семантических пространств. Целостный образ мира формируется у человека в ходе активного психического отражения объективной реальности, когда каждый объект «поворачивается» то одной, то другой своей стороной, включаясь тем самым в разнообразные связи и отношения.

2.2. Исследование представлений русских о Китае через ассоциативный эксперимент

В качестве дополнительного исследования образа Китая нами был проведен свободный ассоциативный эксперимент. Авторами методики ассоциативного эксперимента в практической психологии принято считать американских психологов Х. Кента и А. Розанофф. Психолингвистические варианты ассоциативного эксперимента были разработаны Дж. Дизом и Ч. Осгудом. В отечественной психологии и психолингвистике методика ассоциативного эксперимента была усовершенствована и апробирована в экспериментальных исследованиях А. Лурии и О. Виноградовой. В настоящее время ассоциативный эксперимент является наиболее разработанной техникой психолингвистического анализа семантики речи [4: 11].

Процедура ассоциативного эксперимента состоит в следующем. Испытуемым предъявляется слово или целый набор слов и говорится, что им необходимо ответить первыми приходящими в голову словами. Упорядоченный по частотности набор реакций на слово-стимул принято называть ассоциативным полем. Количественная характеристика ассоциации отражает предсказуемость возникновения данной реакции на заданный стимул (силу связи со стимулом) в заданных экспериментальных коммуникативных условиях. Ассоциативные нормы определяют некий стандарт, в котором отражены актуальные для сознания носителей языка особенности исходного слова-стимула. Наиболее часто повторяющиеся реакции находятся в центре ассоциативного поля, называются ассоциативным ядром, а менее частотные – периферией.

Ассоциативные нормы фиксируются в соответствующих словарях, для русского языка это, прежде всего, «Русский ассоциативный словарь» [13], «Словарь ассоциативных норм русского языка» [15], а также пока еще ограниченные по объему словари детских ассоциаций.

Преимуществом свободного ассоциативного эксперимента является относительная легкость получения массового экспериментального материала, который позже подлежит многоаспектной обработке по многим параметрам. Чаще всего он используется в психологии, психолингвистике, этнолингвистике, семиотике и социопсихолингвистике.

В качестве исходных стимулов для свободного ассоциативного эксперимента были взяты 6 слов:

Австралия, Антарктида, Великобритания, Египет, Китай, США. Данные слова – названия стран, каждое из которых представляет одну из частей света. В данном списке стран представлены более известные страны каждой части света (плюс Антарктида). Для нашего исследования понадобятся ассоциации только к одному слову-стимулу «Китай», мы добавили другие слова, чтобы результаты опроса были достоверными и испытуемые не заостряли внимание только на одной стране. Свободный ассоциативный эксперимент проводился в письменной форме в группе учащихся 11 класса гимназии № 33 Перми. Респондентам был продиктован список из 6 слов с заданием: «Напишите к каждому слову свою первую ассоциацию – слово, первым пришедшее голову». Нами было получено 75 слов-реакций на слово-стимул «Китай». Реакции были упорядочены по частотности.

Анализ показал, что стратегии ассоциирования и стратегии рисования во многом похожи. Разница связана со спецификой представления информации: что-то проще и выгоднее выразить в образном формате (пейзажный сюжет, например), что-то – в вербальной форме (свойства, абстрактные понятия).

Наибольшей ценностью в контексте нашего исследования обладают ассоциации, вошедшие в ядро ассоциативного поля. Там мы увидели слова, совпадающие с образами на рисунках: узкие глаза – 6 (самая частотная ассоциация), дракон – 5, рис – 4, красный цвет – 4, стена – 3, лапша – 3, бамбук – 2, китайцы – 2, люди – 2, суши – 2, чай – 2.

Однако встретились четыре новые реакции: «Алиэкспресс» – 5, Ким Чен Ын – 2, коронавирус – 2, красивые мужчины – 2.

Новые слова позволяют дополнить образ Китая новыми компонентами. Группа образов, связанных с торговлей поддержана в ассоциативном эксперименте названием глобальной виртуальной торговой площадки, предоставляющей возможность покупать товары производителей из КНР – «Алиэкспресс». Для двух россиян важно, что население Китая представляют красивые мужчины (о красивых женщинах почему-то не вспомнили). В рисуночном тесте не было сюжетов, связанных с коронавирусом, а в ассоциативном эксперименте он появился, что предсказуемо, поскольку СМИ довольно бурно обсуждали гипотезы о происхождении этой инфекции, относя ее источник к провинции Ухань в Китае. А то, что испытуемые вспомнили генерального секретаря ЦК Трудовой партии Кореи и руководителя КНДР Ким Чен Ына, может говорить о том, что азиатский регион для рядового русского обывателя представляет не только связку Китай – Япония, но еще и Китай – Северная Корея.

Среди единичных реакций также есть те, которые совпадают с данными рисуночного теста: храм, панда, соломенная шляпа, узкий, техника, палочки, технологии, много людей. Но больше ассоциаций, специфических именно для данного исследования: вок, медицина, «сделано в Китае», пустыня, Мулан, многодетные семьи, большое население, коммунизм, товар, традиционный, Япония, погода, социализм, конфуцианство, много, скейт-парк, китаезы, крыши домов, экономика, друзья.

И хотя эти ассоциации единичны, а некоторые непонятны (многодетные семьи – скорее оппозиция реальным семьям Китая, скейт-парк – может быть случайным вбросом), однако вкратце попытаемся прокомментировать и их.

Предполагаем, что под словом «вок» испытуемый имел в виду скорее не глубокую китайскую сковороду, а лапшу-вок, вкусное и питательное блюдо, завоевавшее сердца любителей фастфуда во всем мире.

Русским известна традиционная китайская медицина – древняя система исцеления.

Словосочетание «сделано в Китае» – это маркировка китайских товаров. Одно время самые ходовые товары поступали в Россию из Китая и это словосочетание было синонимом не очень качественного товара, товара кустарного производства, хотя в последние годы все изменилось.

Непонятно, какую пустыню имел в виду респондент, но это слегка дополняет китайский пейзаж, который в рисуночном тесте был представлен горами и водоемами.

Мулан – персонаж полнометражного мультфильма студии Уолта Диснея с сюжетом по мотивам китайской истории.

Три учения – коммунизм, социализм, конфуцианство – связаны с Китаем в сознании россиян. В рисуночном тесте такого рода абстракции передать сложно.

Китаезы – сленговое название представителей китайской нации.

Крыши домов – полагаем, имеются в виду необычные многоярусные крыши с резными украшениями и загнутыми вверх краями.

Экономик – это важная часть знаний о Китае, экономика которого является второй экономикой мира по номинальному ВВП и первой – по ВВП по паритету покупательной способности.

Друзья – российско-китайские отношения в настоящий момент характеризуются высокой динамикой развития, дружеские связи между государствами в последние годы значительно

укрепляются. Большинство россиян с симпатией относится к этой стране.

Заключение.

Наш анализ эмпирического материала позволяет дать общий набор компонентов, из которых складывается образ Китая в картине мира российского обывателя, жителя крупного российского мегаполиса, расположенного в центре России, далеко от русско-китайской границы.

Жители крупного российского мегаполиса трактуют особенности культуры Китая, через призму объектов российской культуры. Иногда они домысливают, достраивают образы далекой страны, фантазируя на тему китайской культуры.

Также мы вынуждены признать, что образ Китая складывается под мощным влиянием процессов глобализации и массовой культуры.

Россияне не дифференцируют различия культур представителей восточно-азиатского региона (куда кроме Китая входят Япония, Корея, Вьетнам и пр.).

Некоторые сферы остались без внимания или на периферии картины мира современного русского обывателя. В наших данных практически не представлены фреймы, касающиеся образования, здравоохранения, экологии, законодательства, политики Китая. Также нет сценариев из области китайского искусства, философии, спорта, военной сферы, бизнеса и ряда других.

В целом в сознании россиян Китай представляется в положительном ключе – как страна с богатой историей, разнообразной природой, активно развивающаяся в сфере технологий, экономики, торговли. Позитивный образ Китая в глазах россиян может быть предпосылкой для плодотворного сотрудничества двух стран в различных областях.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анастаси А., Урбина С.. Психологическое тестирование. СПб.: Питер, 2002. 688 с.
2. Бурлачук Л. Ф., Морозов С. М.. Словарь-справочник по психодиагностике. СПб.: Питер, 2000. 688 с.
3. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство. 1972. 350 с.
4. Глухов В. П. Основы психолингвистики. М.: АСТ: Астрель, 2005. 351 с.
5. Касевич В. Б. Буддизм. Картина мира. Язык. СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 1996. Ч. 2. Теоретические аспекты понятия картины мира. 279 с.
6. Кубрякова Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / М., 2004. 560 с.
7. Макаров М. Л. Основы дискурса. М., 2003. 280 с.
8. Маклаков А. Г. Общая психология. СПб.: Питер, 2001. 592 с.
9. Минский М. Фреймы для представления знаний. М., 1979. 152 с.
10. Минский М. Остроумие и логика когнитивного бессознательного // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1988. Вып. XXII. Когнитивные аспекты языка. С.281-310.
11. Режабек Е. Я., Филатова А. А. Когнитивная культурология. СПб.: Алетейя, 2010. 316 с.
12. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 381 с.
13. Русский ассоциативный словарь (РАС). М.: РАН, Ин-т русского языка, 1994. 356 с.
14. Садыкова М. А. Сопоставление понятий «картина мира» и «модель мира»: архетип – миф – религия – наука // Современные проблемы науки и образования. 2007. № 3. С.118-121.
15. Словарь ассоциативных норм русского языка (САНРЯ). М.: Изд-во МГУ, 1977. 192 с.
16. Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983. 840 с.
17. Фрумкина Р. М., Михеев А. В., Мостовая А. Д., Рюмина Н. А. Семантика и категоризация. М.: Ин-т языкознания, 1991. 168 с.
18. Шенк, Р. Обработка концептуальной информации. М.: Энергия, 1980. 360 с.
19. Rosch E. Principles of categorization / E. Rosch // Cognition and categorization. N.Y., 1978. P. 27-48.

REFERENCES

1. Anastasi A., Urbina S.. Psychological testing. SPb.: Piter, 2002. - 688 p. (In Russ.)
2. Burlachuk L. F., Morozov S. M.. Dictionary-Reference book on psychodiagnostics. SPb.: Piter, 2000 - 688 p. (In Russ.)

3. Gurevich A.Ya. Categories of Medieval Culture. Moscow: Art. 1972 - 350 p. (In Russ.)
4. Glukhov V.P. Fundamentals of psycholinguistics. MOSCOW: ACT: Astrel, 2005. 351 p. (In Russ.)
5. Kasevich B. B. Buddhism. World picture. Language. Spb: Centre "Petersburg Oriental Studies", 1996. Part 2: Theoretical aspects of the concept of the world picture. 279 p. (In Russ.)
6. Kubryakova E.S. Language and Knowledge: On the Way of Obtaining Knowledge about Language: Parts of Speech from the Cognitive Point of View. The role of language in cognition of the world / M., 2004. 560 p. (In Russ.)
7. Makarov M.L. Fundamentals of discourse. M., 2003. 280 p. (In Russ.)
8. Maklakov A. G. General Psychology. SPb.: Peter, 2001. 592 c. (In Russ.)
9. Minsky, Marvin A. framework for representing knowledge / Marvin Minsky Cambridge, 1974.
10. Minsky M. Wit and the logic of the cognitive unconscious //New in foreign linguistics. M., 1988. Vol. XXII. Cognitive Aspects of Language. p. 281-310. (In Russ.)
11. Rezhabek E.Y., Filatova AA. Cognitive culturology. Spb.: Aleteia, 2010. - 316 p. (In Russ.)
12. Rudnev V. P. Dictionary of the Culture of the 20th Century. - M.: Agraf, 1997.- 381 p. (In Russ.)
13. Russian associative dictionary (RAS). Moscow: Russian Academy of Sciences, Institute of Russian Language, 1994. 356 p. (In Russ.)
14. Sadykova M.A. Comparison of the concepts "world picture" and "world model": archetype - myth - religion - science // Modern Problems of Science and Education. 2007. №3. P. 118-121. (In Russ.)
15. Dictionary of Associative Norms of the Russian Language (SUNRYA). Moscow: Izd-vo MSU, 1977. 192 p.(In Russ.)
16. Philosophical Encyclopaedic Dictionary. Moscow: Soviet Encyclopaedia, 1983. 840 p.(In Russ.)
17. Frumkina P.M., Mikheev A. V., Mostovaya A.D., Ryumina N.A. Semantics and categorisation. Moscow: Institute of Linguistics, 1991. - 168 p.(In Russ.).
18. Schenk, R. Processing of conceptual information. M.: Energia, 1980. 360 p.(In Russ.)
19. Рош Э. Принципы категоризации /Э. Rosch //Cognition and categorization. - N.Y., 1978. P. 27- 48.

IMAGE OF CHINA IN THE NAIVE PICTURE OF THE WORLD OF THE RUSSIANS

BERESNEVA
Natalia

*PhD in Philosophy,
Professor of the Department of Cultural Studies and
Social and Humanitarian Technologies,
Perm State National Research University, Faculty of
Philosophy and Sociology,
Perm, Russian Federation, nataliaberseveva@gmail.com*

BERESNEV
Yurii

*student of the department of general and clinical
psychology,
Perm State National Research University, Faculty of
Philosophy and Sociology,
Perm, Russian Federation, vensereb@gmail.com*

Keywords:

cognitive culturology
world picture
China
drawing test
associative experiment

Summary:

The article deals with the specificity of knowledge representation, in particular regarding the fragment “China”, in the naive picture of the world. The study was carried out with the help of a drawing test and an associative experiment. The analysis of the obtained results gave a general set of components that make up the image of China in the world picture of an ordinary Russian person living in a metropolis located in the center of Russia, far from the Russian-Chinese border. The features of Chinese culture are interpreted through the prism of Russian cultural objects and under the strong influence of globalization processes and mass culture. The Russians do not differentiate between the cultures of the East Asian region (which includes, besides China, Japan, Korea, Vietnam, etc.). In general, the Russians view China positively – as a country with rich history, diverse nature, actively developing technology, economy, and trade.

УДК 821.161.1

ОБРАЗ МЛАДШЕГО БРАТА В ЕВРОПЕЙСКОЙ СКАЗОЧНОЙ ТРАДИЦИИ*

**ШАРАПЕНКОВА
НАТАЛЬЯ
ГЕННАДЬЕВНА**

*доктор филологических наук,
заведующая кафедрой германской филологии и
скандинавистики,
Петрозаводский государственный университет,
институт филологии,
Петрозаводск, Российская Федерация,
natshar@mail.ru*

**БАХЛАЕВА
МАРИНА
АЛЕКСЕЕВНА**

*студент кафедры германской филологии и
скандинавистики,
Петрозаводский государственный университет,
институт филологии,
Петрозаводск, Российская Федерация,
norkasum@gmail.com*

Ключевые слова:

сказки
фольклор
карельские сказки
шведские сказки
немецкие сказки
Тухкимус
Эспен Аскеладд
Ашенпюттель

Аннотация:

В статье на примере народных сказочных сюжетов разных этносов выявлены особенности образа младшего брата в европейской сказочной традиции. Материалом для работы послужили карельские сказки «Тухкимус-Тяхкимюс» и «Тухкимус и невеста-мышь», шведские сказки «Dukken i gresset» («Кукла в траве») и «Gullfuglen» («Золотая птица»), немецкие сказки «Die drei Federn» («Три перышка») и «Der Goldene Vogel» («Золотая птица»). Детально с привлечением теоретического и фольклорного материала были рассмотрены образ младшего брата и предметы-помощники, выявлена их роль в сюжете, а также общие и различающиеся черты.

© 2023 Петрозаводский государственный университет

Получена: 29 августа 2023 года

Опубликована: 29 сентября 2023 года

ВВЕДЕНИЕ

Невозможно недооценить роль сказочных сюжетов и образов в формировании каждого этноса. Сказки, являясь культурным «сгустком» этноса, представляют собой сочетания традиции и творчества, а также результат коллективного и личного опыта. Тексты сказок являются частью культурной памяти разных народов, в том числе в русского и, что не менее важно для нас, карельского этноса. Сказки передают сложную структуру мифопоэтики древнего мира, его устную народную традицию, которая, однако, теперь существует только в записи. Это материалы, основанные на реальных представлениях об окружающем мире, на соединении мира потустороннего и повседневной реальности, выраженной через язык и обряды. Реконструкция и сопоставление различных сказочных традиций позволяют сохранить этот удивительный материал, зафиксировать его в гуманитарной науке.

Вопрос международного характера сказочных сюжетов и образов исследуется учеными давно, так как многие из известных ныне европейских сказок обладают занимательностью, прозаической формой,

а также, по наблюдениям выдающегося ученого-германиста В. М. Жирмунского, исследовавшего фольклор Западной Европы, «отсутствием национальных и географических приурочений» [2: 228]. Данные особенности облегчают перевод сказки с одного языка на другой, а также дают возможность «приспособления» сказки в той или иной степени в новой национальной среде. Вследствие этого сюжет о волшебном животном, новеллистическом или анекдотическом событии приобретает международный характер. К таким сказочным сюжетам принадлежат, например, сказка о царевице и сером волке, сказка о царевне-лягушке.

Обратимся к истории собирания и изучения карельских сказок. До 70-х годов XX века этим вопросом занимались преимущественно исследователи из Финляндии: Э. Леннрот, М. А. Кастрен, Э. Салмелайнен. Только после создания в 1930 году КНИИ (Карельского научно-исследовательского института, ныне – КарНЦ РАН) его сотрудники стали фиксировать и публиковать сказки. Известны работы И. Пажлакова, В. Я. Евсеева, У. С. Конкка, Н. Ф. Онегиной и многих других.

ОБРАЗ МЛАДШЕГО БРАТА В КАРЕЛЬСКИХ, ШВЕДСКИХ И НЕМЕЦКИХ СКАЗКАХ

В основу данной статьи положен анализ и сравнение поэтики *однотипных сказочных сюжетов* немцев, карел и шведов путем исследования сюжетной композиции и ее основных компонентов. Иными словами, нами анализируются тематическое наполнение сказки, главное действующее лицо, его описание и мотивировка, без которых, по словам Н. Ф. Онегиной, «невозможна идейно-художественная целостность произведения» [6: 25].

Материалом исследования послужили карельские сказки «Тухкимус-Тяхкимюс» и «Тухкимус и невеста-мышь», шведские сказки «Кукла в траве» («Dukken i gresset») и «Золотая птица» («Gullfuglen»), немецкие сказки «Три перышка» («Die drei Federn») и «Der Goldene Vogel» («Золотая птица»). Сказки объединены общими сюжетами. В сказке о царевне-лягушке^[i] («Тухкимус и невеста-мышь», «Dukken i gresset», «Die drei Federn») младший брат ищет себе невесту на болоте, герой лучше всех выполняет поручения отца: приносит самую лучшую ткань, изделие и т. д; после этого лягушка превращается в царевну. В сказке о царевице и сером волке^[ii] («Тухкимус-Тяхкимюс», «Gullfuglen», «Der Goldene Vogel») три брата едут за Жар-птицей; добывает ее младший брат с помощью волка, а также получает чудесного коня и царевну, спасает братьев. Братья его убивают, завладевают конем, птицей, царевной; волк оживляет царевича, обман раскрывается.

Так как внутренняя логика развития сюжета отличается в сказках, а события абстрактны^[iii], мы обратились к общему и различному в образе главного героя в данных сказках.

Проблема интерпретации сказочного героя является актуальной на протяжении многих десятилетий, так как является, по мнению Е. М. Мелетинского, «ключом к пониманию эстетики сказки» [5: 15]. Значение термина «герой сказки» многозначно, мы опираемся на определение, данное основоположником структурно-семиотического подхода к сказке В. Я. Проппом: «персонаж, ...пострадавший от действий вредителя в завязке или согласившийся ликвидировать беду» [7: 16], а также «лицо, снабженное волшебным средством (помощником)» [там же].

Тип главного героя объединяет сюжеты выбранных для исследования сказок. Несмотря на то, что характера у такого героя нет, у него есть некоторые другие отличительные особенности. Это, по определению Е. М. Мелетинского, «низкий» герой, «не подающий надежд» [4: 179]. Для него характерна связь с золой. Так, шведского героя зовут Askeladden (встречаются варианты Espen Askeladd и Oskeladden), от шв. ask – пепел; карельского героя зовут Tuhkimuš, от финск., карел. tuhka – зола, пепел; в немецкой редакции имени у героя нет, однако в фольклоре существует похожий образ Aschenputtel – от нем. Asche, кухонный мальчик, «кипящий» в пепле. Происхождение такого героя различно: обычно это очень бедная семья, однако в сказках о царевне-лягушке, а также о царевице и сером волке, это царская семья. Тем не менее, главная «отличительная» черта такого героя сохраняется: это младший, третий сын, «не говорлив и попроще старших, а потому и звали его простаком» [1: 349]. В карельской версии его и вовсе прямо называют «дураком» [3: 246]. Несмотря на недоверие и насмешки со стороны семьи и окружающих, главный герой всегда приходит на помощь. Это происходит потому, что члены семьи сами наделили младшего родственника отрицательными качествами. Е. А. Сафрон связывает пассивность героя, например, в шведской редакции, в том числе с первобытным мировоззрением: у северных народов Эспен Аскеладд – «созревающий шаман» [8: 99], который только-только вступает в мир сверхъестественного и потустороннего. Народное (дохристианское) мифопоэтическое создание органично вплетало пространство, где жили боги, духи умерших предков и иные существа, в повествование. Скандинавские шаманы посыпали тело и одежду пеплом, т. е. культивировали внешнее уродство, чтобы, по словам М. Элиаде, «символизировать ритуальную смерть» [9: 41].

ПРЕДМЕТЫ-ПОМОЩНИКИ ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ В КАРЕЛЬСКИХ, ШВЕДСКИХ, НЕМЕЦКИХ СКАЗКАХ

Если бы Тухкимус, Эспен Аскеладд или Ашенпуттель действительно имели «несносный» характер, у них не было бы волшебных предметов или существ, чью помощь они могли бы использовать. У карельского Тухкимуса это волк («Тухкимус-Тяхкимюс») или мышь («Тухкимус и невеста-мышь»), у шведского Эспена Аскеладда это кукла («Dukken i gresset») или лиса («Gullfuglen»), у немецкого Ашенпуттеля это лягушка («Die drei Federn») или лиса («Der Goldene Vogel»). Согласно В. Я. Проппу, волшебные помощники являются выражением особых способностей героя. М. Эдиаде и вовсе выделяет «мистическую солидарность между человеком и животным как основную черту охотничьих религий древности» [9: 56].

Выбор сказочных предметов не случаен: сказка – это словесное воплощение мышления архаичного человека, отвечающая за его «бессознательное» (воспользуемся терминологией психоанализа). Иными словами, сказка сохраняет коллективную память народа, этноса, коллектива. Совершенно ясен образ волка или мыши в карельской редакции сказки. В лесах Карелии обитают волки, способные справиться с суровым климатом животные. Волк, ко всему прочему, отражает способность карел «подчинить» природу: Тухкимус накормил его своей лошадью, вследствие чего волк решил отблагодарить его службой. Мыши часто подъедают и без того скудный запас зерна карельского крестьянина, поэтому и этот образ оказывается знаком первобытному слушателю: если в доме есть мышь, значит есть зерно, следовательно, семья, которая в доме проживает, благополучна и богата. Кроме того, традиционно в сказочный сюжет о царевне-лягушке закладывается архетип «тотемной супруги», необходимый охотнику для удачной охоты. Чтобы хранить дом и очаг, невеста должна была превосходить умом и знаниями жениха. Мышь, всегда находящая путь к зерну и пропитанию, хорошо подходит под данный образ.

Во всех упомянутых сказках также присутствуют внесюжетные элементы – отдельные фольклорные артефакты. Это могут быть присказки, песенки, загадки, заговоры. Так, например, в сказочном сюжете про царевну-лягушку («Тухкимус и невеста-мышь», «Dukken i gresset», «Die drei Federn») таким элементом является песенка, которую поет сказочный помощник. Рассмотрим их подробнее.

В немецком варианте сказки это песня, которую поет одна из жаб:

«Девушка малышечка!

Поди-ка ты проверь,

Кто это стучится

Снаружи в нашу дверь» [1: 350].

Далее происходит диалог главного героя и животных, в ходе которого он объявляет задание своего отца для предполагаемой невесты.

В карельском варианте сказки невеста-мышь приговаривает: «Придите, моя большая родня, мое звонкое племя!» [3: 247], созывая своих помощников. Интересен и сам образ невесты-мыши. Она является оборотнем [iv]. Важным в оборотничестве является фактор собственного желания героя: обе принцессы могут изменять облик вне зависимости от обстоятельств. Оборотничество показывает оборотня как человека, изменившегося не только внешне, но и внутренне: именно душевное состояние, близкое к животному, катализировало и внешние изменения. На первый взгляд, у обеих героинь изменения внутреннего облика нет: они выполняют обещания, находятся в кругу семьи, а также супруга выбирают равного по социальному статусу – царевича. Однако обе девушки показывают свой истинный облик только тогда, когда оказываются способны испытывать к Тухкимусу и Ашенпуттелю взаимные чувства.

Важен также воспитательный элемент сказки. Традиционно этот фольклорный жанр учит общению, обретению любви или показывают, от каких качеств следует избавиться. Мораль немецких «Die drei Federn» и «Der Goldene Vogel», шведских «Dukken i gresset» и «Gullfuglen» обычно предупреждает слушателей об излишней расчетливости. Карельские сказки, однако, указывают на другие недостатки: в сказках, связанных с оборотничеством супруги, человеку следует отправиться в мир своего подсознания, чтобы принять «жену», поверить ей, а также всегда работать на совесть.

ВЫВОДЫ

Таким образом, сопоставив образы разных национальных редакций одних и тех же

сказок-сюжетов о *царевне-лягушке*, о *царевиче и сером волке*, мы установили своеобразие каждой, а также отражение в них специфических черт нации, характерной для каждой из них. Главные герои имеют разные имена, которые при этом имеют в составе корень с одинаковым значением – зола. Главный герой имеет одинаковый набор характеристик – младший ребенок, которого не любят остальные родственники. Его нежелание что-то делать можно сравнить с готовностью человека к инициации, с молодым шаманом, который только вступает во взрослую жизнь, чтобы к концу сказки в ней освоиться. У каждого главного героя есть свой волшебный предмет, который отражает специфику национального характера.

Примечания

* Исследования, описанные в данной работе, были проведены в рамках проекта «Образ Тухкимуса как символ Республики Карелия», поддержанного в рамках Программы поддержки НИОКР студентов, аспирантов и лиц, имеющих ученую степень, обеспечивающих значительный вклад в инновационное развитие отраслей экономики и социальной сферы Республики Карелия в 2023 году, финансируемой Правительством Республики Карелия (Договор №3-Г22 от 29.12.2022 между ФГБОУ ВО «Петрозаводский государственный университет» и Фондом венчурных инвестиций Республики Карелия).

[i] Согласно классификации сказочных сюжетов Аарне, это сказки под номером 402.

[ii] Согласно классификации сказочных сюжетов Аарне, это сказки под номером 550.

[iii] В «сложных» сказках отдельные эпизоды представляют лишь цепь приключений, поэтому многие события или выпадают вовсе, или заменяются другими.

[iv] Оборотничество – чудесная способность менять свой облик. НЕТ НЕОБХОДИМОСТИ В ПОЯСНЕНИИ

Список литературы

1. Гримм Я., Гримм В. К. Сказки. Полное собрание в 2-х томах. Том 1. – М.: Человек, 2007. – 496 с., ил.
2. Жирмунский В. М. К вопросу о международных сказочных сюжетах // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2004. №1. – С. 227 – 236.
3. Карельские народные сказки. Репертуар Марии Ивановны Михеевой. – Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2010. – 643 с.
4. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. – 2005. – 240 с.
5. Мелетинский Е. М. Литературные архетипы и универсалии. – 2001. – 573 с.
6. Онегина, Н. Ф. Русско-карельские фольклорные связи. Поэтика волшебной сказки: дис. ... канд. филол. наук / Н.Ф. Онегина. – Ленинград, 1973. – НА КарНЦ. Ф. 1, оп. 45, ед. хр. 137.
7. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. – 2001. – 144 с.
8. Сафрон Е. А. «Низкий» герой в волшебной сказке Северной Европы // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2017. №1 (162). – С. 98 – 101.
9. Элиаде М. Архаические техники экстаза. Киев: София, 2000. – 240 с.

REFERENCES

1. Grimm Ya., Grimm V. K. Skazki. Polnoe sobranie v 2-kh tomakh. Tom 1. – M.: Chelovek, 2007. – 496 s., il. (In Russ.)
2. Zhirmunskiy V. M. K voprosu o mezhdunarodnykh skazochnykh syuzhetakh // Chelovek: Obraz i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty. 2004. №1. – S. 227 – 236. (In Russ.)
3. Karel'skie narodnye skazki. Repertuar Marii Ivanovny Mikheevoy. – Petrozavodsk: Karel'skiy nauchnyy tsentr RAN, 2010. – 643 s. (In Russ.)
4. Meletinskiy E. M. Geroy volshebnoy skazki. – 2005. – 240 s. (In Russ.)
5. Meletinskiy E. M. Literaturnye arkhetipy i universalii. – 2001. – 573 s. (In Russ.)
6. Onegina, N. F. Russko-karel'skie fol'klornye svyazi. Poetika volshebnoy skazki: dis. ... kand. filol. nauk / N.F. Onegina. – Leningrad, 1973. – NA KarNTs. F. 1, op. 45, ed. khr. 137. (In Russ.)
7. Propp V. Ya. Morfologiya volshebnoy skazki. – 2001. – 144 s. (In Russ.)
8. (In Russ.) Safron E. A. «Nizkiy» geroy v volshebnoy skazke Severnoy Evropy // Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta. 2017. №1 (162). – S. 98 – 101.
9. (In Russ.) Eliade M. Arkhaicheskie tekhniki ekstaza. Kiev: Sofiya, 2000. – 240 s.

THE IMAGE OF THE YOUNGER BROTHER IN EUROPEAN FAIRY TALES

SHARAPENKOVA
Natalia

*PhD in Philology,
Head of the German Philology and Scandinavian Studies
Department,
Petrozavodsk State University, Institute of Philology,
Petrozavodsk, Russian Federation, natshar@mail.ru*

BAKHLAEVA
Marina

*student of the German Philology and Scandinavian
Studies Department,
Petrozavodsk State University, Institute of Philology,
Petrozavodsk, Russian Federation, norkasum@gmail.com*

Keywords:

fairy tales
folklore
Karelian fairy tales
Swedish fairy tales
German fairy tales
Tuhkimus
Espen Askeladd
Aschenputtel

Summary:

This article examines the characteristics of the image of the younger brother in European fairy tales through the analysis of folk tales from different ethnic groups. The material for the study includes Karelian fairy tales “Tuhkimus-Tyahkimus” and “Tuhkimus and the Mouse Bride”, Swedish fairy tales “Dukken i Gresset” and “Gullfuglen”, and German fairy tales “Die drei Federn” and “Der Goldene Vogel”. The image of the younger brother, his helpful magical items, their role in the plot, as well as their similarities and differences were examined in detail using theoretical and folklore materials.

<https://sthb.petrso.ru>

<http://petrsu.ru>

УДК 316.4

УДОВЛЕТВОРЕННОСТЬ КАЧЕСТВОМ СОЦИАЛЬНЫХ УСЛУГ В УЧРЕЖДЕНИЯХ СОЦИАЛЬНОЙ ЗАЩИТЫ НАСЕЛЕНИЯ В ГОРОДЕ КЕМЬ

**ФАДЕЕВА
НАТАЛЬЯ
ЛЕОНИДОВНА**

*Старший преподаватель кафедры социологии и социальной работы,
Петрозаводский государственный университет,
институт истории, политических и социальных наук,
Петрозаводск, Российская Федерация,
nata84fa@mail.ru*

**КОЛМЫК
Анастасия
Олеговна**

*Студентка кафедры социологии и социальной работы,
Петрозаводский государственный университет,
институт истории, политических и социальных наук,
Петрозаводск, Российская Федерация,
nastya.kolmyk@bk.ru*

**ЕРМОЛАЕВА
Анастасия
Ивановна**

*Студентка кафедры социологии и социальной работы,
Петрозаводский государственный университет,
институт истории, политических и социальных наук,
Петрозаводск, Российская Федерация,
ermolaevaanastasia@mail.ru*

Ключевые слова:

удовлетворенность социальными услугами
социальное обслуживание населения
социальная защита
качество социальных услуг

Аннотация:

Социологическое исследование посвящено оценке удовлетворенности качеством оказываемых социальных услуг в отделении по работе с гражданами ГКУ СЗ РК «Центр социальной работы Республики Карелия» по городу Кемь и Кемскому району. За основу модели оценки эффективности деятельности органов социальной защиты населения взята концепция А. Ф. Шакировой. По результатам обследования авторы рассчитали индекс эффективности деятельности центра социальной работы. Население, получающее социальные услуги, удовлетворено качеством оказываемых услуг: наиболее высокие оценки получили график работы учреждения и скорость обслуживания населения, наименьшие оценки – техническое состояние здания, в котором расположен центр.

© 2023 Петрозаводский государственный университет

Получена: 29 августа 2023 года

Опубликована: 29 сентября 2023 года

Введение

В настоящее время одним из важнейших требований, предъявляемых к учреждениям социальной

защиты и социального обслуживания, является оценка качества оказания социальных услуг. Измерение качества представляет собой построение мер качества и получение их значений с помощью специальных алгоритмов и проводится для того, чтобы удерживать оказание социальных услуг под контролем, поскольку без этого невозможно эффективное управление социальной сферой. Наряду с измерением качества существует понятие контроля качества. Для того, чтобы поддерживать качество социальных услуг, необходимо осуществлять его систематическое измерение. В нашем понимании контроль качества представляет собой набор действий, включающий в себя проведение измерений, анализа одной или нескольких характеристик услуги и их сравнения с установленными требованиями с целью определения соответствия эталону качества. Данный показатель помогает специалисту по социальной работе не только усовершенствовать саму систему оказания социальных услуг, но и обеспечивать обратную связь, необходимую для любой устойчивой и способной к развитию системы.

В законодательстве, а именно в Федеральном законе № 442 «Об основах социального обслуживания граждан в Российской Федерации», независимая оценка качества условий оказания услуг организациями социального обслуживания является одной из форм общественного контроля и проводится в целях предоставления получателям социальных услуг информации о качестве условий оказания услуг организациями социального обслуживания, а также в целях повышения качества их деятельности [1].

В Республике Карелия значительная часть клиентов социальных служб проживает в Петрозаводске, но затруднительной остается ситуация в районах. В Кемском районе Республики Карелия численность населения составляет 13551 человек (2,2 % от общего населения РК), среди них, согласно данным, полученным от руководства отделения по работе с гражданами в Кемском районе ГКУ СЗ РК «Центр социальной работы Республики Карелия», клиентами являются 7 тыс. человек (6 тыс. – пожилые и инвалиды). Особенности Кемского района являются следующие:

- малонаселенность территории, очаговый характер расселения;
- экономическая затратность жизнеобеспечения с превалированием расходов домохозяйств на удовлетворение базовых жизненных потребностей;
- удаленность от центра, дотационный характер финансирования социальной сферы;
- неразвитость транспортной, социальной, медицинской, образовательной, учрежденческой инфраструктур;
- сложные природно-климатические условия, ослабляющие адаптационные возможности человека.

Основной деятельностью учреждения является обеспечение социальных гарантий, социальной защиты семей, женщин и детей, граждан пожилого возраста, ветеранов и инвалидов. Работа центра направлена на обеспечение мер социальной поддержки населения, ориентированных на повышение качества и уровня жизни населения.

В рамках комплексной научной экспедиции Гуманитарного инновационного парка (ГИП) ПетрГУ было организовано и проведено исследование.

Целью исследования является оценка удовлетворенности качеством социальных услуг, предоставляемых получателям в учреждениях социальной защиты населения в Кемии, а именно в отделении по работе с гражданами ГКУ СЗ РК «Центр социальной работы Республики Карелия».

Нас интересует, как получатели оценивают качество социальных услуг, и что они готовы предложить для улучшения работы учреждения социальной защиты Кемии. Именно на основе этого исследовательского вопроса мы провели анкетирование среди клиентов ГКУСЗ РК «Центр социальной работы Кемии и Кемского района».

Методы

Чтобы выяснить, как получатели оценивают качество оказания услуг в сфере социальной защиты, нами было опрошено 47 респондентов. Анкеты раздавались клиентам во время их посещения в ГКУСЗ РК «Центр социальной работы Кемии и Кемского района». Ввиду того, что объем генеральной совокупности среди клиентов социального обслуживания достаточно большой, мы обратились к стихийной выборке. Анкета была составлена на основе модели, разработанной А. Ф. Шакировой, которая отображает оценку эффективности деятельности органов социальной защиты населения [2].

В основу анкеты были положены 4 группы критериев.

Первый критерий – доступность информации об учреждении социальной защиты населения.

Вторым критерием являются факторы комфортности условий предоставления социальных услуг.

Третьим критерием является эффективность решения проблем клиентов учреждений социальной

защиты, которая зависит от работы их персонала.

Четвертым критерием выступает общая удовлетворенность качеством оказания социальных услуг (рис. 1).

Рис. 1. Модель оценки эффективности деятельности органов социальной защиты населения

Figure 1. A model for evaluating the effectiveness of social protection agencies



Каждый критерий включал в себя определенные индикаторы (представленные на рис. 1), которых всего в анкете было выделено 13. Индикаторы респондентам в рамках опроса было предложено оценить по 5-балльной шкале (1- полностью не удовлетворен; 5 - полностью удовлетворен). Далее нами были вычислены индикаторы по каждому из четырех критериев, значения критериев и суммарный индекс эффективности деятельности учреждений социальной защиты.

Результаты

Исходя из полученных данных нами было высчитано среднее значение каждого из индикаторов и выявлен общий индекс удовлетворенности качеством оказания социальных услуг. На основе полученных данных была составлена таблица индикаторов и их оценок (табл. 1). Оценки всех респондентов суммировались и делились на 47 по каждому индикатору, где низкая оценка - менее 4; средняя - 4-4,5; высокая - более 4,5.

Наиболее высоко респонденты оценили следующие индикаторы: график работы учреждения, скорость обслуживания, длительность ожидания в очереди (4,8). Наименьшее удовлетворение у респондентов вызвала чистота помещения и общее состояние здания учреждения (3,29).

Табл. 1. Оценка показателей удовлетворенности качеством оказания социальных услуг

Table 1. Assessment of indicators of satisfaction with the quality of social services

Показатели	Оценки респондентов
Полнота и доступность информации о работе организации	4,44
Возможность полноценной консультации в учреждении	4,5
Удобство расположения организации, транспортная доступность	4,06
Материально-техническая база	4,21
График работы учреждения	4,8
Доступность для инвалидов и других маломобильных граждан	3,79
Чистота помещения и общее состояние здания учреждения	3,29
Скорость обслуживания клиентов	4,8
Длительность ожидания в очереди	4,8
Общая удовлетворенность качеством оказания социальных услуг	4,74
Доступность услуг по возможности их получить	4,8
Компетентность сотрудников	4,5
Вежливость и доброжелательность сотрудников	4,46

Полученные в ходе опроса данные показателей были сгруппированы в 4 критерия (табл. 2): информированность населения, комфортность условий предоставления социальных услуг, профессиональный уровень персонала, удовлетворенность качеством услуг. Данные критерии были сгруппированы на основе модели А. Ф. Шакировой. Затем мы рассчитали значение индекса эффективности по следующей формуле:

$$\text{Индекс эффективности} = (\text{доступность информации} + \text{комфортность} + \text{качество} + \text{персонал}) / 4$$

Табл. 2. Оценка эффективности предоставления социальных услуг в учреждениях социального обслуживания населения в г. Кемь

Table 2. Evaluation of the effectiveness of the provision of social services in social service institutions in the city of Kem

Критерии	Значения
Доступность информации	4,47
Комфортность предоставления социальных услуг	4,15
Качество предоставления социальных услуг	4,77
Профессиональный уровень персонала	4,58
Общий индекс эффективности	4,49

Таким образом, индекс эффективности составил 4,49 балла. Полученные результаты говорят о высокой оценке деятельности учреждения социального обслуживания населения в Кемь.

В заключительном вопросе анкеты респондентам предлагалось написать свои пожелания по улучшению качества предоставляемых услуг. Больше половины респондентов (26) указали на то, что их устраивает качество предоставляемых услуг; 11 респондентов в качестве пожелания выделили увеличения площади помещения для консультации; остальные выделили установку пандусов для инвалидов и маломобильных граждан (8), увеличение скорости работы сотрудников над оказанием услуги (2).

Заключение

Таким образом, согласно результатам исследования, больше половины получателей социальных услуг, которые обслуживаются в отделении «Центра социальной работы Кемь», удовлетворены качеством оказываемых им социальных услуг, а также компетентностью и доброжелательностью специалистов. Многие респонденты были готовы рекомендовать данное учреждение другим нуждающимся.

Мы можем утверждать, что на общий индекс эффективности оказания социальных услуг влияют такие показатели как: доступность информации, комфортность и качество предоставления социальных услуг, профессиональная подготовка персонала.

Проведение оценки качества оказания социальных услуг населению должно быть направлено на полное удовлетворение нужд клиентов, на устранение проблем или их предотвращение и на поддержание требуемого уровня качества социальных услуг.

Список литературы

1. Федеральный закон «Об основах социального обслуживания граждан в Российской Федерации» от 28.12.2013 N 442-ФЗ https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_156558/ (дата обращения:

11.09.2023).

2. Шакирова А. Ф. Оценка уровня удовлетворенности населения спектром и качеством услуг, предоставляемых организациями социальной защиты Республики Татарстан // Социодинамика. - 2019. - № 10. - С. 28-34. DOI: 10.25136/2409-7144.2019.10.29947.

References

1. Federal Law "On the Basics of social services for citizens in the Russian Federation" dated 12/28/2013 N 442-FZ https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_156558/ (accessed: 11.09.2023) (In Russ.)

2. Shakirova A. F. Assessment of the level of satisfaction of the population with the range and quality of services provided by social protection organizations of the Republic of Tatarstan // Sociodynamics. - 2019. - No. 10. - pp. 28-34. DOI: 10.25136/2409-7144.2019.10.29947

SATISFACTION WITH SOCIAL SERVICES PROVIDED BY SOCIAL WELFARE INSTITUTIONS OF THE CITY OF KEM

**FADEEVA
Natalya**

*Senior Lecturer at the Department of Sociology and Social Work,
Petrozavodsk State University, Institute of History,
Political and Social Sciences,
Petrozavodsk, Russian Federation, nata84fa@mail.ru*

**KOLMYK
ANASTASIA**

*Student at the Department of Sociology and Social Work,
Petrozavodsk State University, Institute of History,
Political and Social Sciences,
Petrozavodsk, Russian Federation, nastya.kolmyk@bk.ru*

**ERMOLAEVA
ANASTASIA**

*Student at the Department of Sociology and Social Work,
Petrozavodsk State University, Institute of History,
Political and Social Sciences,
Petrozavodsk, Russian Federation,
ermolaevaanastasia@mail.ru*

Keywords:

satisfaction with social services
public social services
social protection
social services quality

Summary:

This sociological study assesses satisfaction with the quality of social services provided by the Public Service Department of the Office of the Social Work Center of the Republic of Karelia for city of Kem and the Kem Region. The model for assessing the effectiveness of social protection bodies was based on the concept of A. F. Shakirova. Based on the survey results, the authors calculated the performance index of the studied Social Work Center. It was revealed that the recipients of the social services were satisfied with their quality: the highest scores were given to the institution's work schedule and the service rate, while the lowest scores were given to the technical condition of the building where the center is located.