

# КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 168.522: 347.786 + 371.687

**Н. Ф. ХИЛЬКО**

Омский государственный  
университет им. Ф. М. Достоевского

## **ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ЯЗЫКА В ФИЛЬМЕ С. СОЛОВЬЁВА «АННА КАРЕНИНА» ПО МОТИВАМ РОМАНА Л. ТОЛСТОГО**

В статье анализируется совокупность эстетических особенностей, характеризующих аудиовизуальный язык современных экранизаций на примере фильма С. Соловьёва «Анна Каренина». Новизна полученных результатов структурно-семантического анализа картины заключается в показе нового видения образов режиссером, разборе характеристик авторского структурирования фильма, инновационном подходе к музыкальному оформлению картины. Подробно рассматриваются содержание, стилистическая и исполнительская манера актерского ансамбля, в котором свои последние роли сыграли О. Янковский и А. Абдулов. Практическая значимость работы заключается в использовании ее материалов для работы кинофестивалей и развития киноклубного движения в Омском регионе.

**Ключевые слова:** аудиовизуальный язык, эстетические особенности, стилистика картины, структурно-семантический анализ, исполнительская манера, актерский ансамбль, видение образов.

Видение мельчайших подробностей с широким эпосом и лирикой, охватывающих панораму русской жизни, «развитие сюжета путем монтажа кусков повествования, широкий жизненный под-текст — все это, по мнению Ю. Борева, подготовило

художественно-изобразительное мышление кино, позволившее в зрительных подвижных образах охватить современную жизнь во всем ее эстетическом значении и своеобразии. При этом обнаруживается удивительная способность кинокамеры и соот-

ветственно зрителя — творчески перерабатывать и видеть жизненные картины в различных формах движения, ракурсах, следить за творческим поведением актеров, воспринимать внутренний психологизм персонажей, который постепенно приобретает неизменную фотогеничность [1, с. 301 – 304].

Экранизации романа Л. Толстого «Анна Каренина» сопровождали всю историю мирового кинематографа на протяжении XX века. Чаще всего на экран попадала только линия любовных отношений, так как «низведение социальной проблематики до уровня банальной мелодрамы» было непреложным законом Голливуда» [2, с. 44].

В новой картине Сергея Соловьёва, снятого по мотивам романа Л. Н. Толстого, особенно остро поставлен вопрос о сложности русской души, национальных проявлений любви русской женщины. Она, безо всякого сомнения, принадлежит к реалистическому направлению, представляя собой жанр остро сюжетной социальной драмы, имеющей культовое значение для национального кинематографа России.

Так как «произведение искусства само разрушает преграду, отделяющую творение от человека» [3], создающего произведение и соединяющее его со зрителем, то в этом фильме мы видим широкие возможности сопереживания. Возникающая при этом «позиция зрителя перед художественным произведением — наглядный пример восприятия мира извне». Вхождение в экранное пространство, проникновение в его тончайшую ткань своеобразно и эстетически непредсказуемо. Однако важен момент, связанный с тем, что «действие фиксации будто основано на убеждении, что предметы действительного мира, даже являясь составной частью нашего кругозора, обладают, помимо физических, еще одним свойством — коммуникативностью, способностью нечто выразить сообщить, продемонстрировать» [4, с. 16]. Эта наглядная демонстрация всеобщей любви, таинственного и безысходного страдания явилась своеобразным символом загадки души русской женщины.

Ключевая идея фильма, заключенная в разрыве безысходности и утрате иллюзий высокой любви, выполнена посредством многообразных средств аудиовизуального языка: актерской игры, сочетаний черно-белого и цветного изображения, оптических спецэффектов (аллюзий), прекрасных исторических костюмов, блестящего ассоциативного монтажа, сочетания специально написанной музыки и музыкальных цитат классиков, закадрового голоса, панорамной съемки, великолепия русского летнего и зимнего пейзажа, обстановки русской усадьбы, располагающей к раздумью и умиротворению.

Эта социальная проблема волнует многие поколения зрителей, и в этой картине, снятой в 2009 году, очень своевременно появился мотив суда внутренней совести главной героини Анны Карениной, которую играет Татьяна Друбич. Этот проникновенный «монолог живой души в экранном единстве слова и зрительно-слухового образа» Анны приобретает еще большую образительность самовыражения» благодаря динамичной и насыщенной тонкими наблюдениями и деталями работе оператора [2, с. 58].

С первого появления в кадре создается ощущение некоторого надлома в душе, вечного сопереживающего драматизма и осторожности, который сквозит в каждом взгляде. Постепенная духовная эволюция героини, влияние потусторонних сил и самовнушения (сцена предвидения смерти в поезде), приведшая ее к раздвоению личности, установке на

собственную гибель, является следствием трагизма отчаяния, возникшего в душе героини. Духовная аура картины создана с помощью многообразия средств выразительности: блестящего исторического костюма, прекрасной киномузыки Анны Соловьёвой, которая удачно вписывается в общий звуковой контекст с фрагментами из музыки В. Моцарта, Д. Верди, А. Шумана. В некотором смысле можно сказать, что под экранным текстом картины как бы скрыта симфоническая поэма.

В этом фильме важную и, пожалуй, «ритмообразующую роль играет музыка, если она не осознается как таковая и не включена в сюжетное действие». Здесь налицо объединяющая связь внешней и внутренней речи. При этом остается велика роль в интеграции экранных смыслов закономерностей внутренней речи как формы естественного языка, функционирующая «как метасистема по отношению к звукозрительному ряду» [5, с. 104 – 105].

Целостность образа Анны и атмосферы ее ближайшего окружения показаны удивительно целостно и синтетично. Для нее хорошо подходят слова М. Рома о том, что «из всех существующих искусств только кинематограф может построить адекватное строкам зрелище, передать и смены зримых картин, и ритм, и звуковую симфонию» [6, с. 125].

По традиции, как и в других фильмах С. Соловьёва, картина разбита на главы, каждая из которых обладает некоторым завершенным смыслом. В этом смысле логика построения сюжета отвечает частям киноромана с их образно-символическими архетипами: «Метель» (метель как несокрушимый порыв любви), «Ты сломал ей спину» (первый надлом в душах обоих на пути стремления к счастью), «Ужасная женщина» (нагнетание разрыва отношений Анны с обществом), «Аз воздам» (обнажение явной сущности Вронского и полный разрыв: любовь как неистовое отчаяние).

В первой главе «Метель» особенно живо вспоминается не только Россия, о которой говорит Алексей Вронский (Ярослав Бойко), но и пушкинский мотив метели как особой силы, погружающей в обстановку «русского духа», невиданных по размаху душевных таинств, любви, очарования и в то же время — отчаянных страстей и терзания собственной совести. В этом — глубина контраста и порывов русской души, о которой писал И. А. Ильин. Этому настроению способствует удивительно тонкая картина русской природы с лошадьми на фоне тихо звучащей флейты, снятая в синих сумерках.

Вторым сопереживающим обстоятельством в сюжете киноромана является сцена с Долли (Елена Дробышева), страдающей по поводу любовной связи ее мужа с гувернанткой. В ее образе также обозначен некоторый «переворот в душе», который вместо любви и нежности несет с собой озлобление. При этом поведение Анны также полно противоречий: осуждая ее мужа, она, тем не менее, просит Долли о прощении, страстно вспоминает о разговоре в карете с матерью Вронского. Этому способствуют черно-белые перебивки «Взгляд Вронского», с одной стороны, и сцена прохода Анны по анфиладе комнат для того, чтобы посмотреть семейный альбом — с другой. И действительно, в сфере вальса, как говорит закадровый голос (Сергей Гармаш), наступает «окончательное решение обстоятельств». Приезд на вальс Вронского, его танец с Анной, на который легкомысленно соглашается героиня, в одну минуту перечеркивает все планы Китти. Ее слезы, которые никто не видел, полны пылкости, остроты

и глубинных противоречий в душе. Эта душевная неуравновешенность усугубляется сценой в поезде, где наступает третье предзнамение гибели Анны. В результате у зрителя складывается впечатление не только о том, что Анна сама себе противоречит, но и ощущение того, что весь мир восстал против нее. Далее наступает драматическая кульминация противоречивых отношений Анны не только с Вронским и мужем, но и со всем миром. Результатом такого душевного переворота является неожиданное изменение отношения к Вронскому, которое проявляется в свидании Анны с Вронским.

Вторая часть «*Ты сломал ей спину*» открывает многозначительную цепочку событий, которые усугубляют положение героини: встреча в княжеских кругах во время салона, на котором разворачивается спор о браке по страсти и по рассудку, суть которого — и его поддерживает Анна — познание любви возможно только через ошибки, но при этом всегда возможно раскаяние. Иллюзорность веры в народную молву для Анны типична для многих слоев русской интеллигенции. Далее следует сцена встречи с Карениным, который оказывается лицом к лицу с бестолковостью, «которая и была сама жизнь» и опять-таки допускала «любовь к другому». Последующая потом временная идиллия: интимные сцены встречи с Вронским, находившимся «за минуту до счастья»; приезд Константина Левина, сцены угощения детей, признание Анны в беременности как бы несколько умиротворяют обстановку.

Панорамы, наезды съемки с движения, крупные динамичные планы, соединенные параллельным монтажом с образом переживающей Анны и ее встречи с неожиданно, как всегда, приехавшим мужем, сильно расстроило отношения супругов. Это доказывается отказом Вронского застрелить сломавшую спину лошадь: ее образ у него ассоциировался с Анной и убийство лошади для него было равносильно убийству беременной Анны — это было ужасно и кощунственно. Наступившую кульминацию душевного разлада усугубляет сцена ожиданий и раздумий мужа Анны, и затем — его встреча с ней, прошедшая в форме предостережения. Удивительно драматично смотрятся портреты супругов при горящем свете огня камина. Пик разочарований Алексея Александровича проявился не только в понимании прошедшего как «прохождении моста над пропастью», но, главным образом, как возникновение при всех сложившихся обстоятельствах неизбежности суда над совестью, ответственности перед Богом, которая таит в себе как неизбежность разрыв — преступление и кару.

Третья часть «*Ужасная женщина*» начинается с написания письма Анне Алексеем Александровичем (Олег Янковский). В его письме звучат нотки противостояния произволу или капризу. Особенно выразительна сцена свидания Анны с Вронским у зеркала, которая создает иллюзорно ощущение третьего лица (свидетеля), коим является отражение в зеркале. Отсюда возникает нагнетание атмосферы, как будто кто-то постоянно подглядывает за сценой. Эта сцена полна неопределенности и поиска выхода из нее: «Оставить сына или продолжить это унижительное положение?». Следующее затем признание Анны мужу в своей преступности и в том, что она не может ничего поделать, является следствием внушенного ранее Вронским ей такого состояния.

В сценах свидания и последующего затем венчания Левина (Сергей Гармаш) и Кити (Мария Аникина) чувствуется, что, несмотря на стремление

молодой пары помочь Анне, положение еще сильнее усугубляется. Это противостояние очень наглядно усилилось в сцене родов, где кинороман разрывается на новую четвертую главу «*Та не я*»: завершение одной полосы мучений является одновременно началом другой, ужас всех предшествующих событий оборачивается раздвоением личности Анны. Неожиданно раздвоение постигает и Алексея Каренина, который, несмотря на бывшее желание смерти, «увидел ее и простил». Однако в сцене приезда княгини Тверской заявленный Анной отказ в приеме ею графа Вронского и призыв княгини быть великодушной не смог сдержать душевного разлома Анны, свидетельством чего является последующая сцена отчаяния на фоне крика плачущего ребенка. Дальнейшее путешествие по Италии выглядит каким-то лицедейством, но в то же время она показывает душевное отдохновение и забвение всех бывших мук. Появившееся чувство разлуки с родиной неизбежно должно было привести к возвращению, и оно наступает. Здесь, однако, мы видим, что, несмотря на теплоту встречи с сыном, обнаруживается, что ему постоянно внушали мысль о ее смерти. Это действует на Анну, как цепная реакция, и возвращает чувство раздвоенности. Оно проявляется, во-первых, в том, что заставляет ее говорить не свойственные ей «той», что она была раньше, слова наступающего раскаяния. Во-вторых, этот ее странный уход от сына создает ощущение, что как будто она не уходит от сына, несмотря на его удивленные глазенки, а убегает от Сатаны. Но в отношениях главенствует другое. Отсюда становится понятным сокрушение героини, которая не может, не умеет любить «вполсилы»: «Если бы ты любил меня, как я, если бы ты мучился, как я...». В сцене с Долли, Стивом и ее семейством у Анны впервые наступает ощущение иллюзорного благополучия, которое создает ей морфин. Но и здесь в бочку с медом подмешивается «деготь»: Анна намекает на возможную измену Стива — это выглядит диссонансом в их отношениях, вызывая непонятные сомнения и как бы сбивая Долли с толку. Наступившая нездоровая страсть к морфину усиливают желание горячей и пылкой любви и в то же время не снимают ощущения ожидания развязки, равносильной смерти.

Начавшаяся цепочка событий, ассоциирующаяся как кара божья начинается со сцены получения письма Вронским от Стивы, в котором неопределенная ситуация продолжается, уговоры Стивы Алексея Александровича. Дальнейшая встреча Стивы и Каренина с Сережей — свидетельство о забвении им матери — еще одна неблаговидная деталь. Кульминацией этой цепочки становится сцена полного разрыва отношений Анны с Вронским, которая как сквозь зубы выцеливает слова, которые говорит словно не от себя, а как будто кто-то ею руководит. Становится понятны ее желание, чтобы Алексей не покинул ее, «любви, которой нет».

И вот в этом кажущемся томительном круговороте жизненных перипетий опять появляется он (Вронский), но уже не желанный, но все же сохраняющий видимость любви и приличия и советуемый «успокоиться и выкинуть из головы весь этот вздор». Понятно, что, несмотря на уговоры Вронского, расстроенная Анна чуть ли не обвиняет Алексея во многом и предвидит его раскаяние в содеянном. Однако при всех сложнейших сложившихся обстоятельствах хочется здесь спросить у Вронского: и все же, а где здесь его душа и внимательность к женщине, без которой, по его словам, он не мог жить на све-

те, во имя спасения «прирученной души»?! Вопрос поистине риторический!!! Он уходит от Анны как от мумии, глядя на нее изумленными нечеловеческими глазами, оставляя ее наедине со своей бедой. Далее следует сцена одиночества и одновременно крайнего умопомешательства Анны в кошмарных чувствах. Но Анна все еще теряется в долгих мучительных сомнениях: послать за кучером записку, чтобы вернуть Вронского или поехать самой, чтобы уличить его? Состояние неопределенности опять разрывает морфин. Но и он не успокаивает расшатавшуюся цепь воспоминаний, в которой кипит сцена скачек, когда Вронский «сломав ей спину».

Героиню начинают преследовать миражи образов Алексея с его ужасной матерью. Пауза перед дымящим паровозом и машинистом, совершенно не обращающим на нее внимания, заработавший с гигантской силой двигатель, неожиданно откуда-то взявшийся мальчик с дудочкой, как бы давший сигнал отправления, — все это как последние знаки разрешения этой неопределенности — толкнули ее как призыв к мысли: «Туда, туда, на самую середину...». Ей казалось, что своим самоубийством она накажет Вронского. Таким образом она как бы подготовилась к «возмездию» за свои грехи и оправдала его, перекрестившись и попросив прощение у Господа за все — дальше произошло непоправимое. Уход Анны воспринимается как потухание свечи.

Последние кадры фильма: нежелание матери Алексея, чтобы он попрощался с этой «страшной дурной женщиной», его поездка на станции и вновь разразившийся гром, и плач Алексея навзрыд как символы воздаяния окончательно разорвали долго движившиеся состояния мрачной неопределенности. Финальная сцена умиротворения Алексея Каренина, сопровождаемая акапельно исполняемой народной песней о «пташке-бедняжке, рано залетевшей в эти дальние края», как бы окончательно расставила точки на *i*, как будто бы это состояние было для всех желанным.

Стилистическая манера фильма представляет собой классическое драматическое повествование с постоянно внедряющимся потоком сознания и рефлексии. Просмотр картины лишний раз убеждает зрителя в том, что, «кроме свободы абстракции, слово обладает еще и широтой охвата. Слово отражает все сферы бытия — и зрительные, и осязательные, и прочие впечатления, отражает разностороннейшие явления и различные связи в них, отражает, наконец, явления в их движении, в их развитии» [7, с. 212].

Чрезвычайно многогранна и плодотворная работа оператора: это стремительные панорамы, углубленный психологизм крупных планов, выразительная деталь (например, глаз лошади), динамичные натурные съемки с накаленной атмосферой (скачки в Царском Селе, сцена на катке).

Удивительно органична и своеобразна работа режиссера Сергея Соловьёва, сумевшего создать целостный актерский ансамбль, одеть его в исторически достоверные костюмы, вписать его в старинные интерьеры, создать нужную атмосферу и обстановку действия, насытить эпизоды нужным звукозрительным сопровождением и деталями. Здесь мы еще раз становимся свидетелями того, что «от режиссерской активности жизненный факт и обретает дополнительную силу, которую мы называем художественной, делается более, чем в действительности, зрительным, более насыщенным динамикой действия» [2, с. 40].

*Актерский ансамбль, яркий и запоминающийся контрастом исполнительской манеры.* Татьяна Друбич (Анна Каренина) создает образ невероятно тонкой, склонной к надломам хрупкой души истинно русской женщины, Алексей Вронский (Ярослав Бойко) представляет загадочную русскую душу человека, разрывающегося между карьерой, любовью и честью. Особое место в фильме занимает глубоко философская роль Алексея Александровича Каренина (Олег Янковский), в которой отражается трагически знаменательное величие человека, доведенного обстоятельствами до полного отчаяния, но не потерявшего самообладания.

Семиотическая и коммуникативная автономия звукозрительного ряда фильма заключается в том, что последний обладает самостоятельным семантическим значением [8, с. 35].

Звуковое решение фильма многослойно и ассоциативно. Синхронные шумы, закадровый голос Сергея Гармаша — «расстановка акцентов» посредством звукового цитирования романа, музыка Ани Соловьёвой в сочетании с отрывками из классиков: высокая духовная интеллектуальная музыка воспринимается как единое целое.

Картина выдержана в плавном классическом течении сюжета и экранных событий. В режиссуре и монтаже ощущается постоянный переход из одного пространства в другое как следствие раздвоения реальности и душевного состояния героев: в связи с этим фильм построен на ассоциативно-повествовательном монтаже с четырехчастным нестрогим дроблением сюжета. Здесь как бы ощущается своеобразная «проекция вещей в мозг», которая, по мнению С. Эйзенштейна, сопровождается созданием конкретного (чувственного) образа и переносится в «мышление или форму» [9, с. 133].

Его социально-культурное значение в направленности на возрождение в современном обществе гуманного отношения к высокой любви и человечности. Вместе с тем духовно-нравственный подтекст фильма необычайно актуален в наши дни. Его смысл — в выступлении против человеческого бездушия и черствости в период сложных душевных переживаний, таящих опасность тяжелой человеческой трагедии.

Фильма отражает новые эстетические особенности, связанные с аудиовизуальным языком реалистического кино. Проведенный структурно-семантический анализ картины показал видение в образах экранизируемого романа Л. Толстого архетипы женщины новой России, что показано в широкой палитре полистилистики, ярких характерах, авторском видении структуры романа в фильме, инновационном подходе к музыкальному оформлению картины. Практическая ценность работы определяется возможностями использования ее материалов для работы кинофестивалей и к развития кинокультурного движения в омском регионе.

#### Библиографический список

1. Боров, Ю. Эстетика / Ю. Боров. — М., 1988. — 496 с.
2. Литература и кино. Книга для учащихся / З. С. Старкова. — М.: Просвещение, 1978. — 96 с.
3. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технических возможностей его размножения / В. Беньямин. — М., 1998. — 256 с.
4. Михалкович, В. И. Изобразительный язык СМК / В. И. Михалкович. — М.: Наука, 1986. — 223 с.

5. Разлогов, К. Э. Искусство экрана: от синемаатографа до Интернета / К. Э. Разлогов. — М.: РОССПЭН, 2010. — 287 с.
6. Ромм, М. Беседы о кинорежиссуре / М. Ромм. — М., 1975. — 276 с.
7. Виноградов, В. Борьба за стиль / В. М. Виноградов. — М., 1937. — 245 с.
8. Разлогов, К. Э. Искусство экрана: проблемы выразительности / К. Э. Разлогов. — М.: Искусство, 1982. — 156 с.
9. Эйзенштейн, С. Монтаж / С. Эйзенштейн; сост. Клейман Н. И. — М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2004. — 264 с.

**ХИЛЬКО Николай Фёдорович**, доктор педагогических наук, доцент (Россия), профессор кафедры кино-, фото-, видеотворчества.  
Адрес для переписки: 644077, г. Омск, пр. Мира, 55а.

Статья поступила в редакцию 01.03.2012 г.  
© Н. Ф. Хилько

УДК 316.334.56

**Ю. Р. ГОРЕЛОВА**

Омский государственный  
университет им. Ф. М. Достоевского

## ОБРАЗНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ: СУЩНОСТЬ, МЕХАНИЗМЫ ФОРМИРОВАНИЯ, КЛАССИФИКАЦИЯ

Данная статья посвящена рассмотрению образа города как исследовательского конструкта. Автор обосновывает значимость рассмотрения образных характеристик городской среды на современном этапе, характеризует механизмы формирования образов среды, указывает на психологические основы формирования образа, раскрывает сущностные черты и эвристический потенциал категории «образ города» как исследовательского конструкта, показывает структуру образа и возможные варианты классификации образов среды.

**Ключевые слова:** образ города, механизмы формирования, структура, классификация.

Значимость исследования образных характеристик культуры города определяется особой ролью данного социокультурного феномена на современном этапе развития человеческой цивилизации. Города являются культурной основой современной цивилизации, точками наиболее активного роста и преобразования культуры. Новые социокультурные реалии XXI в. существенным образом изменили образные характеристики городского пространства, что выразилось не только в существенных изменениях визуального облика городов, связанного со значительным преобразованием архитектурно-ландшафтной составляющей, но изменилось и восприятие города самими жителями.

Гуманитарные исследования последних лет привели ученых к выводу о том, что основная цель изучения и реконструкции историко-культурной среды современных городов заключается, прежде всего, в необходимости освоения населением высокого культурного потенциала Места. Значимость исследования пространственно-образных характеристик городской среды определяется еще и тем, что в современных больших городах в силу масштабов городской среды изменился характер её восприятия, понимания и оценки. Человек вынужден «собирать» образ из элементов пестрой мозаики, разбросанных не только в пространстве, но и во времени. Перенасыщенная и недоступная одномоментному вос-

приятию визуальная среда современного крупного города начинает восприниматься как пустота, тем самым усложняется задача формирования единого и устойчивого образа Места. В настоящее время наблюдается возросший интерес со стороны общества и власти к проблеме культурной идентичности, формирование которой необходимо предполагает освоение целостного образа территории и включение индивида в знаково-коммуникативное пространство культуры.

Образ — способ взаимодействия человека и мира, посредник между сознанием человека и внешней реальностью. Образы с одной стороны, создаются самим человеком, с другой стороны формируют его восприятие окружающей реальности. Воспринимаемая предмет или явление, человек всегда соотносит результаты своего непосредственного восприятия со всей совокупностью собственного социокультурного опыта (установками определенной культуры, социума, стереотипами сознания, результатами восприятия других людей, запечатленных в литературных художественных, либо научных текстах, в изобразительном искусстве, транслируемых через СМИ и т.д.). Исходя из собственного опыта и определенной ситуации, человек отбирает, организует и наделяет значением то, что видит. Будучи сформированным, образ начинает ограничивать круг воспринимаемого, что-то подчеркивать, что-то ретуширо-

вать. В результате образы одних и тех же предметов и явлений могут существенно различаться в разных социокультурных средах и в разных ситуациях.

При этом следует помнить, что существуют как образы восприятия, так и образы воспоминания и воображения. Все эти типы образов дополняют и уточняют друг друга. Поэтому в ходе исследования допустимо обращение ко всем из вышеперечисленных категорий. При этом разные методы исследования способны выявлять различные временные формы образов. Так, анкеты и кабинетные интервью выявляют образы воспоминания и воображения. Образ непосредственного восприятия можно снять только когда процесс выявления субъективных представлений о пространстве происходит в нем самом. Образы города, рождающиеся в процессе моделирования городской среды архитекторами и дизайнерами, также следует относить к образам воображения. В художественных образах (например, в городском пейзаже) чаще всего сливаются образы воспоминания и воображения.

Образ, в каком-то смысле, является визуальной декларацией действительности. С одной стороны, он всегда основывается на реальных явлениях, вещах и событиях. С другой стороны, образ показывает не столько то, как это событие (явление, человек, вещь) существует в действительности, сколько то, как оно отразилось в сознании конкретного человека, социальной группы, народа или даже всего человечества.

Формирование образа города, с одной стороны, выступает необходимой предпосылкой успешности коммуникативного процесса между человеком и окружающей его городской средой, с другой — является результатом этого процесса. На формирование образа всегда имеют влияние такие факторы, как «Место», «Время» и «Ситуация». Причем важен как объективный характер ситуации, так и субъективный способ ее прочтения и интерпретации. Ситуации очень часто могут диктовать стереотипный способ восприятия и поведения. Если понятие ситуации характеризует деятельностный аспект среды, то понятие «Места» характеризует пространственный аспект. При этом «Место» нельзя свести только к пространственным характеристикам. Любое место — всегда пространство деятельности, а деятельность всегда предполагает смысл, так что «Место» — это пространство, наполненное смыслом (смыслами). Смыслы, которыми человеческое сознание наделяет те или иные места, могут быть как индивидуальные, так и общепризнанные, закрепленные в культуре. При этом следует учитывать, что разделение этих параметров возможно только в теоретическом пространстве исследования, в реальности они нераздельны. В повседневном восприятии образ Места и Ситуации находятся в постоянном взаимодействии и создают контекст восприятия того или иного фрагмента городской среды. Особо ярко данная тенденция проявляется в восприятии достопримечательностей, когда исторический, культурный и социальный контекст сливаются с конкретным пространством, образуя гармоничную целостность.

Использование категории «образ» для анализа городской среды позволяет исследователям актуализировать те или иные аспекты и характеристики среды. Во-первых, посредством категории «образ» возможно соединение мира материальных вещей и явлений с миром идей и сущностей. Образ города необходимо опираться на особенности конкретной предметно-пространственной среды, включающей

в себя, прежде всего, архитектурно-планировочную и природно-ландшафтную составляющие. С другой стороны, образ города выступает как рефлексия личностей и сообществ, населяющих данное пространство. На основе систематизации и упорядочивания разрозненных ощущений и переживаний происходит формирование целостного объемного представления, закрепленного посредством речевых, либо изобразительных средств. Во-вторых, образ выступает закономерным результатом саморефлексии, переживания себя в окружающем мире. В-третьих, категория «образ» позволяет высветить культурную обусловленность моделей восприятия окружающего пространства. При формировании образа происходит соотнесение внешне воспринимаемой картинки (облика города) с системой уже существующих в сознании человека культурно и социально обусловленных стереотипов восприятия и мышления.

Процесс формирования образа всегда связан с концентрацией, сгущением определенных представлений. На этом основании «образ» помогает воспроизводить мир не только со стороны «явления», но со стороны «сущности», сохраняя при этом, в отличие от «научного понятия», богатство и полноту, свойственную чувственно-эмоциональному восприятию действительности. Образ представляет собой систему наиболее ярких и мощных по выразительности знаков, символов, представлений и характеристик, отражающих сущностные черты чего-либо (в частности города).

По мнению современных исследователей [1, с. 103], в структуре самого образа можно различить его ядро и оболочки. Ядро включает наиболее важные и устойчивые знаки и символы, характеризующие образ. Оболочки — система концентрических колец вокруг ядра. Первый уровень — периферия образа — достаточно значимые, но менее устойчивые знаки и символы; второй уровень — ближняя периферия — знаки и символы потенциально важные, но слабо используемые; третий уровень дальняя периферия — знаки и символы, возможные в характеристике образа, но их значимость пока не ясна.

Д. Н. Замятиным предлагается структура базовой модели идеального географического образа [1, с. 102–103], которая может быть применена и к образу города. Первый основной блок включает базовые качественные характеристики; второй — совокупность ключевых метафор Места, основанных на объективных характеристиках места, третий блок — метафоры, взятые из научных и художественных текстов, четвертый — блок синтеза, что в данном случае предполагает выбор ключевых знаков и символов, определение дополнительных знаков и символов, работающих на повышение выразительных свойств основных.

Образы (в частности образы города) можно классифицировать по различным основаниям.

1. Классификация по источникам происхождения образов.

1.1. Образы создаваемые и реконструируемые СМИ (газеты, журналы, радио, телевидение, Internet). Данная группа образов обладает такими характеристиками как: несложная структура, высокая целенаправленность, использование распространенных стереотипов, высокий уровень изменчивости (нестабильность).

1.2. Образы, создаваемые в художественных текстах, в том числе образы реализуемые в литера-

турных художественных текстах (прозе, поэзии), в изобразительном искусстве (живопись, графика...) и художественной фотографии, в музыке, театре, кино- и видеотворчестве.

Структура данных образов сложна. Художественные образы оказывают значительное влияние на формирование субъективного восприятия отдельных городских пространств и города в целом. На разные категории населения влияние этого образа проявляется в разной степени. Образы обладают особой яркостью, насыщенностью, способностью оказывать сильное эмоциональное воздействие. В данных образах параллельно с чертами реальных пространств переплетаются черты пространств вымышленных, рожденных творческой фантазией авторов. Духовное осмысление бытия Места, формирование его целостного образа и трансляция этого образа в массовое общественное сознание горожан, преимущественно задача творческой интеллигенции. Художественное восприятие предполагает отсутствие автоматизма, свойственного повседневному восприятию города. Художественное видение — это особый, более тонкий взгляд, который в силу высвечивания отдельных деталей, особой колористики и других художественных приемов дает возможность по-новому увидеть в каком-то смысле приевшиеся или по, крайней мере, давно знакомые объекты и фрагменты городской среды. В данном случае следует согласиться с мнением Н. П. Андиферова о том, что «...для понимания души города мало своих личных впечатлений, как бы ни были они пережиты правдиво и сильно. Необходимо воспользоваться опытом других, живших и до нас, знавших город в прошлом... Отражение города в душах наших художников слова не случайно, здесь нет творческого произвола ярко выраженных индивидуальностей. За всеми этими впечатлениями чувствуется определенная последовательность, можно сказать закономерность» [2, с. 38 — 39]. Художественному восприятию «доступно целостное видение города, которое может привести к уяснению его идеи. Художник-мыслитель может найти логос города и передать его в художественной форме» [2, с. 46]. Восприятие каждого художника своеобразно и уникально, однако даже здесь можно попытаться выделить область схожих значений, например — любимых мест и ракурсов, определенных сюжетов и нюансов городской жизни.

Важно также осознавать, что произведения искусства являются даже не столько отражением самой действительности, сколько продуктом представлений о ней конкретных людей — художников, поэтов и др. Художественные образы сохраняют известную автономию от своих прообразов — тех реальных пространств и объектов, которые послужили материалом для художника и писателя. Пространственные образы среды формируются по законам художественного творчества, выражаются посредством специальных художественных приемов, методов и форм, и посредством особых изобразительных или словесных кодов хранятся и транслируются в культуре. Художественные образы, в отличие от образов обыденного сознания, легко отчуждаются от своего создателя и хорошо транслируются. Однако во многом влияние художественных образов пространства на массовое сознание зависит от развития художественной жизни в обществе и специфики реализации культурной политики на определенном этапе.

1.3. Образы, реализуемые в научных, научно-публицистических и учебных текстах. Такие образы,

как правило, четко очерчены и структурированы в соответствии с позицией автора и целями и функциями конкретного издания. По мнению Д. Н. Замятина, можно выделить несколько основных стратегий создания культурно-географических образов (шире образов пространств. — Ю. Г.) в результате интеллектуальной деятельности. Стратегия первая — когда исследователь сам создает образы территорий силой своих интеллектуальных усилий. «Первая стратегическая позиция определяет исследователя как машину по производству образов. Находясь на конкретной территории, исследователь работает преимущественно с полем собственного сознания... в рамках которого создаются специфические знаки, символы, стереотипы, сочетания образов. Интерпретация в этом случае преобладает над репрезентацией» [1, с. 302]. Вторая стратегия — образная активизация реальности путем различных социологических опросов, анкетирования, интервью. Репрезентация выступает на первый план. Третья стратегия — исследователь работает с уже готовыми, так или иначе проявленными репрезентированными и интерпретированными образными системами.

2. Классификация по содержательно-генетическому признаку (этот вариант учитывает содержательное происхождение либо образа в целом, либо отдельных его элементов).

2.1. Образы, ядро которых составляют ландшафтно-географические знаки и символы. Например, Омск — город на слиянии рек; город-сад; равнинно-степной город.

2.2. Образы, центрованные вокруг культурного героя Места (личности, связанной со значимыми историческими и культурными процессами и событиями как реальными, так и мифическими). Например, в случае с Омском к таким культурным героям можно отнести И. Д. Бухгольца, Ф. М. Достоевского, М. А. Врубеля, А. В. Колчака и др.

2.3. Образы, основой которых является значимое событие, факт социально-экономической, политической или художественной жизни страны (региона) или значимая характеристика данного пространства в масштабах страны (региона). Например, Омск — столица России (при Колчаке), Омск — город-миллионник, город с развитой нефтехимической и оборонной промышленностью и др.

3. Классификация по целевой аудитории.

3.1. Образы для «внешнего пользования» — известные за пределами города, региона, страны (образ Омска в общероссийском и мировом пространстве).

3.2. Образы для «внутреннего пользования» — распространены в ареале объекта (образ Омска для омичей).

4. Классификация по масштабу отраженных в образах объектов (образы цивилизаций, стран, регионов, городов, районов городов, кварталов, дворов, зданий).

5. Классификация по историко-хронологическому принципу (образы одного и того же Места в разные исторические эпохи и периоды во взаимосвязи с историческим контекстом).

6. Позиционная классификация (в соответствии с позицией создателя, ретранслятора образа).

6.1. Образ объекта, создаваемый представителем источника-носителя образа (образ Омска, создаваемый омичами).

6.2. Образ объекта, создаваемый людьми, не относящимися к источнику-носителю образа (напри-

мер, образ Омска, создаваемый жителями других городов России и иностранцами).

Критерий длительности проживания в городе традиционно является значимым, так как образ города в сознании человека формируется постепенно. Визуально воспринимаемый облик объектов складывается в некоторую систему на протяжении какого-то промежутка времени. На этом основано вычленение таких групп, как жители города и иногородние. Восприятие туриста и жителя города будут определенно различаться, что не означает, что образ приезжего менее верен или, наоборот, образ города в сознании жителей искажен в силу «замысленности» взгляда. Просто необходимо различать данные модификации образа города.

Говоря об омичах как об отдельной группе, необходимо сделать целый ряд уточнений и замечаний. В рамках данной широкой категории можно выделить несколько групп, образы которых могут существенно различаться. Первая группа — это профессионалы — создатели среды (архитекторы, дизайнеры). Вторая группа — создатели художественного образа — художники, поэты, писатели. Третья группа — профессиональные ценители и критики (это искусствоведы, музейщики, преподаватели соответствующих специальностей вузов, причем в том числе и художники, скульпторы, способные конструировать и осуществлять профессиональную критику образов, рожденных творческими практиками архитекторов, а кроме того историки, краеведы, филологи — профессиональные знания которых позволяют вычленять образные характеристики среды из художественных и литературных текстов, анализировать, вводить в научный и широкий оборот, делать фактами гласности и таким образом корректировать существующие образы среды). Четвертая группа — представители власти — создатели и трансляторы официального образа. Последняя группа — это основная масса горожан, которые в большей степени являются потребителями образов, созданных представителями перечисленных выше групп.

Характеризуя особенности профессионального восприятия архитекторов следует отметить, что активная позиция профессионала проявляется, прежде всего, в анализе, который идет глубже уровня «нравится — не нравится», хотя и этот уровень присущ архитекторам, которые одновременно являются не только творцами, но и потребителями. Архитектор как человек, профессионально работающий с объемом и формой, прежде всего, видит объектно-пространственные характеристики города, а фактор ситуации часто упускается им из вида, тогда как, например, историк-краевед, прежде всего, видит фактор ситуации, а форма его интересует в меньшей степени.

Основная масса горожан взаимодействует с городом непосредственно в процессе жизни и деятельности и, скорее редко, чем часто, позволяя себе созерцательное и оценочное отношение к той среде, которая их окружает. Жизненная значимость тех или иных мест для большинства людей является стержнем, на который нанизываются все остальные характеристики среды. Повседневный образ города особенно труден для выявления, так как чаще всего не осмыслен и специально не закреплён.

Наиболее освоенная часть городского пространства — непосредственное окружение жилья и территория в границах ежедневно прокладываемых маршрутов являются территорией воспринимаю-

щейся автоматически. Однако утрату (изменение) данной территории люди воспринимают наиболее болезненно. Центр города — общее для всех пространство. Представление об этой части города менее детально, но в целом знакомо всем. Центр традиционно является своеобразным эталоном оценки иных территорий города. При этом у жителей центра оценка окраин чаще всего негативна. Жители периферийных районов, признавая недостатки окраин как таковых по сравнению с центром, как правило, по поводу района своего проживания утверждают, что конкретно их район «не так уж плох» в сравнении с другими окраинами. Представление жителя периферийных районов о городских окраинах значительно богаче, чем представление жителя центра, более очевидна связь между периферийными районами.

Представители властных структур и администрации играют значительную роль как в оценке существующей среды, так и в формировании ее новых качеств посредством заказа на определенный стиль. Создаваемый представителями власти официальный образ — это модификация коллективного образа города. Этот образ несет в себе черты художественного образа, иногда может поддерживать существующие в массовом сознании стереотипы восприятия среды, наполнен символической составляющей. Выбор мест и объектов, входящих в официальный образ далеко не случаен. Все они имеют определенное значение в масштабах данного города и в соответствии с социокультурными стереотипами определенного времени. Принципиальное качество официального образа — его быстрая реакция на изменения политического и идеологического курса. На всех этапах развития города официальный образ прирастает новыми и новыми объектами, параллельно те места и объекты, которые утрачивают свою идеологическую значимость, так же легко исключаются, исчезают. Официальный образ акцентирует внимание лишь на позитивных чертах и намеренно обходит вниманием негативные. Географически официальный образ охватывает преимущественно центральный район в силу сосредоточения в нем административной, культурной и деловой жизни города. В структуре официального образа большую роль играют достопримечательности, в связи с чем можно признать, что он архитектурен. При этом окружение данных объектов, подчас имеющее значительное влияние на их восприятие, уже выходит за границы официального образа.

#### Библиографический список

1. Замятин, Д. Н. Культура и пространство: Моделирование географических образов / Д. Н. Замятин. — М.: Знак, 2006. — 485 с.
2. Анциферов, Н. П. Душа Петербурга / Н. Анциферов. — Пг., 1922. — 226 с.

**ГОРЕЛОВА Юлия Робертовна**, кандидат исторических наук, доцент кафедры «Управление и ресурсное обеспечение социально-культурной деятельности», старший научный сотрудник сектора социально-культурных аспектов урбанизации Сибирского филиала Российского института культурологии.

Адрес для переписки: GorelovaJ@mail.ru

Статья поступила в редакцию 13.03.2012 г.

© Ю. Р. Горелова

## ПОТРЕБНОСТЬ КАК ПРЕДМЕТ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ РЕФЛЕКСИИ

**В статье рассматриваются потребности, их природа и роль в человеческой жизни; выделяются основные детерминанты, определяющие их содержание и направленность; выявляются существенные отличия в толковании рассматриваемой категории в рамках философии и социологии.**

**Ключевые слова:** потребность, человек, личность, субъект, философия, социология.

Потребности человека, их природа и роль в человеческой жизни всегда привлекали внимание ученых. Она заявила о себе в античный период. Еще Аристотель, Гераклит, Демокрит, Лукреций, Платон, Сократ и другие мыслители древности, говорили о «нужде», как учительнице жизни. «Именно в эпоху Античности была отмечена роль потребностей в жизни человека и общества, а также произошло разделение потребностей на материальные и идеальные. Уже тогда, рассматривая природу человека, философы обращали внимание на ее общественную обусловленность. Так, например, считалось, что потребности человека — это форма его зависимости от общества» [1, с. 36].

Общественные и личные потребности имеют конкретно-историческую обусловленность, проявляющуюся в генезисе, сущности и конкретном содержании в различные периоды истории. «Люди привыкли объяснять свои действия из своего мышления, — отмечал К. Маркс, — вместо того, чтобы объяснять их из своих потребностей» [2, с. 493].

Изучению потребностей посвящено большое количество отечественной и зарубежной научной литературы. В ней предпринимается попытка дать определение потребности, выявить ее сущность, структуру и другие специфические характеристики. Однако к единой точке зрения, в осмыслении феномена потребностей наука так и не пришла. Несмотря на обилие толкований и понимая потребности на личностном и социальном уровнях, в рамках разных наук и теорий, настоятельная необходимость дальнейшей разработки понятийного аппарата категории «потребность», позволяющего осуществить ее более глубокий и всесторонний анализ, нигде не исчезла. В настоящее время в философской, социологической, культурологической, экономической и психологической литературе, существует большое разнообразие подходов в понимании потребностей.

Целью настоящей статьи является попытка разобраться в существующих теориях потребностей и выявить основные отличия в толковании рассматриваемой категории в рамках философии и социологии. Для того чтобы достичь поставленной цели, обратимся вначале к сути понятия «потребность» вообще и выделим основные детерминанты, определяющие ее содержание и направленность.

Несмотря на то, что проблема потребностей волновала людей издавна и нашла отражение в творчестве многих выдающихся мыслителей прошлого, среди которых были Гераклит, Демокрит, Платон,

Аристотель, Сократ, Диоген, Антисфен, Аристипп, Лукреций, Сенека, Эпикур, Мо-цзы, Аврелий, Абельяр, А. Великий, Ф. Аквинский, Авиценна, Н. Кузанский, Л. Валла, П. Помпонаци, Э. Роттердамский, Т. Мор, Ж. Боден, Т. Кампанелла, Ф. Бекон, Р. Декарт, Т. Гобс, Б. Спиноза, Секонда, Монтескье, Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, А. Гольбах, Кондорсе, Д. Дидро, Гельвеций, Э. Кондильяк, И. Кант, Г. Гегель, Л. Фейербах, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, К. Маркс, Н. Я. Данилевский, Н. Г. Чернышевский, А. И. Герцен, Н. А. Бердяев, С. Л. Франк, П. А. Сорокин, М. В. Ломоносов, А. Н. Радищев, А. И. Герцен и многие-многие другие, как самостоятельная проблема в области научного знания она стала обсуждаться сравнительно недавно — в начале двадцатого века. По мнению ряда исследователей, одной из первых работ посвященной потребностям стала книга Л. Brentano «Опыт теории потребностей», в которой автор определил потребность как «...всякое отрицательное чувство, соединенное со стремлением устранить его при помощи удаления вызывающей его неудовлетворенности» [3, с. 10]. С того времени появились различные точки зрения на природу потребностей и их сущность — от биологических, до социологических, экономических, культурологических и философских. Но это несколько не упростило проблему. «Потребности, интересы и мотивы пронизывают все сферы жизни общества, все социальные структуры и отношения, — пишет И. Ф. Петров. — Отсюда названные категории оказываются общими понятиями для всей совокупности общественных наук и в этом смысле — общесоциологическими. Поэтому любая общественная наука, в большей или меньшей степени, исследует данную проблематику» [4, с. 57].

В самом широком значении потребность (need; requirement) является существенным звеном в системе отношений любого действующего субъекта, — отмечает А. Г. Здравомыслов, — это определенная нужда субъекта в некоторой совокупности внешних условий его бытия, притязание к внешним обстоятельствам, вытекающее из его существующих свойств, природы. В этом качестве потребность выступает как причина всякой жизнедеятельности. Это наиболее общее, философское значение потребности, оказывающее прямое или косвенное влияние на трактовку понятия в рамках таких наук, как социология, культурология, социальная психология, комплекса дисциплин, изучающих политические процессы, и других общественных наук. Данное понятие распространяется на весь мир орга-

нической и социальной жизни, как бы указывая на естественную связь между этими двумя высшими формами движения материи. В известной степени этим обстоятельством объясняется и многогранность понятия потребности, и его достаточно общий характер [5, с. 12].

Различные науки исследуют многообразную картину потребностей, делая акценты на разных ее сторонах и свойствах, подразделяя их: по сферам деятельности (в труде, познании, общении, отдыхе и развлечениях и др.); по объекту (материальные, духовные); по значимости (доминирующие, второстепенные или центральные и периферические); по устойчивости (устойчивые, временные или ситуативные); по функциональной роли (естественно-физиологические, социокультурные); по субъекту (индивидуальные, групповые, коллективные, общественные) и др.

Все это обуславливает хорошо известные точки зрения на сущность потребности — от биологических (витальных), до социально-философских. К первым, например, относятся представления о влечении и о драйве, ко вторым, представления о потребности как отношении между личностью и окружающим миром и как отсутствию блага.

Рассматривая различные подходы к изучению потребности С. И. Петрова, выделяет несколько, с ее точки зрения, наиболее интересных. Так, например, одни исследователи характеризуют потребность через нужду, необходимость, некое состояние, обусловленное бытием индивида, то есть потребность, в данном случае, понимается как объективное явление, определяющее поведение человека (Л. П. Евстегнеева, А. А. Нестеренко, Л. С. Сысоева), другие, видят в потребности субъективное состояние, обуславливающее человеческую активность (Н. С. Кузнецов, А. Н. Леонтьев), третьи, исходят из особенностей человека как биологической системы (Л. А. Зеленев), четвертые подходят к потребностям, как выражению субъективно-объективного отношения человека к окружающему миру (В. Г. Афанасьев, С. С. Батенин, Л. П. Буева, Б. М. Мочалов). Таким образом, делает вывод автор, попытка отыскать внешние и внутренние характеристики, взаимосвязь объективного и субъективного в определении потребности, привела к тому, что некоторые ученые стали рассматривать потребность не как состояние объекта или субъекта деятельности, а как специфическое отношение между ними [1, с. 41]. Отсюда потребности человека в их интерпретации выражают практическую связь с миром и зависимость от него, а сами потребностей (например, по С. Л. Рубинштейну) свидетельствует о том, что человек испытывает нужду в чем-то, что находится вне его и означает, что он — существо страдающее и в этом смысле пассивное. Вместе с тем потребности человека есть исходные побуждения к деятельности: благодаря им человек выступает как активное существо [6, с. 522].

Мы придерживаемся точки зрения тех авторов, которые полагают, что потребности, являясь сложным, многогранным явлением, детерминированы как внешним, так и внутренним, объективным и субъективным. «Соотношение между указанными сторонами потребностей (объективной обусловленностью и «осознанием») очень часто бывает противоречивым. Так, изменение социального статуса личности не предполагает автоматического изменения сознания. Это происходит не сразу (тут возможны как отставание от изменений бытия, так и опережение). В качестве примера можно взять сегодняшнюю

социально-экономическую ситуацию. Быстрый переход человека из одной социально-экономической группы (как правило, экономической) в другую не предполагает автоматического переворота в его духовном мире. К несчастью, привычные формы его отношения к себе, окружающим, обществу (образ мыслей, ценности, идеалы, потребности и т. д.) еще долго сохранятся или вовсе не изменятся» [4, с. 30]. Как справедливо отмечает Л. М. Архангельский: «Эти факторы как бы просеивают информацию о различных сторонах жизни человека, побуждают индивидов осуществлять поиск условий, наиболее адекватных их потребностям, ценностям, строить свой образ жизни по старым нормам и параметрам... Прежние формы восприятия и оценки действительности, сложившиеся потребности и мотивы известное время сохраняются и при переходе человека к новым формам деятельности» [7, с. 58].

Изучение категории «потребность» в рамках философской теории проходило по двум основным направлениям — материалистическому и идеалистическому. И это не удивительно, так как большинство научных подходов всегда располагалось между двумя философскими течениями: рационализмом и иррационализмом, — отмечает Г. Г. Дилигенский. И в этом смысле потребности не исключение [8]. Приверженцы материалистических воззрений обращали внимание на зависимость поведения человека от «природного начала» обуславливающего его сознание и волю. Идеалисты же, объясняли потребность как некую производную особой духовной субстанции. Это объясняет тот факт, что в философской литературе не дается единой трактовки потребностей. Так, большинство авторов (Г. Е. Глезерман, Р. Д. Гринкевич, А. В. Маргулис, А. К. Уледов, И. М. Чудинова и др.) считают потребность объективным явлением и определяют ее как «внутреннюю необходимость живого организма или человеческого существа» (А. В. Маргулис) или как «практическое проявление необходимости» (Р. Д. Гринкевич), в результате которой под воздействием сознания формируются и одновременно проявляются сущностные силы потребности (способности, опыт, морально-этические взгляды, ценностные установки) (И. М. Чудинова). Другие относят потребность к разряду явлений человеческой психики, полагая, что она представляет собой «субъективный образ», «одну из форм отражения человеческой деятельности» (Н. А. Мослова) [4, с. 67].

Несмотря на то, что представители идеалистического направления внесли безусловный вклад в разработку категории «потребность», по нашему мнению, понять потребность в качестве основной детерминанты, обуславливающей поведение человека, возможно лишь с материалистических позиций. И в этом смысле концепция потребностей К. Маркса имеет непреложное значение для нашего исследования. Дело в том, что изучение человеческих потребностей К. Марксом является отправной точкой их системного изучения, ибо он заложил основы представления о «материальном» как исходном элементе деятельности, соотнес потребности с человеческой деятельностью, определив потребности в качестве основного иницирующего фактора деятельности субъекта.

Потребности человека, как элемент его социального бытия, меняются, находясь в системе «производство — потребление». Исследуя эту взаимосвязь, К. Маркс обратил внимание на единство производства и потребления — «...потребление создает...

идеальный, внутренне побуждающий мотив производства, ...влечение к производству, оно... также полагает предмет производства идеально, как внутренний образ, как потребность, как влечение и как цель» [9, с. 85]. По мнению К. Маркса, само производство, в широком смысле, есть акт потребления (производительное потребление): «...производство как непосредственно идентичное с потреблением, потребление, как непосредственно совпадающее с производством...» [9, с. 86]. Потребности же выполняют роль связующего звена между производством и потреблением, так как в самом акте производства изменяются не только объективные условия, но и сами производители: «Производство создает... не только предмет для субъекта, но также субъект для предмета» [9, с. 88]. Именно потребление воспроизводит потребность, «...порождает способности производителя, побуждая в нем направленную на определенную цель потребность» [9, с. 29].

Собственно потребление продуктов производства (потребительное производство), есть воспроизводство самого человека: «...в процессе питания, представляющем собой одну из форм потребления, человек производит свое собственное тело, — это ясно, — отмечает К. Маркс, — но это же имеет силу и относительно всякого другого вида потребления, которое с той или другой стороны, каждый в своем роде производит человека» [9, с. 27]. Говоря о взаимодействии производства и потребностей он обращает внимание на то, что производство есть процесс расходования сил человеческого организма, поэтому все виды труда «...по существу есть затрата человеческого мозга, нервов, мускул, органов чувств и т.д.» [10, с. 81].

Особенностью человека, как живого существа, является его зависимость и обусловленность предметами природы. В отличие от человека атом «...лишен потребностей, он есть нечто самодовлеющее; мир вне его — абсолютная пустота, т.е. лишен всякого содержания, всякого смысла, всякого значения именно потому, что атом обладает внутри самого себя всей полной существующего» [11, с. 134]. Иными словами, отсутствие потребностей у атома детерминировано наличием у него условий своего собственного существования — возможностью существовать за счет собственной внутренней энергии. Для человека же природный мир выступает «строительным материалом» для его тела, но в качестве такового это возможно лишь при непрерывном процессе усвоения и потребления предметов природного мира. «Человек живет природой, — пишет К. Маркс. — Это значит, что природа есть его тело, с которым человек должен оставаться в процессе постоянного общения, чтобы не умереть» [12, с. 92]. Таким образом, взаимодействие человека с миром природы является жизненно необходимым условием его существования. Основную часть так называемых жизненных средств (помимо воды, воздуха) человек обязан произвести из природного субстрата, следовательно, существование процесса производства жизненных средств и средств производства является для человека объективной необходимостью.

Потребности, являясь элементом системы «производство — потребление» находятся под непосредственным ее влиянием. Различают материальное и духовное производство. Остановимся более подробно на духовном производстве. Так, выделяют следующие виды предметно-чувственной объективации продуктов духовного производства — предметы и предметные формы деятельности [13, с. 420–421].

Считается, что в рамках духовного производства создается предметная область духовных потребностей, а также объекты духовного потребления. По мнению К. Маркса: «В производстве объективируется личность; в потреблении субъективируется вещь; в распределении общество берет на себя, в форме господствующих всеобщих определений опосредствование между производством и потреблением; в обмене они опосредствуются случайной определенностью индивида» [9, с. 25]. Именно в рамках духовного производства осуществляется распределение духовных ценностей: «Индивид производит предмет и через его потребление возвращается опять к самому себе, но как уже производящий и воспроизводящий себя самого индивид» [9, с. 30]. В процессе удовлетворения имеющихся и новых потребностей «...происходит «культивирование» всех свойств общественного человека с возможно более богатыми связями, а потому и потребностями, — производство человека как возможно более целостного и универсального продукта общества» [9, с. 386].

К. Маркс называл «потребительным производством» такой вид духовного потребления, который предполагает развитие личности и ее воспроизводство [9, с. 26–30]. В рамках индивидуального потребления (потребительного производства) личность воспроизводит саму себя, свои способности и потребности. По мнению К. Маркса, этот процесс во многом обусловлен экономическими и социальными свойствами потребляемых предметов [14, с. 80]. В «потребительном производстве» он выделял объективные и субъективные элементы: «Потребитель, — отмечает К. Маркс, — не более свободен, чем производитель. Его мнение основывается на его средствах и его потребностях. И те, и другие определяются его общественным положением, которое зависит, в свою очередь, от организации общества в целом» [14, с. 80].

В структуре потребностей человека отражаются как его объективные, так и субъективные характеристики. Потребности соответствуют разнообразию «...способностей отдельных индивидов к выполнению различных, необходимых для удовлетворения этих потребностей видов труда» [15, с. 315].

Таким образом, потребности личности и общества обуславливаются материальным производством, получают в нем определенность и являются формой его развития: «Производство создает материал как внешний предмет для потребления, потребление создает потребность как внутренний предмет, как цель производства» [9, с. 29].

В результате анализа работ К. Маркса мы приходим к важнейшему для нас методологическому выводу, что его философско-социологическая концепция обусловлена развитием понимания о материальном как об основополагающем факторе процесса производства и потребления. При этом потребности человека формируются в результате его включения в общественные отношения, процессы производства и потребления материальных и духовных ценностей. Производство, потребление, активность самого человека как субъекта потребностей, при этом выступают в качестве важнейших характеристик потребностей и потребления.

Исходя из этого, можно сделать промежуточный вывод, что в самом общем виде, потребности обладают следующими признаками: потребность обладает своим предметом, всегда осознается как нужда, необходимость в чем-либо; потребность имеет

конкретное содержание, обусловленное условиями и способами ее удовлетворения; потребность обладает необходимостью воспроизводиться и возвышаться; потребность, есть неотъемлемое свойство всего живого, причина всякой жизнедеятельности [1, с. 40–41].

В определении понятия «потребность» социологами также нет единой точки зрения. В социологии потребности «...изучаются во взаимосвязи с социализацией, судовлечением и возвышением потребностей человека живущего в обществе» [1, с. 51]. В основном под ней подразумевают нужду социальной группы или личности в тех или иных условиях, средствах, видах деятельности, обязательных для существования и дальнейшего развития [16, с. 46].

Очевидно, что потребностям присуще свойство несущего механизма всей системы общественной жизни. И в этом смысле рассматриваемое понятие является основным не только в социологии, но и в социальной философии. Потребности могут изменять человека и общество и, как следствие, участвовать в их формировании и развитии. А. Г. Здравомыслов справедливо отмечал, что потребности обуславливают поведение людей и социальных групп, а их удовлетворение зависит от общения и совместных действий людей. Социальные потребности превращаются в интересы, стимулирующие их поведение [17, с. 25–32].

Общим методологическим проблемам исследования специфики социальных потребностей вообще и потребностей личности в частности посвящены труды Л. М. Архангельского, В. Г. Афанасьева, С. С. Батенина, Г. Д. Гринкевича, Г. Г. Дилигенского, Н. В. Иванчука, Л. Н. Когана, А. Н. Леонтьева, А. В. Маргулиса, В. Г. Нестерова, И. Ф. Петрова, И. М. Чудиновой и др.

Проблемы социальной обусловленности потребностей, взаимосвязь потребностей и социальной необходимости, общественного производства рассматривались в работах А. Г. Здравомыслова, Д. А. Кикнадзе, Н. В. Иванчука, Н. Н. Михайлова, Г. В. Мокроусова, В. А. Ядова и др.

В проводившихся в последнее время социальных исследованиях «потребность» зачастую рассматривается как проявление социально значимой стороны активности человека. «Потребность, — отмечает Т. А. Марченко, — есть противоречие между социальным субъектом (человеком, социальной группой, классом, обществом в целом) и объективными условиями его жизнедеятельности, которое разрешается и воспроизводится в процессе осознаваемого деятельности субъективно-объективного взаимодействия» [18, с. 18]. Из чего следует, что потребность есть объективное социальное явление, обладающее определенными противоречиями.

Американский социолог Р. Инглхарт, исследуя потребности и, в частности, динамику изменения ментальности человека, пришёл к заключению, что в богатой стране на первом месте оказывается «ценность самовыражения», а не «ценность выживания» [19, с. 106–128]. Известные социологи и экономисты, в трудах которых наблюдается диалектика «первичных» и «вторичных» потребностей: С. Липсет, Джеффри Сакс, С. Хантингтон, Л. Харрисон [20–23] сделали вывод, что, перед тем как проводить структурные реформы в беднейших странах, надо менять ментальные модели живущих там людей (потребности, интересы, ценности, ожидания и т.п.).

Интеграционные процессы обнажили сложность адаптации потребностей общества к стандартам со-

циальной жизни, которые были сформированы и формируются вследствие усиливающейся глобализации. В современном обществе потребности все чаще зависят не от людей, а от общественных процессов. Отсюда — возможны обстоятельства, которые будут обуславливать не только чуждые для человека потребности, а даже вредные для его существования и жизни. Следует согласиться с мнением Ф. Гизо, который отмечал, что в настоящее время создается впечатление, что потребности возникают сами собой, и трудно установить, кто конкретно влияет на формирование тех или иных потребностей. И люди, часто в погоне за свободомыслием, жертвуют всем ради этого свободомыслия, в том числе и самыми очевидными потребностями [24, с. 7]. Дж. Гэлбрейт, один из виднейших американских социологов и экономистов, представитель так называемого институционального течения, подчеркнул, что деперсонализация потребностей — следствие развития общества — потребности людей формируются не идеологиями или партиями, а самим развитием производства. Стремление установить господство над рынками побуждает к установлению форм воздействия на потребителя и, следовательно, над формированием его потребностей в соответствии с нуждой производства [25, с. 41].

Таким образом, подводя итог нашим рассуждениям, можно сделать следующий вывод: потребности являются важнейшим элементом в жизни общества обуславливающим развитие, как самого общества, так и человека. Осознавая свои потребности человек, как биосоциальное существо, формирует свой предметный мир, общественные отношения и самого себя. В отечественной литературе при анализе потребностей прослеживаются три ярко выраженных подхода. В первом случае она определяется как субъективное образование; во втором — как объективное состояние; в третьем — как субъективно-объективное отношение человека к окружающему миру. Мы придерживаемся мнения тех авторов, которые считают, что потребность не может быть отнесена либо к объективным факторам и условиям, либо к субъективным внутренним побудительным силам, она представляет собой сочетание объективных и субъективных моментов.

Потребности человека неразрывно связаны с обществом, они взаимосвязаны и взаимообусловлены и представляет собой результат социокультурного взаимодействия человека с окружающим миром и с самим собой. Это взаимодействие способствует удовлетворению как имеющихся потребностей человека, их развитию, так и формированию новых потребностей самого общества. Исходя из этого, раскрытие основных характеристик потребностей человека, их становление и противоречие, возможно лишь в рамках социокультурного анализа, так как он позволяет выявить не только внутренние и внешние условия, влияющие на генезис потребностей, их диалектическую взаимосвязь и взаимообусловленность, но и показать роль потребностей как социокультурного фактора развития общества.

#### Библиографический список

1. Петрова, С. И. Социальные потребности и культурные процессы / С. И. Петров. — Кемерово : Кузбассвузиздат, 2011. — 151 с.
2. Маркс, К. Диалектика природы. Роль труда в процессе превращения обезьяны в человека / К. Маркс, Ф. Энгельс // Полн. собр. соч. В 47 т. — М. : Политиздат, 1985. — Т. 20. — С. 490–505.

3. Брентано, Л. Опыт теории потребностей / Л. Брентано. — Казань, 1921. — 235 с.
4. Петров, И. Ф. Дифференциация культурных потребностей личности: социологический подход / И. Ф. Петров. — Кемерово : КемГУКИ, 2006. — 152 с.
5. Здравомыслов, А. Г. Потребности. Интересы. Ценности [Текст] / А. Г. Здравомыслов. — М., 1986. — 180 с.
6. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. — СПб. : Питер, 2000. — 564 с.
7. Социализм и личность / под ред. Л. М. Архангельского. — М., 1979. — 357 с.
8. Дилигенский, Г. Г. Проблемы теории человеческих потребностей / Г. Г. Дилигенский // Вопросы философии. — 1984. — № 4. — С. 84—92.
9. Маркс, К. Полн. собр. соч. В 47 т. Т. 46. Ч. I / К. Маркс, Ф. Энгельс. — М. : Политиздат, 1985. — 265 с.
10. Маркс, К. Полн. собр. соч. В 47 т. Т. 47 / К. Маркс, Ф. Энгельс. — Т. 47. — 420 с.
11. Маркс, К. Святое семейство, или Критика критической критики / К. Маркс, Ф. Энгельс // Полн. собр. соч. В 47 т. Т. 20. — М. : Политиздат, 1985. — С. 130—142.
12. Маркс, К. Экономическо-философские рукописи 1844 год / К. Маркс, Ф. Энгельс // Полн. собр. соч. В 47 т. Т. 42. — М. : Политиздат, 1985. — С. 89—98.
13. Маркс, К. Полн. собр. соч. В 47 т. Т. 26. Ч. I / К. Маркс, Ф. Энгельс. — М. : Политиздат, 1985. — 440 с.
14. Маркс, К. Полн. собр. соч. В 47 т. Т. 4 / К. Маркс, Ф. Энгельс. — М. : Политиздат, 1985. — 385 с.
15. Маркс, К. Полн. собр. соч. в 47 т. Т. 47 / К. Маркс, Ф. Энгельс. — М. : Политиздат, 1985. — 420 с.
16. Рабочая книга социолога / отв. ред. Г. В. Осипов. — М. : Наука, 1993. — 612 с.
17. Здравомыслов, А. Г. Потребности. Интересы. Ценности / А. Г. Здравомыслов. — М. : Политиздат, 1986. — 326 с.
18. Марченко, Т. А. Потребность как социальное явление / Т. А. Марченко. — М. : Высш. шк., 1990. — 340 с.
19. Инглхарт, Рональд. Культура и демократия / Рональд Инглхарт // Культура имеет значение. Каким образом ценности способствуют общественному прогрессу. — М. : Моск. шк. полит. исследований, 2002. — 347 с.
20. Липсет, С. М. Размышления о капитализме, социализме и демократии / С. М. Липсет // Пределы власти. — 1994. — №1. — С. 102—145.
21. Sachs, J. D. Macroeconomics in the Global Economy / 1993. — P. 256.
22. Хантингтон, С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон. — М. : АСТ, 2003. — 415 с.
23. Харрисон, Л. Главная истина либерализма. Как политика может изменить культуру и спасти ее от самой себя / Л. Харрисон. — М. : Новое изд-во, 2008. — 282 с.
24. Гизо, Ф. История цивилизации во Франции / Ф. Гизо. — М., 2008. — 678 с.
25. Гэлбрейт, Д. Новое индустриальное общество / Д. Гэлбрейт. — М. : Транзиткнига, 2004. — 602 с.

**ПЕТРОВ Лев Игоревич**, преподаватель кафедры культурологии, соискатель по кафедре социально-культурной деятельности Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского.  
Адрес для переписки: e-mail: igorPetroff@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 15.05.2012 г.  
© Л. И. Петров

УДК 130.2

**С. Ф. ДЕНИСОВ**  
**Л. В. ДЕНИСОВА**  
**Л. И. ЧИНАКОВА**

Омский государственный педагогический университет

Омская академия МВД России

## ВЛИЯНИЕ НАУКИ НА ИСКУССТВО

В статье идет речь о положительных и отрицательных эффектах, возникающих в искусстве под влиянием науки. Рассматриваются отдельные направления в искусстве XX века, выражающие научные представления. Обосновывается идея, что абстрактное искусство выражает научные истины в чувственно-наглядных формах.

**Ключевые слова:** искусство, наука, художественный образ ученого, реализм, абстракционизм.

Наука может оказывать как опосредованное, так и непосредственное влияние на искусство. Опосредованный характер влияния науки на искусство вызван уже тем, что искусство существует в культуре, в которой большую роль играет наука. На основе научных открытий вырос уровень жизни человека, наука стала осознаваться в качестве основы материального прогресса. В силу этого не могли не появиться вопросы о роли искусства в век господства научной рациональности.

В 60—70 годы XX века, когда, благодаря науке, были осуществлены реальные шаги по освоению

космоса, по мирному использованию атомной энергии, вспыхнула дискуссия о влиянии науки на искусство, о роли искусства в эпоху научно-технической революции. Начало этой дискуссии положило выступление в сентябре 1959 известного российского писателя и журналиста Ильи Эренбурга на страницах «Комсомольской правды». Затем она продолжилась на страницах «Литературной газеты», «Литературного обозрения», журналов «Дружба народов», «Знамя» и других популярных в то время периодических изданий. Этот спор получил название дискуссии «физиков» и «лириков». «Физики»

утверждали, что век науки — это господство разума, эпоха, в которой не остается места искусству с его утонченной чувственностью и сентиментальностью. Искусство уже не способно вести к прогрессу, эту функцию берет на себя наука, которая становится спасительницей человечества. «Лирики», занимая противоположную «физикам» позицию, отстаивали тезис о высоком предназначении искусства, о необходимости дополнения безжизненного мира абстракций живым человеческим переживанием. Следует отметить, что, несмотря на противоположные оценки роли науки и искусства, «физики» и «лирики» опирались на одну и ту же мысль: наука является одной из причин надвигающейся гибели искусства, она выступает могилицей искусства. Различие позиций определялось оценкой этого факта: «физики» хладнокровно констатировали, что искусство умирает в силу своей ненадобности, а «лирики» сожалели, что наука и техника несут прямую угрозу для жизни искусства. И эта мысль была не нова. Еще в XVIII веке Дени Дидро писал, что прогресс общества, ускоряемый с помощью науки, чужд искусству. Такой же позиции придерживается и Гегель, по мнению которого наука вытесняет искусство. «Прошли прекрасные дни греческого искусства и золотое время позднего средневековья... Наше время по своему общему состоянию неблагоприятно для искусства. Сам художник не просто заражен громко звучащим вокруг него голосом рефлексии, общей привычкой рассудочно судить об искусстве, но и вся духовная культура нашего времени носит такой характер, что художник находится внутри этого рефлексизирующего мира и его отношений, будучи не в состоянии ни абстрагироваться от него. Во всех этих отношениях искусство со стороны его высших возможностей остается для нас чем-то отошедшим в прошлое» [1].

Несомненно, и в этом можно согласиться с Гегелем, наука способна оказывать опосредованное негативное влияние на искусство, которое проявляется в следующем. В условиях доминирования научного стиля мышления в искусство проникают идеалы научной рациональности, а значит, в искусстве все меньше и меньше остается места личностному взгляду на мир. В эпоху господства научного рефлексивного мышления и само искусство неизбежно становится подобным науке, а значит, оно теряет свое былое очарование единичной, неповторимой жизненности, уменьшается смысложизненный опыт, т.е. то, что и делает искусство искусством. Художники нередко исследуют мир, вместо того, чтобы изображать его, а если и изображают, то научные истины. Появляется формалистическое искусство, требующее от зрителя и читателя не переживания, а знания, воздействующее не на эмоционально-чувственную сферу, а на интеллект. Согласитесь, вряд ли нормальный человек будет переживать мир, созерцая простой черный квадрат, пусть даже и нарисованный К. Малевичем. Восприятие «Черного квадрата» требует научного интеллекта, знакомого с символикой цветов. Белый — это цвет классицизма, черный же — романтизма. Три квадрата Малевича есть условная модель общества, состоящего из белой метафизики консерватизма, классицизма, культуры и черной диалектики либерализма, романтизма, цивилизации. «Красный квадрат» — это энергетическая линия сопряжения, вечное напряжение их уравновешивающей борьбы.

Абстрактное искусство — это продукт искусства, существующего в условиях доминирования рефлексивного научного мышления. И то, что сюрреализм

как одно из течений абстрактного искусства возник с 1919 по 1927 годы, не было случайностью. Это было время распространения среди интеллигенции теории относительности, время формирования квантовой механики. Кроме того, в это же время в Европе и Америке большой популярностью стал пользоваться психоанализ, описывающий принципиально новые законы, которым подчиняется человеческая психика на своем глубинном уровне. Начиная с 20-х годов прошлого века, члены Парижской сюрреалистической группы, как и многие представители абстракционизма, следили за переменами в области ядерной физики.

По мнению В. В. Паалена, развитие кубизма неотделимо от физики. Невозможно считать совпадением, утверждал Паален, что «пересмотр и отказ от ряда фундаментальных принципов в физике и в живописи произошли практически одновременно. Неслучайно, что еще в 1913 году Г. Аполлинер говорил о связи между неевклидовой геометрией и кубизмом» [2, с. 565]. Согласно взглядам Паалена, кубизм указал путь искусству XX века, отвергнув традиционные методы изображения трехмерного пространства. Однако он сохранил предметность, предоставив другим художникам, например В. В. Кандинскому закончить историческое дело, им начатое и «отказаться от изображения реальных предметов и явлений» [2, с. 566]. Для Паалена, это движение имеет параллель в развитии физики. «Кризис причинности в науке, как мне кажется, — писал он, — аналогичен кризису предметности в искусстве. Квантовая физика и изобразительное искусство... это две стороны одной и той же революции в мышлении» [2, с. 566].

На связь кубизма с квантовой физикой указывал известный немецкий искусствовед Карл Эйнштейн. Он объединяет дискурсы современной физики и психоанализа, чтобы объяснить направление, в котором развивается современное искусство. Он проводит отчетливые параллели между сложностью, которую раскрыла физика в фундаментальных свойствах природного мира, и теми неизвестными пластами человеческого «Я», которые обнаружил психоанализ. «Квантовая физика, — пишет он, — разрушила унитарную непрерывность универсума и в конечном итоге поставила под сомнение причинность, составляющую сердцевину прежней науки. Психоанализ же доказал, что сознательное Я сегодня не более чем фасад личности. Поэтому так называемый кубизм — это вполне понятная и нормальная реакция на радикальную трансформацию представлений о мире» [2, с. 559].

По мнению А. Гелена, субстанциальные явления и распределение энергии в атомном ядре таковы, «как это фактически изображено на картинах ташистов, у Поллака, Уолса, Анри Мишо и Клода Джорджа. Ташистская картина представляет собой эстетическую реализацию электродинамического процесса» [3].

Описанное влияние науки на искусство может быть оценено кем-то как положительное явление, ибо благодаря научному взгляду на мир появились новые направления и стили в искусстве. Однако с этой оценкой трудно согласиться. Нам представляется, что искусство, отображая научные истины в чувственно-единичной форме, теряет свою фундаментальную специфичность — объективацию переживания и накопления смысложизненного опыта. Цель же абстрактного искусства, изображающего научные истины, иная. «Задача современного искусства — помочь аудитории подключиться к тому

мощному течению в современной науке, философии и психологии, которое приводит к концепции мира, как недостижимого для грубых инструментов научного детерминизма» [2, с. 563].

Но тогда искусство лишается своей сущности, она начинает нести в себе не переживательный, смысложизненный опыт, а свет холодной, бессубъектной, без эмоциональной истины. В этом случае искусство превращается в некий придаток науки, ибо она выражает уже не свою сущность, а сущность науки. Такого рода искусство можно выразить формулой «интеллект без переживания».

Другое негативное воздействие науки на искусство также носит опосредованный характер и вызвано тем, что в век науки и техники нагрузка на психику неизмеримо вырастает. Жизнь современного человека протекает «на повышенных скоростях», ему не остается времени на занятия серьёзным искусством, возникает потребность в переживании, но уже без интеллекта. Следствием становится появление комиксов, боевиков, бесконечных сериалов про «жизнь», просмотр которых вызывает остроту ощущений, которые оказываются сродни переживанию болельщика за игру любимой команды. Сущность искусства, основной задачей которого является удовлетворение потребностей человека в острых ощущениях, можно концентрировано выразить в формуле «переживание без интеллекта». Поскольку подобного рода искусство не соответствует его истинной сущности, постольку и это искусство можно отнести в разряд несовершенного, неподлинного. Именно в силу поддержания и распространения несовершенного искусства самой атмосферой научной рациональности, можно однозначно констатировать, что наука опосредованно оказывает негативное влияние на искусство.

Другое негативное влияние науки на искусство тоже носит опосредованный характер и может быть связано со способностью науки удовлетворять потребности человека в практических предметах и вещах его повседневной жизни. При этом человек требует, чтобы окружающие его вещи были красивы, комфортны и удобны. Казалось бы, наличие у человека потребностей в красивых, практически удобных вещах ведет к развитию искусства. Но, увы! Подобная потребность ведет к искажению истинной сущности искусства и подменой ее сущностью материального производства. Ведь красота практически полезных вещей подчинена их практической целесообразности. Так, декоративное искусство, несомненно, украшает нашу жизнь. Но, «декоративное искусство не имеет ни характера, ни идейной глубины значительных произведений, относящихся к главным видам искусства; по своему эмоциональному заданию оно лишь дополняет объект и всегда подчинено идейной атмосфере среды, самого объекта, придает ему целостность и приумножает силу его воздействия» [4]. Наука, опосредованно, через материальное производство, приводит к тому, что в эстетическом отношении человека к действительности начинает доминировать красота внешней среды. Но такого рода красота подчинена не духовному содержанию, а вытекает из практического назначения вещей, в силу чего она не способна вызвать переживание у человека. Более того, красота практических вещей лишена духовного содержания, она не способствует развитию интеллекта. Но тогда получается, что сущность искусства, направленного на удовлетворение человеческих потребностей в красивых, практических вещах, можно

зафиксировать в формуле «ни переживания, ни интеллекта».

Таким образом, опосредованное негативное влияние науки на искусство вызвано атмосферой господства научной рациональности в культуре, в которой искусство теряет свои сущностные качества и поэтому предстает в ущербном, несовершенном виде.

Таким образом, во-первых, искусство как изображение естественнонаучной истины теряет свойство выражать человеческие чувства и трансформируется в «интеллект без переживания». Во-вторых, в эпоху господства научной рациональности искусство часто отказывается от научного интеллекта и превращается в «переживание без интеллекта». В-третьих, в обществе потребления, в атмосфере востребованности человеком красивых, практически удобных вещей от искусства остается только практическая красота, и оно генерируется в явление, в котором нет «ни интеллекта, ни переживания».

Однако наука способна оказывать положительное, благотворное влияние на искусство, способствуя его развитию и раскрытию им своей сущности. Наука является важнейшей составляющей культуры, в силу чего искусство не может обойти вниманием эту сферу культуры. Вовлекая в орбиту своего изображения науку, искусство расширяет тематику и содержание своей предметной области. И это явление вполне может быть оценено положительно.

Можно особо подчеркнуть, что вплоть до XIX века наука не попадала в сферу интересов искусства. До этого времени в искусство если и отражалась наука, то, во-первых, это было очень редкое и спорадическое явление и, во-вторых, писатели и поэты вели речь разве только об умозрительной, т.е. до экспериментальной науке. Так, воспроизведенная в произведениях Шекспира наука — это наука Аристотеля и средневековых схоластов. В Оксфорде был издан коллективный труд «Шекспировская Англия», в котором указывается, что только в одном случае великий драматург упоминает о расположении Солнца в центре планетной системы («Троил и Крессида», акт 1, сцена 3) и в одном (первая часть «Генриха IV», акт 1, сцена 2) намекает на злободневную астрономическую проблему — непонятность движения Марса. В других же местах астрономия у Шекспира — птолемеевская.

Вообще, до XIX века образы ученого не занимали сколько-нибудь заметного места в искусстве. До О. Бальзака и долго после него науку представляли авторы фантастических проектов, разнообразные чудачки. В «Человеческой комедии» среди двух с лишним тысяч героев эпохи, олицетворяющих почти все тогдашние сословия и профессии, все-таки не нашлось места для яркого и сильного образа ученого. Правда, в «Поисках абсолюта» Бальзак вывел богача Вальтасара Клааса, ученика Лавуазье, но он был все же ближе к алхимии, чем к химии. Только гениальные открытия XIX века сделали неизбежной ломку этой традиции. Испытатели природы стали привлекать внимание художников слова. У И. Тургенева появился герой с естественнонаучным мышлением.

В XIX веке сами писатели уже активно интересуются естественными и социально-гуманитарными науками. В пушкинском «Современнике» печатались статьи Козловского «Разбор парижского математического ежегодника за 1936 год», «О надежде» — о теории вероятностей, «Краткое начер-

тание теории паровых машин». Последняя статья сопровождалась формулами, чертежами, изложением законов Архимеда, Ториччели, Мариотта. Инициатором привлечения ученых в журнал был сам Пушкин. Даже за несколько часов до роковой дуэли Пушкин просил Вяземского написать Козловскому и попросить у него обещанную журналу научную статью.

В наше время искусство невозможно представить без образа ученого, без тех проблем, над которыми они работают. «Иду на грозу» Д. Гранина, повести Ю. Вебера «Когда приходит ответ», А. Афиногеновой «Десять в минус четвертой», фильм М. Ромма «Девять дней одного года» и другие произведения искусства выступают примерами того, что благодаря науке расширяется тематика искусства. Кроме того, появляется жанр научной фантастики, у истоков которого стояли Ж. Верн и Г. Уэллс. Генерируются такие жанры искусства, как научно-популярные литература и фильмы, представляющие собой сплав науки и искусства.

Кроме того, наука не только расширяет тематику и содержание искусства, но и способствует формированию новых видов искусств. В XX веке, благодаря достижениям технических и естественных наук, произошло становление и развитие таких видов искусств, как кино, художественная фотография, телеискусство, компьютерная графика и т.п.

Наука также способствует повышению эффективности творческой деятельности в сфере искусства. Исследование математических основ природы и человека, проблемы перспективы, пропорции, гармонии способствовали развитию искусства. Начало применения математических методов в живописи положили работы Леона Баттиста Альберти. Большую роль в развитии искусства сыграли труды по изучению пропорций человеческого тела Леонардо да Винчи. Наследие великого итальянца составляют также тетради по анатомии, в которых он приводит большое количество измерений тела человека, сопровождая их великолепными рисунками. Своеобразным канонем пропорциональности считается знаменитый рисунок Леонардо да Винчи, на котором изображен человек, вписанный одновременно в квадрат и круг.

Проблемы пропорции и перспективы эффективно решались немецким ученым и художником эпохи Возрождения Альбрехтом Дюрером, который не только исследовал эти явления, но и активно применял свои научные исследования в художественном творчестве. Так, сочинение под названием «Руководство к измерению с помощью циркуля и линейки в линиях, плоскостях и целых телах, составленное Альбрехтом Дюрером и напечатанное с соответствующими чертежами в 1525 году на пользу всем любящим искусство» явился первым учебником геометрии в Германии. В других работах, в частности в работе «Четыре книги о пропорциях человеческого тела», А. Дюрер исследует не только прямолинейную перспективу, но и так называемую извилистую, которая представлена переплетением различных сил. Такая перспектива усиливает восприятие пространства за счет того, что создает впечатление «закрученности» всех предметов в картине вокруг некой оси. У Дюрера перспектива органически искривляется в зависимости от внутренних требований действия. Для немецкого художника всё, что окружает человека, — это не просто фон, а активная среда, где человек включен в жизнь, его действия вливаются в общий поток жизненной энергии. Ис-

следования А. Дюрера способствовали развитию изобразительного искусства, повышали эффективность работы художников.

Другой путь позитивного влияния науки на искусство связан с комплексом наук, непосредственно исследующих искусство. Это, прежде всего, эстетика как философская наука об эстетическом отношении человека к действительности и искусствоведение.

Эстетика и искусствоведение представляют собой своеобразные научные формы осмысления искусства. В них вскрывается сущность искусства, его жизненные смыслы, именно эстетика оправдывает искусство как важнейший атрибут человеческой жизни. И в этом плане эстетику и искусствоведение можно рассматривать в качестве своеобразного защитного поля совершенного искусства.

Именно в век господства научной рациональности, в котором наука уже фактом своего существования готова уничтожить искусство, она (наука) в лице эстетики и искусствоведения спасает искусство. Складывается довольно парадоксальная ситуация. Если перефразировать известное высказывание гоголевского героя «я тебя породил, я тебя и убью», то подобную ситуацию можно зафиксировать в следующем высказывании. Наука говорит искусству: «Я тебя, сама того не ведая, убиваю, я тебя и спасу». В произведениях Н. Бердяева, П. Сорокина, Х. Ортеги-и-Гассета и других философов, для которых небезразличны судьбы искусства, часто идет речь о кризисе искусства, об его упадке и в то же время предлагаются реальные пути выхода искусства из кризиса.

Кроме того, эстетика и искусствоведение поднимают обыденные представления об искусстве на научный уровень, тем самым, расширяя защитный слой искусства, создают благоприятную атмосферу для его развития. Это объясняется тем, эстетика и искусствоведение вооружают зрителя знанием сущности и жизненного смысла искусства. И эстетически развитый человек не будет так упоенно, подобно домохозяйке, тупо созерцать бесконечные сериалы по телевизору, ибо он чувствует грань между подлинным и неподлинным искусством.

Можно особо отметить следующее. Когда мы рассматриваем проблему влияния науки на искусство, тогда мы должны четко представлять, о какой науке идет речь. Естественнонаучный взгляд на искусство вряд ли будет способствовать его развитию. Так, ученые-биологи или врачи, хорошо знающие анатомию и состояние здорового или больного человека и чей интеллект ограничен только этими знаниями, созерцая портреты, будут вести речь о болезнях изображенных людей или об их анатомических особенностях. Человек, не знакомый с основами философии искусства, вряд ли поймет истинный смысл художественных произведений. Так, культурологи-постмодернисты, созерцая изображенные на полотнах фигуры христианских святых, в частности, св. Себастьяна — красивого, с длинными волосами и задумчивым взглядом юношу, утверждают, что перед ними гомосексуалист.

Человек, подверженный влиянию технических знаний, не знакомый с основами эстетики, воспринимает произведения искусства по-своему. Он будет интересоваться материалом, из которого изготовлено произведение искусства, технологией изготовления, не переживая его содержание. Однако эстетически развитый человек воспринимает искусство по-другому. И в том, и в другом случае перед нами

научные взгляды на искусство, но совершенно различные взгляды. В одном случае научное мировоззрение убивает сущность искусства, в другом — выявляет, вскрывает жизненные смыслы и тем самым оказывает положительное влияние на искусство.

Таким образом, наука может оказывать как отрицательное, так и положительное влияние на искусство. Положительное влияние науки на искусство проявляется в следующем. Во-первых, наука расширяет тематику и предметную область искусства. Во-вторых, наука способствует формированию новых видов искусства. В-третьих, наука повышает эффективность художественного творчества. В-четвертых, наука вскрывает смыслы искусства и выступает защитным слоем подлинного, совершенного искусства.

#### Библиографический список

1. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика : в 4-х т. / Г. В. Ф. Гегель. — Т. 1. — С. 17.
2. Parkinson G Surrealism and quantum mechanics: Dispersal and fragmentation in art, life and physics // *Sciens in context*. — Cambridge ets., 2004. — Vol. 17. — № 4.

3. Еремеев, А. Ф. Век науки и искусства / А. Ф. Еремеев, М. Н. Руткевич. — Свердловск, 1984. — С. 179.

4. Шимунек, Е. Эстетика и всеобщая теория искусств / Е. Шимунек. — М., 1972. — С. 219.

**ДЕНИСОВ Сергей Фёдорович**, доктор философских наук, профессор (Россия), заведующий кафедрой философии Омского государственного педагогического университета (ОмГПУ).

Адрес для переписки: e-mail: denisov.sf@gmail.com

**ДЕНИСОВА Любовь Владиленовна**, доктор философских наук, профессор (Россия), начальник кафедры философии и политологии Омской академии МВД России.

**ЧИНАКОВА Лидия Ивановна**, доктор философских наук, профессор (Россия), профессор кафедры философии ОмГПУ.

Адрес для переписки: e-mail: denisov.sf@gmail.com

Статья поступила в редакцию 22.06.2012 г.

© С. Ф. Денисов, Л. В. Денисова, Л. И. Чинакова

## Книжная полка

**Багдасарьян, Н. Г. Культурология : учеб. для вузов / Н. Г. Багдасарьян. — М. : Юрайт ИД Юрайт, 2011. — 495 с. — ISBN 978-5-9916-0989-0.**

Настоящее издание содержит тексты лекций по культурологии, а также литературу, проблемные вопросы, кейсы, темы заданий и самостоятельных работ. Учитывая, что работа студентов с хрестоматийными текстами вызывает определенные трудности, наиболее яркие образцы культурологической классики включены в качестве вставок в структуру лекционного изложения. Особенностью учебника является его внутреннее единство, обусловленное не только естественным фактором концептуальной авторской логики, но и конструктивной организацией текста. Предназначен для студентов негуманитарных вузов, аспирантов, преподавателей, а также для широкой публики, интересующейся проблемами культуры.

**Кравченко, А. И. Культурология : учеб пособие/ А. И. Кравченко. - 10-е изд. — М. : Академический проект, 2010. — 496 с. — Гриф УМО по классич. университетскому образованию. — ISBN 978-5-8291-1195-3.**

В учебном пособии рассматриваются предмет, метод и функции культуры, основные школы культурологии, освещаются проблемы структуры и динамики культуры, межкультурного общения, развития и формирования субкультур, виды и формы культуры (народная, массовая и т.д.).

**Доброхотов, А. Л. Культурология в вопросах и ответах : учеб. пособие для вузов. / А. Л. Доброхотов, А. Т. Калинин. — М. : Проспект, 2011. — 168 с. — ISBN 978-5-392-01757-7 .**

Издание знакомит читателя с историей возникновения культурологии, основными понятиями и этапами развития науки. Структура книги, ее информативность и хронологическая последовательность помогают легко усвоить учебный материал, быстро и эффективно подготовиться к экзамену. Материал изложен в доступной и увлекательной форме, дополнительным плюсом является словарь культурологических терминов в конце пособия. Для студентов, аспирантов, преподавателей высших учебных заведений и всех интересующихся вопросами культуры.