

НАУЧНОЕ МНЕНИЕ

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ, ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ
И ФИЛОСОФСКИЕ НАУКИ



«Ограничение свободы любого автора — в прихотливости и избирательности эстетической реакции современников и в переменчивости предпочтений потомков.»

Стр. 22

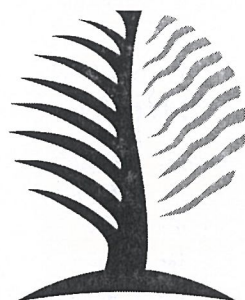
«...с повышением уровня тревожности дошкольника замедляется развитие у ребенка логического мышления, умение воспринимать задачу, рассуждать, сопоставлять, доказывать.»

Стр. 57

«...в наше время дизайн востребован в промышленной сфере, а декоративное искусство, создаваемое вручную, остается в ведении художников.»

Стр. 130

НЕКОММЕРЧЕСКОЕ ПАРТНЕРСТВО УЧЕНЫХ, ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ
И УЧРЕЖДЕНИЙ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ УНИВЕРСИТЕТСКИЙ КОНСОРЦИУМ»



НАУЧНОЕ МНЕНИЕ

Научный журнал

№ 7–8 (2019)

Педагогические, психологические и философские науки

Санкт-Петербург

СОДЕРЖАНИЕ

Теория, стратегии

Горшкова В. В.	Трудности реализации идей субъектной педагогики в условиях высшей школы.....	10
Тылик А. Ю.	Метаэтика в образовательных системах поликультурного мира: возможности и перспективы	14
Шоломова Т. В.	Восприятие, хранение и трансляция произведений искусства: смерть автора без метафор	18
Шингаев С. М., Лютова Н. П.	Успешная социализация учащихся основной школы через создание развивающей образовательной среды	24
Любцова А. В., Серых А. Б.	Актуальность исследования просоциального и асоциального поведения молодежи	30
Бродский И. А.	Религия или кровь? Обоснования и проблематика еврейского национального самосознания.....	33
Катушонок И. Ю.	Акмеологический подход к исследованию профессиональной деятельности студентов и специалистов в области управления персоналом	43
Царева Е. С.	Формирование конфликтологической компетентности личности в условиях посткризиса	49

Прикладные исследования, технологии

Акулова Т. Н., Турчин А. С.	Особенности взаимосвязи уровня тревожности и мышления старших дошкольников.....	54
Бережнова Л. Н., Шиленин Д. А.	Социокультурная обусловленность изменений профессиональной подготовки курсантов военных институтов войск национальной гвардии.....	61
Левандровская Н. В., Хамула Л. А.	Персонифицированные стратегии в обучении профессионально ориентированному иностранному языку в военном вузе.....	66
Зюкин А. В.	Вовлечение студенческой молодежи в структуру здорового образа жизни сопряженным воздействием современных игровых и аэробных физических упражнений.....	74

ВОСПРИЯТИЕ, ХРАНЕНИЕ И ТРАНСЛЯЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА: СМЕРТЬ АВТОРА БЕЗ МЕТАФОР*

Т. В. Шоломова, Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, e-mail: tatyanasholomova@yandex.ru

Концепция «смерти автора» предполагает полную волю реципиентов в деле восприятия и интерпретации произведения, но в действительности механизм взаимодействия «потребителя» и «творца» более сложен: реципиент имеет возможность заявить о своих эстетических предпочтениях самым доступным способом — купить билет; автор научился извлекать выгоду из собственной «смерти», притворяясь мертвым (устраиваясь от помощи в интерпретации своих творений). Однако физическая смерть автора, как физическая смерть любого человека, полностью лишает его всех прав, оставляя восприятие, хранение, трансляцию и воспроизведение произведений (да и саму память об их создателе) на прихотливую и избирательную волю потомков, обычно кажущихся более справедливыми в своих суждениях, чем современники.

Ключевые слова: автор, эстетический реципиент, смерть автора, продюсер, права мертвых.

PERCEPTION, STORAGE AND TRANSMISSION OF WORKS OF ART: THE AUTHOR'S DEATH WITHOUT METAPHORS

T. V. Sholomova, Herzen State Pedagogical University of Russia,
Saint Petersburg, e-mail: tatyanasholomova@yandex.ru

The concept of the “death of the author” implies the full power of the recipients in the matter of perception and interpretation of the work of art. I argue that the mechanism of interaction between the “consumer” and the “creator” is more complicated: the recipient has the opportunity to state his aesthetic preferences in the simplest and most accessible way — to buy a ticket; the author learned to benefit from his own “death” by pretending to be dead (avoiding to participate in interpreting his creations). However, the physical death of the author, as a physical death of any person, completely deprives him of all the possibilities and rights, leaving the perception, storage, transmission and reproduction of works of art (and the very memory of their creator) to the whimsical and selective will of the descendants, who, however, usually seem fairer in their judgments than the contemporaries.

Key words: author, aesthetic recipient, author's death, producer, rights of the dead.

Статья посвящена вопросу о том, что сильнейшей — авторская воля, действующая в момент создания произведения, или поведение эстетического реципиента по отношению к

произведению? До какой степени автор властен над судьбой произведения после того, как оно создано — способен ли он его сжечь, как Гоголь, или хочет довести его до сведе-

* Публикация подготовлена при поддержке РФФИ: Проект 17-03-00846-ОГН «Идеи европейского классического образования и стратегии современного российского университета».

ния публики, но не может? Или довести до сведения публики может, но заставить публику должным образом его воспринять (а себя запомнить) — нет. Два самых обсуждаемых варианта ответов на поставленный вопрос — «смерть автора» и «власть потребителя над творцом» — взаимосвязаны.

У А. Секацкого есть рассуждение о «посмертниках» и «эфемерах», т. е. тех, кто удостоился посмертной славы, и тех, кто пользуется признанием при жизни, но явно не может рассчитывать на его продолжение после смерти. Мораль же такая: «...в близоруким восхищении современников, в их воздаянии “не тем, кому следует”, скрывается особая форма милости: интенсивность разовой известности как бы авансом компенсирует неизбежность забвения уже в ближайшем будущем. Возможно, суммарный почет, отпущенный эстрадной звезде и Титу Лукрецию Кару, примерно один и тот же, только он по-разному распределен во времени» [9, с. 78]. То есть это своеобразный компенсаторный механизм культуры, проявление высшей справедливости, которое в некоторых ситуациях мы принимаем за несправедливость, потому что никогда не видим картины мира в целом.

Насколько посмертное признание соотносимо с гениальностью и с общезначимостью созданных автором произведений? Вероятно, на этот вопрос не удастся ответить, поскольку очевидно, что человеческая склонность «обессмерчивать» того или иного персонажа не связана напрямую с одаренностью и с ценностью культурного вклада (и даже с авторством). Встречаются экзотические формы бессмертия: эпигон Гоголя Е. Гребенка вряд ли прогнозировал, что причиной его всемирной непреходящей славы станет немудрящее стихотворение «Очи черные». Или, к примеру, Н. А. Кристофари, которому установлены бронзовые ростовые памятники в Санкт-Петербурге на Невском проспекте и в Москве, есть несколько мемориальных досок, в его честь выпущены почтовые марки, памятная медаль и памятная серебряная мо-

нета достоинством в три рубля — но можно и не напрягать память, чтобы вспомнить, кто это такой и за что удостоился увековечивания. Потому хотя бы, что Кристофари скорее известен как персонаж современной прозы нон-фикшн. Вот он пытается сообразить, за что благодарные потомки воздвигли ему столько рукотворных памятников, перебирая прижизненные заслуги: за благотворительность? За улучшение быта рабочих? За крестьянскую реформу? И слышит в ответ: «“Помните, как первого марта сорок второго года вы пришли в Опекунский совет на Казанскую и внесли в сберегательную кассу десять рублей серебром под четыре процента годовых?.. Потом еще стал народ подходить...” “Да, да, припоминаю. И что?” “Ну так вот. Вы были первым”» [7, с. 141].

Итак, насколько собственной посмертной славой можно управлять? Два предыдущих примера показывают, что внимание потомков к той или иной личности прихотливо и избирательно. Но даже если автор проявляет «длинную волю» и стремится к увековечиванию собственного имени, совсем не обязательно он преуспее (как минимум, столкнется с неверным пониманием), поскольку на пути к бессмертию его подстерегает одна из концепций континентальной философии — «смерть автора» Р. Барта.

Согласно формуле Барта, «смерть автора» предполагает полную волю эстетических реципиентов в деле интерпретации произведения, вплоть до игнорирования и забвения («рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора» [2, с. 391]). Утрата конгениальности и разрушение кода эстетической дешифровки облегчает реципиенту жизнь. Немудрено, что уже несколько десятилетий не обнаруживается достаточного стремления пересмотреть концепцию «смерти автора». Разве что Б. Гройс написал о том, насколько автор лично может управлять восприятием произведения публикой и способствовать тому, чтобы дело дошло до хранения и трансляции: «Художник может прославить свое имя, в то время как имена зрителей, чье

одобрение обеспечило ему успех, остаются неизвестными. Таким образом, современное искусство легко может быть принято за своеобразную машину по производству карьеры художника за счет публики. Но при этом упускается из виду то, что в условиях современности художник целиком отдан на милость публики. Если произведение искусства не нравится публике, оно уже не имеет никакой ценности. В сущности, оно тут же превращается в мусор» [3].

Надо сказать, что отечественная эстетика заподозрила нечто подобное гораздо раньше, чем встрепелась европейская философия: во-первых, приписываемый В. Г. Белинскому афоризм гласит: «сила и понимание книги — в ее своевременном прочтении»; во-вторых, П. С. Коган в 1915 г. писал, что «история литературы есть история прочитанного, но не история написанного» [8, с. 40]. Оба они подходят к проблеме с другой стороны: автор жив, он обладает силой воли, и его проблема в том, как докричаться до публики. (Хочется патетически воскликнуть: «Но какой же русский прислушается сейчас к Белинскому?!») А с Коганом случилось ровно то, что он сам же и описал: если бы его своевременно не процитировал П. Сакулин, он бы не был упомянут в этой статье).

Реципиенты давно научились по максимуму извлекать пользу из описанной Бартом ситуации: когда им угодно, автор мертв, и они интерпретируют произведение в свое удовольствие; когда они чего-то не понимают, они вполне могут начать требовать, чтобы им пояснили, что именно автор хотел сказать, и желательно, чтобы это сделал сам автор [12, с. 312, 319].

Одна из концепций восприятия современного («холодного») искусства, которое «ставит зрителя в ситуацию выбора между действительным сотворчеством, что зачастую более напоминает идею творения ex nihilo, и совершенным выпадением из эстетической ситуации, не оставляющей места для привычного зрительского гедонизма» [4, с. 200], демонстрирует нам, что хитрый автор тоже не

просто не огорчен допущением собственной смерти, но способен извлекать из нее эстетическую выгоду: иногда он против воли реципиента прикидывается мертвым, оставляя последнего наедине со зрительским недоумением и необходимостью самостоятельно сконструировать смысл воспринимаемого арт-объекта.

Принадлежащее публике право интерпретации любого произведения нередко трактуется как «власть потребителя над творцом». При этом оно имеет и оборотную сторону, обозначаемую как «пипл схавает». Одно должно бы исключать другое, но обе версии взаимозависимости потребителя и творца одновременно и практически равноправно присутствуют в современной культуре, причем их реальное взаимодействие описывается совсем в других терминах, и теория и практика современного продюсирования демонстрируют сложным образом возникающий симбиоз: «Публика всегда хорошо принимает самые удачные художественные решения. <...> Наилучшим продуктом является тот, в котором сочетаются рыночный подход и ориентация на художественные цели. <...> Искусство требует, чтобы слушатели и зрители в нем участвовали, а не просто “потребляли”» [6, с. 39]. Из чего следует, что пресловутое «потакание вкусам публики» предполагает вовсе не предложение низкопробного продукта, а диалектическое единство [достаточно] высокого художественного уровня и способности и желания публики воспринять предложенное, понять его, проникнуться и духовно обогатиться.

Продюсеры раньше всех прочих творцов сталкиваются со способностью искусства идти впереди публики, особенно в области серьезной музыки [6, с. 42]. Также они сталкиваются на практике с тем, что называется «мифом Рэндалла» (противоположность действий артиста и маркетолога): артист должен делать свое дело и надеяться, что оно понравится людям. Специалист по маркетингу выясняет, что нравится людям, и предлагает им это; он ориентируется на клиента, тогда как

артист ориентируется на продукт [6, с. 49]. Если артист (автор в широком смысле) может только *надеяться*, то он не может предъявлять публике претензий, если она его не поймет. Но он может попытаться ей понравиться. Это соотносимо с рассуждением Гройса о публике как машине для производства карьеры художника, но, когда вопрос о зависимости от благосклонности публики рассматривают с экономической точки зрения, он лишается своего драматизма. Даже возникает искушение упрекнуть автора в «низком» стремлении перевести свое творчество в материальный эквивалент, продав не только рукопись, но и вдохновение.

Подобная постановка вопроса уводит в область этики, к тому как описано стремление к почету у Аристотеля: «...к почету стремятся, наверное, для того, чтобы удостовериться в собственной добродетели. Поэтому добиваются почета у людей рассудительных и знакомых и [притом почета] за добродетель. Ясно, стало быть, что по крайней мере для таких добродетель лучше почета» [1, с. 58]. Итак, в стремлении к почету (или, в нашем случае, к признанию) ничего порочного нет, но желающий пробрести почет (признание публики) вынужден вести себя так, чтобы нравиться оказывающему почет, и соответствующая оценка его поведения (эстетическое восприятие его творения) в целом оказывается не в его власти и вне его контроля, поскольку «почет больше зависит от тех, кто его оказывает, нежели от того, кому его оказывают». Для Аристотеля это существенный недостаток, не позволяющий описать почет (в нашем случае — признание) как абсолютное благо, потому что «в благе мы угадываем нечто внутренне присущее и неотчуждаемое» [1, с. 58]. Но положение автора таково, что единственно на этот несовершенный в сравнении с достижением абсолютного блага феномен (благосклонность публики) он и должен уповать, тем более в контексте общепризнанной смерти автора. И уж тем более потому, что автор смертен не только метафорически, но и физически,

а мертвый человек лишается контроля над всем своим — от тела и имущества до духовного наследия.

Вопрос о правах мертвых, судя по всему, впервые был поднят не так давно, и интересуется им не этика, а журналистика, социология и эссеистика (проза нон-фикшн). Со всем коротко его можно сформулировать так: «Человек, осужденный за убийство, может запретить публикацию своих дневников или писем. Есть только одна категория, начисто лишённая этого права. Каждый из нас владеет своей историей. Но только до поры — как и собственным телом, бельем, очешником» [11, с. 299]. Социологическая формулировка ближе к интересующей нас проблеме: «Ты переописываешь тех, кто сам себя уже описал и понял. Кому приятно быть переписанным, переведенным на другой, неведомый и непонятный язык?» [5, с. 25]. При том что многие люди сдали свои дневники в народный архив для того, чтобы память о них сохранилась: «некто не вспомнит переживании мое после моей жизни» [5, с. 13]. Но они не могут уже управлять ни памятью о себе, ни интерпретацией собственной жизни. Не могут даже ответить на вопрос, чего они в действительности хотели, сдавая документы в архив: чтобы их помнили любой ценой — или чтобы их жизни не переинтерпретировали бы вопреки их воле? (Козлова считала последнее жестоким и вычислила способ противостояния, доступный каждому при жизни: намеренно написанные воспоминания сильно отличаются от дневников [5, с. 12]). Умерший создатель произведения в своих посмертных правах (точнее, в посмертном бесправии) ничем не отличается от полуграмотного автора дневника.

И здесь возникает вопрос о справедливости и несправедливости суда современников и суда потомков. Всеобщее убеждение таково, что потомки практически всегда правы, в то время как современники почти всегда ошибаются. Но каждое поколение, и мы тоже не исключение, является одновременно чьими-то современниками и чьими-то потомками, и

получается, что как потомки мы в своих эстетических суждениях безусловно правы, в то же время как современники мы по большей части заблуждаемся [13, с. 87]. За справедливость суждения современников заступился, кажется, только В. Скотт: «Я не такого плохого мнения о современном поколении, чтобы предполагать, что его благосклонность в настоящее время означает неизбежное осуждение в будущем» [10, с. 37]. (Судьба самого Скотта, надо сказать, противоречит концепции посмертников и эфемеров, потому что прижизненная слава у него была, как у типичного эфемера, яркая и громкая, а посмертная, как и положено, долгая, уважительная и спокойная. Именно поэтому его мнению можно доверять, тем более что он описал один из доступных способов обессмертить свое имя: плодovitость. Чем больше автор напишет, тем больше у него шансов задержаться в памяти потомков).

Можно попытаться объяснить, что происходит с реакцией эстетических реципиентов на произведение с течением времени. То есть всем очевидно, что что-то происхо-

дит: книги для взрослых превращаются в книги для детей (тот же В. Скотт тому пример); о существовании книги знают, к ней относятся с почтением, но почти не читают («Дон Кихот»); книгу и автора забывают вовсе; какое-либо незначительное произведение помнят по совершенно экзотическим причинам (у стихотворения «Раз, два, три, четыре, пять — / Вышел зайчик погулять» есть автор, Ф. Миллер). По всей видимости, избирательной человеческой памяти присуща логика, но она не очевидна.

Вероятно, любому автору следует помнить определение свободы как познанной необходимости: познание состоит в выявлении объективно существующих ограничений. Ограничение свободы любого автора — в прихотливости и избирательности эстетической реакции современников и в переменчивости предпочтений потомков. Хорошо верить, что мой стих трудом громаду лет прорвет, — но та же убежденность может быть свойственна и графоману. И самое интересное, что шанс графомана уцелеть нередко не менее значительный, чем шанс гения.

Список литературы

1. *Аристотель*. Никомахова этика // Аристотель. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 53–293.
2. *Барт Р.* Смерть автора. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Издательская группа «Прогресс»; «Универс», 1994. С. 384–391.
3. *Гройс Б.* Генеалогия партиципативного искусства / Художественный журнал. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/67-68/genealogia-participativnogo/> (дата обращения: 06.05.2019).
4. *Игнатъев Д. Ю.* «Холодное искусство» в контексте гипернормализации массовой культуры // Ярославский педагогический вестник. 2019. № 1 (106). С. 199–203.
5. *Козлова Н. Н.* Советские люди. Сцены из истории. М.: Европа, 2005. 544 с.
6. *Котлер Д., Шефф Дж.* Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительских искусств. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2012. 688 с.
7. *Носов С.* Конспирация, или Тайная жизнь петербургских памятников–2. СПб.: Лимбус-пресс, 2015. 236 с.
8. *Сакулин П. Н.* Филология и культурология. М.: Высшая школа, 1990. 240 с.
9. *Секацкий А. К.* Прикладная метафизика. СПб.: Амфора, 2005. 414 с.
10. *Скотт В.* Приключения Найджела: собрание сочинений: в 20 т. М.–Л.: Художественная литература, 1964. Т. 13. 621 с.
11. *Степанова М.* Памяти памяти: Романс. М.: Новое издательство, 2017. 408 с.
12. *Толстая Т.* Сахар и пар: последняя зима (Неевклидово кино–1) / Толстая Т. День: Личное. М.: Эксмо, 2004. С. 311–321.
13. *Шоломова Т. В.* Интерпретация как защитный механизм культуры и гуманитарная технология // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2011. № 140. С. 85–92.

References

1. *Aristotel'.* Nikomakhova etika // *Aristotel'.* Sochineniya: v 4 t. M.: Mysl', 1983. T. 4. S. 53–293.
2. *Bart R.* Smert' avtora. Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika / per. s fr.; sost., obshch. red. i vstup. st. G. K. Kosikova. M.: Izdatel'skaya gruppa «Progress»; «Univers», 1994. S. 384–391.
3. *Groys B.* Genealogiya partitsipativnogo iskusstva / *Khudozhestvennyi zhurnal*. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/67-68/genealogia-participativnogo/> (data obrashcheniya: 06.05.2019).
4. *Ignat'yev D. Yu.* «Kholodnoe iskusstvo» v kontekste gipernormalizatsii massovoy kul'tury // *Yaroslavl'skiy pedagogicheskiy vestnik*. 2019. № 1 (106). S. 199–203.
5. *Kozlova N. N.* Sovetskie lyudi. Stseny iz istorii. M.: Yevropa, 2005. 544 s.
6. *Kotler D., Sheff Dzh.* Vse bilety prodany. Strategii marketinga ispolnitel'skikh iskusstv. M.: Izdatel'skiy dom «Klassika-XXI», 2012. 688 s.
7. *Nosov S.* Konspiratsiya, ili Taynaya zhizn' peterburgskikh pamyatnikov–2. SPb.: Limbus-press, 2015. 236 s.
8. *Sakulin P. N.* Filologiya i kul'turologiya. M.: Vysshaya shkola, 1990. 240 s.
9. *Sekatskiy A. K.* Prikladnaya metafizika. SPb.: Amfora, 2005. 414 s.
10. *Skott V.* Prikl'yucheniya Naydzhela: sobranie sochineniy: v 20 t. M.-L: Khudozhestvennaya literatura, 1964. T. 13. 621 s.
11. *Stepanova M.* Pamyati pamyati: Romans. M.: Novoe izdatel'stvo, 2017. 408 s.
12. *Tolstaya T.* Sakhar i par: poslednyaya zima (Neevklidovo kino–1) / *Tolstaya T.* Den': Lichnoe. M.: Eksmo, 2004. S. 311–321.
13. *Sholomova T. V.* Interpretatsiya kak zashchitnyi mekhanizm kul'tury i gumanitarnaya tekhnologiya // *Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena*. 2011. № 140. S. 85–92.