

языка и проведением общественной экспертизы проектов федеральных законов, связанных с вопросами языка.

Таким образом, «русский язык, отражая в концентрированном виде духовную жизнь российского народа, является действенным средством формирования духовной личности, обеспечивает приобретение человеком ценностных жизненных ориентиров, помогает понять, принять национальную и общемировую культуру, и в целом способствует приобщению к духовным богатствам, хранимым языком» [3]. В решении проблем популяризации и культурологической интеграции русского языка, русский язык может выступить средством восстановления единства культуры России и русского зарубежья в целом.

Литература

1. В Пизанском университете открыт Русский центр [Электронный ресурс]. url: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/9204 (дата обращения: 25.03.2014).

2. Инструменты повышения популярности русского языка в мире [Электронный ресурс]. url: <http://www.festival.mggu-sh.ru/works/item/5337/> (дата обращения: 25.03.2014).

3. Панельная дискуссия «Проблемы популяризации и культурологической интеграции русского языка, восстановление единства культуры России и русского зарубежья» [Электронный ресурс]. url: http://ruskod73.ru/panel_discussion (дата обращения: 24.03.2014).

4. Русский центр в Пизанском университете [Электронный ресурс]. url: <http://russedina.ru/articul.php?aid=21751&pid=5> (дата обращения: 25.03.2014).

5. Фонд Русский мир. Информационный портал [Электронный ресурс]. url: <http://www.russkiymir.ru/russkiymir/ru/news/rucenter/news2204.html> (дата обращения: 25.03.2014).

Гончаренко Н.М.

*Белгородский государственный национальный
исследовательский университет
Белгород, Россия*

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ «НОВОГО ЧЕЛОВЕКА» В ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА⁴

Многие художники-авангардисты начала XX века были одержимы будущим. Искусство этого времени переполнено грандиозными замыслами прорыва в неведомое (или ведомое только художнику) будущее, проектами, программами, утопиями. В русском авангарде 1910-х гг. тема нового человека занимала одно из центральных мест. В статье, посвященной концепциям «нового человека» в искусстве авангарда,

⁴ Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ № 14-33-01012/13.

исследователь Е. Бобринская обращается к истокам этого сюжета: «Мифологему о новом человеке со всеми основаниями можно отнести к разряду так называемых вечных сюжетов, имеющих, как правило, сакральное происхождение <...> Авангардистская версия фокусировала в себе самый широкий спектр подходов к этой теме, начиная от архаической магии и мессианских ожиданий и кончая новейшими научными изысканиями в области биологии, медицины, генетики и психологии. Вариант мифа о новом человеке, связанный прежде всего с технико-магическими манипуляциями с человеческой формой, как принято считать, в наибольшей степени соответствует авангардистскому мышлению. Икар, Голем или другие порождения научно-магического творчества, безусловно, чаще всего привлекали внимание художников авангарда. Новый человек рассматривался в этом случае как новый механизм, а его рождение – как новая техническая задача, прообразом для разрешения которой служит вторичная, искусственная реальность, и прежде всего мир техники <...>».

Рассуждениям о духовном прогрессе и рождении новых рас сопутствуют предостережения о грядущем вырождении человеческого типа и призывы к установлению научного контроля за процессом изменений «формы человека». К началу XX века эта тема становится не только модным сюжетом для философско-художественных работ, но переходит нередко из сферы теории в область практических экспериментов по улучшению человеческого рода» [1, 72-73].

На практике преломления темы «нового человека» в различных художественных объединениях и у разных художников были достаточно противоречивы. Так, в творчестве Василия Кандинского нашла выражение психика уникальной личности внутри универсальной общности людей. В своих теоретических трудах художник шел в ногу с русскими учеными, работавшими в области космогонии в те же годы, – В.И. Вернадским, А.Л. Чижевским, К.Э. Циолковским.

Из наиболее значительной книги Кандинского, «О духовном в искусстве» (1910) следует, что главным стремлением человека должно быть стремление смертного, но причастного мирозданию существа, к постижению космической механики и вечности, частью которой была его душа. Отвергая все сложившиеся в европейской изобразительной традиции варианты предметно-узнаваемой формы, Кандинский наделял художника способностью к конструированию мироздания, возникающего после разрушения всего, что было. Так складывается язык абстракционизма, сыгравшего огромную роль в визуальной культуре XX столетия, включая не только изобразительное, но и прикладное искусство и архитектуру.

Еще одной вариацией на тему абстрактного искусства стала теория и практика супрематизма (от лат. *supremus* – высший). Ее автором и

главным действующим лицом был Казимир Малевич. После ряда фовистских по своему звучанию композиций 1911 г. («Купальщик», «На бульваре», «Садовник», «Мозольный оператор в бане»), Малевич обращается к новому подходу к изобразительной форме в картинах «Уборка ржи» и «Лесоруб», где неуклюжие фигуры людей собраны из объемов, напоминающих части металлических конструкций. Затем следуют кубистические полотна, где раздробленные на геометрические составляющие элементы начинают двигаться, как в композиции «Точильщик» 1912 г. Эта картина – характерный пример кубофутуризма, возникшего на стыке двух популярных в то время художественных направлений.

Футуристы – как итальянские, так и русские – программно утверждали переходность нынешнего состояния человека, а себя именовали «новыми людьми»: «Футуризм... – подчеркивал Д. Бурлюк, – это новое мироощущение. Футуристы – новые люди» [3, 63]. «Будетляне – это люди, которые будут», – утверждал Маяковский [4, 329]. Поэтому для футуристов новый человек – это человеческий тип, культивирующийся в самом «стиле» действий и поведения, отражающийся в том внутреннем, психологическом «пейзаже», который создает футуристическое искусство. Стоит также отметить, что футурист с его особым типом поведения и мироощущения часто утверждает себя через негативные и разрушительные действия, через жесты борьбы и агрессии, в том числе в реальной жизни (скандалы, уличные потасовки).

Порой трансформация человека в искусстве авангарда понималась буквально – как изменение человеческого тела и появление новых органов. О возможности появления новых органов восприятия у человека писали уже романтики. В начале XX в. эта тема под влиянием теософской и оккультной литературы вновь получила самое широкое распространение. Примером служат теософские «мыслеформы», «тактилизм» и развитие новых органов восприятия в текстах Ф.-Т. Маринетти, умозрительная версия супрематической живописи Казимира Малевича («Живопись – краска, цвет, – она заложена внутри нашего организма. Ее вспышки бывают велики и требовательны. Моя нервная система окрашена ими. Мозг мой горит от их цвета») [5, 25].

По замечанию Е. Бобринской, русских футуристов интересуют самые различные формы смещений психики – сон, экстаз, инфантилизм, безумие, ведущие к деструкции устойчивых контуров Я, к «психическому хаосу». «Психический хаос», по сути дела, воссоздается в опере Алексея Крученых «Победа над Солнцем», в ее атмосфере иррациональной жестокости, в страхах, испытываемых персонажами, в галлюцинаторных и сновиденческих образах и картинах будетлянских стран, рисующих абсолютно замкнутое пространство и человека, блуждающего во

«внутренностях» странного мира, где «все дороги перепутались и идут вверх к земле» [1, 72-73].

Костюмы для футуристической оперы «Победы над Солнцем», премьеры которой состоялась на сцене Петербургского Луна-Парка в декабре 1913 года, разработал К. Малевич. Эту работу сам художник считал программной, толкавшей к открытию беспредметной формы. Геометрия костюмов, заменявшая собой человеческую, живую суть героев-актеров, стала открытием с далеко идущими последствиями. Именно 1913 год считается годом рождения супрематизма, по мысли Малевича – высшего и конечного пункта развития человеческой культуры.

Первые послереволюционные годы воспринимались многими художниками как крах «старого мира», время Апокалипсиса. Черты «нового мира» еще не ясны, в изображениях происходит смена привычных сюжетов, героев, символов и аллегорий, смена языка высказывания. По замечанию Н. Степанян, мифическое время толкает на поиски соразмерного себе мифического пространства, в произведениях вторгается космос. Примером служит картина Константина Юона «Новая планета», которая воспринимается как воплощение апокалипсического самочувствия [2, 42]. Среди мастеров русского авангарда особняком стоит основатель «аналитического искусства» Павел Филонов, представивший в сложных, не до конца поддающихся интерпретации композициях безрадостный мир будущего.

Люди Филонова склонны к нескольким жестам, их облик и физиономии сближены. Повторяемость скрещенных или вздетых рук, постоянно вводимая бритая голова самого автора (иногда на нескольких телах в одной композиции) создают особую, навязчивую узнаваемость. Статичным фигурам людей и животных художник придает многорукость (многоноготь, многоглазость), давая понять, что эти существа движутся и что он зафиксировал их с разных точек зрения. Его полотна не просто многофигурны, они буквально набиты людьми («Мужчина и женщина», «Запад и Восток», «Пир королей» (1912–1913), «Волхвы» и «Коровницы» (1914), «Формула вселенной» (1919) и др.).

Особую насыщенность эмоциями и мрачность картинам Филонова придает стремление рассмотреть и изобразить людей в аспекте их плотской связи с органической природой в целом, в единстве с миром животных, а далее – с миром растений, предметов, машин, кристаллов и пр. Фигуры часто лишены кожи, под ней обнаруживается мышца или с фотографической точностью изображенный сустав, иногда глаз, лицо просечены разрезом, в котором размещены части городского пейзажа, видны корни деревьев.

Это однородное пространство филоновских произведений – космос, где все одинаково важно, где человеческий мир составляет лишь

часть универсума. Мир видимый в творчестве П. Филонова пронизан миром невидимым. Так проявляется религиозно-натуралистическое отношение художника к миру. Его «аналитический метод» позволяет «анатомировать» изображение: «работы Филонова населены трупами вещей и тел. Это мертвые, разложившиеся миры, уже совершенно созревшие для того чтобы воскреснуть «научным способом», в духе прозрений Федорова... Это ожидание смерти как возможности воскреснуть вместе со всеми, кто когда-либо жил, и со всем, что когда-либо существовало» [6, 35-37].

Павел Филонов был приверженцем высказанных философом Н. Федоровым идей о соединении факта технологической революции новейшего времени с мистической задачей человечества – окончательной победой над смертью как физической данностью. (Вместе с Филоновым подобные идеи разделяли многие представители русской культуры того времени – Цилковский, Малевич, Чекрыгин, Хлебников, Заболоцкий, Маяковский, Платонов.). Главный труд жизни Николая Федорова «Философия общего дела» вышел в свет в двух томах уже после смерти автора (1-й том в 1906, 2-й том в 1913 году). В этой утопии сливались философия, религия и наука. По замечанию Н. Степанян, идея возможности воскресения во плоти, оживления всех умерших поколений («отцов») силой науки, в 1910-е гг., характерные усилением позиций атеизма в России, и в послереволюционные годы, с их активной антирелигиозной пропагандой, привлекала своеобразной «актуализацией» отодвинутых в сторону христианских эсхатологических идей (Конец Времен, Страшного суда, Спасения и Преображения). Отношение к федоровской «философии общего дела» у молодых художников и поэтов было исполнено надежд до смешного конкретных: вспомним воскресение автора-поэта в поэме «Владимир Маяковский» (1913) или обращение к «химику» с мольбой о воскрешении в поэме «Про это» (1922–1923). Утопия Федорова впоследствии забылась, но в первые послереволюционные годы к ней относились с доверием [2, 42].

Зачастую именно на трудах деятелей первой половины двадцатого века строят эксперименты современные художники. При помощи технических средств происходит не только перевод художественных форм на другой изобразительный язык, но и создаются принципиально новые формы. Современная культура отмечена не меньшим разнообразием поисков на стыке науки и искусства, чем рубеж XIX и XX вв. В книге «Искусство и миф» исследователь С. Батракова пишет о том, что современный художник хочет уподобиться ученому – заглянуть в атом или ген, представить невидимое излучение, запечатлеть на холсте след от исчезнувшей микрочастицы или волны (примеров подобных новаций немало в абстрактной живописи) или проникнуть в темные

закоулки человеческой психики [7, 48]. Эти поиски стали неотъемлемой частью современных художественных практик.

Литература

1. Бобринская Е. Новый человек в эстетике русского авангарда 1910-х годов // Русский авангард: истоки и метаморфозы. – М.: Пятая страна, 2003.
2. Степанян Н. Искусство России XX века: развитие путем метаморфозы. – М.: Галарт, 2008.
3. Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. – С.-Пб., 1994.
4. Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. – М., 1955 – 1966.
5. Малевич. К. От кубизма и футуризма к супрематизму / К. Малевич. Черный квадрат. – СПб.: Издательская группа «Лениздат», 2013.
6. А-Я. Журнал неофициального русского искусства. 1979-1986». Репринтное издание. Под ред. Игоря Шелковского и Александры Обуховой. – М.: АртХроника, 2004.
7. Батракова С. Искусство и миф: Из истории живописи XX века. – М.: Наука, 2002.

Гончарова Е.Н.

*Белгородский государственный национальный
исследовательский университет
Белгород, Россия*

ДУХОВНАЯ ОСНОВА ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ МОЛОДЕЖИ

Начавшееся столетие нередко называют веком социальных технологий. Социально-технологическую культуру молодежи допустимо определять как совокупность индивидуальных позиций и ориентаций человека или группы в сфере социального управления, присущие им типы управленческого поведения, как субъективную сферу, лежащую в основе практических социально-управленческих действий и придающую им значение. Она выступает в данном случае: а) как процесс и результат институализации ценностей и поведенческих установок; б) как область предметно-практической деятельности различных социальных сфер; в) как феномен группового сознания.

Элементы социально-технологической культуры могут быть структурированы в следующем виде:

1. Санкционированные обществом ценностные ориентации установки людей, принимающих значимые для региона решения.
2. Интерес и цели, которые становятся субъектами регионального управления, а также мотивы поведения в ходе реализации региональной управленческой практики.