

2011. № 2(4): сайт. URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/72.html&j\\_id=6](http://cr-journal.ru/rus/journals/72.html&j_id=6) (дата обращения 02.01.2014).

7. Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика / пер. с англ., вступит., статья и комментарии В. В. Сапова. М.: Астрель, 2006.

8. Фадеева И. Е. Метасимволика культурных пространств: локальный текст в измерении цивилизационной системы // Человек. Культура. Образование. 2013. № 4 (6). С.73–88.

9. Эванс Р. Третий рейх: Зарождение империи / Ричард Эванс; пер., англ. Б. Кобрицова. Екатеринбург: У-Фактория; М: Астрель, 2011.

10. Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства // Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд. М.: Политиздат, 1961. Т. 21.

11. Юдин Г. Коллективное и индивидуальное в антропологии Э. Дюркгейма // Социологическое обозрение, Т. 12, № 2. 2013.

12. Ясперс К. Смысл и назначение истории / пер., с нем. 2-е изд. М.: Республика, 1994. (Мыслители XX века).

**М. Н. Сопова**

### **Театрализация пространства детской игры и теория Николая Евреинова**

УДК 008+37.032

*На основе анализа теории театрализации Николая Евреинова в статье предлагается новый взгляд на проблему детской игры и игрушки. Автор пытается определить место детской игры в свете категории «театра для себя» Н. Евреинова, что позволяет найти дополнительные обоснования особого значения детства в развитии личности ребенка. Специальное внимание отводится театрализации пространства детской игры.*

*Ключевые слова: театрализация, театр для себя, детская игра, игрушка, ребенок.*

*M. N. Sopova. Theatralization of the space of children's play and the theory of Nicolay Evreinov*

*The article offers a new view on the problem of children's toys and games. This research relies on the theory of theater of Nic. Evreinov. The*

*author tries to define the place of children's games in the light of the category of "theater for themselves" N. Evreinov that allows finding additional justification of special significance of the childhood in the development of the child's personality. Special attention is given to children's play space theatricality.*

*Key words: theatricality, theater for themselves, children's play, toy, child.*

Театрализация пространства детской игры выступает одним из характерных явлений современной культуры. Широкое и все более активное распространение этого феномена не случайно – оно является проявлением целого ряда тенденций, выражающих специфику развития ребенка в эпоху массовой культуры. Возникнув как одна из форм жизненных практик человека, игровая театрализация с течением времени обретает автономность и получает развитие в детском художественном творчестве, сохраняя свое значение на протяжении всего становления растущей личности человека. Однако тема **«театрализации»** пространства детской игры, которая носит ярко выраженный междисциплинарный характер, на наш взгляд, является недостаточно изученной. Наша задача – не просто еще раз обратиться к феноменологии детской игры в ее собственно педагогических и психологических аспектах, но показать ее универсальность в культуре с позиции формирования экзистенциального опыта ребенка в процессе его социализации, а также как механизм формирования интеллектуальных практик.

С этой же точки зрения следует, на наш взгляд, рассмотреть и феноменологию театральности. Несмотря на то, что понятия «театральность» и «театрализация» не относятся к числу новых и к этим терминам обращались и обращаются теоретики и деятели искусства, сама идея театрализации предполагает рассмотрение ее экзистенциальной природы в контексте становления субъективности посредством вовлеченности в собственное «Я» – «Я» Другого.

Театральность – совокупность выразительных средств, которые отличают театр (сценическое искусство), театральную «реальность» от других видов искусств (изобразительных, словесных) и от столь же условных конструкций «реальности», выстроенной их собственными средствами [9]. Анализ и интерпретация смысловых понятий «игра» и «театр» / «театральность» / «театрализация» раскрывают, на наш взгляд, театральную-игровую сущность бытия человека.

Одним из ярких теоретиков и деятелей театра, предложившим свою трактовку «театральности» и «театрализации» и внесшим большой вклад в развитие театра, является фигура Николая Евреинова – литератора, режиссера, драматурга, теоретика и историка театра. Исследователи творчества Н. Евреинова отмечают, что трудно найти подобную ему многогранную личность, наделенную талантами высшей пробы в разных областях театральной деятельности.

Вся жизнь Н. Евреинова была отдана театру. В 1910-е гг. Евреинов выдвинул идеи «тотальной театральнойности», «театрализации жизни», «театра для себя». Он стремился к переосмыслению сущности театра как формы самопознания человека и как источника радости. В своей работе «Театр для себя» он дает расширенное толкование категории «театральность»: «Это инстинкт преображения, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимостей Природы» [4: 118].

В работе «Театр как таковой» он дает следующую трактовку театральнойности: «Под “театральностью” как термином я подразумеваю эстетическую монстрацию явно тенденциозного характера, каковая, даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создает подмости, декорации и освобождает нас от оков действительности – легко, радостно и всепременно [5: 40–41]. Евреинов говорит: «...жизнь есть нечто, из чего надлежит что-то сделать для того, чтобы почувствовать себя ее хозяином, а не рабом, для того, чтоб из необходимой она стала желанной, стала, наконец, игрушкой», ведь только когда человек «театрализует жизнь, она получает для него полный смысл, она становится его жизнью, чем-то таким, что можно любить» [5: 49].

Каждому человеку присуще театральное отношение к действительности. Являясь одним из экзистенциалов, театральность пронизывает всю жизнь человека. Всякое действие, не имеющее целью удовлетворение самых примитивных естественных потребностей, рассматривается Евреиновым как деятельность, прежде всего театральная. Здесь мы имеем дело с параллельным развитием философии, объясняющей мир через инстинкт театральнойности, и театра как уникальной художественной формы, в распространении законов театра на любые жизненные процессы.

По мнению Евреинова, театральность «покидает» театральную сцену и растворяется в мире, проникая во все сферы общественной жизни, т. е. возвращает свое естественное состояние, характерное для культур архаики. Он усматривает ее везде – от обыденных ритуальных форм (церковь, армия, светский этикет) до масштабных исторических акций. Евреинов выделяет два типа театральности: повседневную, данную, установленную веками и как свободное творческое волеизъявление индивида. Театральность (как жажда преображения), по представлению Евреинова, *преэстетична*, на ранних этапах становления человеческого самосознания предшествует художественному формотворчеству и не объясняется желанием переустройства мира по законам красоты. Причем состояние театральности / театрализации предстает как внутреннее расщепление индивидуального «Я», выполняя тем самым функцию «зеркала» в его понимании Ж. Лаканом и реализуя метафизическую природу человека – его свободу.

Размышляя о театре будущего, Евреинов пишет: «У каждого из нас будет свой собственный театр, некий тоже в своем роде “театр для себя”, представляющий полную свободу в выборе времени, компании и удобной позы для наслаждения сценическими произведениями, которые, разумеется, не ограничатся исключительно “научными картинами”» [4: 294].

Свою оригинальную концепцию театральности Евреинов выстраивает и обращаясь к жизни животных. По мысли автора, высшие животные используют театральность почти сознательно, для собственного удовольствия. Подобно человеку, животное способно на добровольный, сознательный самообман, который и есть залог наивысшего наслаждения от игры (ухаживанье и прихорашиванье птиц; обезьяна, которая нянчит собаку, как куклу). Посредством воображения животное способно одушевить неживой предмет, создавая для себя «объект иллюзии» (игра собаки с костью) и получая радость художественного свойства. Подобные примеры игр животных уже близки к «обезьянничанью» дикарей и детей. «Театр у животных – первейшая, зачаточная форма искусства», – подытоживает Евреинов. Игра (воля к театру) – первотолчок к эволюции. Игра делает из животного – человека. *«От бессознательной маски (мимикрии) к сознательному лицедейству – таков путь от животного к человеку»*. «Театральность» у высших животных – ради радости самопреображения и радости погружения в иллюзию – за пределами логики и целесообраз-

ности. Театр у животных по-настоящему становится театром тогда, когда приобретает игровой, несерьезный, дурашливый вид. В теории Евреинова видимая исчерпанность театра как искусства, ознаменованная «Театром у животных», есть и поворот обратно – к театру как искусству, как игре [6: 301].

Таким образом, основание человеческой природы, согласно Евреинову, представляет собой внутренне двойственное пространство индивидуального сознания, формируемое расщеплением: «Я» и «маска» становится экзистенциальным «зеркалом», давая толчок развитию сознания как *со-знания*.

В работах Н. Евреинова стремление к театральности (к игре) рассматривается как стремление к творчеству. Творчество освобождает человека для новых форм деятельности и является фактором свободы. Такой свободный театр сохранился, по мнению Н. Евреинова, в мире ребенка, в мире дикаря, поэтому именно они наиболее театральны. Но со временем под гнетом семейного воспитания, образования, материальных условий жизни театральный инстинкт покидает человека.

Похожую точку зрения мы находим в трудах М. Бахтина. Если у Н. Евреинова в основе его идей лежит театрализация, то одной из базисных идей М. Бахтина является карнавализация, в случае с которой стирается разграничение актеров и зрителей: «Карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы даже в зачаточной ее форме. Рампа разрушила бы карнавал (как и обратно: уничтожение рампы разрушило бы театральное зрелище). Карнавал не созерцают – в нем *живут*, и живут *все*, потому что по идее своей он *всенароден*. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальная» [2: 12].

Подобно театру и карнавалу, игра – это представление, изображение, спектакль, показ человеком своего внутреннего мира. Утверждение человеком своей самости, своего *эго* выражается в размыкании и расширении границ бытия личности и приобретении своего индивидуального опыта. В игре человек осуществляет не только поиск себя, но и ставит себя под вопрос, осуществляет испытание себя.

Детская игра – тоже своеобразный театр, в котором ребенок выступает нередко одновременно и как «актер», играющий какую-то роль, и как «режиссер», организующий действия своих сверстников и участвующих в игре вещей, и как «драматург», импровизирующий сюжетное действие и словесный текст за себя и за куклу. Ребенок яв-

ляется вместе с тем и организатором игрового «спектакля» и его зрителем, ибо при всей увлеченности игровым действием он не теряет из виду реальности, из материала которой и по образцу которой он строит реальность игровую.

Тяга к игре как к театрализации присутствует в описании детского возраста и самого Евреинова: «Совсем маленький, я уже увлекался мыслью о создании своего театра из неуклюже-занятных, лубочных паяцев, покупавшихся, помню, в одной табачной лавочке. По целым часам, бывало, дергал я за веревочку плоское подобие своего идеала, добываясь “жизни” от раскрашенного идола» [7: 99].

М. Бахтин показал, что в игре принципиально отсутствуют зрители и актеры. Игра в них не нуждается, она будет игрой и без них. Сам играющий не видит свою игру в целом, не имеет ее целостного эстетического образа. Произведение искусства всегда что-то изображает, а игра ничего не изображает, но лишь воображает. Например, «мальчик, играющий атамана разбойников, изнутри переживает свою жизнь разбойника, глазами разбойника смотрит на пробегающего мимо другого мальчика <...>; отношение каждого из них к тому событию жизни, которое они решили разыграть, нападению разбойников на путешественников, есть только желание принять в нем участие, пережить эту жизнь в качестве одного из участников ее: один хочет быть разбойником, другой – путешественником, третий – полицейским и проч., его отношение к жизни как желание ее пережить самому не есть эстетическое отношение к жизни...» [1: 67].

М. Бахтин отмечает, что «игра действительно начинает приближаться к искусству, именно к драматическому действию, когда появляется новый, участник – зритель, который начинает любоваться игрою детей с точки зрения изображаемого ею целого события жизни...» [1: 67]. Для зрителя вся игра видна в целом, а ее участники видны как «герои» произведения, действующие в своем игровом мире, но не направляющие эти свои действия на зрителя. Охватывая своим взглядом игру в целом, зритель мыслит ее как автор произведения, т. е. именно в его глазах, с его позиции событие становится произведением. Однако событие из произведения снова превратится в игру и потеряет свое эстетическое измерение, если зритель откажется от своей созерцательной эстетической позиции и захочет сам вступить в игру.

В игре смыслы принимаются как бы всерьез, в то же время игрок онтологически свободен, независим от смыслов и в любой момент

может от них отказаться. Есть две принципиально отличных парадигмы игры: игра как приближение субъекта к реальности и как его удаление от нее. Ребенок не путает грани реальности и игры, зная, что игра – это «жизнь понарошку», «как будто» по-настоящему. Но это не значит, что ребенок при этом несерьезно относится к игре. Работа интеллекта позволяет человеку, в том числе и маленькому, строить разные варианты «картины мира». Именно игра демонстрирует основной признак интеллекта – свободу, как бы предлагая человеку власть над реальностью. Все получается легко и красиво, играючи. Игра становится неотличимой от жизни, а жизнь от игры, грань между ними стирается. Дети любят воображать себя взрослыми или героями сказок, кинофильмов и мультиков. Это воображение не остается лишь в уме, но и проявляется в поведении. Безусловность реальности преодолевается в символизме игры.

Это подтверждает и Н. Евреинов: «Помните, что фантазия – это основа искусства, а “сила воображения” не была бы силой, если бы не могла представлять что-либо несуществующее реально! В этом смысле психология давно уже признала тот важный в глазах идеолога “театра для себя» факт, что среди всех факторов, из которых составляется созерцание предмета, решающий эмоциональный момент впечатления создается не объективными факторами как его *habitus*, а *субъективными*, т. е. теми, совместное действие которых мы называем фантазией, изменяющей и оживляющей объект, так что вместе с ростом этого фактора фантазии рука об руку идет процесс усиления чувства» [5: 307].

Рассуждая о фантазии, Евреинов обращается к исследованию В. Вундта: «В детской игре объект должен оставлять возможно свободное место фантазии, – говорит В. Вундт, – правило, значение которого столь часто забывается фабрикантами детских игрушек». А между тем известно, что «восковая кукла, являющаяся точным воспроизведением настоящего ребенка, или ящик кубиков, отдельные части которого сделаны сообразно проекту построенного здания, являются гораздо *более несовершенными игрушками*, чем деревянная кукла, только *слегка* напоминающая черты человеческой фигуры, или собрание деревяшек, могущих соединиться как угодно» [3: 307]. «Верное природе изображение становится для ребенка предметом удивления, если не страха, и художественный автомат, будь он прыгающим человеком, летающей птицей или моделью настоящей паровой железной дороги, является объектом, с которым фантазия не может ничего сде-

лать, потому что он уже обладает всеми качествами, которые фантазия могла бы придать ему» [4: 308].

Это действительно так. Главной отличительной особенностью настоящей детской игры является наличие воображаемой ситуации. В игре ребенок одновременно живет в двух мирах: реальном пространстве и в воображаемом. Расхождение видимого и представляемого, когда понарошку все возможно, является главной характеристикой игры, которая развивает и творческие способности, и воображение, и самостоятельность, и многие другие важнейшие качества личности дошкольников.

Способность к игре и потребность к ней заложена в бытийной природе человека познающего, человека активно пропускающего окружающий мир через призму субъективных восприятий и представлений, через мир собственного воображения, продуцирующего разные игровые формы.

Содержанием театрально-игровой деятельности детей является социокультурный опыт, что определяет ее место как компонента содержания образования; она создает условия для осознания чувств, помогает научиться отстраняться от ситуации, видеть ее «сверху»; направлена на развитие театрально-игровых умений человека, которые позволяют адекватно действовать в социуме, поддерживать и развивать свой креатив. Игра одновременно «захватывает» и чувства человека, и его страсти, и его интеллект, и поведение. Этот факт означает, что игра – полифункциональная и универсальная сфера жизнедеятельности с образным, а не понятийным мировосприятием «человека играющего», при котором главную роль играют фантазия и воображение человека, его эмоциональный опыт и «эмоциональное мышление», что укрепляет научный интерес к игре в решении проблемы формирования творческой личности.

Человек нуждается в Другом. В игре человек пытается найти нечто непохожее на себя. Наличие Другого дает первичную бинарную структуризацию мира на пространство Своего – доступного и находящегося во владении – и пространство Чужого – недоступного и не находящегося во владении. Игра – это коммуникация, нечто, происходящее в общем месте, в едином пространстве, в коллективном бытии. Совершается выход игрока за пределы Себя, вовне Своего к Другому, соединения Себя с Другим. Другой устанавливает пределы Своего, границы того, чем Свое обладает. «Я» раздвигает собственные границы благодаря Другому и за счет его. Другой – это способ нашего присутствия в мире. Игра – это поиск Другого и встреча с Другим [3].



Встретиться с Другим – это значит принять его, согласиться с ним, т. е. самому стать немного другим, преодолеть свои границы, превзойти свои пределы. И этим Другим для ребенка часто становится не только партнер по игре: взрослый или сверстник, но и игрушка, без которой мир детства и игры просто немыслим.

Игрушка играет важную роль в процессах формирования человеческого «Я» в его соотношении с «Другим» (реальным и ирреальным). Можно предположить, что причины феноменальной сущности игрушки и ее универсальности в масштабах общечеловеческой культуры заключаются в том, что она имеет исключительное значение для становления человеческой личности в ее персональных и инперсональных ипостасях в онтогенезе. Л. Г. Оршанский еще в начале XX в. отметил, что «...игрушка способствует естественному развитию двух путей детского творчества. В первую очередь ребенок идет от игрушки к театру... Одновременно с путем имитации театрального характера, от игрушки прокладывается дорога и к производству, и к знанию» [8: 46].

Особый вес игрушке придает то обстоятельство, что она оказывает существенное влияние на формирование личности ребенка, в значительной степени детерминирует его ментальные и поведенческие реакции, а также играет определяющую роль при социализации и гендерной идентификации, освоении социальной и природной среды и адаптации к ней в раннем детстве. Идеология антропоморфизма позволяет использовать антропоморфные игрушки в целях «социального конструирования», т. е. для формирования и развития «пространства личности» ребенка, осознания им своего «Я», противопоставленного «Другому», формирования гендерной, социальной и этнокультурной принадлежности и желательных стандартов поведения.

Одним из важнейших признаков игры также является спонтанность действий игрока. Именно возможность и ценность, конструктивность и эффективность такой произвольности выбора, непредсказуемости поступка субъекта и делает некую деятельность игрой.

То же можно наблюдать и при рассмотрении феномена театральности. Критерием театральности, так же как и критерием игры, является желание преобразования, стремление «стать другим», стремление дополнить свое «Я» «Я» *другого*. Это потребность не эстетическая, а экзистенциальная, причем природа ее направлена на интеллектуальное преобразование сознания. Игра – первичная интеллектуальная

практика, и только на базе ее может быть сформировано мышление и сознание индивида. Театральность – это жизненная потребность, – утверждает Евреинов, изначальная в человеке, и реализуется она по законам театра: «...что мне толку в эстетике, когда она мешает мне творить свободно другую жизнь, быть может даже наперекор тому, что называется хорошим вкусом, творить, чтобы противопоставить мой мир навязанному мне, творить совсем с иной целью, чем творится произведение искусства! Последнее имеет в виду эстетическое наслаждение, произведение же театральности – наслаждение от произвольного преобразования...» [5: 44]. Театральность – не театр, а природная общечеловеческая основа, независимая от обыденности, позволяющая реализовать человеческую индивидуальность.

Н. Евреинов рассказывает о театре четырехлетней Верочки, которой «нет никакого дела до новых теорий сценического искусства». Она обходится без сценического оборудования и без костюмов, ей не нужны куклы и игрушки. Ее актеры – пальцы ее руки, у каждого из которых – роль, а сюжеты спектаклей рождаются в Верочкиной фантазии. Вот подлинный театр. Рассуждая о театре маленькой Верочки, Евреинов утверждает, что ее театр – «совсем настоящий театр»... «Творческая убедительность достигает здесь такого абсолюта, что дальше некуда идти и нечего желать... Правда, здесь творец и зритель – одно лицо; но в том-то и заключен здесь весь секрет театральности иллюзии». «В этом театре каждый раз идет новая пьеса. Здешний драматург неистощим в своей фантазии...» [4: 290]. Верочкин театр не нуждается в публике... «Здесь действительно все делается как по волшебству и даже без волшебной палочки» [4: 291].

В этом примере ярко проявляется режиссерская, творческая игра маленького ребенка. В ней ребенок выступает как режиссер, который управляет и руководит действиями либо игрушек-артистов, в приведенном выше примере – обычных пальцев детской руки. Маска эстета оказывается фальшивой перед театральностью природой ребенка. Театральная поза – результат отчаянной борьбы за выживание в обществе – теряет смысл перед истинными ценностями. Евреинов исходит из того, что театральность подсознательна. Она сопровождает человека постоянно и проявляется во всем.

«Чувство жуткого удивления вызывает созерцание детской игры, – замечает Л. Г. Оршанский в своем труде об игрушках, – наблюдатель видит полное слияние ребенка с игрой; все, что есть в нем жизнеспособного, силы, внимание, восторг, целиком отдаются этой *вне-реальной и в то же время самой действительной жизни*. Это... ред-

кий случай творчества, совершающегося не в тайниках души, а открыто, безбоязненно, – *тайна на мгновение вынесена на свет...*». [5: 57–58]. Ребенок непрестанно актерствует; действительность его вовсе не интересует. Для него глубоко важно «faire la guerre» изображать собою взрослого коня, «в салазки жучку посадив». Окружающие его предметы суть не более как объекты его смелой театрализации. И «если вы их оторвете от игры, – замечает Ж. д’Удин, – они не скоро вернутся к действительной жизни: в этом вымышленном мире игры как различен был ритм их существования от того будничного ритма, в который вы хотите их заставить вернуться!» Сюда же относится необыкновенно развитая у детей страсть гримасничать и «кривляться», особенно когда они чувствуют, что на них обращено внимание. Все это не более и не менее как неудержимое для ребенка проявление инстинкта театральности [5: 57–58].

Игровая деятельность как акт естественного творчества не отпечатывается в каком-то исходном облике, а имеет процессуальный характер, ее цель – изменение личности. Игра является средством адаптации к культуре. Она готовит ребенка к будущему самостоятельному бытию. Предназначение детской игры в первую очередь заключается не в том, что бы обучить ребенка определенным способностям и свойствам, в игре ребенок прежде всего учится быть человеком.

Таким образом, особое значение игры как формы театрализации жизни заключается в том, что ребенок, сам того не подозревая, решает главную задачу своей жизни – он определяет свое место, свой путь среди людей. Игра как экзистенциальная потребность становится первичной интеллектуальной практикой ребенка, посредством «театра для себя» и, как следствие, обретения внутренней диалогичности сознания, формирующего свою индивидуальную и социальную идентичность.

---

1. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. С.7–162.

2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

3. Гурин С. П. Игра. Спонтанность. Трансценденция: сайт. URL: <http://russned.ru/filosofiya/igra-spontannost-transcendenciya>

4. Евреинов Н. Н. Театр для себя // Евреинов Н. Н. Демон театральности / сост., общ. ред. и комм. А. Ю.Зубкова и В. И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. 535 с.

5. Евреинов Н. Н. Театр как таковой // Евреинов Н. Н. Демон театральности / сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. 535 с.

6. Евреинов Н. Н. Театр у животных. (О смысле театральности с биологической точки зрения) // Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах / сост., подгот. текстов и комм. Т. С. Джуровой, А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. М.: Совпадение, 2005. 399 с.

7. Евреинов Н. Н. Метод художественной реконструкции театральных постановок // Евреинов Н. Н. Театральные новации. Пг.: Третья стража, 1922: сайт. URL: <http://www.teatr-lib.ru/Library/Evreinov/novatsii/#Тос319840421>

8. Оршанский Л. Г. Художественная и кустарная промышленность СССР 1917–1927. Л.: Академия художеств, 1927. 83 с.

9. Театральность. Википедия. Свободная энциклопедия: сайт. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D2%E5%E0%F2%F0%E0%EB%FC%ED%EE%F1%F2%FC>

**Е. Н. Шапинская**

### **Кризис эстетических ценностей**

#### **в «посткультурном» обществе: концепция культурного капитала Пьера Бурдьё<sup>1</sup>**

УДК 008+18

*В статье рассмотрена проблема кризиса эстетических ценностей и снижения роли художественной культуры в образовательном процессе, что отрицательно сказывается на формировании идентичности человека информационного общества. Автор обращается к идеям французского социолога П. Бурдьё, который создал концепцию «культурного капитала» как важнейшего фактора формирования отношения человека к действительности и формирования его личностной идентичности. Искусство рассматривается Бурдьё как социальный феномен, тесно связанный с социальной стратификацией и уровнем образования. Теория Бурдьё является значимой как для осмысления процессов, происходящих в отечественной культуре и образовании, так и для преодоления кризисных явлений.*

---

© Шапинская Е. Н., 2014.

<sup>1</sup> Статья подготовлена при поддержке РГНФ. Грант № 14-03-00035.