

Перельман Ирина Владимировна

### **МЕТОДОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВА КАК ОБЛАСТИ ГЕНДЕРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Статья посвящена синтезу двух направлений гуманитарного знания: искусствоведения и гендерных исследований. В ней раскрывается вариант методологии гендерного прочтения художественного образа, передающего поведение человека, обосновывается степень корреляции понятий "гендер" и "художественный образ". Анализируется возможность реконструкции гендерной истории через знаковую, репрезентируемую в произведениях искусства. Основное внимание автор акцентирует на анализе понятий "художественный образ", "символ", "знак", "гендер", "гендерная репрезентация".

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2013/9-2/31.html](http://www.gramota.net/materials/3/2013/9-2/31.html)

Источник

### **Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2013. № 9 (35): в 2-х ч. Ч. II. С. 126-131. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2013/9-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2013/9-2/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

УДК 7.011

**Искусствоведение**

*Статья посвящена синтезу двух направлений гуманитарного знания: искусствоведения и гендерных исследований. В ней раскрывается вариант методологии гендерного прочтения художественного образа, передающего поведение человека, обосновывается степень корреляции понятий «гендер» и «художественный образ». Анализируется возможность реконструкции гендерной истории через знаковость, репрезентируемую в произведениях искусства. Основное внимание автор акцентирует на анализе понятий «художественный образ», «символ», «знак», «гендер», «гендерная репрезентация».*

*Ключевые слова и фразы:* художественный образ; символ; знак; гендер; гендерная репрезентация; культурные оформления.

**Перельман Ирина Владимировна**

Государственный институт искусствознания

perelman7655@mail.ru

**МЕТОДОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВА КАК ОБЛАСТИ ГЕНДЕРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ<sup>©</sup>**

Искусство – особая область человеческой деятельности. Его специфика базируется на творческом постижении мира в уникальной форме – форме художественных образов.

В художественном творчестве сосредоточен концентрированный опыт поколений, содержится суть, квинт-эссенция человеческих отношений, переживаний, мыслей и чувств, воплощается идеал прекрасного [7, с. 10].

Одновременно искусство – это феномен, определение которого до конца невозможно, но который изучается с античных времен. Ясно одно – «искусство выступает как совершенно необходимое для жизни явление, явление не только интеллектуально, но и биологически значимое. Без него невозможна психическая жизнь, невозможно развитие человека как разумного существа» [24, с. 40].

Один из главных объектов искусства – человек. О нём рассказывает литература и театр, живопись, графика и скульптура, музыка, кино. История человека – это история его репрезентации в произведениях искусства. Именно искусство как никакой другой институт общественного сознания отражает сущностную связь человека с миром, социумом. Оно показывает многообразие типов и видов социальных практик, их взаимовлияние, взаимообусловленность. Благодаря чему, искусство оказывается высокоорганизованной формой самоутверждения человека, утверждения его социальности. Это обстоятельство позволяет рассматривать искусство как область гендерной репрезентации. Понятие «гендерная репрезентация» связано с появлением гендерной теории – сравнительно молодого направления гуманитарного знания о человеке, получившего широкую популярность в западной и отечественной науке, начиная с 70-х годов XX века. В её основе находится категория «гендер» (англ. *Gender*), имеющая различные «оттенки» толкования в русском языке, так как в нем нет точного аналога английскому слову *gender*, в обобщённом смысле означающему род, вид [19]. По утверждению Г. С. Баранова, если категория «пол» фиксирует биофизиологические различия между полами, обусловленные самой природой, то категория «гендер» призвана зафиксировать социокультурные факторы, надстраивающиеся над полом, но детерминированные отнюдь не природой, а культурой [2, с. 5]. Е. А. Микшина пишет о том, что применение этого обозначения призвано отличить «социальный пол» от биологического [19, с. 13].

Проблемное поле гендерной теории в первую очередь связано с артикулированием истории социального статуса женщины. В 80-90-е годы XX века были предприняты первые попытки обобщённого анализа женщины как социального субъекта, специфически женского сознания и феминистской идеологии, исходя из диалектической интерпретации прежних подходов [9, с. 104-110], а также на основе новых разработок, в частности, гендерного подхода и гендерных исследований [1; 8].

Развитие гендерной теории и активное внедрение её в различные научные дисциплины, такие как социология, психология, философия, культурология, история искусства, обусловлены актуальностью артикулируемых ею проблем [11]. В связи с этим, осмысление теории гендера как предмета и метода исследования создаёт предпосылки для актуализации его как философско-культурологической парадигмы, в недрах которой рождается новый взгляд на смыслогенез культуры. Искусство по своему предмету антропометрично, следовательно, обладает богатым ресурсом для гендерных исследований. Методология их изучения обуславливается спецификой искусства, которое познает мир посредством образного мышления.

Осмысление феномена художественного образа имеет богатую историю, фундаментальным обобщением которой является его актуализация как явления, переводящего реципиента с уровня обыденного дискурсивного мышления на более высокий уровень сознания, которому доступно воплощение глубинных сущностных смыслов изображаемого. Он указывает на инициацию становления, направление сознания, практически исчерпавшего возможное формально-логическое дискурса вербального языка.

Долгое время основной категорией понимания художественного образа, являлась степень его изоморфизма.

Чем выше уровень изоморфизма, тем образ в своей изобразительно-выразительной модальности ближе к внешней форме изображаемого фрагмента действительности, тем более он «литературен», то есть поддается

словесному описанию и вызывает соответствующие «картинные» представления у реципиента... Нередко именно этот (условно говоря, искусствоведческий) уровень образности оказывается ориентированным на внеэстетические цели (социальные, политические, религиозные), и именно благодаря ему произведение приобретает социальную значимость у реципиентов своего времени [6, с. 286]. Высокая степень изоморфизма способствует формированию содержательной наполненности образа, которая необходима предмету гендерных исследований.

Однако исторически принцип изоморфизма стремительно убывал.

Уже художественный процесс последних десятилетий девятнадцатого века убедил современников в том, что мимесис не может рассматриваться как предельный горизонт искусства. Резкая смена регистров художественного языка и принципов художественной выразительности в целом ставила под вопрос фундаментальные классические представления о природе творчества, его возможностях и предназначении в современном мире [12].

Таким образом, проблема художественной образности – это проблема понимания языка того или иного историко-стилистического направления искусства.

А. В. Свешников, анализируя процесс рождения образа, выдвигает теорию конструктов – образов. Конструкты – это явления психологические, возникающие в творческом сознании художника. Это отношения между непосредственным впечатлением от явления жизни и его образным воплощением. Они могут объединяться в конструктивную систему и осознаваться на различных уровнях мышления, формируя целостную картину мира. Образные конструкты возникают в последовательности «конкретный образ – видовой образ – символ – знак» [24].

В. В. Бычков определяет художественный образ как феномен динамический, как сложный процесс художественного освоения человеком Универсума в его сущностных основаниях, как бы фокусирование его в конкретный момент бытия в конкретной точке художественно – эстетического пространства. Он предполагает наличие объективной и субъективной реальности, не всегда фиксируемой сознанием художника, но давшей толчок процессу художественного отображения. Она более или менее существенно субъективно трансформируется в творческом акте в некую иную реальность самого чувственно воспринимаемого произведения. Затем в акте восприятия этого произведения происходит ещё один процесс трансформации черт, формы, смысла, даже сущности исходной реальности и реальности произведения искусства. Возникает конечный образ [6, с. 283].

Важную роль в создании художественного образа играют внешние и внутренние побудительные мотивы, задачи, цели, стимулирующие творческое сознание художника и, как следствие, влияющие на содержание произведения. На это указывают многие исследователи, занимающиеся проблемами анализа художественного творчества [5; 10; 18; 22; 27; 29; 30; 31; 32].

Интенция любого художника проявляет себя как внутренняя предрасположенность его к неким темам, способам художественной выразительности, к характерным языковым и композиционным приемам. В этом смысле интенция выступает своего рода регулятором, ориентирующим разных художников на разработку соответствующих их дарованию тем и жанров [15, с. 25]. Она обуславливает избирательность образной направленности.

Вышеизложенное позволяет считать художественный образ предметом, отличающимся сложной структурной организацией, на котором базируется освоение художественно-эстетического пространства культуры, который развивается в зависимости от интенций автора и парадигм художественного языка того или иного исторического периода, который имеет глубокую связь с Универсумом и философски его обобщает.

Это дает право говорить о произведениях искусства как о сакральных знаках своего времени, важных для истории, не менее чем официальные документы и хроники. В связи с чем искусство представляется своеобразным информационным полем [26] изучения истории, культуры, общества.

Следующим этапом разработки проблемы является понимание символической природы культуры и искусства. Символизация общественных явлений и процессов обнаруживается на всём протяжении истории человеческого духа. Это метод философского постижения человека. Это инструмент познания, вскрывающий широкий круг модусов человеческого бытия [25].

Символизм – грамматика культуры, или трансформация сырых перцептивных данностей в артикулированный и организованный мир культуры [23, с. 7]. Символ – это универсальное понятие, принцип и метод. Диалектика символизма позволяет сопрягать и исследовать различные пласты культуры, то есть проводить её междисциплинарное изучение, получая концептуальные, центростремительные знания.

Выделим из каждой исследуемой области ключевое понятие. Таковыми, безусловно, будут гендер и образ (художественный). Они являются главными сопоставляемыми, сопрягаемыми величинами. Это понятия, которые следует рассматривать эмблематически. Их можно считать контекстуальными культурными эмблемами, занимающими своё место в композиции прочих эмблем, обоснованием которых отличается плюралистический взгляд на культуру, характерный для философии XX века. Между эмблемами существует принципиальная взаимосвязь, поскольку культура – это организм взаимообусловленный. Гендер и художественный образ – результаты символической градации культуры, культурной деятельности. Это построения, приводящие к различным сторонам отражения истины о культуре и существующие в следующих оппозициях: рассудочно-понятийное / чувственно-образное, систематическое / интуитивно-фантастическое, рациональное / эмпирическое. Это разноплановые оформления культуры.

Оформления относительно, каждое из них композиционно правомерно и верно; факт, однако, не растворяется полностью ни в одном из них, он многогранно преломляется в них, всегда оставаясь «больше», чем любое из преломлений [Там же, с. 39]. Следовательно, уровень познания культуры через отдельные контекстуальные оформления ограничен и условен, но он расширяется по мере увеличения числа взятых к анализу оформлений. Эта стратегия стремится к «со-знанию» о культуре, позволяет получать синтетическое знание.

Возникает проблема методологии анализа данных культурных оформлений и выявления общих параметров объективации. Их общность, как уже говорилось, заключается в направленности (хотя и разными путями) на единый объект – человека. Общие параметры объективации – в отражении духовности человека, меняющейся во времени. Духовность, представленная каждой из исследуемых структур, «говорит» на собственном грамматическом языке, из которого должны быть выявлены общие содержательные контексты и приведены к единому методу толкования. Необходимо вскрыть явления, родственные генетически, но разноликие формально.

Гендер – это, прежде всего, понятие. Оно абстрактно и рядоположено.

Образ (художественный) величина конкретная и бытийственная. Это субстанция, выходящая своей содержательностью за пределы логического, утилитарно-прикладного прочтения, к которому принадлежит гендер. Это, прежде всего, субстанция эстетическая. Между художественным образом и гендером разница принципиальна.

Персонаж художественного произведения не сводится к набору качественных характеристик. Каждый герой – это многомерное «Я», в высшем смысле не поддающееся полностью исчерпывающему вербальному анализу, и в этом, как уже говорилось, – основополагающая характеристика искусства, его существенное отличие от понятийных суждений. Поэтому, исследования в искусстве на предмет гендерной репрезентации в художественном образе сопряжены с установкой, в которой гендер как «конечный», читаемый конструктор противопоставляется «бесконечному», не читаемому до конца образу.

Общеизвестно, что художественный образ всегда символичен, он значительно глубже понятийных суждений. К. А. Свасьян в своей книге «Проблема символа в современной философии (Критика и анализ)» пишет о том, что образ является зримо-разыгранным коррелятом метаморфемы символа, тогда как «понятие исключает всякую образность» [Там же, с. 114] и, следовательно, значительно удалено от символа. И хотя «символ принципиально отличается от понятия, но и в этом случае понятие, как морфема, несёт в себе потенциальную символичность, то есть, как и всякий знак, и оно может стать символом» [Там же, с. 115]. Следовательно, исследуемые качественно разные субстанции (понятийное – гендер и символичное – образ) все-таки могут вступить во взаимоотношения на уровне символичности. Репрезентацию символа в этой связи отличает средство его сигнализации, его разные модели переживания.

Понятие, как пишет К. А. Свасьян, морфема символа, то есть одна из множества его содержательных сторон. Образ – зримый эквивалент метаморфемы символа, то есть выражение его объективной идеи. Удельный вес образа значительно больше, чем вес понятийной субстанции, то есть гендера. Следовательно, в символической своей природе, гендер, можно познать исчерпывающе по отношению к образу.

Безусловно, гендер – это знак, эволюционирующий в исторической перспективе. Художественный образ также знак в своём высшем обобщённом понимании. Вспомним, как на это указывал А. В. Свешников в теории образов – конструктов. Гендер и образ (художественный) коррелируют на уровне знаковости. Сопряжённость их знаковости является методологической основой для рассмотрения искусства как области гендерных исследований. Она позволяет отметить в художественном образе содержательный план гендерно окрашенной знаковой артикуляции.

Как известно, знаковую природу понятий и категорий культуры изучает семиотика. При помощи знаков, объединяющихся в семиотические системы, передаётся социальная семантическая информация. Искусство образует специальную семиотическую систему, в которой каждый его вид «хранит» социальную семантическую информацию на собственном языке, обусловленном уникальным способом знакообразования [16].

Интересующая исследователя информация анализируется через свойства и структуру знака той или иной знаковой системы: его материал и фактуру, миметичность, модальность, фигуральность, метафоричность.

Поскольку знакотворческая деятельность охватывает все стороны жизни человека, в центре нашей проблемы оказываются два знака, принадлежащие разным группам: художественный образ, относящийся к группе знаков искусства, и гендер, относящийся к группам знаков управления и воспитания, так как является мерой, средством сигнализации и исчисления, переданного в языке [Там же]. Язык, благодаря оперированию понятиями, позволит выделить генерализирующее содержание исследуемых величин. Сила языка в том, что он находится в центре управления семиотикой, «живёт» в ней как некий стержень [Там же, с. 200].

Художественный образ может «читаться» как комплекс знаковых структур, а также как единый знак. Это объясняется его природой, которая была обозначена выше, а также диалектикой художественной формы, которая, в сущности, является субстанцией, струящейся потоками смысловых энергий [17]. Информационно-семиотический метод исследования понимает текст художественного произведения как так называемый «хаосмос» [26], который строится не на хаосе распада, а на хаосе генерации разнообразной информации (идей, значений, символов). Это позволяет говорить о получении специфического знания, в котором происходит историческая реконструкция социального опыта через процесс актуализации художественного содержания.

Искусство даёт огромный материал для реконструкции гендера в его исторической динамике. На гендерную информацию, репрезентированную в произведениях искусства, опирается наше представление о жизненных установках прошлых поколений, об их содержательности. Это своего рода дидактическая матрица, не имеющая аналогов по охвату и глубине социальной тематики, основанная на особой силе воздействия художественного знака. Ввиду специфики искусства, как феномена строящегося на эмоционально-чувственной убедительности, такие знаки способны осуществлять проекты духовной трансформации общества, воспитывать, контролировать сознание.

Знаковость искусства связана с амбивалентностью его природы. С одной стороны, искусство рождается под непосредственным впечатлением жизненных явлений, с другой – может само диктовать жизненные ориентиры.

Литература, изобразительное искусство, кино, театр транслируют многообразие социальных практик, которые осуществляют обогащение сознания «не-прямым» социальным опытом, то есть опытом, присвоенным через процесс проживания художественного образа. Такой опыт выполняет компенсаторные функции. Об этом пишет А. В. Свешников, обосновывая потребность в искусстве как потребность в целостном чувстве мира, в котором непознанные до конца объекты дорисовываются (додумываются) иллюзорно.

В числе прочего, такой опыт «задаёт тон» гендерному фону, способствует формированию гендерного самосознания. Таким образом, искусство не только вбирает информацию о мире и кодирует её, но, излагая, ставит ценностные ориентиры, создавая цикличность оборота информации о мире, исторически её обновляя. В этой связи оно является инструментом конструирования социальности. Оно не только отражает существующую в обществе систему социальных отношений и социальных институтов, но и влияет на их развитие, поскольку, «моделируя мир в символических формах, человек осваивается с ним, осваивает его вплоть до управления явлениями» [23, с. 157].

Представители различных философских и эстетических направлений XX века исследовали проблему социально-символической ценности искусства. В этой связи необходимо отметить, что западная концепция отличается от отечественной. Под искусством там понимается более широкий круг социальных практик (реклама, мода, коммерческое кино, детективная литература, мемуары преступников), чем в отечественных работах, где под искусством понимаются художественные практики классической парадигмы.

Так, в системе «социального действия» Т. Парсонса [35] искусство рассматривается в качестве разновидности экспрессивного символизма. Понимая объекты культуры как символические продукты, он считает произведения искусства идеальным типом таких объектов.

Американский социолог Г. Д. Данкен определяет искусство как социальный институт, выполняющий функции производства, хранения и использования символов, которые, по его мнению, выступают не только средством познания и убеждения, но прежде всего орудием социального действия [33]. Данкен проводит различие между искусством «великим», «магическим» и «иллюзорным» [Ibidem, p. 14-47], утверждая, что образцы настоящего искусства выполняют функцию утверждения социально значимых ролей. В этом его концепция является однобокой, поскольку «цель великого искусства состоит не в создании нормативных образцов поведения, а в том, чтобы формировать высокие идеалы гуманизма» [4, с. 296], а социально-нормативная функция искусства – лишь одна из сторон его символичности.

Произведение искусства моделирует идею в символе, который через восприятие «записывается» на подсознание и через механизм накопления социально-символической информации влияет на социальное поведение.

И. П. Никитина считает, что «сопоставление искусства не с наукой, а с политикой более плодотворно для исследования социальных задач искусства» [20, с. 119], которые реализуются как на субъективном уровне, так и на уровне социальных институтов. Определяя собой цели деятельности членов социума, идеология способна оказывать мощное воздействие на развитие искусства, устанавливая перед ним задачи стандартизации сознания людей, управления ими путем формирования определенного типа сознания, его стереотипизации.

Невозможно отрицать, что искусство, поставленное на службу монополистическим и политическим интересам, вырождается, утрачивает свою эстетическую сущность, превращаясь в поставщика символических средств манипулирования сознанием и поведением масс.

Д. В. Потапов утверждает, что социальность презентирована в содержании произведений искусства их дискурсивным строем, а внешне задана социальным контекстом, определяющим легитимные и нелегитимные практики извлечения многообразия смыслов из текстов произведений [21, с. 15].

Таким образом, искусство является средством и моделью коммуникации, управляемой в зависимости от целей коммуницирующих сторон. Коммуникация предполагает, что идея человека (создателя произведения искусства) действует на другого и у этого «другого» возникает опыт, сходный с опытом первого. Следовательно, произведение искусства должно рассматриваться как сообщение (текст), построенное на художественной лексике. Она актуализируется на основе понимания формы и содержания произведения и концентрируется вокруг трёх основных проблем искусства – языка, символа и знака [3]. Следовательно, методологически отождествляется с информационно-семиотическим подходом исследования. Язык искусства постоянно колеблется между полюсами – объективным и субъективным. Согласно Э. Кассиреру [13], объективное составляет предметно изображённое, субъективное – личностно выраженное.

Ни одна теория искусства не может игнорировать ни один из этих полюсов, хотя акцент может быть сделан то на одном, то на другом [3, с. 82-83].

Чтение художественной лексики является основополагающим этапом в трактовке произведения и часто зависит от субъективного взгляда исследователя. В нашем случае она предполагает вывод знаковых структур художественного образа на гендерно значимую информацию, которая на первом этапе анализа будет заключаться в моделировании «гендерного дисплея» [34, р. 1]. Он репрезентирует гендерную идентичность, демонстрирует ситуативную социальную практику. Об этом же пишет Г. С. Баранов: «Важным аспектом конструирования гендерных отношений в культуре является означивание, то есть то, что властные отношения выражаются с помощью широкого класса знаковых средств, которые в совокупности составляют так называемый «гендерный дисплей», то есть способ самопредъявления себя как существа определённой гендерной группы» [2, с. 26]. «...дисплей обеспечивает данные о расстановке сил в данном собрании людей и о том, какое положение действующий субъект готов занять в ходе разворачивающейся социальной ситуации» [34, р. 1].

На втором этапе анализа происходит идейное обобщение знакового материала. Востребованность такого метода исследования можно объяснить, прежде всего, с исторической и культурологической точек зрения, ведь он позволяет не абстрактно-теоретически, а образно проникнуть в динамику духовного развития общества и показать становление широкого круга социальных практик и ценностей, несущих детальную информацию о той или иной эпохе.

Все вышеизложенное говорит об актуальности применения информационно-семиотического подхода к изучению искусства. Он наиболее адекватно представляет социальное содержание онтологии художественного сознания.

Рассмотрение искусства как области гендерных исследований сложно, полимодально. Оно носит междисциплинарный характер. Оно строится на понимании искусства как своеобразного информационного поля, репрезентирующего многообразие эмоциональных, ментальных, психических состояний людей ушедших эпох. Оно основано на понимании искусства как образного мышления, на понимании психологии художественного творчества, механизмов художественного смыслообразования. К нему применимы методы информационно-семиотического анализа.

Изучение искусства как области гендерных исследований расширяет пространство его осмысления, качественно изменяет угол видения художественного образа, способствует новому прочтению генезиса культурного (социального) опыта в чувственной форме, позволяет пропустить его через «фильтры» широкого гуманитарного дискурса.

#### Список литературы

1. Айвазова С. Г. Женщины в российском обществе: гендерное измерение политического процесса: дисс. ... д-ра полит. наук. М.: Рос. АН; Инт-т сравнит. политологии, 1996. 218 с.
2. Баранов Г. С., Родионова Д. Д. Мода и гендер в эпоху постмодерна. Кемерово: КГУКИ, 2006. 204 с.
3. Басин Е. Я. Семантическая философия искусства. Изд-е 4-е, доп. М.: Гуманитарий, 2012. 348 с.
4. Басин Е. Я. Теоретические проблемы искусства: логика, психология, эстетика, социология. М.: БФРГТЗ «СЛОВО», 2010. 328 с.
5. Бердяев Н. А. Смысл творчества: опыт оправдания человека. М.: АСТ; Астрель, 2011. 668 с.
6. Бычков В. В. Эстетика: учебник. М.: Гардарики, 2008. 573 с.
7. Ванслов В. В. Искусство и красота. М.: Знание, 2006. 288 с.
8. Воронина О. А. Введение в гендерные исследования [Электронный ресурс]: тезисное изложение лекции. URL: <http://www.gender.ru/pages/resources/publications/voronina/pdf/Valdai.pdf> (дата обращения: 29.07.2013)
9. Воронина О. А. Женщина в «мужском обществе» // Социологические исследования. 1988. № 2. С. 104-110.
10. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Лабиринт, 2010. 352 с.
11. Гендер и общество в истории / под ред. Л. П. Репиной, А. В. Стоговой, А. Г. Суприянович. Серия «Гендерные исследования». СПб.: Алетейя, 2007. 696 с.
12. Герман М. Ю. Модернизм. СПб.: Азбука-классика, 2003. 480 с.
13. Кассирер Э. Философия символических форм. М.: Академический проект, 2011. Т. I. Язык. 271 с.
14. Кривцун О. А. Психология искусства: учеб. пособие. М.: Высш. шк., 2009. 447 с.
15. Кривцун О. А. Творческое сознание художника. М.: Памятники исторической мысли, 2008. 376 с.
16. Лободанов А. П. Семиотика искусства. М.: Государственный институт искусствознания, 2011. 672 с.
17. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. М.: Академический проект, 2010. 415 с.
18. Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Изд. Политической литературы, 1991. 366 с.
19. Микшина Е. А. Гендерология и феминология: учеб. пособие. Барнаул, издательство АлтГТУ, 2007. 359 с.
20. Никитина И. П. Философия искусства: учеб. пособие. Гриф УМО МО РФ. М.: Омега-Л, 2010. 559 с.
21. Потапов Д. В. Социальная сущность искусства: опыт концептуализации: автореф. ... канд. филос. наук / Краснодарский гос. ун-т культуры и искусств. Краснодар, 2011. 173 с.
22. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1978. 616 с.
23. Свасьян К. А. Проблема символа в современной философии (Критика и анализ). М.: Академический проект; Альма Матер, 2010. 224 с.
24. Свешников А. В. Искусство как потребность: анализ проблемы с точки зрения концепции Целостности. М.: Логос, 2011. 184 с.
25. Спирова Э. М. Философско-антропологическое содержание символа. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2012. 336 с.
26. Суминова Т. Н. Художественная культура как информационная система (мировоззренческие и теоретико-методологические основания). М.: Академический Проект, 2006. 383 с.
27. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.: Художественная литература, 1986. 670 с.
28. Юлина Н. С. Проблемы женщин: философские аспекты // Вопросы философии. 1988. № 5. С. 137-147.
29. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы. М.: Изд. МГУ, 1987. 512 с.
30. Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Политиздат, 1991. 366 с.
31. Юнг К. Г. Собр. соч. Психология бессознательного. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2012. 320 с.
32. Юнг К. Г. Человек и его символы. М.: Медков С. Б., 2011. 352 с.
33. Duncan H. D. Language and Literature in Society. N. Y., 1961.
34. Goffman E. Gender Advertisement. N. Y., 1979.
35. Parsons T. Culture and Social System Revisited. The Idea of Culture in the Social Science. Cambridge University Press, 1973.

## METHODOLOGY OF STUDYING ART AS SPHERE OF GENDER RESEARCHES

Perel'man Irina Vladimirovna  
State Institute of Art Criticism  
perelman7655@mail.ru

The article is devoted to the synthesis of two directions of classical knowledge: art criticism and gender researches. It reveals the methodology variant of the gender reading of artistic image, conveying human behaviour, and substantiates the degree of correlation between the notions "gender" and "artistic image". The possibility of gender history reconstruction through the symbolic meaning, represented in the works of art, is analyzed. The author pays special attention to the analysis of the notions "artistic image", "symbol", "sign", "gender", "gender representation".

*Key words and phrases:* artistic image; symbol; sign; gender; gender representation; cultural designs.

УДК 340.130

**Юридические науки**

*В статье представлен анализ обычно-правовых норм, регулировавших институты уголовного и административного права у коми (зырян) в XIX – начале XX в. Особое внимание уделяется рассмотрению причин неразвитости институтов уголовного и административного права в обычном праве у коми (зырян). Предприняты попытки выявления закономерностей развития уголовно-правовых институтов у коми (зырян), существовавших в период с XIX по начало XX в., регулировавшихся обычно-правовыми нормами.*

*Ключевые слова и фразы:* правовой обычай; институты уголовного права; (коми) зыряне; правовое воспитание; обычно-правовые отношения; проступок; преступление.

**Плоцкая Ольга Андреевна**, к.ю.н., доцент

**Кухарчук Арина Витальевна**

*Сыктывкарский государственный университет  
olga.plochkaya@mail.ru; alevi3@yandex.ru*

**ИНСТИТУТЫ УГОЛОВНОГО И АДМИНИСТРАТИВНОГО ПРАВА  
В ОБЫЧНОМ ПРАВЕ У КОМИ (ЗЫРЯН) В XIX – НАЧАЛЕ XX В. ©**

Исследование институтов уголовного права в обычном праве у коми (зырян) в XIX – начале XX в. сегодня представляется все более актуальным. Обычно-правовое регулирование жизнедеятельности народов, проживающих на территории Российской Федерации, в контексте этноправовых традиций играет значительную роль в правовом пространстве нашей страны. Сегодня необходимо учитывать сформированные в течение многих веков особенности обычно-правовых систем субъектов, входящих в состав РФ. Это, в свою очередь, повысит эффективность всей правовой системы России. Особенно это актуально в уголовно-правовых отношениях, которые формировались на основе обычно-правовых норм и традиционных воззрений зырянского народа.

Уголовно-правовые отношения являлись одной из менее разработанных сторон обычного права у коми (зырян), регламентировавшего наиболее важные правила поведения, среди которых выделялась группа особых правил, нарушение их могло привести к нежелательным последствиям не только для нарушителя, но и для всей семьи, к которой он принадлежал. Если учесть, что до второй половине XIX века у коми (зырян) существовали нераздельные семьи, которые были распространены в отдаленных от центра районах в верховьях рек Вычегды, Печоры, состоявшие из 30-50 человек, то вполне понятно, что подобные негативные последствия, возникшие после совершения противоправного деяния их соплеменником, могли быть применены ко всем членам семьи. Хотя «во второй половине XIX века наблюдается уменьшение численности большой семьи, так как начинается процесс интенсивных семейных разделов» [9, с. 18], о чем свидетельствуют подворные переписи 1872 года, тем не менее негативные последствия от совершения антиобщественного деяния одним из членов семьи могли отразиться на всех ее членах. Поэтому подобные правила поведения охранялись членами зырянских общин.

Специальное комплексное изучение институтов уголовного права в обычном праве у коми (зырян) в XIX – начале XX в. не составляло самостоятельного предмета исследования научных работ. Однако различные аспекты уголовно-правовых отношений, виды преступлений и наказаний неоднократно находились в центре внимания российских ученых в различные периоды.

В дореволюционной российской литературе некоторые вопросы, посвященные видам преступлений и проступков, распространенных у коми (зырян) в прошлом, рассматривались в работах М. Михайлова, И. Попова, Ф. А. Арсеньева, Н. Е. Ермилова.