

ности, будущем движении денежных средств экономического субъекта либо отдельных сторонах его финансово - хозяйственной деятельности в будущем, подготовленная исходя из допущения, что определенные события произойдут, и определенные действия будут предприняты руководством экономического субъекта.

Целью проведения аудита в области прогнозной информации о денежных потоках является проверка правильности ее формирования и если данная информация верна - налаживание синхронности денежных потоков коммерческой организации (поступления и выбытия денежных средств с целью поддержания необходимого для исполнения обязательств объема денежных средств), что является задачей управления денежными потоками. Кроме того, правильно сформированная прогнозная информация позволяет сопоставить изменения денежных потоков во времени, определить рентабельность конкретных направлений деятельности коммерческой организации.

При проведении аудита в области прогнозной информации о денежных потоках необходимым условием, кроме применения допущений, является еще и правильность подготовки данной информации. Проверяемая информация должна соответствовать принципам полноты, реальности, нейтральности, достоверности. Таким образом, аудит в области прогнозной информации о денежных потоках подразумевает под собой проверку правильности формирования информации о будущих изменениях денежных потоков, будущих факторах, влияющих на движение денежных средств коммерческой организации. Проверка прогнозной информации о денежных потоках включает в себя проведение анализа

и оценку надежности подготовки планов коммерческой организации на будущее.

Итоговым документом о проведении аудита в области прогнозной информации о денежных потоках является отчет о результатах проверки прогнозной информации о денежных потоках. Данный отчет должен содержать мнение аудитора о:

- правильности применения допущений;
- правильности формирования прогнозной информации на основе данных допущений;
- правильности оформления прогнозной информации.

Отчет о результатах аудиторской проверки прогнозной информации о денежных потоках содержит следующую информацию:

- 1) о том, что аудиторская проверка прогнозной информации о денежных потоках проводилась в соответствии с правилами (стандартами) аудиторской деятельности;
- 2) о том, что руководство коммерческой организации принимает на себя ответственность за содержание прогнозной информации о денежных потоках;
- 3) выражение мнения о возможности применения допущений, которые были приняты для подготовки прогнозной информации о денежных потоках;
- 4) сведения о том, что реальные результаты после проверки могут значительно отличаться от прогнозных результатов;
- 5) о том, насколько правильно была подготовлена прогнозная информация о денежных потоках;
- 6) сведения об аудиторской организации, осуществившей проверку прогнозной информации.

### *Философские науки*

#### **ИГРОВОЙ ХАРАКТЕР ТВОРЧЕСКОГО ОТНОШЕНИЯ ХУДОЖНИКА С МАТЕРИАЛОМ ИСКУССТВА**

Жуковский В.И.

*Сибирский Федеральный университет,  
гуманитарный институт  
Красноярск, Россия*

Производство художественных произведений по традиции принято представлять как процесс, длящийся от акта возникновения художественной идеи в голове автора до факта освоения произведения в виде продукта реципиентом. В подобном процессе издавна вычлениают ряд этапов: а) зарождение замысла (идеи) грядущего произведения; б) материальное воплощение данного замысла; в) функционирование произведения-вещи в качестве предмета художественного восприятия. Творческий диалог художника с материалом искусства предстает здесь как изготовление некоего чувственно доступного передатчи-

ка художественной информации, польза от которого возрастает по мере корректности донесения замысла от творца искусства до зрителя. Получается, что прямое общение художника с камнем, глиной, металлом, красками или карандашами, которое зачастую растягивается от нескольких дней до многих лет, важно не столько само по себе, сколько потому, удалось или не удалось мастеру корректно овеществить свою идею. Работа по материализации замысла выглядит в этом случае как нечто рабски подчиненное внешней цели. Но может быть есть собственная благая цель и ценность у диалога художника с материалом искусства, не связанная напрямую с изображением и выражением замысла?

Для ответа на данный архисложный вопрос следует попробовать максимально облегчить дело. Анализу надо подвергнуть не диалог художника с материалом искусства вообще, а, допустим, конкретное взаимодействие художника-рисовальщика с графитовым карандашом. Од-

нако этот единичный акт важен не только сам по себе, но и как репрезентативное окно в общее и всеобщее.

Художник берет в руку карандаш. В этом случае выведение художника и графита на границу друг с другом предстает как силовое действие **связи**, то есть динамическое сцепление и удержание предметов. При подобной связи разные (художник и карандаш) объединяются, и графический рисунок возникает как результат количественного изменения разных в союзе друг с другом, где каждый из связанных продолжает сохранять свою качественную определенность, не растворяя ее в единстве как чем-то целостном (допустим, художник взял карандаш для того, чтобы записать нужный номер телефона).

Взаимодействие художника и карандаша станет творческим тогда, когда связь мастера и графита в границе их приложения друг к другу изменит себя на **отношение**, ибо в противоположность динамически связанным разным все члены отношения мыслятся положенными в субстрат собственно отношения и растворенными в некоей самостоятельной целостности. Знаковым выражением отношения служит граффити в форме следа на бумаге, где бытие отдельных качеств лишено прежней обособленности. Граффити есть внешняя запись кооперативного эффекта отношения, случившегося между художником и граффитом. Но чтобы между «своим» и «иным» возникло отношение, их нужно вначале связать, соположить, совместить так, чтобы между этими разными качествами возникла общая граница, в которой они оба окажутся лишенными обособленного друг от друга бытия. При таких условиях «свое» и «иное» не могут одновременно «быть связанными» и «находиться в отношении».

Но есть ли разница между граффити результатом **связи** художника и графита при записи телефона, и граффити как формой **отношения** художника и графита в качестве, например, рисунка П.П. Рубенса «Портрет камеристки», созданного в 1625 году? Отвечая на вопрос, следует сравнить *«отношение»* с *«игрой»*, поскольку обоим этим понятиям свойственна релятивность существования.

Во-первых, онтологический статус игры и отношения – идеальное бытие. Йохан Хейзинга писал: «Вместе с признанием игры следует признать и дух... Лишь через вторжение духа наличие игры становится возможным, мыслимым, постижимым» [1]. Что же касается понятия «отношение», то Аристотель, введший его в философию, обозначил им род бытия. Позднее Лейбниц, анализируя особенность этого бытия, указал, что поскольку отношение не удается свести ни к субстанции, ни к акциденции, то отношение имеет очень специфическую форму своего существования – оно идеально.

Во-вторых, и отношение, и игра возможны только в случае, если кроме «своего» налицо

«иное». «Отношение имеет стороны, так как оно рефлексия в иное; таким образом, оно имеет свое собственное различие в самом себе; каждая из сторон отношения имеет свое значение лишь в соотношении с другой стороной» [2]. Принято выделять бинарные, трехчленные и многочленные отношения. В данном случае имеет силу бинарное отношение, сторонами которого выступают художник и граффит. Что же касается игры, то, по мнению Ханса Гадамера: «Игра в «одиночку» вообще не бывает: чтобы игра состоялась, «другой» не обязательно должен в ней участвовать, но всегда должно наличествовать нечто, с чем играющий ведет игру и что отвечает встречным ходом на ход игрока» [3].

В-третьих, как отношение, так и игра есть взаимодействие. Отношение в этом случае раскрывается как окачественное действие, форма участия сопологаемых противоположностей, как движение сторон навстречу друг другу со стремлением выйти за рамки собственных границ и проявить себя через другое. Но ведь и игра получает свое существование через совершение обоюдных действий партнеров: «Понятие движения взад и вперед настолько центрально для сущностного определения игры, что безразлично, кто или что выполняет это движение» [4].

В-четвертых, свои действия стороны отношения и партнеры игры совершают не хаотически, а согласно внутреннему распорядку правил. Анализируя правильность протекания отношения, Гегель выделил здесь правила «признанности», «положенности» и «представленности», обязательные для органически связанных друг с другом этапов, граней, аспектов процесса рефлексии, ведущей к результату нового качества. Описывая же признаки феномена игрового движения, различные исследователи единодушны в том, что «игра есть порядок... Порядок, устанавливаемый игрой, непреложен... В каждой игре есть свои правила, которые бесспорны и обязательны» [5].

В-пятых, правила отношения и игры носят сугубо соревновательный характер борьбы. В теории рефлексии Гегеля всякое отношение качеств «своего» и «иного» активно и напряженно. Стороны отношения, десантируя в другое качество часть собственного содержания, всячески пытаются это другое качество себе подчинить и не допустить при этом подчинения ему. Попеременно перехватывая друг у друга инициативу, стороны в борьбе взаимоизменяют «свое» и «иное» до той поры, пока между ними не останется какого-либо существенного различия. Подобная борьба отличается настойчивостью и риском, ибо изменения, производимые отношением, касаются не только количества, но и качества соотносимых сторон. Однако то же можно сказать и об игре. Йохан Хейзинга, например, подробно разбирая этимологию слова «игра», пришел к уверенному выводу, что в архаических

культурах категории борьбы и игры не разделялись: «Представление о состязании, вызове, опасности подводит нас вплотную к понятию игры» [6].

В-шестых. Правила общения «своего» и «иного» как в случае отношения, так и при игре имеют значения лишь в специфически обособленном пространстве взаимодействия различных. Если обратиться к словарям, то с этимологической точки зрения слово «отношение» близко по смыслу к словам, обозначающим пространство: место, основание, бока, члены отношения. Новое качество как этап отношения есть своеобразная площадка слияния воедино через взаимоизменение прошлых «своего» и «иного» [7]. Что же касается игры, то замкнутость и ограниченность – ее главные отличительные характеристики: «Мир игры – это временный мир внутри мира обычного, предназначенный для выполнения некоего замкнутого в себе действия» [8].

Признаки общности отношения с игрой можно и дальше множить, однако сказанного, думается, достаточно для осознания близкого родства этих форм взаимодействия. Кстати, подобное осознание приходит только к тем, кто готов в отношении художника и материала искусства признать нечто большее, нежели просто труд по овеществлению замысла. Когда же за творческим взаимодействием «своего» и «иного» признается лишь ценность производства материального аналога идеи, даже весьма тонкие исследователи склонны не замечать очевидное, расценивая его как невероятное. Например, тот же Йохан Хейзинга, с легкостью обнаруживающий игровые моменты практически во всех сферах человеческой деятельности, именно отношение художника с материалом искусства отказывается считать игрой: «При изготовлении произведения искусства игровой момент полностью отсутствует... Создание произведения искусства совершенно вне сферы игры» [9].

Сравнение признаков игры и отношения необходимо для того, чтобы стал возможен следующий шаг в поисках самооценности творческого диалога художника с материалом искусства.

Известно, что отношение – это не вещь и не свойство, но способ или средство проявления свойств участвующих во взаимодействии сторон. Согласно классической диалектике, свойства получают свою видимость через отношение. Возможное свойство выявляется вовне и становится действительным свойством через эманацию, т.е. через исход и истечение каких-либо признаков от порождающей их основы. Но тогда до эманации свойств качество бескачественно и неопределенно.

Проникая в тайники сущности игровых процессов, аналитики отмечают: «Инобытие и тайна игры выражается в переодевании. Переодевающийся или надевающий маску «играет» иное существо. Он и есть в игре это иное существо» [10]. Однако, в силу обнаруженного родства ме-

жду игрой и отношением, «масочность», знаменующая игру, каким-то образом должна дать о себе знать и в завязке отношения.

Думается, что подобные ролевые личины логически правильно обозначить «ничто» как качественную непроявленность сторон друг для друга. Действительно, каждый из участников при выходе на игровую площадку творческого отношения суть пустая абстракция для другого. Оба есть «ничто» как абсолюты в себе. Их различие еще не положено, и хотя их двое, что предполагает две вещи, каждая из которых обладает тем определением, которым не обладает другая, но «ничто» есть именно то, что совершенно лишено определений. Следовательно, первичное различие художника и графита как «ничто» и «ничто» есть лишь мнимое, совершенно абстрактное различие, которое одновременно различием и не является.

«Ничто» есть потенциально бесконечное, определенное негативно как не-конечное. В соответствии со своей сущностью подобное «ничто» должно снять с себя в качестве этого лишь негативного определения и определить себя позитивно, т.е. должно снять свою абстрактность, обособить себя от себя, положив тем самым в себе момент конечности. Это и достигается отношением в игре масок «ничто» и «ничто», благодаря чему оба абстрактно бесконечные «ничто» проявляют собственные конечные свойства друг через друга. При этом конечные свойства художественного материала как репрезентанта Абсолюта – это свойства оконечивающего себя бесконечного, тогда как конечные свойства художника как человека – это свойства обесконечивающего себя конечного. Художественное отношение, создавая условия для проявления свойств обоих игровых «ничто», своей процессуальностью «растворяет» свойства как художника, так и графита, что находит выражение в кооперативном эффекте нового качества изображаемого ими совместно граффити.

Получается, что абстрактно бесконечное «ничто», эмануруя из сферы неограниченности и безусловности в сферу «нечто» как условное бытие, отрицает себя определенностью. Однако это «нечто» конечное, проявив потенциальную абсолютность «ничто», имеет свое бытие не в себе самом, а находит то, что оно есть в другом, и это другое есть бесконечное. По Гегелю, конечное – то, что свою истину имеет в бесконечном; оно есть не оно само, а его противоположность, бесконечное как отрицание конечностей и выход в новую бесконечность и безусловность. Тогда одно отрицание есть конечное, а другое (отрицание отрицания) – бесконечное. Истинная же бесконечность предстает как единство обоих. Лишь оба этих момента в их совокупности составляют природу бесконечности и его истинное тождество. Только такое целое есть понятие бесконечности [11]. Подлинную бесконечность следует отличать от абстрактной бесконечности «ничто», от Абсо-

люта в себе, ибо в таком обличии «ничто» - негативное, лишённое определенности бесконечное.

Выходит, что граффити есть ни мало, ни много чувственное явление сущности истинной бесконечности как имеющей в себе определенность. Именно в этом, вероятно, заключена благая цель и великая ценность творческого отношения художника к художественным материалам, способного порождать такие произведения искусства, что обладают потенцией выступить репрезентантом желаемого каждым человеком религиозного диалога конечного с абсолютным, пособием гармонии души людской с Духом Божиим.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Хёйзинга Й. Человек играющий. Статьи по истории культуры. – М., 1997. – С.23.
2. Гегель Г.В.Ф. Наука логики. В 3 т. – М., 1971. – Т.2. – С.150.
3. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. – М., 1988.
4. Там же. – С.149.
5. Хёйзинга Й. Указ.соч. – С.29-30.
6. Там же. – С.55.
7. Пивоваров Д.В. Отношение // Современный философский словарь. – М., 1998. – С.624.
8. Хёйзинга Й. Указ. соч. – С.28.
9. Там же. – С.161, 162.
10. Там же. – С.32.
11. Гегель Г.В.Ф. Философия религии. В 2 т. – М., 1976. – Т.1. – С.458-466.

### Экологические технологии

#### ОЦЕНКА ПАРНИКОВОГО ЭФФЕКТА ОТ МИНИ-ТЭЦ С РАЗЛИЧНЫМИ ДВИГАТЕЛЯМИ

Маслеева О.В., Петров А.А., Пачурин Г.В.  
*Нижегородский государственный технический университет им. Р.Е. Алексеева,  
 Нижний Новгород, Россия*

Целью «Энергетической стратегии России на период до 2020 года» является максимально эффективное использование природных топливно-энергетических ресурсов и потенциала энергетического сектора для роста экономики и повышения качества жизни населения страны. Стратегическими ориентирами долгосрочной государственной энергетической политики являются энергетическая и экологическая безопасность. Целью политики в области обеспечения экологической безопасности является последовательное ограничение нагрузки ТЭК на окружающую среду, приближение к соответствующим европейским экологическим нормам.

В соответствии с Киотским протоколом к Рамочной конвенции ООН об изменении климата Россия в случае его ратификации берет на себя обязательство сохранить в 2008 - 2012 годах выбросы парниковых газов на уровне 1990 года. По оценкам, в топливно-энергетической сфере к 2010 году объём выбросов парниковых газов составит 75 – 80% от уровня 1990 года и даже в 2020 году не достигнет этого уровня, что позволит России выполнить указанное обязательство. Важным направлением в электроэнергетике в современных условиях является развитие распределенной генерации на базе строительства мини-ТЭЦ с парогазовыми, газотурбинными, газопоршневыми установками и другими современными технологиями. Газотурбинные, и парогазовые тепловые электростанции, ориентированные на обслуживание по-

ребителей с тепловыми нагрузками малой и средней концентрации (до 10-50 Гкал/ч), получившие название когенерационных, будут обеспечивать в первую очередь децентрализованный сектор теплоснабжения.

Для оценки влияния на парниковый эффект авторами были проведены расчеты валовых и удельных выбросов парниковых газов для мини-ТЭЦ с тремя различными видами двигателей. Паспортные данные газопоршневых, газотурбинных и дизельных двигателей мощностью 1000 кВт российских и иностранных производителей приведены в таблице 1. При оценке эмиссий парниковых газов в качестве расчетной методики использовались "Пересмотренные руководящие принципы проведения национальных инвентаризаций парниковых газов МГЭИК 1996 года". Исходными данными для расчета являются объемы сжигаемого топлива.

Эмиссии парниковообразующих газов были рассчитаны для углекислого газа (CO<sub>2</sub>), закиси азота (N<sub>2</sub>O), метана (CH<sub>4</sub>). При расчете также учитывается потенциал глобального потепления для каждого вещества для пересчета в CO<sub>2</sub>-эквивалент. Затем определяется суммарный выброс парниковых газов в CO<sub>2</sub>- эквиваленте.

Результаты расчета эмиссии парниковых газов от мини-ТЭЦ с газопоршневыми, газотурбинными и дизельными двигателями мощностью 1000 кВт представлены в таблице 2.

Таким образом, расчеты показали, что наименьшими выбросами парниковых газов обладают мини-ТЭЦ с газопоршневыми двигателями, а максимальными – с газотурбинными двигателями. Поэтому с точки зрения экологии при выборе мини-ТЭЦ мощностью 1 МВт предпочтение следует отдавать газопоршневым двигателям.