



Ассоциация содействия изучению и популяризации
истории и социально-гуманитарных наук
«НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «ПЕРЕСВЕТ»

**КУЛЬТУРА
И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ
В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ**

Сборник научных статей

Выпуск 2

Ассоциация
«Научно-исследовательский центр «ПЕРЕСВЕТ»
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2019

УДК 0.0.8:0.0.9

ББК 71

К 906

Рецензенты:

Иващенко Я. С. – доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой управления образованием Новосибирского государственного педагогического университета.

Костюк Р. В. – доктор исторических наук, профессор кафедры теории и истории международных отношений Санкт-Петербургского государственного университета.

Культура и гуманитарные науки в современном мире: Сборник научных статей. Выпуск 2 / под редакцией О. В. Архиповой и А. И. Климина; Ассоциация «НИЦ «Пересвет». – СПб.: «Фора-принт», 2019. – 94 с.

ISBN 978-5-903187-36-2

Настоящий сборник является вторым в серии «Культура и гуманитарные науки в современном мире». В представленных статьях рассматриваются ключевые проблемы межкультурной коммуникации, развития образования, теоретические и практические аспекты современного художественного творчества, анализируется влияние на культуру и общество разноплановых процессов в медиасфере, раскрываются важные исторические грани развития отечественной культуры.

Сборник адресован преподавателям, научным работникам, студентам, аспирантам, всем, кому небезразличны судьбы культуры, художественного творчества и гуманитарного знания в современном мире.

Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов публикуемых статей. Все материалы отображают персональную позицию авторов. Ответственность за точность цитат, имен, названий и иных сведений несут авторы публикуемых материалов.

ISBN 978-5-903187-36-2

© Авторы статей, 2019

© Ассоциация «НИЦ «Пересвет», 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....5

О. В. Архипова, А. А. Чуруксаева

КРОСС-КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ
ПРЕОДОЛЕНИЯ КОММУНИКАЦИОННЫХ БАРЬЕРОВ
В ОРГАНИЗАЦИЯХ ИНДУСТРИИ ГОСТЕПРИИМСТВА.....6

А. А. Бочкина

ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
ВЛИЯНИЯ БРИТАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В США.....17

Л. В. Варначёва

ПРОБЛЕМА ВОПЛОЩЕНИЯ ХРИСТИАНСКОГО СЮЖЕТА
В АКАДЕМИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ.
ТВОРЧЕСТВО ГЕНРИХА СЕМИРАДСКОГО.....25

В. В. Волков

ВОСТОЧНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В РАЗВИТИИ
КУЛЬТУРФИЛОСОФСКИХ ВОЗЗРЕНИЙ Н. К. РЕРИХА.....34

Э. Ш. Гасымов

КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТ
«КЛИПОВОГО МЫШЛЕНИЯ».....41

В. А. Гусак

РЕЛИГИОЗНЫЕ СМЫСЛЫ
В КИНО СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА (1960 – 1970-е годы).
К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ.....49

Т. Ф. Извекова

ТРАНСЦЕНДЕНТНОСТЬ ПОНЯТИЯ «АБСОЛЮТ»
В ФИЛОСОФИИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО.....62

Т. И. Кабаева

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ
В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
В КОНЦЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКОВ.....67

<i>А. Л. Милешко</i> ОТРАЖЕНИЕ ВОЗМОЖНОСТИ РЕШЕНИЯ ГЛОБАЛЬНЫХ ЭКОЛОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	73
<i>О. Л. Морева</i> ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СЕВАСТОПОЛЬСКОЙ КИСТЕВОЙ РОСПИСИ.....	78
<i>А. А. Якуб</i> РАЗВИТИЕ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ.....	87
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	91

ПРЕДИСЛОВИЕ

Культура – настолько сложное и многогранное явление, что едва ли возможно в настоящее время исчерпать суть данного понятия в каком-либо одном определении. Но ни у кого не вызывает сомнения тот факт, что культура – это тот краеугольный камень, на котором строится вся история человечества, все его взлеты и достижения в разные исторические периоды и эпохи. И если так было раньше, то тем более актуален этот вопрос и сейчас – какова роль культуры в развитии современного социума? Особенно на фоне сегодняшних разговоров и дискуссий о кризисе традиционных институтов культуры и общества.

Переход в последние десятилетия к постиндустриальному обществу лишь усиливает эту дискуссионность. Открывшиеся, казалось бы, безграничные возможности для самовыражения и творчества грозят обернуться потерей не только культурной, но и, подчас, человеческой идентичности. Это ключевое обстоятельство позволяет по-новому взглянуть на проблематику культуры в контексте современных гуманитарных исследований, равно как и поставить вопрос о принципах, задачах и сущности самого гуманитарного знания в условиях современной «множественности истин». В этой связи невозможно обойти вниманием также и вопросы образования, причем образования, в первую очередь, именно гуманитарного.

Настоящий сборник является уже вторым по счету. И несмотря на, казалось бы, небольшой его объем, мы можем констатировать, что открытая первым сборником дискуссия о роли и значении культуры и гуманитарного знания в современном цифровом социуме востребована, и это не может не радовать! В статьях этого выпуска рассматриваются вопросы межкультурной коммуникации, ключевые вопросы развития образования и экологической культуры, теоретические и практические аспекты художественного творчества, раскрываются исторические грани развития культуры и искусства, включая кинематограф, анализируется влияние на культуру разноплановых процессов в области информационных технологий на примере современного театра.

Отрадно отметить, что авторами статей являются не только преподаватели и научные сотрудники, но и молодые исследователи – студенты и аспиранты. И это дает надежду, что дальнейшая дискуссия о судьбах культуры, творчества и гуманитарного знания в современном, столь многообещающем и одновременно столь же противоречивом мире будет продолжена!

Редакционная коллегия

УДК 394.9 (338.48)

О. В. Архипова, А. А. Чуруксаева

КРОСС-КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ПРЕОДОЛЕНИЯ КОММУНИКАЦИОННЫХ БАРЬЕРОВ В ОРГАНИЗАЦИЯХ ИНДУСТРИИ ГОСТЕПРИИМСТВА

Аннотация. В статье исследуются причины возникновения и методы преодоления этнокультурных коммуникационных барьеров, возникающих во время взаимодействия иностранных граждан и русскоязычного персонала на предприятиях гостеприимства.

Ключевые слова: межкультурная коммуникация, коммуникационный барьер, система обслуживания гостей, индустрия гостеприимства.

Развитие конкуренции на рынке гостеприимства обуславливает повышение внимания субъектов гостиничной индустрии к вопросам качества обслуживания и обеспечения комфортной среды пребывания гостей. Одним из следствий данного тренда выступает интеграция методов теории межкультурной коммуникации в инструментарий обслуживания клиентов и в процесс формирования гостиничного продукта.

Нельзя не отметить влияние процессов глобализации на все сферы жизни общества и экономики, следствием чего стали, в том числе, интернационализация гостиничного бизнеса и формирование полиэтничного рынка труда. Это делает крайне актуальным исследование вопросов межкультурного взаимодействия в области экономических отношений и, в частности, в индустрии гостеприимства, как в теоретическом, так и в прикладном аспектах.

Согласно Постановлению Правительства Российской Федерации от 15 апреля 2014 г., № 317, «Об утверждении государственной программы Российской Федерации «Развитие культуры и туризма на 2013 – 2020 годы»,

особенное значение приобретает учет межкультурных особенностей клиентов гостиничных предприятий из различных стран, представителей разных национальностей. Фактически предоставление услуг, особенно в гостинице интернациональной сети, представляет собой диалог разных культур. Для того, чтобы эти диалоги были на ожидаемом уровне и имели положительные результаты, персонал гостиничных предприятий должен хорошо разбираться в культурных, религиозных и этнических особенностях и множестве других важных факторов повседневной жизни иностранных гостей. Культурные различия присутствуют во многих аспектах гостиничной деятельности. В связи с этим руководителям гостиничных предприятий необходимо разрабатывать стратегию и тактику эффективного менеджмента.

Основной проблемой, возникающей в процессе межкультурной коммуникации на предприятии гостеприимства, становится возникновение этнокультурных барьеров между иностранными гражданами и русскоязычным персоналом. Актуальность решения данной проблемы в гостиничной индустрии обусловлена, прежде всего, влиянием процессов глобализации и противоречивым характером межкультурного диалога в сфере гостеприимства. Игрют свою роль и процессы миграции, охватившие практически весь современный мир и обусловившие необходимость новых форм межкультурного и межэтнического взаимодействия, потребность в оптимизации межнациональных отношений. Всё это делает необходимым системное осмысление способности различных социокультурных субъектов к коммуникации.

Правильное восприятие информации по большому счёту зависит от коммуникативных барьеров, которые могут присутствовать либо отсутствовать. Если барьер появляется, то информация искажается или теряет первоначальный смысл [1, с. 18]. Барьеры коммуникации делают больше психологическую дистанцию между партнерами, способны уменьшать

уровень взаимопонимания, взаимодоверия и, как результат, эффективность процесса общения.

Нередко в ходе деловой коммуникации между представителями разных этносов возникают этнокультурные коммуникативные барьеры.

Этнокультурные барьеры – это коммуникативные преграды, возникающие вследствие культурных различий отправителя и получателя информации, незнания национальных обычаев, традиций, норм и этикета общения, системы жизненных ценностей [2, с. 157].

Причина возникновения этнокультурных барьеров связана с глобализацией. Она объединила множество отличных друг от друга культур, которые до настоящего времени могли никогда не иметь никакого стремления к межкультурному взаимодействию.

Этнокультурные барьеры порождаются и социальными факторами, принадлежностью участников коммуникации к различным социокультурным группам и слоям [3, с. 21].

Главным способом преодоления этнокультурных барьеров является повышение межкультурной грамотности, которая предполагает формирование у субъекта коммуникации необходимых знаний и навыков, способствующих его адекватной ориентации в практических ситуациях межкультурного взаимодействия [4, с. 145]. При этом культурная образованность существенно отличается от простой «обученности», поскольку привносит личностный смысл, личную экзистенциальную позицию. Культурная грамотность выражает готовность перейти от общих рассуждений к сознательно обоснованным действиям и поступкам [5].

В пределах заданной темы было проведено исследование по выявлению основных ошибок в рамках межкультурной коммуникации на предприятиях гостеприимства. В исследовании участвовало 8 отелей Санкт-Петербурга и Ленинградской области: 4 отеля категории «четыре звезды» и 4 отеля категории «три звезды»:

1. Отель «Новый Петергоф».
2. AZIMUT Отель Санкт-Петербург.
3. Отель «Москва».
4. Отель «Самсон».
5. Отель «Друзья».
6. Отель «РА».
7. А-Отель Фонтанка.
8. Гостиница «Россия».

В исследовании был применен метод включенного наблюдения, который заключался в распознавании ошибок, которые допускают сотрудники службы приема и размещения, путем личного присутствия на стойке регистрации.

Сотрудники отеля «Новый Петергоф» за два дня исследования допустили 12 ошибок при общении с иностранными гостями, сотрудники «AZIMUT Отель Санкт-Петербург» – 11 ошибок, отеля «Москва» – 16 ошибок, отеля «Самсон» – 21 ошибку, отеля «Друзья» – 18 ошибок, отеля «РА» – 18 ошибок, А Отеля Фонтанка – 7 ошибок, гостиницы «Россия» – 11 ошибок. Данные ошибки были классифицированы следующим образом: ошибки, связанные с неправильным произнесением ФИО гостя, либо с некорректным внесением в систему даты заезда; ошибки при невербальной коммуникации; ошибки, возникающие из-за культурных различий и незнания обычаев другой страны. Кроме того, в процессе исследования возникали единичные случаи, которые можно отнести к категории «другие ошибки». Процентное соотношение совершенных ошибок можно увидеть на рисунке 1.

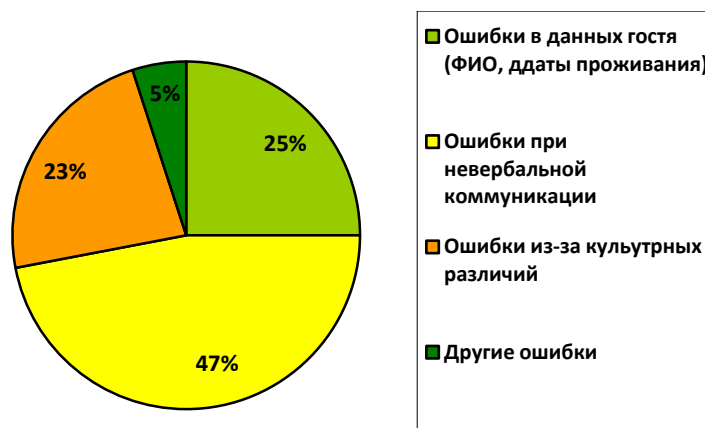


Рисунок 1. Ошибки, допущенные персоналом гостиничного предприятия в процессе коммуникации с клиентами – иностранными гражданами

Результатом исследования стал список типичных ошибок, которые допускают сотрудники предприятий гостеприимства во время коммуникации с иностранными гражданами. Данные ошибки можно классифицировать по технологическому циклу обслуживания гостя в отеле.

На стадии бронирования возникли следующие ошибки:

1. Недостаточное информирование гостя об условиях проживания (тип кроватей в номере, наличие окна, запрет курения в номере, вид из окна) с целью дать лучший номер российскому гостю, который, по мнению менеджера по бронированию, напишет отзыв на Booking.com.

2. Указание неверных дат прибытия и отъезда гостя из-за акцента гостя при разговоре по телефону.

Прежде всего, особенности обслуживания клиентов иной национальной культуры гостиничного предприятия должны знать сотрудники, имеющие личный контакт с гостями (например, персонал «Front Office»). Важно обучить данных работников специфике общения с зарубежными гостями, продемонстрировать характерные мимику и жесты, объяснить особенности поведения, присущие гостям с различной культурой.

Основу межкультурного взаимодействия современного руководителя гостиничного предприятия с персоналом иной национальной культуры определяет его нравственная позиция, признание гуманистических ценностей,

знания в области социально-экономической и социокультурной ситуации, следование профессиональным стандартам. Данные факторы оказывают значительное влияние на формирование системы менеджмента гостиничного предприятия с учетом факторов национальной культуры.

На этапе приема и регистрации гостей было допущено больше всего ошибок:

1. Самая распространенная ошибка – сотрудник не может правильно произнести имя и фамилию гостя, особенно гостей из Франции, Японии, Китая.

2. Сотрудник стойки регистрации некорректно объяснил иностранному гостю, где находится достопримечательность. В диалоге слово «bank» было интерпретировано иностранным гостем как «банк», а сотрудник отеля имел в виду слово «берег». В итоге гость долго не мог найти достопримечательность из-за того, что искал банк, а не берег.

3. Заселение гостей из азиатского региона на четвертый этаж (в буддизме и конфуцианстве «четверка» считается несчастливым числом. – *Ред.*).

4. Сотрудник показал своему коллеге знак «окей» в то время, как гость из Франции стоял у стойки регистрации. Увидев это, он смутился и решил как можно скорее уйти. Во Франции традиционный знак «окей» означает ничего не стоящего человека.

5. Сотрудник выдал чужой паспорт гостю из азиатского региона. Обнаружив ошибку, гость подошел к стойке, получил свой паспорт, в этот момент сотрудник говорил своему коллеге «Да они все на одно лицо!». Иностраный гость мог знать русский язык и оскорбиться.

6. Директора китайской фирмы поселили на 3-м этаже, а его подчиненных – на 11-м этаже. В Китае это недопустимо, так как чем выше статус гостя, тем выше он должен жить.

Во время проживания гостей в отелях были допущены следующие ошибки:

1. В ресторане гостю-мусульманину предложили в качестве приветственного напитка алкоголь.

2. Отсутствие указателей на китайском языке, в результате чего гости из азиатского региона дезориентированы в отеле.

При окончательном расчете и выезде гостя не были допущены ошибки ни в одном из исследуемых отелей.

Таким образом, исследование показало, что в отелях Санкт-Петербурга сотрудники недостаточно обучены правилам обслуживания иностранных гостей, в связи с чем допускают различные ошибки, которые могут привести, в том числе, и к международным конфликтам.

Исследование, проведенное в отелях Санкт-Петербурга, показало, что большая часть сотрудников некомпетентна в обслуживании иностранных гостей, в результате чего возникают этнокультурные коммуникационные барьеры. Кроме того, иностранные гости также не знают культуру России, их поведение кажется недопустимым, в то время как они не предполагают, что ведут себя неподобающим образом. Поэтому было принято решение разработать методические рекомендации по обслуживанию иностранных гостей для сотрудников отелей, а также создать памятку для гостей из зарубежных стран.

В российской гостиничной практике существует стандарт приема иностранных граждан в средствах размещения:

1. Поприветствовать гостя доброжелательно, с улыбкой, на английском языке – «Glad to see you at our hotel!».

2. Уточнить, был ли ему зарезервирован номер, если нет, то предложить все возможные варианты размещения в отеле.

3. Когда гость сделает свой выбор, попросить у него для регистрации паспорт с въездной визой и миграционную карту.

4. Особое внимание обратить на сроки действия визы и дату пересечения границы. Иностранцы граждане при поселении в гостиницу анкеты не заполняют.

5. Занести данные паспорта и миграционной карты в «Книгу регистрации иностранных граждан», присвоив гостю личный регистрационный номер.

На обратной стороне миграционной карты поставить штамп с указанием регистрационного номера и даты заезда. Дата отъезда проставляется по факту в день выезда иностранного гражданина из гостиницы.

6. Выписать «Разрешение на право занятия номера» (форма 6-Г), карту гостя и взять оплату за проживание, уточнив заранее форму оплаты (наличный расчет или по кредитной карте).

7. Проинформировать гостя о работе других служб отеля (их местонахождение и режим работы).

8. Выдать гостю счет об оплате и ключ от номера, пожелать приятного отдыха.

9. Организовать поднос багажа в номер.

10. При выселении гостя взять оплату, если были дополнительные начисления, выдать счет об оплате, попрощаться с гостем

Для создания комфортной среды отеля необходимо учитывать кросс-культурные факторы в процессе обслуживания иностранных гостей, поэтому была разработана памятка «В отеле иностранный гость» (рис. 2), которая поможет сотрудникам обслуживать гостя на высоком уровне на любой стадии технологического цикла.

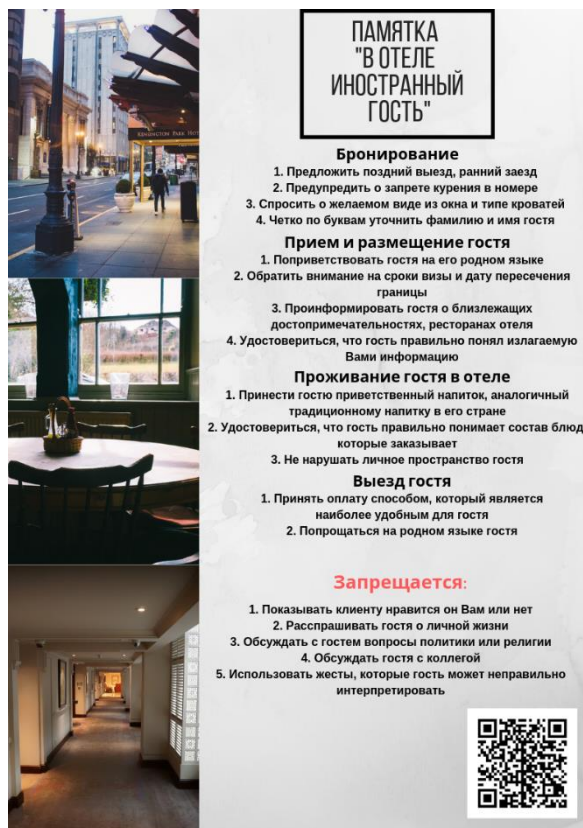


Рисунок 2. Памятка «Обслуживание иностранных гостей» для работников средств размещения

Для комфортного времяпровождения иностранного гостя в России, была разработана памятка, которая объясняет гостям из зарубежных стран, как вести себя в общественных местах, отелях и ресторанах (рис. 3). Памятка в большей степени направлена на гостей из азиатского региона, в ней отражены рекомендации по внешнему виду иностранных гостей, поведению в отеле, взаимодействию с другими людьми, поведению в ресторанах.

WELCOME TO RUSSIA

We have prepared for you some tips that will make your stay at the hotel happier.

 In a public place, it is considered indecent to bare a belly, for example. Yes, it is very convenient when it is hot around, but it's cold for most of the year, so there is an ancient tradition of walking with tightly buttoned clothes.

 In Russia, deep sleep is respected, because it leads to longevity. Please try to do everything quieter after 23:00. For example, it is not customary for us to talk in the corridors, because it may prevent someone from sleeping in the rooms.



 For residents of Russia, it is very unusual, for example, to touch each other in a crowd. If you want to go somewhere, and you block the road, it is best to say that you need to go, and not touch a person

 If you want to take a picture of our employee, ask permission. It is considered impolite to photograph someone without permission. Just ask, and then you will have a completely different attitude.

 Our restaurant offers a wide range of dishes from various cuisines, including Asian and American. Therefore, you do not need to take food with you and eat in the rooms. We invite you to our restaurant.

 Please leave your garbage on the table, we will gladly remove it. There is no need to throw it under the table.



That's all the tips. Thank you for reading and good rest in our hotel.

Рисунок 3. Рекомендации и правила поведения в общественных местах для иностранных гостей

Благодаря проведению тренингов для персонала по изучению культур различных стран, разработанной рекомендации по обслуживанию иностранных гостей, ролевых игр, посвященных решению конфликтных ситуаций с гостями из зарубежных стран, преодоление этнокультурных барьеров станет возможным для сотрудников предприятий гостеприимства, а значит, улучшится качество обслуживания гостей.

Таким образом, ситуация выхода отеля на международный рынок и создания комфортной среды в отеле с учетом кросс-культурных факторов в процессе обслуживания гостей предполагает необходимость не только активных контактов с представителями другой деловой национальной культуры, но и большого числа коммуникативных аудиторий с выраженной

спецификой деятельности. Необходимость учета этих двух составляющих способствует формированию кросс-культурной среды организации.

Список литературы

1. Руденко А. М. Деловая коммуникация. – М.: Феникс, 2015. – 254 с.
2. Самохина Т. С. Эффективное деловое общение в контекстах разных культур и обстоятельств: Учебное пособие. – М., 2015 – 216 с.
3. Егоришин А. П. Деловые коммуникации. – М.: НИМБ, 2017. – 273 с.
4. Воробьева В. Л. Основы социально-бытовых знаний: Учебное пособие. – М., 2015 – 236 с.
5. Архипова О. В. Кросс-культурный менеджмент на предприятиях индустрии гостеприимства: Учебное пособие. – СПб.: Изд-во СПбГЭУ, 2018. – 163 с.

© Архипова О. В., Чуруксаева А. А., 2019



А. А. Бочкина

ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВЛИЯНИЯ БРИТАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В США

Аннотация. Формирование культуры США началось в период английской колонизации. Верность Британской империи со стороны первых поселенцев берет свое начало еще в XVII в. Преданность колонистов выражалась в подражании английскому искусству, в том числе в литературе, архитектурном стиле, моде, в привычках, традициях, обычаях и во многом другом. Но жизнь в североамериканских колониях претерпевала изменения, и к последней трети XVIII в. здесь начинают складываться новые факторы. Именно они впоследствии существенно повлияют на формирование американской нации, на развитие американской общественной и научной мысли. Ключевым поворотом в этом процессе стало время Войны за независимость. В данной статье отдельное внимание уделяется особенностям влияния британской культуры на процесс становления американской нации.

Ключевые слова: культурная история США, традиции, обычаи, ценности, гражданское общество.

Многообразие народов, живущих на земном шаре, сложилось на протяжении длительного периода времени. Переходящие из поколения в поколение ценности, установления, религиозные устои, жизненный и бытовой уклад обусловлены исторической преемственностью. На становление материальной и духовной культуры влияет естественное, географическое месторасположение, которое формирует в сознании народа понятие «Родина», тесно привязанное к населяемой им местности. В становлении национального самосознания большую роль играют также особенности развития экономики, политики и культуры. Под влиянием всех этих факторов складывается определенное мышление, формируются обычаи и традиции, которые становятся отличительными чертами, характеризующими данный народ как отдельный, непохожий ни на какой другой.

В данной статье мы затронем процесс «американизации», который охватил различные народности, населявшие в свое время Новый Свет, а также отдельно рассмотрим то влияние, которое оказала на их уклад, ценности и сознание британская культура. Примечательно, что в XX веке процесс консолидации наций сменяется скачком этнического самосознания. С конца 1960-х годов наблюдается усиление разделения общества по этническим и религиозным признакам, рост межэтнических столкновений. Не стали исключением и США. Как писал еще советский этнограф Н. Я. Дараган, во второй половине XX века в американском обществе стало усиливаться сознание принадлежности к разным этническим группам, из которых состоит американская нация [14].

Стоит отметить, какое значительное количество времени потребовалось европейским народам, чтобы сформировать чувство национального самосознания и идентичности, выразившееся, в том числе, и в определенных формах правления, тогда как американцы достигли этого за относительно короткий промежуток времени, примерно за смену пары поколений. Но было бы ошибочно рассматривать данный процесс, как нечто простое и быстрое, поскольку на самом деле было потрачено достаточно много времени и усилий, чтобы США укрепились в качестве единой нации и единого государства. Огромное значение имел масштаб континента, на котором разворачивался этот процесс. Примерно за 75 лет 13 колоний на атлантическом побережье объединились в огромное государство, которое в разы превышало по размерам и численности свое первоначальное историческое ядро [11, с. 97 – 105].

В Европе национальное сознание формировалось и поддерживалось во многом стараниями высших слоев общества – аристократии и церкви. В XVIII – XIX веках, в эпоху буржуазных революций, в этот процесс активно включились представители третьего сословия – купцы, торговцы и банкиры [10, с. 148 – 151]. Но если в европейских странах национальное самосознание воплощалось главным образом в монархе и церкви, а также в национальных

символах и традициях [13, с. 132 – 135], то в Америке оно было, по словам историка Г. С. Коммейджера, скорее «творением самого народа» [7]. Это были обычные фермеры, рыбаки и прочие представители рабочего класса, юристы мелких городов, деревенские учителя, то есть национальное самосознание не пришло откуда-то извне, оно не зависело от церкви или власти. Некоторые авторы придерживались такого мнения, что у американцев отсутствовали какие-либо отличительные культурные и духовные особенности, которые позволяли бы выделить их как отдельную, самостоятельную нацию. Главной на то причиной являлось заимствование законов, языка, литературы и других культурных ценностей у Великобритании.

С первого взгляда действительно кажется, что у американской нации не было каких-либо уходящих вглубь веков исторических корней, и, как следствие, не было и исторически сложившихся традиций. А именно это обстоятельство для тех же народов Европы являлось основой сплочения нации в трудные моменты истории. По словам Г. С. Коммейджера, «вековые традиции», «тысячи приверженностей», «тысячи прецедентов», «тысячи компромиссов» и «тысячи воспоминаний» связывали людей в Старом Свете, и этого, как казалось, не доставало американской нации. Однако многочисленные рассказы о первых поселенцах, повести об их жизни в опасном окружении, образ капитана Джона Смита и спасшей его индейской принцессы Покахонтас, «День благодарения» и многое другое – всё это было возведено со временем до уровня национальных символов и культурной истории, которая крепко укоренилась среди всех американцев [7]. На этом основании утверждение, что американцы не знали традиций, что они не обращались к истокам своей истории, является не вполне точным. Ведь в действительности, большая часть американцев состояла из европейских мигрантов, то есть являлись преемниками европейской культурной традиции.

Немаловажным наблюдением является то, что у американской нации, по сравнению с европейской, сложилась несколько иная поведенческая установка

относительно определенной географической территории. Эту особенность подчеркивал в своих работах Алексис де Токвиль, говоря, что для простого американца большую значимость играло правительство штата по сравнению с правительством федеральным. Так, в случае конфликта между ними, он отдавал предпочтение первому. В данном случае речь идет не совсем о территориальной укорененности. Значительную роль здесь играли политические приверженности среднестатистического американца, а именно принципы, затрагивающие отношение к власти («наилучшее правительство – это то, которое правит как можно меньше») [15]. Это связано с тем, что на местное правительство еще можно оказать какое-то влияние. Общегосударственное же правление рассматривается для рядового жителя как потенциальный источник лишения его прав на жизнь, свободу и собственность. Но и это никак не помешало сформировать у американцев, которые проживали в различных штатах и территориях, ту самую национальную идею, те чувства, что они принадлежат к одной нации в едином общенациональном государстве [9, с. 83 – 87].

Культурные, социальные и политические аспекты в стране на всем протяжении менялись за счет постоянного наплыва иммигрантов, в результате чего происходило их слияние, иначе это можно назвать термином «американизация». Именно этот процесс оказал влияние на становление идеи американской нации. Интересным является следующий факт: в XVIII в. в колонии Нью-Йорк проживало большое количество выходцев из Голландии, а в Пенсильвании – большое число колонистов немецкого и шотландско-ирландского происхождения. Несмотря на все это многообразие, нельзя было сказать о существовании значительных этнических различий североамериканских колоний. Данное обстоятельство объясняется превосходством колонистов английского происхождения в культурной и политической сферах. В успехе такой этнической однородности были уверены родоначальники данного эксперимента по созданию единой американской

нации. Так, в одном из выпусков «Федералиста» говорилось, что было бы лучше отдать связанную в единое целое страну в руки одного объединенного народа. Под этим высказыванием понимался народ, который произошел от одних предков, разговаривает на одном языке, придерживается одних и тех же традиций и отличается схожим мышлением.

Нельзя также пропустить такой очевидный признак британского культурного преобладания, как принятие английского языка в качестве главного для первопоселенцев. В те времена он не был однородным в пределах даже самой Англии – так в речи аристократов, крестьян и буржуазии можно было заметить сильные расхождения. Письменный английский был разным и среди писателей, не говоря уже о представителях других социальных слоев и классов. В результате, в Америку попал не аристократический вариант английского, а язык мелкой и средней буржуазии и крестьянства. Тем не менее, как говорил в 1814 г. губернатор штата Нью-Йорк Д. Клинтон, «победа и принятие английского языка, явились главными средствами, переплавившими нас в единый народ и уничтожившими те грубые предрассудки и насильственные враждебности, которые создавали стену отчуждения между жителями одной страны» [12, с. 115 – 118].

Для создания общенациональной идеи Америке в первую очередь предстояло преодолеть один из основных комплексов – отсталость в таких важнейших областях культуры, как литература и искусство. Американцы свято верили в экономический прогресс, который характеризовал их как отдельную нацию. Однако несколько иначе обстояло дело в культурной и интеллектуальной сферах [2]. Корень проблемы был все тот же: в странах Европы культурные традиции насчитывали много веков, чего нельзя было сказать об Америке. На протяжении всей истории, – вплоть до середины XIX в., – национально-культурная индивидуальность была ахиллесовой пятой для Соединенных Штатов. В колониальный период, как говорилось ранее, особенно в области литературы и искусства, североамериканские поселенцы

зависели от Англии. К примеру, Бенджамин Франклин совершенствовал собственный литературный стиль, опираясь на английский журнал «Spectator» («Наблюдатель»). Такие знаменитые английские поэты, как У. Шекспир, А. Поп, Б. Джонсон служили для колонистов примером для подражания. Касательно вопросов моды, было также много заимствований в стиле и манерах. За основу жители североамериканских штатов брали одежду придворной знати и членов их семей. В результате, в первые десятилетия XIX в. не только в самой Америке, но и в Европе утвердилось мнение, что Новый Свет не имеет своей собственной культуры и искусства. По факту в первые десятилетия существования Соединенных Штатов американская культура значительно уступала европейской в плане профессионализма и художественного наполнения. Естественно, что сразу после обретения независимости вопрос о развитии индивидуальной американской культуры стал одним из основных.

Было предпринято множество попыток обособить США от Англии в сфере культуры. Так, Н. Уэбстер принял решение разработать собственную американскую систему произношения английского языка. Г. Б. Браун просил авторов опираться в своих работах на американскую среду и коренной материал. Р. У. Эмерсон в знаменитом обращении «Американский ученый», которое О. У. Холмс назвал «нашей интеллектуальной декларацией независимости», выразил надежду, что Америка сможет реализовать универсальный человеческий идеал индивидуальной свободы и независимости. При этом для Эмерсона, как писал историк литературы Б. Спенсер, «американский дух был важен не потому, что он был американским, а потому, что он составлял самодостаточную веру в настоящее и будущее» [7].

В заключение хочется отметить, что влияние Британии на становление собственной, не похожей на другие, культуры США было весьма весомым. На протяжении многих лет Америка «искала себя», перенимая особенности и традиции разных народов, составивших в итоге общую и единую

американскую нацию. И, несмотря на обилие различий в культуре и мировоззрении, представителей этих народов сплотила единая вера в свободу и независимость, стремление к созданию чего-то нового, оригинального [1]. Однако, невзирая на общность американской нации, в ней сохранились отдельные черты, присущие тем или иным этническим группам, которые особенно четко проявляются в настоящее время. Тем не менее, именно Англия оставила основной след во многих областях американской культуры, прежде всего, в языке, и как следствие в литературе, а также в искусстве и архитектуре. Стремясь искоренить превосходство британской культуры, Америка, однако, сохранила нити, связывающие ее с бывшей метрополией. Но США не стоят на месте, и, возможно, в скором времени мы сможем наблюдать еще более значительные изменения у такой удивительно быстро развивающейся нации.

Список литературы

1. Американская цивилизация как исторический феномен: восприятие США в американской, западноевропейской и русской общественной мысли / Н.Н. Болховитинов и другие. – М.: Наука, 2001. – 495 с.
2. *Ашин Г. К.* Буржуазная массовая культура. – М.: «Знание», 1988. – 39 с.
3. *Бурстин Д.* Американцы: Колониальный опыт. – М.: «Прогресс» – «Литера», 1993. – 480 с.
4. *Вебер А.* Избранное. Кризис европейской культуры. – СПб.: Знание, 1999. – 565 с.
5. *Бёрк П.* Что такое культуральная история / перевод с англ. И. Полонской; под науч. ред. А. Лазарева. Национальный исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. – 240 с.
6. *Гаджиев К. С.* Американская нация: национальное самосознание и культура. – М.: Наука, 1990. – 240 с.
7. *Карцева Е. Н.* «Массовая культура» в США и проблема личности. – М.: Наука, 1974. – 190 с.
8. *Макаров Е. П.* Влияние американской Войны за независимость на политическую ориентацию торгово-финансовой элиты Великобритании последней четверти XVIII в. // Человек и общество в условиях войн и революций. Материалы II Всероссийской научной конференции / Под

редакцией Е.Ю. Семеновой; редколлегия: А.Б. Бирюкова, А.В. Богачев. 2015. С. 83-87.

9. *Макаров Е. П.* Джон Барнард и торговая элита лондонского Сити в политико-финансовой жизни Великобритании 1730 – 1760-х гг. // Известия Самарского научного центра Российской Академии наук. 2015. Т. 17. № 3. С. 148-151.

10. *Макаров Е. П.* Проблема коррупции в финансовой и политико-административной системах Англии 1760 – 1780 гг. // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2011. Т. 4. № 4. С. 97-105.

11. *Макаров Е. П.* Торгово-промышленный кризис в Англии как следствие англо-американских противоречий 1760 – 1780-х гг. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. 2012. № 8-1 (22). С. 115-118.

12. *Макаров Е. П.* Уильям Бекфорд в политическом процессе Великобритании 1760 – 1770-х гг. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 10-1 (60). С. 132-135.

13. *Токарев С. А.* Этнологическая наука за рубежом: Проблемы, поиски, решения. – М., 1991. – 341 с.

14. *Пронькина А. В.* Культурологический анализ национальных моделей массовой культуры США и России. Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологических наук. – Саранск., 2008.

© Бочкина А. А., 2019



УДК 7.06

Л. В. Варначёва

**ПРОБЛЕМА ВОПЛОЩЕНИЯ ХРИСТИАНСКОГО СЮЖЕТА
В АКАДЕМИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ.
ТВОРЧЕСТВО ГЕНРИХА СЕМИРАДСКОГО**

Аннотация. В статье рассматривается творчество русского и польского художника Генриха Семирадского (1843 – 1902) как типичного представителя направления русской академической живописи второй половины XIX века. Выделяются особенности манеры живописца при воплощении христианских сюжетов.

Ключевые слова: академическая живопись, академизм, христианский сюжет, художники-передвижники, Г. Семирадский.

В начале 1870-х годов окончательно оформилось явление, которое получило название «передвижничество». С одной стороны, передвижники, демонстративно отбросив многие условности, совершили переворот в русском изобразительном искусстве, закрепив новые позиции для художника и оценки созданного им; с другой – в истории русской живописи второй половины XIX века передвижники оказались не единственным направлением, определявшим специфику изобразительного искусства. Его развитие в значительной степени связывалось с именами таких художников, как В. Якоби, К. Степанов, К. Гун, К. Маковский, Г. Семирадский, Ф. Бронников, С. Бакалович. Творчество этих авторов относится к традиции академизма, против которой программно выступали передвижники. Названные художники не только не уступали передвижникам в технике, вкусе, живописной культуре. В не меньшей степени их произведения отличало глубокое проникновение в суть изображаемого материала. На фоне актуальных для времени социально-бытовых сюжетов передвижников, картины академистов казались экзотическими, надуманными.

Такие картины не редко называли «произведениями салонных художников». Вместе с тем, по свидетельствам очевидцев, публика с интересом смотрела салонную живопись. Сами мэтры передвижничества проявляли немало любопытства, оценивая работы своих коллег, такие, например, как «В приёмной у Мецената» Бакаловича, «Светочи христианства во времена Нерона» Семирадского, «Канун Варфоломеевской ночи» Гуна.

Здесь следует заметить, что русский академизм второй половины XIX века отличался от академизма первой половины большей строгостью в изображении сюжета, особым вниманием к деталям и техникой рисования. Он утратил былой романтизм, свойственный и заметный, например, в картинах К. Брюллова, – одного из самых ярких живописцев. Вместе с тем художники второй половины столетия сильно отличались интересом к историческим темам, воплощение которых вело к духовно-философским поискам, характерным для второй половины XIX века.

Творчество русских академистов, работающих с историческими сюжетами, следует оценивать как одну из значительных тенденций в развитии русского изобразительного искусства. В данной связи можно рассматривать и приверженцев академических сюжетов, и художников, которым близка «народная тема». Все они философски осмысливают жизнь и пытаются понять дух истории. Неслучайно здесь обращение к христианским сюжетам, которые не изменили своей жизненности и актуальности. Именно в изобразительном искусстве христианские истории сохранили в культуре России к концу XIX столетия свою «жизнеспособность». С. М. Даниэль определил востребованность такой живописи следующим образом: «Как известно, христианская изобразительность в течение многих столетий служила «Библией для неграмотных» [1, с. 5]. Таковой эта изобразительность оставалась и в русской живописи, в том числе как передвижников (И. Крамской, Н. Ге), так и академистов (Г. Семирадский).

На протяжении всего XIX столетия образы святых волнуют многих философов, писателей, художников. Личность Христа, ставшая осмысленно центральной для русской культуры, рассматривается не только с религиозной точки зрения, но и с историко-психологической. Крамской, выставив на Второй передвижной выставке в 1872 г. полотно «Христос в пустыне», долго сомневался – имеет ли он право так назвать картину. «Христос ли это, я не знаю...» – скажет художник» [5, с. 14]. Христа Николая Ге также воспринимали неоднозначно. Написанная в 1863 г. картина Ге «Тайная вечеря» вызвала большой резонанс среди писателей, публицистов, критиков. Для художников важными становятся темы духовного преображения [4, с. 216]. Постепенно, преодолевая сомнения, разные авторы соединяют в своем сознании миф и историческую среду, легендарность и подлинность, повседневность и чудо. Синтез разных живописных подходов помогает им решать задачу глубоких художественно-философских обобщений.

Живописные приемы, эстетизация фактуры, поверхности, обращение к различным периодам истории, особенно к тем, которые мало отражались в русской живописи – к готике, Ренессансу, русскому средневековью – всё это нередко оборачивалось виртуозным живописным исполнением. В этой связи любопытно отметить преданность одного из самых ярких живописцев-академиков Генриха Семирадского темам, связанным с ранним периодом христианства. «Семирадский избирал сюжетами своих работ не историю России, Польши, а сюжеты из истории античности и христианства, идя по давно пройденному академическому пути. За подобный «уход в историю», например, критиковала «прогрессивная общественность» известного польского писателя Генрика Сенкевича, друга Семирадского. «Не лучше ли, не здоровее ли вместо того, чтобы рисовать нынешнее состояние умов, нынешних людей, их бедность, несогласие с самими собою, тщетные потуги и бессилие, – показать обществу, что были времена ещё худшие, более страшные и отчаянные, но, несмотря на это, наступило возрождение и

спасение. Первое может окончательно расхолодить и привести в отчаяние, второе – прибавляет сил, питает надежду, будит желание жить», – отвечал Сенкевич своим оппонентам. Думается, что это убеждение разделял и его близкий друг – Генрих Семирадский» [2, с. 19 – 20].

Генрих Гектор Семирадский (1843 – 1902) – выпускник петербургской Академии художеств, в своих работах открывается ярким, темпераментным мастером, со своей техникой и манерой. С самого начала занятия живописью художник выделялся разработкой оригинальных тем. Рано развившееся мастерство живописца и рисовальщика, погружение в историческую тематику приносило заслуженный успех. В 1870 году Семирадский получил золотую медаль, выполнив программную работу на тему «Доверие Александра Македонского врачу Филиппу во время тяжёлой болезни». Управляя светом и тенью, художник усиливает впечатление драматического действия, создавая психологическую атмосферу. Передача света и воздуха в дальнейшем также отличала сюжетные произведения Семирадского. Раздвигая границы традиционной академической живописи, художник обогащал ее новыми возможностями, включал пейзаж, заставляя тем самым работать природный фон.

В 1860 – 1870-х годах, путешествуя по разным странам, художник окончательно убеждается, что история – это его тема. Тогда он принимается за работу над своим первым большим полотном «Римская оргия блестящих времен цезаризма» (1872). Его влечет история в первоизданном состоянии духа времени. Картину приобретет Академия художеств. В полотне отдана дань происходящим историческим событиям. Многие отмечали удачно переданную стихию необузданной свободы.

Следующее полотно «Грешница» (1873), написанное на сюжет одноимённой поэмы А. К. Толстого, было заказано великим князем Владимиром Александровичем, президентом Академии художеств. «Грешница» открывает зрителям и критикам Семирадского как мыслителя и

философа, способного со всей полнотой проникнуться идеями христианства (рис. 1). Работая над картиной, живописец погружается в изучение истории жизни Христа, в эпоху I века новой эры, увлечённо читает Библию, Шварца, Ренана, путешествует по святым местам, погружаясь в атмосферу времени.

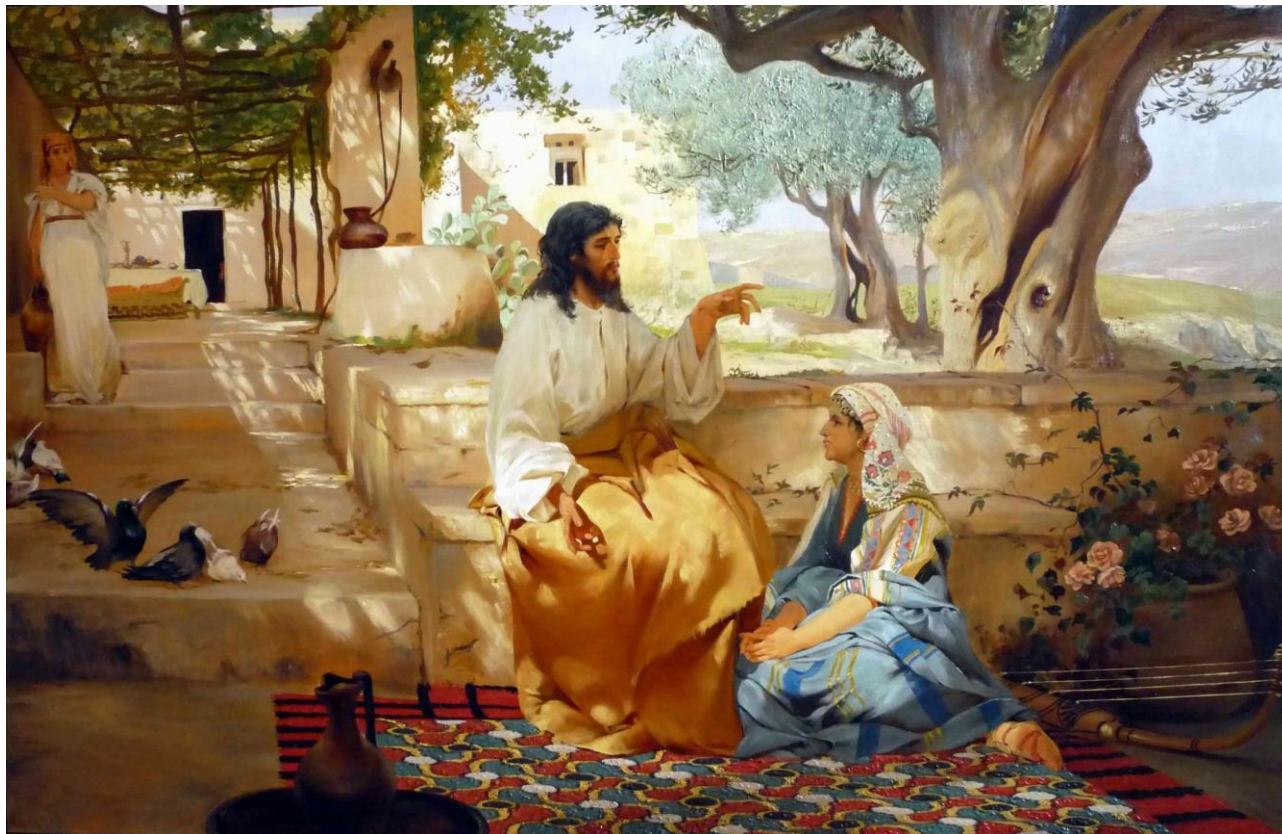


*Рисунок И. Г. Семирадский. Грешница. 1873.
Санкт-Петербург. Государственный Русский музей*

Известное произведение В. Д. Поленова «Христос и грешница» будет написано позже, в 1888 г., но это не помешает критикам, придерживающимся разных взглядов, сравнивать два полотна и определять достоинства обоих. Отличие Семирадского в том, что он не воспроизводит строго евангельский сюжет, а скорее движется за мыслью автора поэмы, одновременно понимая, что первоисточник – текст Евангелия. Для художника становится главным происходящее с героиней после того, как она увидела Христа. Построение горизонтальной композиции в картине подчёркивает этот момент. Завораживает красивая, величественная фигура Христа. Его сопровождает

многочисленная толпа учеников и последователей, – они идут за Господом. На первом плане грешница в роскошных одеждах. Если Христос и его спутники одеты в традиционные одежды, согласно времени, то героиня и ее окружение одеты ярко, нарядно. Героиня могла себе позволить дорогие одежды. Богато одеты и мужчины в ее окружении. При создании полотна проявилось знание художником материальной культуры эпохи. От смущения героиня, а ею уже такое чувство позабыто, уронила чашу. Спокойный, внимательный взгляд Иисуса произвел в ней душевный переворот. Учитель Семирадского П. М. Чистяков восторженно отзывался о картине «Грешница». В отдельной статье, посвящённой картине и опубликованной в «Санкт-Петербургских ведомостях», критик В. Стасов писал следующее: «/.../взглянув на картину, остаёшься ослеплён блеском и красотой краски. Нельзя не признать, что подобную эффектность редко где-нибудь встретишь. Картина просто залита светом и солнцем» [3, с. 10]. Вместе с тем, автор рецензии отмечает заметные недостатки, по его мнению, сразу бросающиеся в глаза на полотне: «/.../ сверкание лучей солнца на ожерельях, на каменном крыльце, на нарядах, на тамбуринах /.../ изумительно написанный пейзаж /.../ с его уходящей далью /.../ – всё это превосходно, красиво, но... ведь это не более как вещи второстепенные, подробности мастерства, виртуозность!» [3, с. 10]. Большое внимание, которое автор уделил в картине обстановке, окружающей героев, природе, способствовало своеобразному ощущению зрителем нравственного перерождения героини. С большим мастерством художник высвечивает группы людей по обеим сторонам холста. Яркие пятна солнечного света контрастируют с тенью, падающей от густой листвы. Ведущим в картине «Грешница» становится колористическое решение.

Поляк по рождению, католик, сформировавшийся в России и чтивший польские традиции, художник оставался верен христианским взглядам, и писал свои картины, осмысливая их сюжет через основы христианского миропонимания.



*Рисунок 2. Г. Семирадский. Христос у Марфы и Марии. 1883.
Санкт-Петербург. Государственный Русский музей*

Наряду с восхищением представители петербургской Академии художеств и коллеги по-разному воспринимали его творчество. Тот же П. Чистяков, оценивший талант Семирадского как незаурядный, скажет: «/.../ он не совсем умный человек, а более страстный и даровитый» [2, с. 16]. Речь шла о картине «Светочи христианства» (1876), которую П. М. Чистяков тоже мечтал написать. Художник не мог не знать о подобных высказываниях в свой адрес, потому долго жил за границей, в Италии и Греции.

После грандиозного успеха «Грешницы» Генрих Семирадский при поддержке Священного Синода получает заказ на росписи хором храма Христа Спасителя в Москве. Художник занимается изучением источников. Древняя Греция, Рим, Русь продолжают его волновать.

Успех росписей в храме Христа Спасителя был очевидным, что определило Семирадскому место в одном ряду с такими выдающимися авторами храмовых росписей, как К. Брюллов, П. Нефф.

В римском доме художника появляется еще одно произведение, созданное на основе евангельского сюжета – «Христос в доме Марфы и Марии» (1883). Картина рассказывает о встрече Марфы и Марии со Христом, в которой открываются внутренние чувства самого Христа (рис. 2). Через световое решение, игру светотени, солнечные блики, листву деревьев, фактуру мягких тканей одежды Христа и героинь, художник создаёт «эффект» внутренней силы личности Иисуса. Красавица Мария в восточном наряде внимает словам пришедшего в её дом Учителя. По ступенькам к ним приближается Марфа. Она в тени деревьев. В глубине накрытый стол, колодец. Христос отдаёт предпочтение Марии. Он ведёт с ней диалог, интонации которого чувствуются в умиротворенном настроении картины, в ощущении реальности обстановки дома, где происходит встреча. Картина выстраивается в глубину. Композиционное решение обращает внимание на второй и третий план. Марфа идет от дома к беседующим, с интересом и настороженностью прислушивается к разговору. Прочитывается мысль о том, что человек ко Христу приходит не сразу. В этом полотне также заметен характерный для манеры Семирадского принцип разработки световоздушной среды.

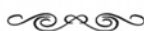
Увлечение историей и бытом разных эпох породило в искусстве второй половины XIX века так называемый «исторический стиль». В творчестве Г. Семирадского он не раз проявлялся, но никогда не был для живописца самоцелью. Творчество художника стояло среди искусства его коллег, приверженцев академизма, особняком. Евангельский сюжет и его историческая эпоха всегда играли для Семирадского важную роль. Он принадлежал как к польской, так и к русской культуре, и как католик-славянин имел тесные связи с культурой православной. Главным в своей работе

живописец всегда считал преданность теме, сюжету и наслаждение божественной красотой. «Красота» и «правда» – вокруг этих понятий велись ожесточенные споры. Осуждая «бессмысленную» красоту, какую они видели в картинах академистов, передвижники сами искали формы воплощения жизненной правды и прекрасного, но всегда могли найти в картинах Семирадского подтверждение необходимости своих поисков.

Список литературы

1. *Даниэль С. М.* Библейские сюжеты. – СПб: Художник России. 1994.
2. *Генрих Семирадский.* – М.: Белый город, 2001.
3. *Карпова Т.* Генрих Семирадский. Магия таланта и стратегия успеха // Генрих Семирадский и колония русских художников в Риме. – СПб.: Palace Editions, 2017. – С. 7 – 19.
4. *Стернин Г. Ю.* Проблема «реальности» в изобразительном искусстве XIX века // Советское искусствознание-77. – М.: Искусство, 1978. – С. 210 – 232.
5. *Юденкова Т. В.* Вступительная статья // И. Крамской. Из собрания Государственной Третьяковской галереи. – М.: Изобразительное искусство, 1998. – С. 3 – 45.

© Варначёва Л. В., 2019



УДК 7.01

В. В. Волков

ВОСТОЧНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В РАЗВИТИИ КУЛЬТУРФИЛОСОФСКИХ ВОЗЗРЕНИЙ Н. К. РЕРИХА

Аннотация. В статье рассматриваются те истоки и основания философских взглядов выдающегося отечественного и зарубежного художника и мыслителя Николая Константиновича Рериха, которые были связаны с изучением культуры и религиозных систем стран Востока. Автор показывает деятельность Н. К. Рериха по организации научных исследований в Индии, международную борьбу художника за пакт Мира. В статье раскрывается роль учения «Живой Этики» в становлении философии культуры Н. К. Рериха.

Ключевые слова: Н. К. Рерих, Восток, «Живая Этика», философия культуры.

Философская мысль Востока влекла Николая Константиновича Рериха с самых ранних лет. Произведения Рамакришны, Вивекананды, Тагора, эпические и религиозно-философские труды народов Азии стали настольными книгами художника.

П. Ф. Беликов отмечает, что промежуток с осени 1901 года по осень 1906 года был самым напряженным периодом «созревания» Н. К. Рериха как художника, ученого и общественного деятеля. Он постоянно путешествовал, проводил археологические раскопки, участвовал в научных съездах и выставках, работал для театра и в Обществе поощрения художеств, что потребовало приложения и концентрации больших усилий. Но тогда же, по мнению П. Ф. Беликова, в жизнь Рерихов закономерно вошло на равных началах и «сосредоточение тонкое», то есть концентрация основных усилий мыслителя и его жены на духовно-мистическом постижении культуры [5]. Именно Елена Ивановна Рерих, судя по ее воспоминаниям и свидетельствам мужа, стала первой воспринимать информацию из «тонкого мира». Многие картины Н. К. Рериха, литературные произведения, дневниковые записи,

письма свидетельствуют о том, что к 1904 – 1907 годам философские взгляды мыслителя выстраиваются в определенную систему, проистекающую из восточной эзотерики, а начиная с 1910 года у Н. К. Рериха и его жены мистические настроения и опыты, связанные с личностью, которую они называли «Учителем Морией», усиливаются. В результате с 1907 по 1921 годы создается стихотворный сборник «Цветы Мории», последовательно отражающий процесс развития специфического «общения» с «Учителем», получение от него, по свидетельству Рериха, учения «Живой Этики» («Агни-Йоги») и подготовку духа к предстоящим испытаниям. Именно с этого момента творчество Н. К. Рериха было неотделимо от нового учения – учения «Живой Этики», которое он позже передал мировой культурной обществу.

Кроме того, мыслителя волновала известная гипотеза о единых корнях индийской и русской культур. Она требовала основательных доказательств и подтверждений фактами, и Н. К. Рерих вынашивает планы научной экспедиции в глубины Азиатского континента. И вот в 1923 году «Николай Рерих, – по словам Клода Брэгдона, – отправился из Америки в Индию и с тех пор он странствовал по глухим, опасным и редко посещаемым местам Азии» [2, с. 5]. То есть началась длительная и плодотворная работа художника-мыслителя и его семьи по исследованию Востока, изучению его философско-религиозных основ.

Можно по разному относиться к теме духовно-мистических опытов Рерихов, но невозможно обойти вниманием тот факт, что с 1920 года, как явствует из переписки Н. К. Рериха с В. А. Шибяевым и записей, сделанных философом и его женой, начался активный духовный контакт с авторами «Живой Этики», которые, как считали Рерихи, указывали и направляли исследователей на уготовленные им вехи. П. Ф. Беликов так поясняет смысл этих указов: «... Указ всегда только наполовину исходит от Учителя, другая половина должна быть добавлена самим сознанием ученика» [1, с. 147].

Первая личная встреча, по воспоминаниям философа, с «Учителем Морией» произошла в 1920 году в Лондоне, у ворот Гайд-парка. Затем были встречи в Нью-Йорке, Чикаго, Париже, Сиккиме, в Москве, на Белухе, в Улан-Баторе, в Тибете. Как отмечала Л. В. Шапошникова, в течение всей жизни проходило взаимодействие Рерихов с их Учителем и Махатмами. В письме Н. К. Рериха В. А. Шибяеву от 25 июля 1924 г. есть следующие слова: «Вы уже знаете, что Аллал-Минг – это мастер Мория. Он руководит мною и моей семьей» [7, с. 16]. Джуал Кул и Кут Хуми – так звали сотрудников учителя Рерихов. В письме В. А. Шибяеву от 25 июля 1921 года Н. К. Рерих отметил, что ему поступило послание «Учителя» «ввести духовность в искусство Америки, основать школу искусства имени Мастера и основать общество «Пылающее Сердце» [все это было Рерихом осуществлено – *В.В.*], а после «мы должны ехать в Индию, в Адьяр...» [1, с. 208], в котором, судя по сообщению, полученному 21 июня 1922 года, должно было состояться «особое указание на Россию» [1, с. 209].

Встреча произошла в конце 1923 года в одном из храмов Сиккима, в окрестностях Дарджилинга. В ходе нее «были получены инструкции о том, что надлежит сделать в ближайшие годы..., в том числе конкретные задания их главной миссии – поездка в Советскую Россию и передача ее руководителям «Послания Махатм» [1, с. 260 – 261]. Л. В. Шапошникова дополняет эти инструкции сведениями о задании, которое якобы было связано с полученным Рерихами в Париже в обыкновенной посылке осколком легендарного священного камня Чинтамани (Грааля). Камень, по многочисленным свидетельствам, сопровождал Рерихов в их центральноазиатской экспедиции 1923 – 1928 годов. Экспедиция, как считает Л. В. Шапошникова, «заложила магниты, с помощью которых было сформировано по экспедиционному маршруту то энергетическое поле, которое станет главной основой возникновения в будущем новых центров культуры и цивилизации» [6, с. 218].

Так это или нет, но необходимо отметить, что в целом научное значение этой экспедиции Н. К. Рериха было очень велико.

По окончании путешествия философ решил продолжить начатую работу, так как добытые материалы требовали изучения и научной обработки. Для этого в 1928 году в долине Кулу, расположенной в Пенджабе, Н. К. Рерихом был основан Гималайский институт научных исследований. Однако незавершенность некоторых важнейших начинаний в США побудила Н. К. Рериха отправиться туда в июне 1929 года.

Приезд художника на Запад помог активизации деятельности Музея имени Рериха, Общества друзей музея, Института объединенных искусств. Кроме того, с 1929 года во многих странах начинают возникать Общества имени Рериха, а в 1931 году создается Общество единения женщин при Обществе имени Рериха. Созданные по всему миру многочисленные организации объединяла одна цель и одно стремление – подъем культуры, охрана культурных ценностей, сотрудничество между народами.

Дав мощный толчок мировому культурному движению, Н. К. Рерих в 1930 году возвращается в Индию и сосредотачивает свою деятельность на организации работы Института «Урусвати». Институт включал в себя два отделения – ботаническое и этнолого-лингвистическое. Последнее также занималось археологическими изысканиями. Ежегодно экспедиционные группы собирали, а затем обрабатывали научный материал. Такой порядок действовал и при более длительных экспедициях. Например, в 1934 – 1935 годах Н. К. Рерих, откликаясь на просьбу правительства Соединенных Штатов Америки, с сыном Юрием и двумя американскими ботаниками совершил серьезное путешествие в поисках засухоустойчивых трав. Экспедицией были обследованы обширные районы Западного и Северо-Восточного Китая. Было найдено и исследовано свыше 300 сортов растений, важных с точки зрения борьбы с эрозией почвы. В деятельности Института «Урусвати» принимали участие многие известные ученые мира – президент Археологического

института США, доктор Маггофин, биохимик Гарвардского университета Перцов, доктор Хьюит, французский археолог, граф де Бюиссон. В составе почетного совета были профессора Милликен, Метальников, Раман, Эйнштейн, доктора Гедин и Меррил, биолог Боше. Деятельность института в течение 1930-х годов была продуктивной и напряженной. Она осуществлялась до 1942 года, то есть до тех пор, пока военные события не заставили свернуть целый ряд проектов.

В рассматриваемый период содержание и направленность многогранной деятельности Н. К. Рериха обусловили его обращение не только к философским основам «Агни-Йоги», но и к более широкому спектру философской и научной мысли. По текстам книг Н. К. Рериха видно, что в осмыслении проблем культуры он опирается на разнообразные религиозные источники. Мыслитель упоминает Бхагават-гиту, Веды, Упанишады, Пураны, Авесту, Библию, Коран, Каббалу, буддийские сутры, жития православных святых и т. д. Некоторые религиозно-философские идеи он черпает также у Оригена, Августина, Конфуция, Лао-цзы, Будды, Дзон-Капы, Падмы Сабхавы, Макария Египетского, Вивекананды, Рамакришны, Гхоша, Пифагора, Сергия Радонежского, Тагора.

Философскую опору своей концепции мыслитель находит в произведениях Спинозы, Энгельса, Блаватской. С этой же целью он вновь изучает русскую философию в лице славянофилов, Достоевского, Толстого, Соловьева, Бердяева, Мережковского, Иванова, Лосского.

Настольными книгами по истории и культуре у Н. К. Рериха становятся произведения средневековых авторов – Плано Карпини, Рубруквиса, Марко Поло, Одорика Фриульского, из современных – Тураева, Владимирцева, Ростовцева, Сирена, Джайлса, Семенова-Тян-Шанского, Роллана, Цибилова, Бэка, Зелинского. Изучаются художником и труды по истории культуры и искусства Айналова, Шназе, Гнедича, Никольского, Бенуа, Грабаря. Отдельно следует упомянуть литературу, которая непосредственно использовалась Н. К.

Рерихом в выработке своего понимания культуры и ее соотношения с цивилизацией. Это, во-первых, книги «Эволюция Культуры» Проктора, «Религия и Культура» Шри Васвани, статья доктора Кезенса «Спасение цивилизации через Культуру» и далее – работы Тирта, Радосавлевича, Маделена, Джагадисварананды, периодические издания по культуре и искусству Индии, США и Европы.

Одним из направлений творческой деятельности мыслителя в 1920 – 1930-е годы было согласование естественнонаучных открытий и достижений с философскими основами Агни-Йоги. Он перерабатывает массу научной литературы по физике, психофизиологии, психологии, медицине, биологии, химии. В этом плане достаточно упомянуть труды Ризе, Хааса, Джозефа, Райна, Мак-Дугала, Ортмана, Мурга, Шредера, Кеннона, Диренфурта, Стемпеля, Боше, Доблера, Комптона, Ришэ и Тихомирова.

30-е годы XX в. были для Н. К. Рериха знаменательны борьбой за пакт Мира, проект которого предписывал охранять «все сокровища Искусства и Науки под международно признанным флагом» [3, с. 68]. Согласно этому проекту, задумывалось поставить заслон рецидиву «зверств последней войны, когда было разрушено такое множество соборов, музеев, книгохранилищ и прочих сокровищниц творений человеческого гения» [3, с. 68]. По этому плану должен был действовать специальный флаг, к которому все воюющие стороны относились бы, как к указанию международной нейтральной зоны.

Знамя мира, полагал мыслитель, должно принести большую пользу. Оно, во-первых, есть символ мира, а, во-вторых, «в значительной мере может призвать человеческое сознание к охранению того, что, уже по свойству своему, уже принадлежит не только нации, но всему миру и является действительной гордостью человечества» [4, с. 250]. В-третьих, «если весь мир покроеся Знаменем охранения сокровищ истинной культуры, то и воевать, и враждовать будет негде» [4, с. 250]. Итогом борьбы за пакт Мира явилось его подписание в 1935 г.

Итак, у Н. К. Рериха, начавшего свои философские поиски с осмысления истории Древней Руси, постепенно, но неуклонно на первый план выходит тема Востока, как бы вбирающая в себя Россию, как нечто существенное и значимое для судеб всего мира. И под конец жизни мыслителя Россия оказалась своеобразным духовным и социальным центром его «Державы» в экзотическом восточном обрамлении.

В результате усвоения Н. К. Рерихом учения «Живой Этики» («Агни-Йоги») и ее слияния с историко-культурологическими воззрениями художника наблюдается окончательное формирование рериховской концепции философии культуры, претендующей на роль мировоззренческой теории планетарного масштаба и связующего звена между ценностной основой человека и научными достижениями современности.

Список литературы

1. *Беликов П. Ф.* Рерих (опыт духовной биографии). – Новосибирск, 1994. – 334 с.
2. *Брэгдон К.* Предисловие // Рерих Н. К. Алтай-Гималаи. Путевой дневник. – Рига, 1992. – С. 5-10.
3. *Рерих Н. К.* Держава Света. Священный дозор. – Рига, 1992. – 287 с.
4. *Рерих Н. К.* Твердыня пламенная. – Рига, 1991. – 273 с.
5. *Рерих Е. И.* У порога нового мира. – М.: МЦР, 1994. – 167 с.
6. *Шапошникова Л. В.* Исторический процесс как космическое явление // Пути восхождения. – М., 1995. – С. 201-223.
7. *Шапошникова Л. В.* Учителя // Утренняя Звезда. – М., 1993. – №1. – С.6-35.

© Волков В.В., 2019



УДК 316.77; 130.02

Э. Ш. Гасымов

**КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТ
«КЛИПОВОГО МЫШЛЕНИЯ»**

Научный руководитель:
Турчевская Бэлла Крымовна,
кандидат философских наук, доцент
кафедры философии и социально-гуманитарных дисциплин
Тихоокеанского государственного университета, г. Хабаровск

Аннотация. В статье описывается такое явление современности, как «клиповое мышление», проводится анализ исследований по данной проблеме. Рассматриваются причины подобного явления, его влияние на различные сферы жизни общества. Акцентируется внимание на коммуникативном аспекте проблемы, ее влиянии на современное общение. Выделяются языковые признаки изменения письменной и разговорной культуры общения современного человека, представлено отражение данной проблемы в искусстве.

Ключевые слова: коммуникация, «клиповое мышление», сознание, язык, образование, искусство.

Проблема клипового мышления была впервые рассмотрена еще в 1990-е годы. Тогда, в условиях стремительного развития информационных технологий, виднелись лишь смутные ее очертания. На сегодняшний же день «клиповость» достигает своего пика. Именно поэтому данная проблема заслуживает тщательного рассмотрения и поиска возможных путей решения. Т. В. Семеновских приводит, на наш взгляд, вполне исчерпывающее определение интересующего нас явления: «клиповое мышление – это процесс отражения множества разнообразных свойств объектов, без учета связей между ними, характеризующийся фрагментарностью информационного потока, алогичностью, полной разнородностью поступающей информации,

высокой скоростью переключения между фрагментами информации, отсутствием целостной картины восприятия окружающего мира» [7, с. 5]. Подобное явление не осталось незамеченным практически во всех сферах общественной жизни. Речь в привычном понимании начала разрушаться, делиться на фрагменты, со временем теряющие смысл. Вторжение в коммуникативную сферу затронуло научную и образовательную среду. Однако многие исследователи находят только достоинства «клипового мышления» и, считая его явлением современности, предпочитают примириться с ним, используя особенности такого мышления, а не решать проблему. Так, один из исследователей констатирует тот факт, что основное достоинство «клипового мышления» – быстрая обработка информации» [2, с. 50], и далее автор переходит к презентации методики «мультитекста», которая, по его мнению, способна использовать преимущества «клипового мышления» во благо ученика.

Думается, подобная методика мало поможет современным школьникам: проводя большую часть времени в клиповой современности, они лишь укрепляют в себе фрагментарный взгляд на мир, тогда как школа является тем самым оплотом традиций, сохраняющим для учеников возможность анализа информации, ее понимания и запоминания. Речь скорее идет не об обработке информации, а об ее поверхностном, внешнем восприятии. Но восприятие информации как таковой без ее анализа и в дальнейшем продуктивного использования представляется нам малоэффективным и даже вредным. Более состоятельной, по нашему мнению, является позиция А. А. Смирновой, которая считает, что «процесс обучения должен способствовать формированию основных и прочных базовых предметных знаний» [8, с. 77]. Предлагаются специальные методики, разработанные В. Г. Будановым и Н. Ф. Талызиной, а именно: дискуссии, включающие парадоксальность и внедрение задач на развитие аналитических и диагностических способностей учащихся.

Подобные решения представляются нам верными и действенными в поиске путей решения обозначенной проблемы.

Что же способствует разрушению речи в привычном понимании этого слова? Каким образом «клиповость» оказала сильнейшее влияние на человеческое общение? Эти вопросы получили, в частности, широкое рассмотрение в статье В. А. Кошель и А. П. Сегала. Исследователи считают, что развитие информационных технологий открыло широкий простор письменной интернет-коммуникации, которая, в свою очередь, сформировала «иную, отличную от традиционной, культуру общения. В ней участник действует преимущественно на уровне непосредственного проявления чувств, не давая себе труда осмыслить процесс коммуникации, а тем более выстроить его по принятым в эпистолярном жанре правилам» [4, с. 16]. Необходимо отметить, что принятые в переписке эстетические критерии самовыражения, наиболее развитые в доинтернетную эпоху, утратили свое принципиальное значение. Подобная тенденция наблюдалась еще в XIX веке с появлением газет, а распространение телеграфа в XX веке и вовсе потребовало сокращения объема передаваемой информации [9 с. 30]. Людей больше не интересует, *как* они изъясняются: передача информации стала главной задачей. В результате наблюдается не только лексическая «бесчувственность», но и синтаксический беспорядок. Общаясь в сети, человек все чаще прибегает к ненужной инверсии, пытаясь как можно скорее сформулировать мысль; он все чаще создает неполные предложения. Пользуясь Интернетом лишь моментами, урывками, собеседники не строят нормального диалога, надеясь на «полноту общения» личной встречи. Рождаются неправильные, словно деревянные конструкции: «Едь до меня» вместо «Приезжай ко мне» и т. д. С такими результатами, с постоянными попытками поскорее выразиться, с вечным стремлением к лаконичности обществу остается совсем недолго до оруэлловского «новояза» – «единственный на свете язык, чей словарь с

каждым годом сокращается». Вероятно, мы скоро наконец постигнем «красоту уничтожения слов» [5].

Это весьма печальное явление. Эстетический критерий в коммуникации важен не столько из соображений красоты речи, сколько из-за полноты информации. Внимательное отношение к строю своей речи, насыщение ее яркими определениями, использование средств выразительности и тропов помогает говорящему избежать чувства недосказанности, а слушающему – с большей вероятностью понять оппонента. Эпистолярный жанр, особенно развитый и популярный в доинтернетную эпоху, сейчас переживает глубокий кризис. И это несмотря на то, что общение посредством писем полностью удовлетворяло потребностям человека, главной из которых является самовыражение. Каждый вырабатывал присущий ему стиль, изредка (или нет) отдавался вдохновению в попытках описать собственные чувства и мысли, создавая причудливые метафоры, рисуя неповторимые образы.

С появлением социальных сетей многие правила современной разговорной речи перешли в речь письменную. «Для интернет-коммуникаций характерен разговорный стиль общения, низкий уровень грамотности или же подчеркнутое пренебрежение орфографией и пунктуацией, обильные сокращения, сленг и, нередко, ненормативная лексика» [9, с. 16 – 17]. Здесь намечается не только проблема вытеснения письменной речи речью разговорной, но и проблема пренебрежения языковыми правилами, снижение лексики. В этом отношении интересна точка зрения Т. Ю. Виноградовой: «сегодня по сути дела возникла новая форма языкового взаимодействия – письменная разговорная речь. Русский язык существует в Интернете в основном в письменном варианте, но в условиях интерактивной сетевой коммуникации темп речи приближен к устной её разновидности» [1].

Перечисленные явления есть следствия изменения коммуникативных задач с «выражение-осмысление» на «передача чувств и эмоций». Эстетический критерий, лишь слегка ощутимый в разговорной речи,

полностью уступил место выразительной жестикуляции, гибкой интонации, чем компенсировал некую долю недосказанности. Процесс коммуникации осуществляется с большим трудом и проявляется в несвязности речи, невозможности подробного рассмотрения предмета разговора. Рассеянность внимания, порожденная переизбытком информации, ее пресыщением не позволяет сконцентрироваться участникам общения. Фрагментарность сознания уничтожает способность человека к увлеченности одним предметом, и это касается как разговорной, так и письменной речи.

Коммуникативный аспект проблемы «клиповости» рассмотрела Т. В. Семеновских, изучив разрушение контекста в пределах клипового сознания. Исследователь отмечает, что «при клиповом мышлении понимание контекста затруднено и в результате клип не оставляет следов в связанной семантике явлений» [7, с. 4] Любой информационный поток нуждается в контексте: он снабжает человека необходимой базой знаний, на которой строится дополнительная информация, однако все более возрастающая фрагментация не оставляет возможности для зарождения контекста. Его нехватка ведет за собой недостаточность информации и, следовательно, недостоверную интерпретацию. В человеке формируются ложные убеждения, а масштабность подобного явления вполне может привести человечество ко всеобщему невежеству. Результатом невежества служит доверчивость сознания, его слабость в борьбе с воздействием извне: «такое фрагментарное и не отрефлексированное аналитическим мышлением (сознание) формирует управляемое общество» [8, с. 76].

Известно, что стремительное развитие информационных технологий играет главную роль в развитии «клипового сознания». Но некоторые исследователи склонны к обобщению причин. Например, в статье К. М. Зинина «клиповость» мышления признается результатом массовой культуры [3]. Примечательно, что помимо информационных технологий автор включает в список причин телевидение, киноиндустрию, публицистику, искусство,

рекламу. И с этим трудно не согласиться: почти каждая из перечисленных сфер современной культуры ставит своей главной задачей получение прибыли, вследствие чего «массовость» только возрастает. Но гораздо печальнее то, что за маской элитарной культуры, – и это постепенно становится трендом, – часто скрывается все та же массовость. Утверждаются низменные ценности, налицо простота структуры и поверхностность мысли.

В рамках интересующей нас проблемы весьма интересной может показаться пьеса минского драматурга Павла Пряжко «Карина и Дрон». «Клиповость» мышления является основной идеей пьесы. Словно вырванные из контекста фразы становятся полноправными репликами, что для зрителя кажется диким и бессмысленным. Вот пример такого общения (Павел Пряжко в начале пьесы предупреждает, что орфография и пунктуация авторские):

Виталик: Нет. Это надо сверху фотографировать. Все фотки в инстаграме еды, делаются сверху.

Оля: А вот фотографии «как преуспеть в Америке» профессиональные же?

Дима: А я говорил что одна чувиха в нашей школе набила татушку себе. 14 лет ей.

Настя: Печаль.

Оля: Печалька.

Карина: На спине.

Дима: (утвердительно) Ну конечно.

Виталик: Вкусные эти мюсли.

Дима: В одной школе продают корнекс тоненькие такие и по такой же цене.

Виталик: Ну жди.

Оля: Будь на готове.

Карина: Видел мои голландские тапули?

Виталик: Да крутые.

Карина: А тебе показывала Амстердам?

Виталик: Да. Крутые.

Настя: Фак. А я вот нигде дальше Комарова не была в своей жизни.

Дима: В Японии есть такие кафе косплэи, там официантки одеваются горничными. Верх. [6]

В речи персонажей преобладает не только лексический и синтаксический хаос, выделенный нами при рассмотрении языковых признаков клипового сознания (пусть и условно драматическая речь мыслится как разговорная), но и абсолютная фрагментарность в выражении мысли. Они скорее пытаются, причем весьма беспорядочным образом, выразить собственные эмоции и мысли, чем ответить на реплику собеседника. Слова ребят кажутся как будто подслушанными в разное время, утратившими элементарные причинно-следственные связи. Это, вероятно, обусловлено гротескным изображением современной действительности. Однако гротеск выступает своего рода увеличительным стеклом, гиперболизирующим нынешние обстоятельства. Фрагментарность здесь максимально сконцентрирована, но это не означает, что, пребывая в современности в растворенном виде, она когда-нибудь не достигнет своего апогея, и люди вовсе перестанут понимать друг друга, вернувшись к дотекстовой эпохе. С одним лишь отличием – утратой надежды на восстановление нормальной коммуникации. Пьеса Павла Пряжко – призыв к действию, причем действию активному и незамедлительному.

Язык разрушается, а человеческое мышление становится все менее четким и ясным, вследствие чего – открытым разного рода влияниям извне. Культурные достижения кажутся все более сомнительными, а нередко и вовсе ложными. Однако бороться с прогрессирующим развитием клипового мышления можно и нужно. Для этого необходимо воспитывать в человеке увлеченность определенным предметом, ежечасно доказывая, что пределов познания нет. Необходимо уничтожить стереотип, следуя которому люди считают, что исчерпывающая информация о том или ином интересующем их предмете ждет на первом месте в поисковой таблице. Подарив человеку жажду познания, вы навсегда лишите его желания фрагментировать реальность, знания, речь, мысли. И ускоренный темп жизни, неконтролируемая

информатизация не встанут на пути человека, желающего каждый день открывать для себя что-то новое.

Список литературы

1. *Виноградова Т. Ю.* Специфика общения в Интернете // Русская и сопоставительная филология: Лингвокультурологический аспект. – Казань: КГУ, 2004. – С. 63 – 67.
2. *Гринева М. И.* Клиповое мышление во благо ученика // Тексты новой природы в образовательном пространстве современной школы: Сборник материалов VIII Междунар. науч.-практ. конф. «Педагогика текста», Санкт-Петербург, 21 октября 2016 г. / под ред. Т. Г. Галактионовой, Е. И. Казаковой. – СПб.: Лема, 2016. – С. 49 – 51.
3. *Зинин К. М.* Клиповое мышление как результат влияния массовой культуры // Молодежный научно-технический вестник. – 2016. – №. 2. – С. 46 – 47.
4. *Кошель В. А., Сегал А. П.* «Клиповое мышление» как форма обыденного сознания // Международный академический вестник. Междисциплинарный научный журнал. — 2015. — № 4 (10). — С. 15 – 23.
5. *Оруэлл Д.* 1984 / перевод с английского В. Голышева. – М.: АСТ, 2018.
6. *Пряжко П.* Карина и Дрон [интернет-ресурс: URL:https://ziernie-performa.net/wp-content/uploads/2014/10/karina_i_dron.pdf]. Дата обращения: 10.11.2019.
7. *Семеновских Т. В.* Феномен «Клипового мышления» в образовательной вузовской среде // Вестник евразийской науки. 2014. №5 (24). [интернет-ресурс: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-klipovogo-myshleniya-v-obrazovatelnoy-vuzovskoy-srede>]. Дата обращения: 13.11.2019.
8. *Смирнова А. А.* Клиповое мышление учащихся: за и против // Новшества в области педагогики и психологии. – 2016. – С. 76 – 77.
9. *Фрумкин К. Г.* Глобальные изменения в мышлении и судьба текстовой культуры // Ineternum. – 2010. – Т. 1. – С. 26 – 36.

© Гасымов Э.Ш., 2019



УДК 77

В. А. Гусак

**РЕЛИГИОЗНЫЕ СМЫСЛЫ
В КИНО СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА (1960 – 1970-е годы).
К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ**

Аннотация. Статья посвящена проблеме выражения религиозных смыслов в фильмах советского периода 1960 – 1970-х годов. На разных примерах рассматривается широкий и не системный опыт игрового кино по репрезентации религиозных смыслов.

Ключевые слова: кинематографический язык, поэтическое кино, авторское кино, иносказание.

Кино, как художественно-коммуникативная среда, обладающая собственным языком, способным формировать и передавать сложные смыслы, не раз привлекало внимание исследователей средств массовой коммуникации и художественного языка технических искусств. Пристальное внимание к кинематографу в данной связи проявляли те, кто оценивал коммуникативные возможности кино, как уникальные с точки зрения их природы, сочетающей эстетику и технику, а также как способные выразить смысловые конструкции, лишь обозначенные, либо выраженные недостаточно ясно в образных или коммуникативных системах других искусств [4; 10; 12]. К таким смыслам относятся, например, те, что отсылают к определённым религиозным традициям или формируют религиозные переживания, которые могут передаваться зрителю.

Вместе с тем, смыслы, лежащие на «поверхности» фильма, не всегда способны транслировать религиозные представления. Это возможно при наличии в ткани фильма специальных художественных решений, отдельных

образов, которые либо намеренно используются авторами, либо возникают помимо их воли. Известны примеры «Страстей Жанны д'Арк» К. Т. Дрейера, фильмов Р. Брессона, Р. Росселлини, И. Бергмана, картин японских режиссёров К. Мидзогути и Я. Одзу. Следует назвать некоторых современных кинематографистов – Л. фон Триера, К. Рейгадаса, других. В этих примерах стилистическое решение или отдельные образные конструкции «транслируют» религиозное видение мира. Степень изученности этого феномена, относящегося как к области языковых и художественных возможностей кино, так и к области развития кино как культурного явления, соответствует тому не очень большому ряду картин, которые можно было бы назвать. По данной проблеме существуют исследования, написанные с разных позиций – киноведческих, культурологических, философских и даже теологических. Одновременно важно понимать недостаток подобных исследований в отношении отечественного кино.

Размеры статьи не позволяют сделать обзор и провести анализ этапов истории кино в России, чтобы наиболее очевидно выявить интересующую нас проблему. Но есть основания обозначить её, сфокусировавшись на последних советских десятилетиях, важных в данной связи по ряду причин.

Попробуем рассмотреть примеры, убеждающие в состоятельности тезиса о религиозных смыслах, возникающих в художественной ткани разных фильмов и в творчестве отдельных режиссёров советского кинематографа периода 1960 – 1970-х годов.

При обращении к конкретным случаям позднего советского кино речь пойдёт не о конфессиональных взглядах, не о соотносящейся с религиозными канонами и догматами системе режиссёрских решений, а о модели репрезентации сознания, допускающей идею Бога и божественного присутствия в реальности. Такое сознание находит своё выражение через специально отобранную кинематографическую образность и приёмы по двум причинам: первая – необходимость представить героя, чьи характеристики

подразумевают религиозную оптику; вторая – выразить философскую позицию кинорежиссёра-автора.

Важно учитывать условия существования такого кино в период указанных десятилетий. Цензура, централизованное управление киноотраслью, официальная идеология, с одной стороны, препятствовали развитию художественных моделей авторского философского кино, с другой – стимулировали поиск художественных решений, обеспечивающих иносказательность и усвоение авторской философии.

Развитие кинематографа в «застойную» эпоху имеет свои особенности, среди которых следует отметить появление поэтического кино, трансформировавшегося в своеобразную модель авторского кино – одного из наиболее интересных следствий развития всего кино советской эпохи. В рамках данной модели киноязык быстро эволюционировал в форму, которую вернее всего было бы определить как возможность выражения философского дискурса средствами кино.

Изначально поэтическое кино, основанное на национальных сюжетах, обращалось к народным обрядам. Тенденция прослеживается уже с первого фильма этого направления – «Теней забытых предков» (1964). Далее на экраны выходят картины Ю. Ильенко, Э. Лотяну, Л. Осыки, режиссёров среднеазиатских, грузинской, прибалтийских киностудий, которые служат примерами обращения к истории и культуре своих народов. В фильме Параджанова, как и в других подобных фильмах, воспроизводятся обряды традиционных верований и, вместе с тем, разыгрываются обряды придуманные. По свидетельствам очевидцев, увлеченный гуцульской культурой С. Параджанов сочинял обряды прямо в процессе съёмок [5; 10].

Киноведы, исследовавшие поэтический кинематограф, отмечали в фильмах, подобных «Теням забытых предков», своеобразную попытку передать через реконструкцию культовых обрядов борьбу индивидуального и коллективно-архаичного, по-другому – борьбу христианского сознания и

сознания языческого. В частности, исследователь кино 1960-х годов Е. Марголит определяет это обстоятельство как основной внутренний конфликт фильма Параджанова [5, с. 414].

Историческая и фольклорная аутентичность является базовым условием для стилевых экспериментов и разработки образного языка. Если в «Тенях забытых предков» фраз и слов, выражающих религиозность героев, а они гуцулы, то есть – униаты, не так много, то, например, в «Лаутарах» Лотяну или «Наперекор всему» Ильенко (оба фильма – 1972 года) такие фразы звучат значительно чаще. Зрителям следует понимать это, как историческую достоверность. Вместе с тем, при наличии образного решения, нередко информативным или иллюстративным подходом дело не заканчивается. Так, в картине «Наперекор всему», где главный герой – священник, строящий храм во время войны Турции и Черногории в конце XVIII века, эпизоды физических мучений главного и других персонажей показывают их в позе распятых. Образ недостроенного храмового пространства, алтаря, где происходит «ломка» героев, дополняется присутствующими в кадре свечами, церковной утварью.

Обращаясь к таким примерам, можно отметить существенную закономерность: эпические и фольклорные сюжеты помимо прочих возможностей отражали поначалу исключительно увлечённость культурами, обрядами, в том числе христианскими, того или иного народа, но постепенно помогали утвердиться авторским смыслом, подкрепляемым очевидными и однозначными христианскими символами.

К числу других обстоятельств относится общий культурный контекст, повлиявший на кристаллизацию взглядов и представлений режиссёров-авторов. Так, например, важным обстоятельством стал возникший по ряду причин в среде советской интеллигенции интерес к русской старине, а затем и осмысленный интерес к средневековой истории и культуре допетровской Руси. Увлечение «старинной» во многом повлияло на формирование и дальнейшее развитие интереса к религии, православию. В конце 1960-х годов,

по мнению историков-советологов, в СССР происходил подъём религиозности. Масштабы и временные рамки этого явления до конца не прояснены. Процесс в большей степени охватывал городскую молодёжь. В 1965 году возникает Всероссийское общество охраны памятников культуры. Заниматься историей средневековой Руси было практически невозможно без обращения к Православию. В дальнейшем всё это формировало представление о том, что вера в Бога вполне совместима с образованностью и самостоятельностью мышления. Не разбирая процесс в частностях, довольно верно описывают его культурологи П. Вайль и А. Генис в известной книге «60-е. Мир советского человека». Процесс внутри общей культурной ситуации в стране позволяет увидеть некий мировоззренческий вектор, по которому направляются умы советских гуманитариев, в том числе творческой интеллигенции. В упомянутой книге Гениса и Вайля он описан несколько схематично, но точно [2, с. 302 – 303]. Стойкий интерес к русской старине, православию продолжался и в 1970-е годы.

Применительно к кино иллюстрацией здесь может служить история написания сценария картины «Андрей Рублёв» (1969). Изначально сценарий создавался в результате увлечённости его авторами – А. Тарковским и А. Кончаловским – своим героем и историческими реалиями его жизни. Иными словами, всё началось с живого интереса к русской старине, обернувшегося в творческом процессе наращиванием философских смыслов, выразившихся в ряде эпизодов картины, например, в «Русской Голгофе», где в средневековой Руси появляется Христос.

К важным условиям относятся те, что всецело детерминируют культурную политику в стране. Здесь обращают на себя внимание даты, которые определили задачи кинематографической отрасли интересующего нас периода: 1967 год – 50 лет Октябрьской революции; 1968 год – пятидесятилетие Ленинского комсомола; 1970 год – столетие Ленина; 1972 год

– 50 лет СССР. Юбилейные даты обязывали руководство киноотрасли и студий выпускать соответствующие по сюжетам картины.

В связи с особым отношением к названным датам, целый ряд фильмов представлял историю и истоки советского строя в героической оптике. Видение Ленина, его окружения, революционеров, первых комсомольцев, героев Гражданской войны через приподнятое и торжественное восприятие трансформировало их в мифологические и монументальные образы. Отдельные примеры кинематографических решений «привлекали» традицию классического изобразительного искусства, включающую, в том числе, христианские сюжеты в их живописной разработке. Некоторые фильмы, которые можно отнести к авторскому кинематографу, используя ресурс живописных решений и устойчивых христианских символов, наделяли героев чертами христианских мучеников несмотря на то, что данные черты не были выражены явно.

В «Первороссиянах» (1967) герои-коммунары, приехавшие из революционного Петрограда строить коммуны на Алтае, показаны на экране крупно, фронтально и статично. Фильм начинается с кадра, где один из героев предстаёт на фоне церкви и осеняет себя крестом. Крупность и неподвижность нейтрализуют эмоциональность и подразумеваемую напряжённую действенность фабульной структуры. Герои репрезентированы своими лицами на беспредметном фоне, что побуждает воспринимать их скорее как «лики» [1, с. 191]. Система решений, придуманная режиссёром Е. Шифферсом и художником-постановщиком М. Щегловым, заставляет вспомнить о трансцендентальном стиле и его образцах в изобразительном искусстве – византийских мозаиках IX – XI веков. Как приёмы такого стиля используются кинематографом на примере картин Р. Брессона, убедительно показал в своём исследовании «Трансцендентальный стиль в кино» П. Шрейдер [13]. В картине «Комиссары» (1969), где члены отряда красных комиссаров расквартированы в монастыре, зритель сталкивается отчасти с той же

стилистикой: обилие статичных и патетических «надмирных» крупных планов; лица комиссаров показаны в обрамлении монастырских арок, сводов, – зритель, в сущности, опять видит лики. Стилистическую особенность картины отмечали уже советские киноведы, пытаясь завуалировано описывать свои наблюдения, что в свою очередь говорит о невозможности не заметить сильное авторское решение, прослеживающееся на протяжении всего фильма [3, с. 29]. Художественное решение «Комиссаров», выбранное режиссёром Н. Мащенко, создаёт определённый модус героя, задающий его однозначное символическое восприятие.

В киноновелле Л. Шепитько «Родина электричества» (фильм «Начало неведомого века», 1968) вначале зритель видит крестный ход посреди засушливого поля. В конце – героя (впервые возникшего перед жителями деревни в кадре, чьё композиционное решение заимствовано у картины «Явление Христа народу» А. Иванова), вместе с крестьянами оказавшегося под дождём. Закадровый голос говорит о том, что крестьяне и их молодой инженер-спаситель забыли о возможностях изменчивого мира, о том, что они стали надеяться только на себя и на свою веру в светлое будущее. То есть Бог послал дождь, когда все, уверовав в собственные силы и идеалы коммунизма, забыли о нём. Здесь имеет место инверсия религиозных смыслов, которые не имеют своего очевидного раскрытия.

В 1972 году создано Госкино СССР (Государственный комитет по кинематографии). Происходит дальнейшая централизация и укрепление вертикали управления кинематографической отраслью. Активное вмешательство цензуры, зависимость кинематографистов от тематического планирования киностудий делают возможной их работу только в рамках определённых жанров и тематических направлений.

Сложность, сочетание нескольких содержательных уровней отдельных фильмов, самобытность манеры режиссёров-авторов свидетельствуют не только об оригинальности решений, но и о смысловой «вариативности»

образного построения эпизода и фильма в целом. Авторы фильмов начинают прибегать к выражению религиозных смыслов и своей личной религиозности, не имея специальных возможностей говорить о ней прямо. Развивается художественный язык, основанный на иносказательности.

Съёмки ещё одной картины А. Тарковского «Солярис» (1972) начинались на «Мосфильме» как съёмки зрелищной кинофантастики, ориентированной на широкого зрителя. Картина Тарковского – любопытный пример, позволяющий проследить, как у крупного мастера «формируются» образные конструкции, обеспечивающие передачу смыслов в иносказательной форме. С одной стороны, в «Солярисе» нет ни одного религиозного образа, за исключением репродукции Троицы, которая появляется в обстановке библиотеки орбитальной станции, где икона вместе с репродукциями Брейгеля, статуей Венеры, бюстом Гомера образует скорее поле неизбежных культурных ценностей. С другой, – особой оценки требует финальный эпизод, где зритель видит сверху остров с домом Криса на поверхности планеты Солярис. Ранее зритель видел планы поверхности океана, после появления на экране героев у иллюминаторов орбитальной станции. Монтажом была задана оптика героев. В финальном кадре оптика меняется, рифмуясь с начальными кадрами, где Крис Кельвин на Земле находится в саду рядом со своим домом. Природа окружает его повсюду. Статичные общие планы, немного затянутые, как бы застывающие пейзажи, – всё словно фиксирует ощущение окружающего человека бытия. Своеобразным ключом к раскрытию главных смыслов «Соляриса» может послужить статья священника А. Меня «Контакт» и мысль, высказанная в ней, о том, что оказавшись на планете Солярис, Кельвин вступает в контакт с *Бытием*: «Океан может восприниматься как ёмкий символ мировой тайны, с которой люди не нашли общего языка. Одни громоздят умозрительные гипотезы, другие махнули на загадку рукой, решив, что понять Океан всё равно невозможно, третьи, делая попытки контакта, вдруг обнаруживают его первые признаки... И в тот момент, когда Океан и

человек впервые соприкасаются, происходит два значительных события. Для диалога Океан принимает человеческую форму, воплощается в человека. У людей, встретившихся с Океаном, вскрываются тайники совести, прежде наглухо закупоренные» [6, с. 41]. А. Мень предлагает более удобную метафору, объемлющую целый ряд смыслов, вмещающую представление о Боге. «*Бытие*, взятое в целом, таинственно и многозначно. Несмотря на все открытия науки, сам факт его остаётся необъяснимым, недетерминированным, имеющим основу в самом себе. Если в известной нам природе действует закон причинности, то исток Бытия должен находиться глубже этого причинного ряда» [6, с. 41 – 42]. Случаев, подобных «Солярису», в кино эпохи «застоя» найдётся не много. Вместе с тем они свидетельствуют о приёмах, которые намеренно используются отдельными авторами в качестве «выразителей» религиозного сознания.

В одной из первых монографий о Тарковском на русском языке – книге В. Михалковича «Андрей Тарковский», обращается внимание на особое воспроизведение режиссёром природных процессов. В «Зеркале» (1974) в рапиде и монохромном изображении показаны порывы ветра, колышущие ветви кустарника, опрокидывающие лампу на столе. В «Сталкере» (1980), когда герои всматриваются в пространство Зоны, ветер закручивает в вихре песок, образуя смерч. Михалкович называет эти действия ветра «дыханием сфер» [8, с. 35, 40]. Данная метафора загадочна. Впервые она возникает у Тарковского в «Зеркале», являясь как бы наивысшим проявлением бытийного измерения главного героя, в биографию которого зритель погружается в фильме. Подобным способом загадочно показаны природные процессы в Зоне. Вода, ветер, растительность, фактура, образующая органичное сочетание природы и следов цивилизации. В «Сталкере» возникает целый набор приёмов выражения религиозной оптики: медленные панорамы, создающие эффект созерцания тварного мира; рапид и потеря цвета – продолжающееся движение в монохроме. Происходит разграничение реальности физической и реальности

трансцендентной. Не случайны кадры с рыбами, фрагментами религиозной живописи. Очень важно соединение изображения и закадрового текста, где звучат отрывки из авторитетных религиозных текстов – Нового Завета, «Дао дэ цзин». Всё это приёмы, раскрывающие цельную художественную систему, как бы репрезентирующую религиозное сознание, носителем которого оказывается Сталкер.

Вместе с тем, Зона в «Сталкере» – это также инверсия прямых религиозных смыслов, говорящая о том, что Тарковский, будучи создателем философско-метафорического кинематографа, не стремится к однозначности в артикуляции религиозных значений. Известны, например, факты его общения с актёрами, понимавшими, что он просит их совершать перед камерой некие ритуалы. Он уходил от прямых ответов на вопросы по поводу сути эпизода. Об этом позже вспоминали зарубежные актёры, снимавшиеся в фильмах «Ностальгия» (1983) и «Жертвоприношение» (1986) [7, с. 196 – 197].

Следует обратиться к ещё одной картине – «Восхождению» (1977) Л. Шепитько. В одном из выпусков «Киноведческих записках» опубликованы воспоминания помощника режиссёра В. Хованской, работавшей с Шепитько на трёх картинах. Хованская рассказывает о важных для кинорежиссёра темах веры и Бога в поздний период её работы [12].

Героизм Сотникова и предательство Рыбака, главных героев «Восхождения» – это проигранная в сюжете о белорусских партизанах история Христа и Иуды, что прочитывается в фильме достаточно ясно. В «Восхождении» зритель имеет дело с фактом интеграции в узнаваемые на экране обстоятельства военной жизни центрального христианского сюжета, то есть – содержание «Восхождения» трансформирует христианский сюжет в конкретную жизненную ситуацию, пусть и вымышленную. Именно о таких фильмах и шире – о произведениях искусства, пишет католический теолог А. Эфр, называя это «стилем воплощения» и приводя в своей работе «Кино и христианская вера» в качестве примеров картины итальянского неореализма и

живопись Ж. Руо [14]. Описывая фильмы «стиля воплощения», Эфр выделяет в качестве главных черт – «подражание», по-другому – воспроизведение в сюжетно-фабульной структуре или в художественных образах евангельской истории. Необходимыми условиями в данном случае становятся просматриваемость, узнаваемость в героях, событиях произведения первоисточника (эпизодов и героев Нового Завета). В данном случае Сотников в исполнении Б. Плотникова в «Восхождении» может восприниматься как герой, подражающий Христу. Примечательно в этой связи воспоминание В. Хованской о разговоре режиссёра с чиновниками в Госкино, которым не понравился рабочий материал фильма именно из-за сходства главного персонажа с Христом [14, с. 121].

По воспоминаниям помощника режиссёра можно проследить, как возрастала религиозность Л. Шепитько от «Восхождения» к следующему моменту творческой биографии – постановке фильма по повести В. Распутина «Прощание с Матёрой», который был доснят режиссёром Э. Климовым и выпущен под названием «Прощание» в 1981 году. В «Прощании» есть религиозный эпизод, и фильм в целом наполнен апокалиптическими образами.

Картина «Восхождение», будучи по своим качествам уникальной, встаёт в ряд с такими произведениями, как «Первороссияне» Иванова, Шифферса, «Начало неведомого века» Смирнова, Шепитько, «Комиссары» Мащенко.

В кино последующих десятилетий этот по разным причинам несистематизированный и неотрефлексированный опыт выражения религиозности находит своё дальнейшее развитие. Интересен как своеобразное продолжение эстетического опыта «Сталкера» кинематограф К. Лопушанского: эсхатологическая трилогия «Письма мёртвого человека» (1986), «Посетитель музея» (1989) и «Русская симфония» (1994). В некоторых фильмах так называемой эпохи «многокартинья» 1989 – 1993 годов опыт выражения религиозных смыслов также имеет развитие. Кинематографическая репрезентация здесь представлена значительно смелее

и разнообразнее. Учитывая отсутствие цензуры и большие возможности, которые теперь выбирают для себя сами кинематографисты, в фильмах этого периода часто встречаются эпизоды, снятые, например, во время церковных служб или в храмовом пространстве.

Художественное развитие средств кинематографической выразительности в 1960 – 1970-е годы обеспечивало ёмкость и неоднозначность смыслов, которые в том числе могли прочитываться как религиозные, что вызывало негодование или прямые действия со стороны органов, осуществлявших цензурное вмешательство. Художественная «двойственность», по-другому – иносказательность, сейчас воспринимается как явление органичное и характерное для образного языка кино того времени. В связи с содержанием фильмов, убеждениями и философией их авторов, это следует понимать как имманентный религиозный опыт, осуществивший себя в кино поздних советских десятилетий.

Список литературы

1. *Бутовский Я.* «Первороссияне» (1966 – 2009) // Киноведческие записки. Вып. 92/93. 2009. – С. 184 – 193.
2. *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. – М.: АСТ, 2014.
3. *Лемешева Л.* Я твой, живое время. – М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1981.
4. *Манович Л.* Язык новых медиа. – М.: АД МАРГИНЕМ ПРЕСС, 2018.
5. *Марголит Е.* Живые и мёртвое. Заметки к истории советского кино 1920 – 1960-х годов. – СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012.
6. *Мень А.* Контакт // Искусство кино. 1989. № 7. – С. 39 – 44.
7. Мир и фильмы Андрея Тарковского / Составитель А. М. Сандлер. – М.: Искусство, 1990.
8. *Михалкович В. И.* Андрей Тарковский. – М.: Знание, 1989.
9. *Михалкович В. И.* Изобразительный язык средств массовой коммуникации. – М.: Наука, 1986.
10. Полка. Документы, свидетельства, комментарии. Выпуск 3 / Составитель В. И. Фомин. – М.: Материк, 2006.
11. *Филлипов С.* Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства. – М., 2005.

12. *Хованская В.* Лариса. Воспоминания о работе с Ларисой Шепитько на картинах «Ты и я», «Восхождение» и «Матера» // Киноведческие записки. Вып. 69. 2004. – С. 107 – 132.

13. *Шрейдер П.* Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер // Киноведческие записки. Вып. 32. 1996 – 1997. – С. 182 – 200.

14. *Эфр А.* Трансценденция и воплощение // Киноведческие записки. Вып. 29. 1996. – С. 95 – 105.

© Гусак В.А., 2019



Т. Ф. Извекова

ТРАНСЦЕНДЕНТНОСТЬ ПОНЯТИЯ «АБСОЛЮТ» В ФИЛОСОФИИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация. В статье представлена концепция наличия атрибутивной взаимосвязи Абсолюта и человека в метафизическом единстве в творчестве Ф. М. Достоевского; подлинная вера, подлинное бессмертие и подлинное воскресение – это преобразование земной жизни и преодоление страха смерти.

Ключевые слова: абсолют, человек, вера, знание, метафизика, смерть, Ф. М. Достоевский.

Согласно представлениям большинства историков русской философии, одна из ключевых проблем, которую можно отнести к *центральной* во всем творчестве Федора Михайловича Достоевского, – это проблема *метафизического единства человека и Абсолюта*, когда человеческая личность рассматривается не как эмпирическая личность со свойственным ей многообразием, а как Абсолют, во всем ее глубинном, метафизическом измерении [4, с. 121 – 122]. В этом контексте становится более понятной мысль М. М. Бахтина о Ф. М. Достоевском, что главной целью его творчества был *поиск «человека в человеке»* [1]; эту цель можно трактовать как поиск человека – эмпирического и несовершенного – *самого себя*, но в *предельно развитом* своем варианте, то есть *поиск человека как Абсолюта*.

Ф. М. Достоевский говорит о существовании Абсолюта *в образе развивающегося человека*, именно *имманентного*, а не *трансцендентного* Абсолюта. Достоевский зачастую использует противоположные и даже противоречащие друг другу принципы и понятия. Н. А. Бердяев [2] подчеркивает, что такие понятия как Бог, свобода, любовь, добро, зло, сатана у Достоевского – это ограниченные и несовершенные человеческие понятия,

которые предназначены для описания метафизической бездны, скрывающейся за каждым эмпирическим началом и в каждом человеке, в глубинах личности. В свою очередь, как отмечает И. И. Евлампиев, гибель и, одновременно, возрождение человека в произведениях Достоевского зависят от более «земных» факторов – от внутренней свободы человека, от его внутреннего выбора [4, с. 126].

Такое единство человека и Абсолюта у Ф. М. Достоевского принять и понять крайне сложно. Остановимся на этом более детально, поскольку глубинное (метафизическое) раскрытие проблемы единства *Абсолюта и человека* дает ключ к пониманию творчества Ф. М. Достоевского и, в целом, закладывает основы для понимания важнейшего пласта русской культуры, связанного с христианской философией и наследием писателей XIX века.

Рассмотрим *проблему человека* в творчестве Ф. М. Достоевского, причем в ее *метафизическом* измерении, для более детального понимания Абсолюта. Впервые эта мысль у писателя появилась еще в записной книжке 1860 – 1862 годов, где он зафиксировал несколько важных тезисов: о переходности земного существования человека; о том, что все развитие человека направлено к Абсолюту и что в этом движении человеку предстоит пройти через мучительный выбор своей главной дороги «быть – с Богом, не быть – с сатаной»; о том, что «самая существенная, религиозно означенная оппозиция – воскрешение и грехопадение, связанная с двумя неравноценными возможностями: быть – с Богом, не быть – с сатаной» [6, с. 6]. Тему человека и сам Достоевский считал главной проблемой своего творчества. В письме писателя брату Михаилу читаем: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» [3, с. 63].

Метафизическое содержание темы человека у Ф. М. Достоевского хорошо выразил В. И. Иванов: «Личность была насильственно оторвана от феноменального и ощутила впервые существенность бытия под покровом

видимости вещей, из коей сотканы ограды воплощенного духа... все творчество Достоевского стало с тех пор внушением внутреннего человека, духовно рожденного, переступившего через грань, в мироощущении которого трансцендентное для нас сделалось имманентным, а имманентное для нас в некоторой своей части трансцендентным. Личность была раздвоена на эмпирическую, внешнюю, и внутреннюю, метафизическую» [5, с. 296 – 297].

Проведем анализ сути *проблемы Абсолюта* и связь ее с человеком (личностью). В метафизике Достоевского, – по И. И. Евлампиеву, – главное определение, которое возможно дать Абсолюту, – это определить его как Личность. Но это определение никак не исчерпывает его многообразную и противоречивую сущность. Кроме этого, у Достоевского мы можем обнаружить и другие понятия, которые играют не менее важную роль – это и Бог, и свобода, и жизнь, и любовь, но, конечно же и зло, и сатана – как обратная сторона личности. Все творчество Достоевского, вся уникальность его художественного таланта направлены на уточнение смысла тезиса «личность есть Абсолют» и на уяснение абсолютности личности с помощью ключевых понятий его метафизики. Именно здесь можно сделать попытку найти разгадку «тайны Достоевского» [4, с. 158]. Одна из таких его тайн – *отказ от принципа иерархии*, который в европейской философии, в построении различных метафизических систем, был абсолютно господствующим; именно этот принцип философия Ф. М. Достоевского впервые принципиально *отвергает*.

Бинарность личности большинства героев Ф. М. Достоевского является отражением его собственного восприятия человеческой природы, соотношением добра и зла в каждом индивидууме. Причем соотношение каждой из сторон вполне может меняться в течение жизни.

Достоевский отказывается от следования этой жесткой иерархии в своей метафизике. Иерархичный принцип он заменяет *принципом равноправия*,

взаимосвязи и взаимозависимости всех ключевых метафизических элементов и ключевых метафизических определений бытия [4, с. 159].

Очевидно, что в рамках метафизики Достоевского именно из принципа равноправия «измерений» Абсолюта как раз и следует положение о том, что «личность есть Абсолют» [4, с. 160]. Таким образом можно констатировать следующую мысль: «Если личность действительно абсолютна, то и гарант ее абсолютности – это *тоже личность*, причем *конкретная эмпирическая личность*, которая в своей реальной эмпирической жизни раз и навсегда проявила свою *абсолютность* и тем самым навеки стала идеалом для всех людей. Эта личность – Иисус Христос» [4, с. 166].

Известно, что личность Христа для Достоевского – самое главное, а все герои Достоевского проходят обязательную проверку на искренность и глубину их веры через их же отношение к личности Иисуса. *Вера во Христа* оказывается практически тождественной *вере в бессмертие человека*.

Словами Кириллова Достоевский передает самую главную свою мысль о «сущности подлинной веры, подлинного бессмертия и подлинного воскресения как преобразования земной жизни» [6, с. 207]. Подлинный «рай Христов», о котором мечтает Достоевский в своем рассказе «Сон смешного человека», предстает как состояние *всеединства* – единства людей друг с другом, единства человека с окружающим миром и природой [4, с. 211]. Описывая это идеальное состояние, Достоевский утверждает, что оно вовсе не является каким-то особенным, в традиционном христианском смысле, поскольку даже идеальное состояние все-таки *предполагает и наличие смерти*. В отличие от нашей повседневной жизни, где смертью заканчивается земной путь каждого человека, в жизни людей из «идеального» мира смерть теряет свою значимость и главенствующую роль, и предстает как элемент, зависящий от самой жизни.

Итак, *главным итогом данного исследования* является то, что Человек и Абсолют – не только едины, но и тождественны. Человек как Абсолют – это

личность человека в ее метафизическом измерении – творческая, развивающаяся бездна бытия, все движение которого направлено к Абсолюту. Гибель и возрождение человека зависят не только и не столько от его веры, сколько от внутренней свободы, от внутреннего личностного выбора. А Абсолют – не имманентен, а только трансцендентен; главное определение Абсолюта – это Личность. Если мы говорим о действительно абсолютной личности, то вершиной человеческого развития и обеспечителем абсолютности будет являться конкретная эмпирическая личность, которая в христианской традиции не нуждается в доказательстве своей абсолютности, так как признана идеалом для христиан всего мира. Этой личностью в метафизике Ф. М. Достоевского может быть только Иисус Христос.

Список литературы

1. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Эксмо, 2017.
2. *Бердяев Н. А.* Русская идея. Миросозерцание Достоевского. – М.: Эксмо, 2016.
3. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в 30 томах. Т. 28. Часть 1. – Л.: Наука, 1985.
4. *Евлампиев И. И.* История русской метафизики в XIX – XX веках: русская философия в поисках Абсолюта. – СПб.: 2000.
5. *Иванов В. И.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов В. И. Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994.
6. *Трофимов Е. А.* Творчество Ф. М. Достоевского 1860-х годов (онтопоэтический аспект). Автореферат канд. диссертации. Иваново, 1995.

© Извекова Т.Ф., 2019



УДК 792;004

Т. И. Кабаева

**ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ
В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
В КОНЦЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКОВ**

Научный руководитель:
Степанов Михаил Геннадьевич,
кандидат исторических наук,
доцент кафедры истории России
ХГУ им. Н. Ф. Катанова, г. Абакан

Аннотация. Статья посвящена применению информационных технологий в современном театральном искусстве. Выделены этапы применения информационных технологий. Также в статье приведены примеры применённых виртуальных технологий.

Ключевые слова: цифровая техника, виртуальные технологии в постановочном процессе, театр, моделирование декораций.

Театр является отражением человеческой жизни. Соответственно, когда меняется человеческая жизнь благодаря развитию науки и информационных технологий, меняется и театр. Он применяет новые разработки, чтобы заинтересовать публику, повысить качество спектаклей, сократить расходы на постановки. У художников-постановщиков расширяются возможности преподнесения драматургического текста.

Современные технологии расширяют возможности художников-постановщиков. Создано огромное количество средств, которые можно применять для воплощения их новаторских идей на театральном поприще [1, с. 70]. В распоряжении театральных постановщиков сегодня большое количество техники: проекционные приборы, системы озвучивания, видеоизображения и светового оформления [2, с. 128]. Конкуренция в

театральной сфере является причиной использования в спектаклях видеопроекций, электронных декораций с мультимедийными экранами, светодиодных костюмов и т. д. [2, с. 128]. Иными словами, возникает совершенно новая подача уже известных произведений и новых пьес.

Условно применение информационных технологий в российской театральной сфере можно разделить на три этапа. Первый этап охватывает 1990-е гг. В этот период начинают использоваться программы Word и Excel для планирования деятельности театра, составления смет, оценки трудозатрат. Многие театры создавали специальные программы для планирования своих гастролей и репертуара. При Министерстве культуры Российской Федерации был создан государственный информационно-вычислительный центр, занимающийся сбором и обработкой театральной статистики [3]. Также в этот период началось использование электронных адресов. Первый театральный сайт появился в 1992 г. у театра «Табакерка» [4, с. 29]. Он был создан для сокращения расходов на деловое общение с зарубежными партнерами [5]. В 1996 г. создан сайт «Мастерской Петра Фоменко» – www.theatre.ru. Он был приурочен к премьере спектакля «Месяц в деревне». Позднее на этом сайте появляются страницы других театров [4, с. 29]. В середине 1990-х гг. театральные художники начали применять графические редакторы (AutoCAD, Photoshop, Autodesk 3Ds Max), компьютерные технологии для анимирования спектаклей, наложения музыки и света [6].

Второй этап охватывает период времени с начала 2000-х гг. до 2010 г. В это время резко возрастает количество сайтов крупных театров, отдельных театральных деятелей и театральных фестивалей [4, с. 30]. Получает широкое применение использование трёхмерных моделей и трёхмерных фотографий в театральной архитектуре [4, с. 30]. Билеты на спектакли начинают распространяться не только через кассы, но и через Интернет. Отечественными разработками являются билетные информационные системы «БАЗИС» и «СУПЕРБИЛЕТ-ТЕАТР» [4, с. 30]. Также в этот период

информационные технологии начали применяться для управления механическим оборудованием сцены. Начинают проводиться интернет-фестивали. Примером является фестиваль «Театральная паутина». В его программу вошли спектакли театров Москвы, Ростова-на-Дону, Владивостока, Новосибирска, Санкт-Петербурга и других городов. Спектакли были доступны для просмотра всем желающим и демонстрировались на сайте cultu.ru [4, с. 30]. В 2000-х гг. появляются специализированные программы, позволяющие планировать и управлять производством постановок и демонстрацией спектаклей, вести каталог постановок (например, АСУС, созданная в Мариинском театре и предназначенная для комплексной автоматизации деятельности театра, используется в локальной сети заказчика) [4, с. 31].

Третий этап (с 2010 г. по наши дни) заключается в фактическом создании виртуальной театральной реальности. В 2011 г. Михайловский театр предложил проводить онлайн-трансляции лучших спектаклей театра [4, с. 31]. В 2012 г. на YouTube был создан канал «Золотая коллекция спектаклей», где транслировались записи спектаклей московских театров [4, с. 31].

Мультимедийные и интерактивные технологии открыли перспективу возникновения нового визуального искусства, стирающего грани между созданным на экране компьютера графическим изображением и подлинной жизнью [7, с. 79 – 80]. Театр выходит на качественно новый уровень, применяя IT-технологии. Возникает потребность в квалифицированных кадрах, владеющих этими технологиями. В связи с этим появляются новые театральные специальности – арт-директор, программный директор, специалисты телекоммуникаций [8, с. 274].

Одной из проблем являются огромные затраты на создание декораций, костюмов для спектакля. Современные виртуальные технологии позволяют разрабатывать оптимальные варианты этих составляющих спектакля перед заказом на их изготовление в производственных цехах, моделировать

варианты художественного оформления и репетиционного процесса [8, с. 275]. Используемые компьютерные программы, оснащённые специализированным трёхмерным принтером, создают материальную модель декорации, выполненную с необыкновенной точностью. Создание компьютерной модели сценического персонажа (актёра в театральном костюме) в 3D позволяет осуществлять более точную конструктивную разработку и детализацию костюма с учётом размеров и особенностей фигуры актёра, исполняющего роль [2, с. 130]. С применением программы «Electric Image» становится эффективным сотрудничество художника-постановщика с художником, отвечающим за постановку света и выбор типов осветительной аппаратуры. При подборе любого элемента освещения спектакля программа предоставляет полную информацию о технических данных, включая адреса производителей [8, с. 277].

Плюсом применения компьютера как средства коммуникации в театральной сфере является сокращение времени на создание постановки. Театральным работникам стало проще связываться друг с другом для улаживания многочисленных вопросов по постановке. Теперь стало возможным привлекать к работе над спектаклем художников, которые находятся в других городах и в другой стране. Теперь уже необязательно их личное присутствие непосредственно в театре, в котором будет поставлена пьеса. Художник-постановщик может создавать сценографию (оформление спектакля с помощью декораций, костюмов, освещения), весь театральный проект в компьютере и посылать информацию в театр по электронной почте [8, с. 278]. Сокращаются расходы на постановку. А это очень важно, так как финансирование ограничено.

В спектаклях стали широко применять светодиодные табло, проекционные натяжные экраны, multifункциональные световые приборы, светодиодные матрицы, туманный экран, интерактивный пол и стекло [2, с. 130]. В качестве новаторских приёмов монтажа можно привести совмещение

нарисованных, виртуальных героев с живыми актёрами и их взаимодействие, превращение одних персонажей в другие, людей в животных или в неодушевлённые предметы. Специальные графические программы позволяют воссоздавать на экране фантастические ландшафты, ирреальных животных [9, с. 139]. Все эти нововведения не оставляют равнодушным ни одного зрителя, который пришёл на спектакль.

В качестве иллюстрации данных приёмов можно привести спектакль «Череп из Коннемары» пермского театра «У моста». В нём организация сценического пространства связана с коллажным соединением различных мест действия – дома центрального персонажа и кладбища. Они не разделены на сцене. В результате возникает гибридный сценический мир, в котором тепло жизни и холод смерти, добро и зло, любовь и ненависть лишаются разделяющих границ, свободно и страшно перетекают друг в друга [10, с. 70]. В качестве ещё одного примера можно привести состоявшийся в 2009 г. в Александринском театре спектакль «Изотов» Андрея Могучего в соавторстве с художником А. Шишкиным. Сценография «Изотова» на первый взгляд может показаться простой: на сцене находится планшет, плавно переходящий из горизонтального положения в вертикальное и накрытый многослойными контрастными тканями. Он служит то белым экраном для проекций, то местом действия героев пьесы в реальности и в иных, воображаемых измерениях [2, с. 132]. За счёт этого в спектакле создаётся образ экзистенциального выбора человека как фактора «неосознанного и непостижимого» [2, с. 133].

Синтез творчества и информационных технологий очень успешен. Театр приобретает много плюсов. Информационные технологии позволяют повысить качество театральных спектаклей, сократить сроки и затраты на создание декораций, костюмов и самого спектакля. Становится мобильным процесс подготовки спектакля. Применение большого спектра IT-технологий позволяет театру расширить круг своей аудитории. Постановка приобретает новый оттенок за счёт соединения в себе двух миров – реального и

виртуального. Этот синтез завораживает зрителя. Моделирование различных мизансцен уберегает от допущения множества ошибок на премьере. Медиа-технологии дают возможность различной интерпретации театральных произведений. Таким образом, театр, не утрачивая свою основную функцию – воспитание нравственности, преобразовался в качественно новый вид визуального искусства.

Список литературы

- 1) *Яцюк О. Г.* Культурологический аспект компьютерной виртуальности: мультимедиа как современный этап генезиса технических искусств // Вопросы культурологии. – 2008. – № 9. – С. 70-72.
- 2) *Астафьева Т. В.* Компьютерные и медиатехнологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. – № 3. – С. 128-133.
- 3) *Левшина Е. А.* Компьютер в театре – вчера, сегодня, завтра // Сцена. – 2004. – № 4 (30). – С.4-5.
- 4) *Мельникова Е. В.* Основные этапы использования информационных технологий в театральной деятельности в России (рубеж XX-XXI вв.) // Омский научный вестник. – № 2 (126). – С. 29-32.
- 5) *Овчинников И. А.* Театр и цифровая революция // Сцена. – 2004. – № 4 (30). – С. 15-17.
- 6) *Павлюк В.* Компьютер для театрального художника – «костыли» или инструмент? // Сцена. – 2004. – № 4 (30). – С.11-12.
- 7) *Кривосицкая Я. В.* Современное театральное искусство как феномен виртуальной реальности // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2011. – 2 (26). – С. 79-80.
- 8) *Астафьева Т. В.* Совершенствование постановочного процесса в современном театре // Известия. – 2009. – № 115. – С. 273-279.
- 9) *Кривосицкая Я. В.* Некоторые аспекты виртуальности театрального искусства // Приволжский научный вестник. – 2012. – № 2 (6). – С. 138-140.
- 10) *Маленьких А. Н.* Современный театр как отражение перехода к новому типу культуры // Вестник ПГГПУ. – 2013. – № 1. – С. 63-72.

© Кабаева Т.И., 2019



УДК 82-95+008

А. Л. Милешко

ОТРАЖЕНИЕ ВОЗМОЖНОСТИ РЕШЕНИЯ ГЛОБАЛЬНЫХ ЭКОЛОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация. Как известно, одной из глобальных экологических проблем современности является проблема сохранения лесных ресурсов, ведь лес – главный поставщик кислорода в атмосферный воздух, незаменимый естественный фильтр, который очищает атмосферу от углекислого газа и других вредных выбросов. Отмечено, что культурологический подход является эффективным средством поиска путей решения актуальной проблемы достижения высокой степени обеспечения экологической безопасности во всех сферах деятельности общества.

За основу методологии исследования выбрана общая теория обеспечения экологической безопасности, разработанная Л. П. Милешко на базе положений Н. Ф. Реймерса. Целью настоящей работы является анализ представлений русских писателей о проблеме восстановления лесов в России как инструменте решения глобальной проблемы обеспечения глобальной экологической безопасности.

Ключевые слова: экология, культурология, экологическая безопасность, глобальные экологические проблемы, русская художественная литература, лесовосстановление.

Введение

Одной из глобальных экологических проблем современности является сохранение лесных ресурсов [1]. Лесные пожары, истребление лесов служат лишним тому подтверждением. А ведь лес является составной частью биосферы, глобальным аккумулятором живого вещества, влияющим на уровень углеродного и кислородного баланса на планете (самые крупные лесные регионы мира поставляют в атмосферный воздух около половины

кислорода). Между тем, за последние 10 000 лет на Земле истреблено две трети лесов [2, с. 503].

Действенным средством поиска путей решения проблемы обеспечения экологической безопасности во всех сферах деятельности современного общества является, по нашему мнению, культурологический подход [3; 4; 5; 6]. В связи с этим важное значение в настоящее время получило такое направление научных исследований, как «экологическая безопасность». Ядром этого направления, по нашему мнению, является общая теория обеспечения экологической безопасности (ОТОЭБ) автора-составителя Л. П. Милешко. Содержащиеся в ней обоснования первого и второго правил теории носят культурологический характер [7; 8; 9] и являются опорными точками исследования.

Первым правилом ОТОЭБ признается следующее: «Любая деятельность человека не должна причинять вред окружающей среде» (И. И. Дедю, Л. П. Милешко). Этот тезис полностью соотносится с известным «золотым правилом»: «поступай в отношении других так, как хочешь, чтобы поступали в отношении тебя».

Целью настоящей работы является анализ представлений русских писателей о проблеме восстановления лесов в России как способе решения проблемы обеспечения глобальной экологической безопасности.

Основные положения

Великий русский писатель Антон Павлович Чехов в пьесе «Дядя Ваня» словами врача М. Л. Астрова через 31 год после введения в 1866 году Эрнстом Геккелем термина «экология» выразил прозорливую мысль: ...«когда я прохожу мимо крестьянских лесов, которые я спас от порубки, или когда я слышу, как шумит мой молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти и что если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я. Когда я сажаю березку и потом

вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью» [10, с. 536].

Именно таким образом А. П. Чехов, пожалуй, впервые в истории русской литературы передал проблемы надвигающегося экологического кризиса российской земли.

Спустя полвека у Константина Георгиевича Паустовского (1948) находим отклик: «Как можно отрицать искусственное разведение лесов, если без него мы не сможем исправить географию русской равнины?» [11, с. 187]. В произведении «Повесть о лесах» К. Паустовским отражены проблемы вырубki лесов и искусственного лесовозобновления, процессы изменения экологических условий на вырубках, проблемы лесных пожаров. Упоминаются даже экологические проблемы урбанизированных территорий – загрязнение атмосферного воздуха, повышенный уровень шума.

В диалогах писателя Леонида Максимовича Леонова затрагиваются вопросы эстетики природы. Фабулой романа «Русский лес» [12], которая связывает все произведение, является лес как символ судьбы родной земли, выражающий собой содержательный центр романа, выполняющий роль основного критерия в характеристиках героев для оценки их положительных и отрицательных качеств. Идею устойчивого неистощительного лесопользования подчеркивает Л. М. Леонов вступительной лекцией профессора Вихрова: «Совместной работой выдающихся русских лесоводов было создано учение о непрерывном, неистощительном лесопользовании во времени и пространстве; согласно этому учению, вырубка не должна превышать нарастающего за год количества древесины» [12, с. 295].

Творчество детских писателей, раскрывающих мир природы, ее законы и процессы, играет важную роль в формировании экологической культуры у детей. Так, в произведении «Лесная газета» Виталий Валентинович Бианки дает очень ценный совет детям: «И каждый из ребят, кто посадил хоть одно

дерево, поставил себе при жизни чудесный зеленый памятник, живой памятник на век» [13, с. 260].

В рассказе Михаила Михайловича Пришвина «Лесной хозяин» говорится: «каждый из нас рождается хозяином природы, но только должен много учиться понимать лес, чтобы получить право им распоряжаться и сделаться настоящим хозяином леса» [14, с. 44]. Простым сюжетом автор доносит идею опасности пожаров в лесных массивах. Человек здесь показан вовсе не хозяином леса, как на первый взгляд может показаться, но лишь гостем, обязанным сохранять и понимать природу, частью которой он сам является.

Таким образом, многие русские писатели давно сделали точный прогноз сегодняшнему положению дел в области экологии и указали возможный путь решения проблемы восстановления лесов.

Выводы

Одной из глобальных экологических проблем нашего времени является проблема сохранения и возобновления лесных ресурсов. Многие русские писатели давно указали возможный путь ее решения.

Большой вклад в решение этой проблемы в области художественной литературы внесли А. П. Чехов, К. Г. Паустовский, Л. М. Леонов, В. В. Бианки, М. М. Пришвин, В. Г. Распутин, В. Ф. Тендряков, Н. М. Мхов и многие другие.

Слово русских писателей о пользе восстановления лесов имеет важное значение в формировании экологической культуры.

Список литературы

1. *Зубаков В. А.* Обзор и анализ доклада ГЕО-2000 // Зеленый мир. 2002. № 15 – 16. С. 28 – 31.
2. *Лесная энциклопедия. В 2-х томах / Гл. ред. Воробьев Г. И.; ред. кол.: Анучин Н. А., Атрохин В. Г., Виноградов В. Н. и другие – М.: Сов. энциклопедия, 1985. – 563 с.*
3. *Милешко А. Л.* Культурологический подход к обеспечению экологической безопасности // Научный форум: Филология, искусствоведение

и культурология: сб. ст. по материалам XXVII междунар. науч.-практ. конф. – № 6 (27). – М.: Изд. «МЦНО», 2019. – С. 15 – 18.

4. *Белякова И. Г., Милешко А. Л.* Культурологические аспекты общей теории обеспечения экологической безопасности // *Культура и цивилизация.* № 4. 2019.

5. *Милешко А. Л.* Возможности обеспечения экологической безопасности средствами искусства // *Мир науки. Социология, филология, культурология.* Т. 10. № 3. 2019.

6. *Милешко А. Л., Милешко Л. П.* Культурологические основы экологической безопасности // *Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования.* – М.: Изд. «Интернаука», 2019. С. 19 – 23.

7. *Милешко Л. П.* Общая теория обеспечения экологической безопасности. – Таганрог, 2016. – 176 с.

8. *Милешко Л. П.* Модернизация общей теории обеспечения экологической безопасности // *Управление экономическими системами.* 2018. № 6.

9. *Милешко Л. П.* Экологическая безопасность: состояние и тенденции развития // *Экологические системы и приборы.* 2019. № 8. С. 49 – 57.

10. *Чехов А. П.* Избранные сочинения. В 2-х томах. Т. 2.– М.: Худож. лит., 1986. – 671 с.

11. *Паустовский К. Г.* Северная повесть / Ил. и оф. Б. А. Школьника. – М.: Правда, 1989. – 640 с.

12. *Леонов Л. М.* Русский лес. Роман. – Калининград: Кн. Изд-во, 1981. – 707 с.

13. *Бианки В. В.* Лесная газета. Клуб колумбов / Ил. Л.Т. Кузнецова. – М.: Правда, 1986. – 480 с.

14. *Пришвин М. М.* Лесной хозяин. Рассказы. Киев: «Веселка», 1978. – 207 с.

© Милешко А.Л., 2019



УДК: 745.513

О. Л. Морева

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СЕВАСТОПОЛЬСКОЙ КИСТЕВОЙ РОСПИСИ

Аннотация. В статье рассмотрены этапы формирования кистевой росписи Севастополя, зародившейся во второй половине XX века. Описаны стилистические особенности севастопольской росписи. Выделены две группы росписей на основе техники выполнения. Технология выполнения севастопольской росписи основана на смешении двух техник. Это выполнение в технике двухцветного мазка цветочно-лиственных узоров на основе стилизации растений Крыма, и заполнение пространства между цветочно-лиственным орнаментом травкой.

Ключевые слова: кистевая роспись Севастополя, история создания севастопольской росписи, стилистические особенности севастопольской росписи, технология севастопольской росписи.

В последние годы в России ведётся работа по сохранению и развитию народного искусства и ремёсел. Возрождаются традиционные народные промыслы, проводятся фестивали и праздники, на которых представлено искусство разных народов. Жизнь в современном обществе не связана с традиционной культурой, но всё больше людей проявляют интерес к народному искусству. С развитием науки и техники, интернет-технологий, ускорением ритма жизни, люди ощутили потребность возвратиться к своим «корням», культуре и традициям предков [2, с. 502].

Народное искусство постоянно развивается и совершенствуется из поколения в поколение, отрабатываются элементы росписи, вышивки и резьбы, композиция, колорит, элементы орнамента. Произведения народных мастеров позволяют заглянуть в прошлое, сохраняют для нас художественную культуру народа, знакомят с его представлениями о мире.

Кистевая роспись является ярким и своеобразным видом народного искусства. Народные мастера использовали роспись для декора и украшения фасада и интерьеров дома. Росписью украшали предметы быта: прялки, посуду, доски, сундуки и шкатулки, подносы, игрушки. Роспись выполняли по различным поверхностям – по керамике, металлу, бересте и дереву.

В России сохранилось большое количество самобытных росписей. Наиболее известны росписи по дереву: хохломская, городецкая, полхов-майданская, мезенская, урало-сибирская, северодвинская (борецкая, пермогорская, ракульская). Росписи по металлу – жостовская, тагильская.

Севастопольская кистевая роспись – недавно сформировавшийся промысел. Она зародилась во второй половине XX века. В 1973 году на базе токарного цеха Севастопольского лесхозага Крымского областного управления лесного хозяйства и лесозаготовок по инициативе Сергея Романовича Булаха был создан цех сувенирных изделий. Первоначально севастопольских мастеров обучала технологии хохломской росписи Нина Матвеевна Крюкова, художница, приглашённая из города Семёнова Нижегородской области. Позже в цех сувенирных изделий приезжали мастера росписи с разных промыслов – петриковской росписи, городецкой росписи, жостовской и тагильской росписей. Они обучали художников приёмам росписи, законам создания композиции, делились секретами технологии. Одновременно севастопольские мастера стали придумывать и создавать собственные орнаменты, характерные для Крыма.

Каждый народ существует в определённых природных условиях и создаёт своё уникальное природосообразное искусство. Природа является для народного художника источником вдохновения. В произведениях народного искусства природа отражена в художественной форме, в виде декора и орнамента. Г. Д. Гачев отмечает, что природа – это самое стабильное в национальной целостности. Народ «приноравливается к природе и в одежде, и в вещах быта, и в красках живописи...» [1, с. 19]. Севастопольские художницы

в своих работах стилизовали цветы и растения Крыма. Для декорирования изделий создавали оригинальные узоры на основе меандровидного древнегреческого орнамента волны.

Н. В. Постникова отмечает, что «в основе работы мастера над любой промысловой вещью лежит творческое варьирование – внесение в каждое произведение новых штрихов, новых деталей форм, орнамента, новых цветовых сочетаний. Этот художественный принцип исходит из самой природы творческого ручного труда, когда мастер к каждой создаваемой вещи подходит как к новой творческой задаче, решаемой им самим, и не стремится к точному воспроизведению образа художника или другого мастера» [3, с. 4].

Севастопольские художницы не только создавали свои стилизованные изображения цветов и растений Крыма, но и широко использовали в работах



зооморфные мотивы – изображения животных, птиц, рыб и насекомых. За короткий срок мастера севастьяпольского цеха сувенирных изделий смогли создать собственный уникальный стиль письма. Выпускался широкий ассортимент изделий в технике севастьяпольской росписи: разделочные доски, блюда, поставцы, декоративные панно, вазы (рис. 1). Изделия севастьяпольских мастеров экспонировались на отечественных и зарубежных выставках и были высоко оценены.

Рисунок 1. Ваза 1978 г. из коллекции Ю.Б. Работяжевой-Черняевой

В 1988 году по инициативе Ивана Федосовича Ермакова в Севастополе на базе Крымского электроремонтного завода была организована мастерская росписи сувенирных изделий. На производство в качестве разработчиков новых художественных изделий были приглашены художницы из сувенирного цеха лесхоззага Татьяна Бородова и Татьяна Докина. На новом

производстве расписывался большой ассортимент сувенирных изделий. Художники начали использовать цветной фон для росписи изделий и градационный фон с переходом одного цвета в другой (рис. 2). Работы художников экспонировались на выставках и художественных салонах в Севастополе, Крыму, Киеве, Варшаве, Ужгороде, Харькове. На Международной выставке «Слободская ярмарка» в 1991 году изделия севастопольских художниц были отмечены как отдельное направление росписи – севастопольская художественная роспись. В 2007 году на праздновании Дня Исторического Бульвара была представлена история создания и развития севастопольской росписи.



Рисунок 2. Полка из коллекции Т.Ф. Докиной, Т.Б. Бородовой. Пример градационного фона

В начале 1990-х годов цех росписи сувенирных изделий Севастопольского лесхоззага был закрыт. В 1992 году севастопольский художник Сергей Эдуардович Гейт открыл частное предприятие (ЧП) «Дизайн-сервис». На новое производство была приглашена художница лесхоззага Ира Морозова, как носитель севастопольской кистевой росписи. На производстве совместно работали профессиональные художники и народные мастера, что дало толчок к развитию севастопольской росписи и появлению новых своеобразных узоров и элементов декора. Предприятие изготавливало сувенирную продукцию и мебель в технике севастопольской кистевой росписи. Изделия мастеров отличались высоким качеством, профессионализмом и пользовались повышенным спросом.

В 1993 году в Среднем профессионально-техническом училище № 13 города Севастополя была открыта профессия «Художник росписи по дереву». Разработчиком рабочих учебных программ и руководителем мастерской была

Ю. Б. Работяжева-Черняева – ведущий художник ЧП «Дизайн-сервис». Кистевая роспись Севастополя вошла в лицензированную образовательную программу, как региональный компонент при освоении профессии «Художник росписи по дереву». Работы преподавателя Ю. Б. Работяжевой-Черняевой и её учеников экспонировались на различных выставках и неоднократно побеждали. В 2004 году на Всеукраинском конкурсе профессионального мастерства среди художников росписи по дереву, в городе Черкассы, расписное блюдо обучающейся Татьяны Кирсановой было отмечено персональным дипломом за самобытность и художественную выразительность кистевой росписи Севастополя. В 2018 году севастопольские студенты стали лауреатами I, II и III степени в номинации «Декоративно-прикладное искусство» VI Суперфинала Международного фестиваля-конкурса «Палитра мира» в Санкт-Петербурге. В настоящее время преподаватели и выпускники Севастопольского профессионального художественного колледжа (правопреемник Среднего профессионально-технического училища № 13) ищут новые формы изделий и орнаментальных композиций, ведут просветительскую деятельность с целью популяризации кистевой росписи Севастополя (рис. 3).



Рассмотрим стилистические особенности кистевой росписи Севастополя. В разных народных росписях используются одинаковые приёмы кистевой росписи: капелька, травка, примакивание и другие. Часто в разных росписях можно встретить похожие цветы и элементы. По технологии выполнения все существующие виды росписи можно разделить на две группы.

Рисунок 3. Учебная студенческая работа «Бурундук»

Первая группа – это росписи, которые выполняются с первоначальным подмалёвком, нанесением разных по цвету и форме пятен, и с последующими оживками чёрным (или другим тёмным цветом), так называемой оттенёвкой, а затем оживками или разживками светлым или белым цветом. За счёт тёмных и светлых оживок достигается объёмность изображения. К этой группе относятся хохломская роспись, городецкая роспись, северодвинская роспись.

Вторая группа – это росписи, которые выполняются при помощи приёма нанесения двух цветов на кисть. При этом весь ворс кисти погружается в выбранный цвет, после чего ее кончик окрашивается другим цветом. При нанесении мазка на изделие образуется цветовая растяжка между двумя выбранными цветами. Каждый цветок и листик содержат комбинацию двухцветных мазков. После нанесения узора из цветов и листьев роспись также украшается тонкими оживками, «усиками». К этой группе относятся урало-сибирская роспись, жостовская роспись, тагильская роспись и петриковская роспись. Каждая из этих росписей имеет свои художественные особенности, свою неповторимую стилизацию цветов и листьев, но технология выполнения у них одинаковая.

Уникальность севастопольской кистевой росписи заключается в том, что она соединяет в себе два вида росписи. Первоначально изображаются цветы и листья в технике двухцветного мазка. При этом, в отличие от росписей второй группы (жостовской, петриковской, тагильской), цветы и листья размещаются не плотно друг к другу, а на расстоянии. Затем пространство между цветами и листьями заполняется травкой на подобии хохломской. Как пишет в своём методическом пособии по севастопольской кистевой росписи Ю. Б. Работяжева-Черняева, «травные элементы, появившиеся благодаря влиянию хохломской росписи, стали не только неотъемлемой частью севастопольских узоров, но и эффектным дополнением цветочных и зооморфных мотивов. Причем при подборе цвета для так называемой «травки» местные мастера

использовали не только оттенки, сочетающиеся с общим колоритом всего орнамента, но и «золотой» цвет» [4, с. 9].



Рисунок 4. Т.Е. Крайнова. Панно «Семья»

Ещё одной отличительной особенностью севастопольской кистевой росписи является фон. В наиболее близких по художественным особенностям росписях, тагильской и петриковской, используется цветной фон. Для тагильской росписи характерен чёрный цвет, реже в качестве фона встречается красный, синий, зелёный и другие цвета. Петриковская роспись традиционно выполнялась по белому фону – белёные стены и печь в хате. Позже появилась роспись по дереву и цветному фону. Севастопольская кистевая роспись выполняется по натуральной текстуре дерева (рис. 4) и по фону различных цветов: чёрному, красному, синему и другим. Особенностью севастопольской кистевой росписи является то, что в качестве фона может быть использована цветовая растяжка – градация из одного цвета в другой. Непросто подобрать цветовое решение при выполнении росписи по градационному тону, но такие работы смотрятся изысканно и нарядно.

Севастопольская кистевая роспись соединила в себе технологии и приёмы разных промыслов, адаптировав их к собственным декоративным



узорам. Например, при росписи по тёмному фону в сева­стопольской росписи используется белая подложка. Этот приём сева­стопольские художницы переняли от жостовских масте­ров. Использование белой подложки для последующей росписи цветов на тёмном фоне позволяет сделать роспись более яркой, выделяющейся на тёмном фоне (рис. 5).

*Рисунок 5. Ю.Б. Работяжева-Черняева. Декоративное панно.
Пример росписи по тёмному фону с белой подложкой*

Таким образом, сформировавшаяся не так давно сева­стопольская кистевая роспись отличается от всех существующих росписей. Она обладает своими уникальными художественными особенностями, характерными декоративными элементами и своеобразной технологией выполнения, основанной на смешении двух техник росписи. Первоначальная роспись цветочно-лиственными узорами на основе двухцветного мазка дополняется декорированием одноцветной «травкой». Цветочные композиции в технике сева­стопольской кистевой росписи часто включают зооморфные мотивы, изображения животных, птиц, рыб и насекомых. Отличительной особенностью сева­стопольской кистевой росписи является работа не только по цветному фону, но и сложному града­ционному фону, с переходом из одного цвета в другой. Также особенностью сева­стопольской росписи является использование белой подложки для цветов и листьев при росписи по тёмному фону.

Список литературы

1. *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. – М.: Издат. группа «Прогресс»-«Культура», 1995. – 480 с.
2. *Морева О. Л.* Педагогический потенциал народного искусства в патриотическом воспитании молодёжи // Управление в условиях глобальных мировых трансформаций: экономика, политика, право: Сборник научных трудов. – Севастополь: ООО «РИБЕСТ», 2019. – С. 501 – 504.
3. *Постникова Н. В.* Хохломская роспись: учебно-методическое пособие для студентов специальности «Декоративная роспись». – Ижевск: ГОУВПО «Удмуртский государственный университет», 2010. – 47 с.
4. *Работяжева-Черняева Ю. Б.* Кистевая роспись Севастополя: учебно-методическое пособие. – Севастополь, на правах рукописи, 2019. – 38 с.

© Морева О.Л., 2019



А. А. Якуб

РАЗВИТИЕ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

Аннотация. Актуальность проблемы развития ценностных ориентаций будущего учителя музыки обусловлена модернизацией музыкально-педагогического образования в условиях происходящих социокультурных изменений. Целью статьи является выявление особенностей развития ценностных ориентаций профессионально значимых для будущих учителей музыки. Развитие как общекультурных, так и профессионально-значимых ценностных ориентаций будущего учителя музыки происходит в условиях обновленного музыкально-педагогического образования.

Ключевые слова: музыкальное образование, учитель музыки, ценностные ориентации.

Глобальные преобразования, оказывающие существенное влияние на всю систему образования, также привели к кардинальным метаморфозам в сфере музыкально-педагогического образования. Приоритетным направлением становится не простая передача знаний, которые стремительно устаревают, а формирование ценностных ориентаций студента, обеспечивающих вектор его личностного и профессионального развития. По мнению О. Ф. Асатрян, «музыкально-педагогическая инноватика ключевым образом трансформирует процесс вузовской подготовки специалиста в области общего и дополнительного музыкального образования детей, что выражается в формировании компетенций и компетентностей, комплексно обеспечивающих готовность учителя музыки к формированию у обучающихся способностей к восприятию, познанию, переживанию, трансляции и воспроизводству ценностей музыкальной культуры как части общечеловеческой культуры» [1, с. 84].

В настоящее время к профессиональной компетентности учителя музыки как «проводника духовной культуры общества» [3] предъявляются новые требования, отражающие изменения в социально-экономической действительности и отраженные в новых образовательных стандартах. Деятельность современного учителя музыки не ограничивается только узкопрофессиональными знаниями и компетенциями, но включает в себя сферы умственного, эстетического, патриотического, нравственного и гражданского воспитания. Одними из главных профессиональных качеств, характеризующих учителя музыки будущего, являются его стремление и готовность постоянно повышать свою квалификацию, учиться на протяжении всей жизни, способность осваивать современные инфокоммуникационные и образовательные технологии, гибко и быстро адаптироваться к постоянно меняющимся условиям инновационной образовательной среды. Следовательно, проблема развития ценностных ориентаций учителя музыки будущего в условиях модернизации высшего музыкально-педагогического образования является актуальной и требующей глубокого научного исследования.

Необходимо отметить, что на современном этапе в системе ценностных ориентаций студентов, как особой субкультуры общества, преобладают прагматизм, утилитаризм, материальные ценности. Формирование профессионально значимых ценностных ориентаций на творческую самореализацию, самовыражение, развитие ценностного отношения к музыке и творческого потенциала учащихся являются значимой миссией системы музыкально-педагогического образования. Профессиональная деятельность учителя музыки связана не только с музыкальной подготовкой, включающей специальные знания и умения, но также включает и общепедагогические компетенции. Таким образом, в структуре личности учителя музыки выделяют ряд социально-значимых качеств, среди которых необходимо отметить следующие: осознание ценностей и социальной значимости выбранной

профессии; чувство личной ответственности за результаты своей профессиональной деятельности, высокая степень социальной активности, проявляющаяся через потребность в постоянном профессиональном и духовном самосовершенствовании. Также следует отметить такие приоритетные профессиональные качества, как музыкальность, любовь к детям, эмпатия, профессиональное мышление и самосознание, музыкально-педагогическая интуиция, артистизм, личностная профессиональная позиция. Особенность профессиональной деятельности учителя музыки заключается в том, что ценностное отношение учащихся к музыке и музыкальной культуре в целом развивается не в процессе пассивного усвоения предлагаемой учителем информации, а в интерактивном взаимодействии между учителем и учениками. Следовательно, создание благоприятной эмоционально-заряженной атмосферы, которая будет способствовать развитию творческого потенциала учащихся, является одной из первостепенных задач учителя [2].

Присвоение общечеловеческих и профессионально значимых ценностей будущим учителем музыки происходит в процессе музыкально-ценностного взаимодействия «музыка-учитель-ученик», где «музыка – носитель ценности и объект познания; учитель и ученик – коллективный субъект познания; педагогика музыкального образования – результат их сотворческого взаимодействия» [5]. Музыкально-ценностное взаимодействие предполагает обмен ценностями между учителем музыки и учеником и их совместную креативную деятельность в постижении ценностей музыкального мира. В процессе обучения в музыкально-педагогическом вузе система ценностных ориентаций студента – будущего учителя музыки – проходит несколько стадий изменений, переосмысления и переоценки по мере восхождения личности к профессионально значимым ценностям.

Определение ценностных ориентаций будущего учителя музыки требует применения ряда инструментов. Так, А. А. Печерская [4] выделяет

шесть групп профессиональных ценностей педагога: нравственные ценности, социально-психологические ценности, личностно-психологические ценности, профессионально-функциональные ценности, ценности саморазвития и ценности профессиональной самореализации. А на основе классификации терминальных и инструментальных ценностей (Д. А. Леонтьев, М. Рокич), самодостаточных и инструментальных (В. А. Сластенин), разделяют профессиональные ценности педагогов на терминальные (доминирующие аксиологические функции) и инструментальные (средства достижения первых). Однако, данные методики позволяют определить ценностные ориентации педагога, не выделяя музыку как самостоятельную ценность и оставляя выбор только между творчеством и красотой природы и искусства. Таким образом, возникает необходимость в разработке инструментария по определению ценностных ориентаций будущих учителей музыки.

Список литературы

1. *Асатрян О. Ф.* Теоретико-методологические основы сущностной природы социально-ценностных профессиональных ориентаций учителя музыки XXI века // Музыкальное искусство и образование. – 2015. – № 2. – С. 87.
2. *Лабунец В. Н.* Формирование ценностных ориентаций будущих учителей // Всероссийский журнал научных публикаций. – 2013. – № 3 (18). – С. 54-59.
3. *Лысенко А. В.* Структурные компоненты профессионально-ценностных ориентаций будущего учителя музыки // Вестник АГУ. Серия 3: Педагогика и психология. 2013. № 3 (123).
4. *Печерская А. А.* Методика исследования профессиональных ценностей учителя // Вестник ЧГПУ. – 2016. – № 6. – С. 148-154.
5. *Щербакова А. И.* Аксиологическая подготовка учителя музыки на современном этапе: Автореферат доктора пед. наук. – М., 2004. – 60 с.

© Якуб А.А., 2019



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Архипова Ольга Валерьевна – доктор философских наук, профессор кафедры гостиничного и ресторанного бизнеса Санкт-Петербургского государственного экономического университета, г. Санкт-Петербург.

Бочкина Анастасия Алексеевна – студент Самарского государственного технического университета, г. Самара.

Варначёва Людмила Васильевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствознания Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, г. Санкт-Петербург.

Волков Вячеслав Викторович – кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры Военного учебно-научного центра Военно-морского флота «Военно-морская академия имени Адмирала флота Советского Союза Н.Г. Кузнецова», г. Санкт-Петербург.

Гасымов Эльдар Шафиаддинович – студент Педагогического института Тихоокеанского государственного университета, г. Хабаровск.

Гусак Василий Андреевич – кандидат искусствоведения, хранитель музейной коллекции Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО, г. Санкт-Петербург.

Извекова Татьяна Федоровна – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой лингвистики и межкультурной коммуникации, Новосибирский государственный медицинский университет, г. Новосибирск.

Кабаева Татьяна Ильинична – студент 3 курса Хакасского государственного университета имени Н. Ф. Катанова, направление подготовки «История», г. Абакан.

Милешко Анастасия Леонидовна – аспирант кафедры ЮНЕСКО Института государственной службы и управления Российской Академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, г. Москва.

Морева Ольга Леонидовна – кандидат педагогических наук, преподаватель кафедры теории и методики профессионального образования, ГАОУ ПО «Институт развития образования», г. Севастополь.

Чуруксаева Анна Андреевна – менеджер по организации и проведению мероприятий «AZIMUT Отель Санкт-Петербург», г. Санкт-Петербург.

Якуб Аякоз Абдусахиткызы – соискатель ФГБОУ ВО «Оренбургский государственный университет», г. Оренбург.

Научное издание

**КУЛЬТУРА И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ
В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ**

Сборник научных статей. Выпуск 2

Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов публикуемых статей. Все материалы отображают персональную позицию авторов. Ответственность за точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законодательства несут авторы публикуемых материалов.

Подписано в печать 27.12.2019. Формат 60×84 $\frac{1}{16}$. Гарнитура Таймс.
Печать цифровая. Бумага офсетная. Объем 6 усл. печ. л. Тираж 500 экз.
Заказ № 46

Отпечатано с готового оригинал-макета в ООО «Фора-принт»
Санкт-Петербург, Средний пр., д. 4