



ПРОСПЕКТ СВОБОДНЫЙ-2016

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ СТУДЕНТОВ,
АСПИРАНТОВ И МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ

ЭЛЕКТРОННЫЙ СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ СТУДЕНТОВ,
АСПИРАНТОВ И МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ
«ПРОСПЕКТ СВОБОДНЫЙ-2016»,
ПОСВЯЩЁННОЙ ГОДУ ОБРАЗОВАНИЯ
В СОДРУЖЕСТВЕ НЕЗАВИСИМЫХ ГОСУДАРСТВ

КРАСНОЯРСК, СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

15-25 АПРЕЛЯ 2016 Г.

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГАОУ ВПО «Сибирский федеральный университет»

Сборник материалов
Международной конференции студентов,
аспирантов и молодых учёных
«Перспектив Свободный-2016»,
посвящённой Году образования
в Содружестве Независимых Государств

Красноярск, Сибирский федеральный университет, 15-25 апреля 2016 г.

Красноярск, 2016



ПЕРСПЕКТИВ СВОБОДНЫЙ-2016

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ СТУДЕНТОВ, АСПИРАНТОВ И МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ

Красноярск, Сибирский федеральный университет, 15-25 апреля 2016 г.

«Теория и практика прикладных культурных исследований»



**СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ МОДЕЛЕЙ КРИМИНАЛЬНОГО МИРА
В РОССИЙСКОМ И ЗАРУБЕЖНОМ КИНО НА ОСНОВЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ «ЖМУРКИ» АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА
И «КАРТЫ, ДЕНЬГИ, ДВА СТВОЛА» ГАЯ РИЧИ**

Авдонина Е. Ю.

научный руководитель канд. филос. наук Тарасова М. В.

Сибирский федеральный университет

Актуальность данной работы состоит в неисчерпаемой проблеме преступности и криминала, берущие свое начало с далеких времен и не теряющие влияние на общество в настоящее время. Приступный мир живет бок о бок с миром законопослушных граждан, он имеет давнюю историю, которая начинается с введения первых законов. В обществе преступников существуют свои правила, иерархия должностей, определенное поведение, группы, виды и т. д. Криминальный мир всегда пользовался большим интересом не только властей, но и людей, стремившихся понять, как он устроен. Одной из частей преступного общества является гангстеры, которые впервые привлекли к себе внимание режиссеров еще с 1930-х годов в США. Образовался даже целый жанр «гангстерское кино» в кинематографе, а знаменитый образ строгого, сурового, но романтического главаря мафии до сих пор штампуются от фильма к фильму.

Рубеж XX-XXI веков знаменует большими событиями, которые повлияли на кино о преступности. Во-первых, в 1994 году вышел фильм «Криминальное чтиво» - кинокартина, которая перевернула и обновила жанр «криминальное кино», благодаря Квентину Тарантину. Во-вторых, в 1998 году в кинематограф вошел режиссер Гай Ричи со своей первой полнометражной гангстерской работой «Карты, деньги, два ствола». Данный дебют положил основу творчеству Ричи, который продолжает творить в жанре криминальной комедии. В-третьих, Советский Союз прекратил свое существование, что привело к трудному периоду в истории страны. Именно в это время произошел рост преступности, криминальных групп и образование русской мафии. 1990-е создали базу для рождения нового, русского, криминального кино на рубеже веков.

Благодаря всем этим событиям, рубеж веков стал большой вехой в развитии жанра гангстерского кино. Преступность, криминал и мафия – это вечные темы, которые будут интересовать режиссеров, сценаристов и зрителей. На примере сравнения английского фильма «Карты, деньги, два ствола» режиссера Гая Ричи и русского «Жмурки» Алексея Балабанова можно увидеть какие модели криминального мира представляет зрителю каждый из авторов, а так же найти принципиальное различие в представлении персонажей и гангстерской действительности.

Материальные знаки обоих фильмов визуально разделяют два радикально противоположных пространства, организующих единую модель криминального мира. С одной стороны представлена пышная, богатая, престижная, авторитетная, шикарно живущая, организованная преступность, как некоторая вершина Олимпа. Это выражено с помощью пустого, богато обставленного пространства некоей комнаты, где обязательно есть стол, как кафедра, с которой диктуются правила и отдаются приказы. А с другой стороны – плохо организованная преступность, неказистая, без крупного финансового излишка, каждый день встречающаяся со смертью и опасностью. Пространство, где обитает эта часть преступности в основном захламленная, грязная, где все и всё не на своем месте, в хаосе и беспорядке. Обе стороны непременно взаимодействуют друг с другом и являются противниками в бизнесе. Так же оба фильма представляют пространство между, где две стихии пересекаются через

посредников. Таким образом, модель криминального мира представлена в виде весов, которым свойственна нестабильность и непостоянность.

Художественный кинотекст так же предполагает различие фильмов в динамике повествования, выраженная в характере кадра и оперировании планами. Камера в «Жмурках» А. Балабанова пассивная, наблюдательная и ожидающая, она предлагает зрителю посмотреть на персонажей со стороны, посмеяться и задуматься над своим поведением, а так же фильм предлагает понаблюдать за опытом прошлого, дабы не совершать его в будущем. В то время как «Карты, деньги, два ствола» вводит зрителя как активного соучастника происходящих событий, он вместе с героями совершает ошибки, терпит поражение, радуется и смеется, что после просмотра поможет ему порефлексировать над содеянным.

Уровень индексных знаков уже через название показывает мир преступности в обоих фильмах через мотив игры, такой же не стабильной как и весы, исход игры никогда не понятен, а события непредсказуемы. Обе системы не предполагают равные позиции оппонентов, в этой модели выигрывает не сильнейший и талантливейший, а самый подлый, гнусный и лживый. Здесь игра – способ выяснить правила, по которым работает преступный мир, а так же выяснение способов существования в этой криминальной системе. Именно в игровой форме осуществляется знакомство не только персонажей с гангстерским обществом, но и зрителя. Интерпретируя законы игры на реальность, зритель так же знакомится с правилами жизни в обществе, с разными типами людей и их поведением. А шутки и интересные фигуры речи в репликах персонажей только добавляют развлекательность этой игре зрителя и произведения искусства, вовлекая его в киноповествование.

Модель весов подтверждается и набором персонажей, представляющие как и ранее три группы: организованная, неорганизованная преступность и посредники. В фильме «Жмурки» группа главных персонажей представлена в качестве посредников – самой нестабильной группой, тем самым они становятся на позицию выбора одной из двух сторон: украсть наркотики и добиться статуса криминального авторитета или бросить все и жить спокойной жизнью обычных людей. Их выбор подтверждает неугасаемую любовь героев к деньгам, а после обретения статуса государственного чиновника, эти персонажи перестают быть симпатичны зрителю. Фильм «Карты, деньги, два ствола» представляет персонажей на позиции низкой ступени криминального мира. Их желание разбогатеть завлекает в мир мафии и преступности. Эта попытка не увенчалась успехом и даже прямо угрожала их жизням и заключением в тюрьме. Однако последний рывок, с целью остановить друга выбрасывать ружья, так же показывает, что огонь желания денег в них не погас. Но автор фильма открытым финалом ставит в конце вопрос: удастся ли им овладеть деньгами или нет.

Персонажи обоих фильмов являются прекрасными репрезентантами участников преступного мира, но раскрытие их производится авторами по-разному. Фильм «Карты, деньги, два ствола» представляют главных героев в качестве, полностью полагающихся на судьбу и удачу, людей. Здесь не столько раскрывается их внутренний мир, сколько дается общая характеристика представленным типам личности: типичные схемы поведения героев без особых душевных переживаний. В то время как в фильме «Жмурки» зритель может уловить сложный психологический портрет персонажей: они повествуют о своих планах на будущее, их ощущение мира и современной им действительности. Здесь не просто типичные образы, герои представляют образы людей на стыке двух эпох, ломающихся, но несломленных, сильных духом, могущих вынести все преобразования внутри страны. Сами главные герои, как и страна, находясь в пограничном состоянии, представляют выход из тупика двумя способами:



слепо и тупо следовать за Америкой или же, отступив немного шаг назад, вернуться к своей национальной религии и строить будущее с ней рука об руку.

Говоря о трансформации персонажей, можно так же выделить одно различие. Фильм Г. Ричи представляет героев оступившихся, но не исправившихся, в то время как у А. Балабанова, герои, внезапно осознав свою смертность, встают на другой путь, не менее криминальный, но более безопасный для их жизни. Персонажи как первого, так и второго фильмов имеют пограничный статус, они существуют между двумя мирами преступности, разными мафиозными группами, между жизнью и смертью, богатством и бедностью, законом и беззаконием, удачей и невезением. Герои фильма «Карты, деньги, два ствола» хоть и относятся к неорганизованному уровню преступности, но на протяжении всего киноповествования ставятся на позицию выбора между двумя противоположностями. Таким образом фильмы предлагают зрителю имитацию их реальной жизни: на примере персонажей произведения показывают важность ежесекундного выбора человека, являющегося строителем своей судьбы, а так же непредсказуемость жизни и неожиданные повороты фортуны.

Жанр обоих произведений искусства предполагает активное вовлечение зрителя в атмосферу гангстерского мира посредством динамически развивающегося сюжета. Оба фильма представляют довольно запутанную историю, с непредсказуемыми поворотами событий, что позволяет его сравнить с человеческой жизнью, не менее сложной и запутанной. Киноповествование описывает не легкий путь персонажей, обремененный проблемами и трудностями, ставящими их между жизнью и смертью, что применительно к жизни в общем, запутанной, хрупкой, серьезной и важной. Именно поэтому зритель осознает значение своего существования и важность собственной жизни. Так же киноповествования фиксируют культурную и ценностную переориентацию зрителя и человека в общем. Это показано на примере не только главных, но и второстепенных героях.

Смешение двух жанров в одном фильме, это свойственно для обоих произведений, предлагает зрителю единство комического и трагического. Этот прием – наиболее легкий способ выражения некоторой правды, а так же попытка дать толчок зрителю для рефлексии над важными проблемами.

Помимо сравнения трех видов знаков фильмов «Жмурки» А. Балабанова и «Карты, деньги, два ствола» Г. Ричи, не менее важно сравнить способы решения проблем, представленных гангстерским кино, данными кинопроизведениями.

Закон и его нарушение. В обоих фильмах представлено закрытое общество, существующее на созданных внутри него правилах. Только один фильм представляет невозможность остановить нарушение закона, а второй предлагает систему справедливости, где каждый получает по своим заслугам.

Тяга к богатству является первопричиной всех бед, произошедших в обоих фильмах. Произведения равно выражают невозможность остановить человеческие желания и удовлетворить их потребности. Решение данной проблемы они так же совершают одинаково – только переориентация человека с материального на духовное и переоценка ценностей сможет спасти людей.

Притягательность преступного мира. Привлекательность персонажей представлена в фильмах по-разному, с одной стороны – карикатуры, наделенные всевозможными негативными человеческими качествами, с другой – оставленные после очищения положительно настроенные персонажи. Фильм «Жмурки» представляет мрачную и беспощадную картину мира, где ярко выражена неискоренимость зла и человеческой греховности, где Бог оставил людей и остается только в качестве наблюдателя. Второй фильм представляет так же мир беззакония и вечной неудовлетворенности человеческих потребностей, только здесь видно

божественное вмешательство, что позволяет считать, что Бог еще в состоянии привести мир в равновесие и порядок.

В итоге, анализ фильмов «Жмурки» Алексея Балабанова и «Карты, деньги, два ствола» Гая Ричи предлагают общую модель криминального мира. Данную модель можно визуализировать в форме весов, на одной чаше которых организованная преступность, на другой – не организованная преступность, а так же третье пространство представлено пространством между. На этой середине показана нестабильность криминального общества, именно на ней отражаются внутренние непостоянства каждого из сторон. Эта малоустойчивая система представляет так же слабые границы добра и зла в мире, на сколько легко одна категория может перейти в другую. Такая же нестабильная система существует не только во всем мире, но и в каждом человеке в отдельности, который вечно мечется в выборе одной из сторон.

Несмотря на поразительную схожесть, данные фильмы все же имеют собственные отличия, связанные со спецификой каждого из стран-производителей. Фильм «Карты, деньги, два ствола» режиссера Гая Ричи предлагает более позитивную и светлую картину, здесь больше контрастных цветов и шуток, а персонажи универсальны. Кинопроизведение комически показывает один день из жизни Лондонской мафии, который с легкостью может произойти в любой другой день или год. Но фильм «Жмурки» режиссера Алексея Балабанова представляет некоторый исторический срез, запечатлевает очень сложную в истории государства ситуацию, которая вряд ли повторится снова. Кровавые сцены, общая тусклость красок отражает пессимистичный взгляд на историческую ситуацию России. Фильм представляет картину тяжелого периода в жизни страны, страшного потрясения, кровавого времени. Но самое главное – режиссер на столько универсально представляет кризис страны, что тема застоя выходит за пределы государства. А. Балабанов предлагает некоторую схему развития истории, объективное изложение исторического факта: переход от одной формы правления к другой, но делает он это не на уровне государства, а предлагает посмотреть на эти преобразования на социальном уровне. Данный фильм – попытка выяснить что случилось и к чему это привело, а так же попытка объяснить многие проблемы, с которыми встречаются современники.

Не малые различия можно выделить внутри системы персонажей. В фильме Г. Ричи герои более карикатурны, с помощью типологии человеческого поведения автор старается сделать их универсальными, чтобы любой зритель смог соотнести себя с ними. Английский фильм показывает героев объективно и однобоко, создавая абстрактный социальный портрет. В то время как А. Балабанов решает углубиться в психологический портрет персонажей, выводя на экран их мироощущение, их мысли о настоящем и будущем, их моральные переживания и суть их личности. Фильм этого автора представляет внутреннее преобразование героев, что в последствии влияет на их жизнь; внутренняя встряска помогает им выбраться из состояния застоя и тупика.

В итоге, оба фильма прекрасно отразили жанр «гангстерское кино», выразили общие проблемы жанра и предложили свое решение. Но, если после просмотра фильма Г. Ричи остается позитивное настроение и приятные эмоции, то после А. Балабанова – только грусть, скорбь и сожаление, а размышления о фильме заводят все глубже в сложную историческую ситуацию России 1990-х годов.

Список литературы

1. В. Миловидов. «Криминальный круг: эволюция гангстерского кино и образа мафиози на большом экране». Электронный журнал «Furfur», 2012.
2. К. Крик. «Мода гангстеров и их боевых подруг: непревзойдённый и безупречный стиль ходящих по лезвию бритвы». Блог «Ostrovok.ru», 2013.



**«НАША» ИДЕНТИЧНОСТЬ В ПОСЛАНИЯХ ПРЕЗИДЕНТА
ФЕДЕРАЛЬНОМУ СОБРАНИЮ НА 2013-2016 ГГ.**

Виссарионова Т.Д.

научный руководитель канд. филос. наук, доц. Резникова К.В.

Сибирский федеральный университет

Основанием данного исследования являются данные, полученные в ходе изучения текстов- посланий Президента РФ с 2013 по 2016 годы Федеральному собранию, с помощью стандартного метода научного исследования – контен-анализа. Этот метод был выбран по нескольким причинам. Во первых - применение данного метода позволяет выделить абстрактную стройную модель чего-либо из общей массы неструктурированного текста, что, несомненно значимо, в связи с выбранной темой доклада. Во вторых, контент - анализ способен не только указать на количественные характеристика исследуемого объекта, но и указать на его смысловое содержание.

Материалом послужили тесты, написанные для Президента РФ, и предназначенные в качестве информационного посыла Федеральному собранию. Временной промежуток: с 2013 по 2016 годы, частота – раз в год, в рамках выбранного промежутка. В данном случае, заданными сторонами, участвующими в коммуникативном процессе, выступают: Президент РФ – как отправитель, а реципиентами выступают сразу несколько групп, Федеральное собрание и граждане Российской Федерации. Что касается способа, которым информационное сообщение доходит до получателя, то это прежде всего вербальное сообщение, информационное послание.

За смысловую единицу анализа было взято конкретное слово, местоимение «наш». Был произведен контекст-анализ, который включал себя частоту упоминания данного слова, и дальнейшее развитие его на смысловые группы – контексты - категории.

Были выделены следующие группы (см.Таблица 1):

1. Внутренняя сфера (всё, что касается понятий: этнос, национальность, Родина, историческая память, гордость, герои, Отечество, и.т.д).
- 2.Социальная сфера(бюджетные учреждения: школы, высшие учебные заведения, пенсии, субсидии, суды, и.т.д).
3. Внешняя сфера (внешняя политика, геополитика, межнациональные отношения, национальные конфликты,и.т.д.)
4. Экономическая сфера (рынок, предпринимательство, коммерческое и нет, гос.поддержки малому и крупному бизнесу,и.т.д)
5. Военная сфера (оборона, военная организация, и.т.д)

Таблица 1.

Единицы анализа	Год	Единицы счёта	Единицы счёта
Категории	2013	Частота упоминания абсолютная, раз	Частота упоминания относительная, %
Внутренняя		30	49,2
Социальная		7	11,4
Внешняя		10	16,4
Экономическая		13	21,4

Военная		1	1,6
Итого:		61	100
Категории	Год	Частота упоминания абсолютная, раз	Частота упоминания относительная, %
Внутренняя	2014	15	35,8
Социальная		5	11,9
Внешняя		7	16,6
Экономическая		10	23,8
Военная		5	11,9
Итого:		42	100
Категории	Год	Частота упоминания абсолютная, раз	Частота упоминания относительная, %
Внутренняя	2015	11	19,7
Социальная		6	10,7
Внешняя		16	28,6
Экономическая		19	33,9
Военная		4	7,1
Итого:		56	100
Категории	Год	Частота упоминания абсолютная, раз	Частота упоминания относительная, %
Внутренняя	2016	9	25,7
Социальная		4	11,4
Внешняя		8	22,9
Экономическая		10	28,6
Военная		4	11,4
Итого:		35	100

Что является причинной этих изменений? Разумеется, необходимо учитывать исторические, геополитические, международные и ряд других важных событий, которые приходятся на каждый из выбранных годов. Так, рост употребления слова «наш» в контексте военной области, во многом обусловлен более острой ситуацией в Сирии (Послание Президента Федеральному собранию на 2016). Ежегодно большая часть акцентов, в речи Президента приходится на темы: российской идентичности, исторической памяти, гордости за Отечество, заботы о культурных ценностях, и.т.д. Такая расстановка приоритетных направлений, указывает на осознание важности в донесения конкретно информационного посыла, Президентом. Первоочередной выступает тема идентичности, «наше» как отделение «своего» и «чужого». Смысл объединения, скрепления, общей мобилизации, прослеживается и усиливается с каждым годом. Отчетливо виден кризис внутреннего самоопределения для нации. Следуя данным таблицы, можно изобразить диаграмму, которая наглядно отображает изменения, связанные с усилением акцента на той или иной сфере жизни. Так мы

видим, что в 2013 году, максимальное количество слова «наш» использовано в внутривнутриполитическом контексте, а уже в 2015 году, значительные количественные изменения приходятся на экономическую сферу жизни.

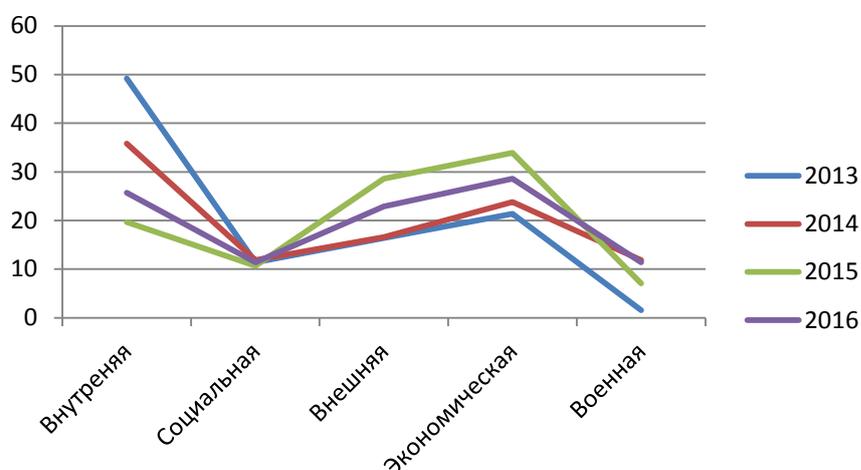


График 1 – Соотношение групп и годов в докладах Президента.

Ежегодная речь Президента, обращена не только к Федеральному собранию, но и ко всем гражданам Российской Федерации. Информационное послание выступает не только как структурированное подведение итогов года, вектор дальнейшего распределения обязанностей, рекомендаций или даже обязательных условий, которые необходимо выполнить в поставленные сроки, оно выступает как отображение всех тем, которые созревают и рождаются по итогам года, месяца или даже дней. Отсюда. такая наглядная актуальность наиболее важных вопросов. Примером тому является тема, вокруг которой, с годами всё больше разрастается внимание, это тема межнациональных отношений. Она освещается в контексте внешней, экономической и внутренней областей. С 2016 года межнациональные отношения зачастую соотносятся с темой терроризма и опасности, однако, Президентом неоднократно делается упор, на важность и поддержку межнациональных мирных отношений за счет нескольких моментов: межкультурное взаимодействие и обогащение, и международная экономика, честная, открытая и взаимовыгодная. Два этих пункта являются, по мнению Президента, наиболее важными, необходимыми для достижения консенсуса. Для их исполнения разрабатывается ряд программ. В сфере межкультурного взаимодействия работа ведется на нескольких уровнях. Например, проведение открытых уроков в школах, нацеленных на повышение уровня толерантности. Масса проектов осуществляется в рамках студенческой жизни высших учебных заведений. Они направлены на сближение и единение представителей различных народностей (межнациональный фестиваль «Молодёжное содружество», фестиваль Межнационального общения «Здравствуй», фестиваль «Студенчество без границ» и т.д).

Таким образом, наблюдается реальная реализация программ, связанных с проблематикой, которая поднимается Президентом в его ежегодном послании Федеральному собранию. Такая наглядность, помогает не только реферировать уже произошедшие события, отраженные в тексте послания, но и выстраивать относительные прогнозы того, в каком направлении и в каком контексте, будет меняться «наша» идентичность.

Список литературы

1. Послание Президента к Федеральному собранию: <http://kremlin.ru/events/president/news/50864>
2. Денисенко В. Н., Чеботарёва Е. Ю. Современные психолингвистические методы анализа речевой коммуникации: Учебное пособие. — М.: РУДН, 2008. — 258 с.
3. Мансуров В. А., Семёнова Л. А. "Московский комсомолец": контент-анализ публикаций о терактах 2004 года и терроризме // Социологические исследования. — 2007. — № 8.
4. Семёнова А. В., Корсунская М. В. Контент-анализ СМИ: проблемы и опыт применения / Под ред. В. А. Мансурова. — М.: Институт социологии РАН, 2010. — 324 с.
5. Назарбаев, Н. А. Стратегия трансформации общества и возрождения евразийской цивилизации. М., 2001. - 351 с.



НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРЫ

Головина С. Н.

научный руководитель д-р филос. наук, проф. Копцева Н. П.

Сибирский федеральный университет

Мы живем в век развитых технологий. У нас на глазах идет процесс активного перехода от общества индустриального типа к обществу типа постиндустриального. Информация становится одним из самых важных факторов производства. Благодаря внедрению технологий во все сферы жизни, у человека появляется то самое свободное время, которое он может посвятить творчеству, духовному развитию, становлению себя, как личности.

В последние несколько десятилетий, наблюдается усиление влияния технологий на все сферы жизни человека, в том числе и на духовную. Именно поэтому влияние прогресса на развитие культуры является актуальной темой, ведь сейчас это самое влияние достигло своего пика. В данной статье будут исследованы историография избранной темы, различные точки зрения на вопрос о влиянии научно-технического прогресса на развитие культуры, также будут рассмотрены положительные и отрицательные стороны происходящего процесса, и, как результат, заключение по данной проблеме, которое соберет воедино весь изученный материал.

Анализируя степень исследованности вопроса, стоит обратиться к труду В.А. Кутырева «Культура и технология: борьба миров». ^[1] Уже исходя из названия книги, можно понять основную тему работы. Автор делит культуру и технику на два противоборствующих мира: «Культура организует естественное, опирается на него, технический мир по своей сути – искусственный. Эти миры все больше обособляются и вступают в конфликт друг с другом, между ними идет борьба за влияние, за превращение во всеобщность». Также Кутырев считает, что в современном мире происходит, так называемое, «загрязнение» собственно человека: «Разрушается мораль, вырождаются образность и искусство, отмирают религиозные чувства. Живое общение, душа подавляются коммуникациями и интеллектом». Еще один интересный тезис, найденный на страницах книги, гласит о том, что человек отражает в себе то общество, в котором он живет. Так в эпоху Палеолита существовал один тип человека – человек-дикарь, сюда же можно отнести понятия родоплеменного строя, кровной мести, общины, охоты, традиционности – это все то, что определяло данный тип человека. Далее уже зарождаются понятия личности и культуры, внутреннего мира и морали, а также понятие духа. В современном мире, по мнению В.А. Кутырева, зарождается новый тип человека – «постчеловек», и это вскоре приведет к определенным последствиям: «Подлинную угрозу человеку несет полная победа техноса, которая предполагает его превращение из субъекта деятельности в ее фактор – в «человеческий фактор»».

Другой русский искусствовед А.Н. Андреев в своей книге «Культурология. Личность и культура» ^[2] высказывает мнение относительно взаимодействия естественного и искусственного. Он считает, что между техническими науками и науками гуманитарными имеется разрыв, который необходимо устранить. Он также считает, что «все прогрессы во всех формах общественного сознания могут считаться таковыми только тогда, когда они поставлены на службу духовному совершенству». То есть основная задача технического прогресса – создание необходимых условий для самореализации человека.

Или же можно обратиться к статье Бушкова Р.А. «Культура в современном мире»^[3], где прослеживается та же идея, что и у В.А. Кутырева: «Состояние современной культуры во многом определяется культурой постиндустриального общества». Также в данной статье можно обнаружить деление культуры на виды: гуманитарную, научно-техническую и массовую. Каждая из этих культур имеет собственные составляющие, собственного потребителя и разную степень популярности. Очевидно, что в современном мире культура научно-техническая пользуется большим престижем. Она не самая популярная, потому как понятна немногим, но тем не менее она порождает новые направления в культуре и искусстве, что нельзя не оценить. Нельзя не согласиться с автором в том, что современная культура становится все более упрощенной, конечно, не без помощи средств массовой информации. Искусство удешевляется, становится объектом массового потребления. И это все результат воздействия научно-технического прогресса.

Рассмотрев несколько точек зрения по данному вопросу, можно заключить, что научно-технический прогресс оказывает как положительное воздействие на культурную сторону жизни, так и отрицательное.

Что касается положительного влияния, то это, прежде всего, увеличение возможностей для самореализации человека. Самореализация – высшая потребность человека, согласно «Пирамиде потребностей» Маслоу, соответственно, если человек испытывает потребность в становлении себя как личности, это, прежде всего, говорит о высшей степени его развития. С развитием технологий у человека появилось больше путей для самореализации. Автоматизация производственного процесса привела к сокращению потребности в человеческом труде. Стали важнее не руки человека, а его умственные способности. Знания в современном мире – один из самых важных ресурсов. Вместо того, чтобы стоять у станка весь день, человек теперь может получать образование и, тем самым, становиться более ценным индивидом. Если говорить о творчестве, то здесь, с развитием техники, появилось больше новых художественных направлений. Например, направление VJ Art, иначе – Виджеинг. Данное направление заключается в создании искусных манипуляций с изображением в реальном времени при помощи специальной техники, обязательно имеющих музыкальное сопровождение. Еще одно новшество, являющееся результатом взаимодействия искусства и научно-технического прогресса, – Софт-арт (Software Art). Произведения данного направления создаются на компьютере, при помощи специального программного обеспечения, и представляются как настоящие произведения искусства. Еще больший интерес могут вызвать белоснежные скульптуры Ли Хунбо, которые также являются своеобразным отражением искусства XXI века^[4]. Новаторство автора в том, что его произведения сделаны из обычной бумаги и могут растягиваться и гнуться. Секрет в большом количестве листов бумаги, прочно соединенных между собой. Пример бумажных скульптур изображен на рисунке 1.



Рис. 1 – Скульптура из бумаги, Ли Хунбо, Нью-Йорк, 2014 г.

Но помимо положительных сторон, есть стороны отрицательные. Это прежде всего то, что в настоящее время человеческий труд стал заменяемым. Появляются новые виды искусства, например, компьютерное искусство. Компьютеры теперь используются для создания графики для газет и спецэффектов для кинофильмов и телевидения. Использование компьютеров в искусстве – процесс, который сейчас активно развивается и набирает популярность. Важно не столько владение кистью, сколько владение компьютерной мышью и клавиатурой. Особенно важна в современном мире робототехника, которая стремительно набирает популярность: появляются военные, промышленные, бытовые, аптечные и транспортные роботы. Еще один минус — это то, что произведения искусства в наше время зачастую создаются машиной, либо при помощи машины. Ранее, до развития технологий, произведения искусства создавались вручную, процесс был трудоемкий и долгий, но в него вкладывалась человеческая душа, эмоции автора, происходило то самое общение Творца и Творения. Есть вероятность, что в скором времени картины, написанные человеком, будут заменены картинами, написанными роботом. Уже сейчас существует подобная практика. Ученые немецкого университета Тюбингена разработали технологию, способную копировать стиль знаменитых художников. Картины, созданные этой программой, настолько похожи на оригинальные произведения художников, что отличить их достаточно сложно. ^[5] Пример картины, нарисованной посредством компьютерной программы, изображен на рисунке 2.



Рис. 2 - Копирование художественного стиля картины Э. Мунка "Крик" на примере изображения моста Золотые ворота

Наука не стоит на месте, открытия происходят одно за другим. Но самое важное, на данный момент, отличие между человеком и машиной заключается в том, что человек способен мыслить, и до тех пор, пока это отличие будет сохраняться, произведения, созданные человеческим разумом, будут оставаться уникальными и неповторимыми.

Список литературы

1. Кутырев, В. А. Культура и технология: борьба миров / В. А. Кутырев. – М.-Берлин: Директ-Медиа, 2015. – 247 с.
2. Андреев, А. Н. Культурология. Личность и культура / А. Н. Андреев. – М.-Берлин: Директ-Медиа, 2014. – 255 с.
3. Бушков, Р. А. Культура в современном мире / Р. А. Бушков // Ученые записки Казанской государственной академии ветеринарной медицины им. Н. Э. Баумана. – 2010. – Т. 204, № 1. – С. 41-46.
4. Бумажные шедевры китайского автора Ли Хунбо [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.kulturologia.ru/blogs/120213/17835/>
5. Leon A. Gatys A Neural Algorithm of Artistic Style [Электронный ресурс] / Leon A. Gatys, Alexander S. Ecker, Matthias Bethge // University of Tübingen – Tübingen, 2015. Режим доступа: <http://arxiv.org/abs/1508.06576>

**ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ
(КОЛИЧЕСТВЕННЫЙ И КАЧЕСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ)****Гордеева Е.А.****научный руководитель канд. филос. наук Лаптева М.А.***Сибирский федеральный университет*

В связи с изменениями устройства общества меняется и отношение между человеком и машиной. Человеко-компьютерные системы становятся важной частью междисциплинарных исследований, которые представляют собой синтез гуманитарного и технического знания. В результате этого взаимодействия рождаются новые дисциплины, научные направления; приоритетом становится повсеместный перевод реального мира в цифровую форму, так называемая дигитализация окружающего пространства^[3].

На смену классическому представлению о гуманитарных науках, при котором они являют собой цикл дисциплин, в большинстве своем основанных на рассуждениях и рождении новых гипотез и теорий, приходит совершенно иная парадигма, научной традицией которой становится преобразование данных наук в Digital Humanities. Эта область научного знания подразумевает использование цифровых технологий в гуманитарных исследованиях для того, чтобы добиться наибольшей результативности при обработке больших массивов данных и их долгосрочном хранении.

Культурное наследие – это особая часть материальной и духовной культуры, значение которой с годами лишь увеличивается. Однако время берет своё, и физическая сохранность исторических объектов падает. Недостаток финансирования, изменение отношения к культуре и истории значительно влияют на мероприятия по сохранению наследия. Избежать полной потери архитектурно-исторического облика городов с недавних пор помогают информационные технологии. Их применение в области истории, наравне с лингвистикой, выходит на лидирующие позиции. Уже сейчас историческая информатика существует как самостоятельная дисциплина и преподается в ВУЗах; реализовано множество проектов как на мировом, так и на российском уровне. Именно в контексте этого направления происходит сохранение культурного наследия по средствам визуализации объектов.

3D-моделирование памятников духовной и материальной культуры с конца XX века является одним из самых перспективных направлений в области Digital Humanities. Эта технология позволяет не только визуально сохранить тот или иной объект, но и наделить его интерактивностью с целью взаимодействия с отдельными предметами и погружения в виртуальное пространство. Однако не только трехмерное моделирование предполагает зрительное представление предмета или объекта. Возможно, это лишь цифровая коллекция изображений и текстов, интерактивная карта или виртуальная галерея, которая объединена одной целью – долгосрочное сохранение информации, имеющей особое значение с точки зрения исторического развития природы и общества, которое происходит с помощью новых технологических разработок, успешно применяемых также вне рамок собственных дисциплин.

Цифровая гуманитарная деятельность, в том числе деятельность по визуализации объектов культурного наследия, распространилась по всему миру. Однако на разных континентах она имеет разные степени распространенности. Согласно обзору существующих ныне ассоциаций и профессиональных групп-разработчиков ДН-проектов, эпицентр междисциплинарной деятельности приходится

на европейскую часть земного шара. Здесь сформированы сообщества специалистов, самым крупным из которых является Европейская ассоциация цифровых гуманитарных наук (The European Association for Digital Humanities)^[9]. Она представлена такими странами как Италия, Испания, Великобритания, Франция, Швейцария и др. В ассоциации представлено порядка 40 проектов, большая часть из которых направлена на представление в цифровом виде культурно-исторических памятников, мест или других артефактов, имеющих особо важное историческое значение.

Одним из наиболее интересных проектов является Digitized Medieval Manuscripts Maps^[6]. Это ресурс, где собрано более 500 электронных библиотек с открытым доступом, занимающихся оцифровкой средневековых манускриптов. Они представлены в виде карты с нанесенными метками, содержащими ссылки на ту или иную электронную коллекцию. Примечательно, что большая часть библиотек, продвигающих деятельность по оцифровке рукописей, приходится на такие страны как Франция, Бельгия, Германия, Швейцария, Австрия, Италия, Великобритания (с акцентом на Ирландию). Испания, Румыния, Венгрия, Польша, страны Прибалтики представлены в меньшем объеме. В Японии и России представлено всего по одной библиотеке. Стоит заметить, что сравнительно небольшое государство Армения тоже имеет одну библиотеку, включенную в данную систему.

Еще одним проектом, привлекающим внимание пользователей, является Epigraphia 3D^[7]. Этот проект содержит научную новизну по прибавлению опыта в области фундаментальных исследований цифровой гуманитаристики и инженерной графики, чтобы донести римские артефакты до широкой публики и познакомить с ними каждого из нас. С помощью этого сайта можно получить доступ к собранию эпиграфических объектов Древнего Рима, которые хранятся в Археологическом национальном музее Мадрида и Национальном музее римского искусства Мерида, через 3D-модели для изучения формы и содержания надписей на твердых материалах.

Также лидерскую позицию в плане реализации и продвижения ДН-проектов занимает США. Стоит отметить, что в проектах, реализованных в рассматриваемой стране, большой процент представлен в виде интерактивных карт и атласов. Такой подход обеспечивает пользователя геоинформационными системами для большего упора на визуальное представление. Проект «Atlas of the Historical Geography of the United States»^[5] представляет собой атлас географии Соединенных Штатов. Он содержит около 700 карт, многие из которых анимированы с целью демонстрации изменений, происходивших в истории страны в определенный момент времени. Ресурс содержит также блок кликабельных карт, которые обеспечивают доступ к более подробной информации географической базы данных.

Несомненно, в США был разработан ряд проектов по оцифровке текстовой информации, но они также реализованы в виде схем и карт, устанавливающих отношения между информационными блоками. Одним из таких проектов является «Kindred Britain»^[8]. Это объединение значимых личностей в британской культуре, связанных родственными и брачными отношениями. Можно сказать, что это представление истории в виде большого семейного древа. Конечно, нельзя называть личности людей объектами культурного наследия, но исторические данные и документы являются предметами, нуждающимися в сохранении, так же, как и физические объекты архитектуры, памятники или сооружения.

В России ситуация несколько иная. На данном этапе развития ДН цифровые технологии в социокультурной отрасли пока не получили достаточно широкого распространения. Однако существует некоторое количество заслуживающих внимания проектов. Ряд городов имеют собственные лаборатории и кафедры (г. Москва, г. Санкт-Петербург, г. Екатеринбург, г. Барнаул, г. Тобольск, г. Томск, г. Красноярск). Несмотря

на то, что в нашей стране это пока, в большинстве своем, лишь университетские структуры, перспектива их развития и преобразования в исследовательские центры, которые в свою очередь способны разработать и предоставить новые методики и технологии по сохранению культурно-исторического наследия, достаточно велика.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова в профессиональных кругах знаменит кафедрой исторической информатики исторического факультета. На их базе реализовано несколько проектов по виртуальной реконструкции объектов культурно-исторического наследия, в частности монастырей и обительских комплексов г. Москвы^[1]. Разработчики ставили задачи не только по восстановлению внешнего облика монастырей, но и проведения анализа эволюции пространственной инфраструктуры, используя методы 3D-моделирования.

Большая работа по визуализации и сохранению культурного наследия ведется в Сибирском федеральном округе. Кафедра информационных технологий в креативных и культурных индустриях Гуманитарного института Сибирского федерального университета уже на протяжении нескольких лет занимается развитием технологий визуализации музейных коллекций, которые, безусловно, являются важнейшей составляющей культурного наследия страны и мира. Началом совместной работы университета и Государственного Русского музея можно считать весьма успешную работу по дигитализации музейных коллекций, в результате которой известные картины великих русских художников были переведены в цифровой вид с использованием робототехнического штатива компании GigaPan, позволяющего производить оцифровку экспонатов в высоком разрешении с возможностью многократного увеличения картины. Среди этих картин были произведения Василия Ивановича Сурикова «Взятие снежного городка», «Покорение Сибири Ермаком», а также «Корабельная роща» Ивана Ивановича Шишкина, «Девятый вал» Ивана Константиновича Айвазовского и другие. Данная технология предоставляет возможность пользователям более детально изучить полотна, что является неосуществимым в реальном музейном пространстве^[4].

Итак, в результате анализа отдельных проектов можно сделать некоторые выводы относительно визуализации объектов культурного наследия. В первую очередь, необходимо заявить о том, что рассматриваемая ниша в области Digital Humanities постепенно становится во главе направлений, практикующих применение информационных технологий в рамках гуманитарных дисциплин. Это говорит о перспективности линии проектов и их значимости для общества. Мировые проекты выполнены цифровыми исследовательскими лабораториями, созданными при университетах. В России же большинство проектов также реализовано на базе кафедр учебных учреждений, но не оформленных как самостоятельные исследовательские центры. Из чего следует, что состав участников не ограничен специалистами в той или иной области, в него входят студенты и аспиранты, избравшие это направление в качестве собственной специальности. Проекты представлены в форме информационных ресурсов, содержащих, главным образом, 3D-модели объектов культурного наследия или цифровые коллекции изображений и материалов высокого разрешения, а также метаданных о них. Все разработки реализуются совместно с учреждениями культуры, причем музеи занимают главенствующее положение, чтобы стать более успешными в меняющемся мире и не перестать быть интересными для посетителей. Главными целями проектов по визуализации культурного наследия являются возможность сохранения исторически-значимых предметов и объектов для будущего поколения и доступ к ним широкой аудитории, которая, возможно, не имеет шансов познакомиться с этим напрямую.

Что касается количественного анализа, то на визуальное представление культурной составляющей общества приходится порядка 70 % проектов в рассмотренном сегменте. Но стоит отметить, что это достигается абсолютно разными способами. Взаимодействуют информационные технологии и культура, история, рукописная документация и даже виртуальная реальность. Все эти направления представлены равными долями в деле цифрового сохранения наследия (примерно по 25% от числа проектов рассматриваемого направления). Дальнейшее исследование предполагает разработку системы способов представления данных проектов в сети и определение целей, которые преследовали разработчики.

В эпоху цифрового переворота культурное наследие заслуживает особого внимания. Очень важно не потерять его, а также не только сохранить в том виде, в котором оно существует, но и правильно представить его, сохранить целостность и идею, воплощенную автором.

Список литературы

1. Бородкин Л. И. Виртуальная реконструкция монастырских комплексов Москвы: проекты в контексте Digital Humanities // Вестник Пермского университета. Серия: История, 2014, № 3 (26). С. 107–112.
2. Бородкин Л. И., Румянцев М. В., Барышев Р. А. Виртуальная реконструкция историко-культурного наследия в форматах научного исследования и образовательного процесса / под ред. Л. И. Бородкина, М. В. Румянцева, Р. А. Барышева. Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2012. С. 196.
3. Володин А.Ю. Digital Humanities (цифровые гуманитарные науки): в поисках самоопределения // Вестник Пермского университета. Серия: История, 2014, № 3 (26). С. 5–12.
4. Пиков Н.О., Лаптева М.А. Технологии визуализации в музее (Из опыта сотрудничества СФУ с музеями России) //Сборник тезисов докладов международной научно-практической конференции «Информационные технологии в гуманитарных науках». Красноярск, Сибирский федеральный университет, 2015. С. 28–29.
5. Atlas of the Historical Geography of the United States [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dsl.richmond.edu/historicalatlas/>
6. Digitized Medieval Manuscripts Maps [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://digitizedmedievalmanuscripts.org/>
7. Epigraphia 3D [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.epigraphia3d.es/>
8. Kindred Britain [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kindred.stanford.edu/#>
9. The European Association for Digital Humanities [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://eadh.org/>



ЭВРИСТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ КИНОИСКУССТВА В ИЗУЧЕНИИ ФЕНОМЕНА ПАМЯТИ

Гудкова Е.Е.

научный руководитель канд. филос. наук Сертакова Е.А.

Сибирский федеральный университет

С самого зарождения кинематограф понимается как способ документирования реальности, как инструмент захвата моментов жизни в движении. Эта функция роднит кинематограф с фотографией как с изображением, сохраняющим память. Традиционно именно фотография воспринимается как изображение, остановившее прошлое, захватившее память о моменте. Данная статья посвящена изучению взаимосвязи фотографии и кино как визуальных текстов, сохраняющих память, а также особому потенциалу кинематографа в моделировании и изучении структуры памяти.

Прежде всего, необходимо отметить, что кинематограф, как игровой, так и неигровой, является проводником и носителем культурной памяти, то есть, различных наиболее значимых историко-культурных образов. Безусловно, как отмечают исследователи, кинофильм представляет собой срез ментальности: национальной, индивидуальной, идеологической, связанной с конкретным временем и т.п. [2]. Таким образом, природа кинематографического произведения позволяет рассматривать не только документальный кинематограф, но и игровой как источник для изучения истории и культурной памяти, поскольку любой фильм несет информацию о времени, в котором он был создан. В данном случае задача исследователя заключается в том, чтобы, проведя специальный анализ кинопроизведения, выделить некую информацию о прошлом. Такой подход позволяет рассматривать сложные возможности кинематографа как средства сохранения памяти, и роднит его с фотографией. Различаются только способы анализа, в силу особенностей фотографии – остановленного момента, и кинематографа – череды движущихся моментов.

Однако кинематограф, в силу особенностей своей природы, содержит в себе сложный потенциал не только к сохранению памяти как истории, но и к моделированию памяти как феномена. Иначе говоря, кинематограф способен выступать в качестве визуального концепта памяти. Здесь уже речь идет далеко не о каждом кинофильме, а только о тех, задача которых связана непосредственно с темой памяти как таковой.

Тема памяти в кинематографе развивается в различных направлениях и формах. Одним из первых режиссеров, решившихся с помощью кинематографа изобразить структуру памяти, стал представитель французской Новой волны – Ален Рене. Вторая половина 50-х – начало 60-х годов – время, ознаменовавшееся различными экспериментами в области киноискусства. В это время в своем творчестве Ален Рене делает попытку средствами кинематографа воссоздать структуру памяти. При этом память понимается им не как «готовый продукт» или определенное четкое пространство, а скорее как «сознание памяти», как процесс, рефлексия, конструирование связи с прошлым здесь и сейчас [1]. Данную проблему воплощения памяти как работы сознания режиссер решает соотношением различных временных пластов. Следует сказать, что этот прием Рене применяет как в своих документальных лентах (к примеру, «Ночь и туман», *Nuit et brouillard*, 1955), так и в игровом кино. Можно сказать, что с точки зрения не сохранения, а именно изучения человеческой памяти, игровой и неигровой кинематограф обладают примерно одинаковым потенциалом. Ален Рене, как представитель экспериментального направления Новой

волны 50-60-х годов, использует возможности киноязыка, чтобы сконструировать феномен человеческой памяти. Эксперимент автора заключается в попытке воплотить на экране новое представление о том, что такое память и, следовательно, отойти от привычной повествовательной модели, создав модель, более похожую на то, как мы воспринимаем память сейчас – нелинейную, обрывочную, в которой ясность переходит в смутность. В фильме «Хиросима, любовь моя» (*Hiroshima mon amour*, 1959), как и во многих фильмах, так или иначе посвященных памяти, одними из главных персонажей являются война и смерть. События и впечатления, самые сильные по воздействию, как известно, наиболее интенсивно актуализируются в памяти, и война отныне становится неотъемлемой частью мировой памяти. Главные герои – женщина и мужчина, француженка и японец, герои, которые приближаются друг к другу за счет памяти: у каждого из них свое прошлое, но, познав память другого, они делают попытку брести общую память. Визуально же главным героем картины становится сам механизм работы памяти: хаотичное воспроизведение кадров из прошлого одного и другого, и, наконец, общего. Через индивидуальную память человека возможно и выстроить и модель всеобщей коллективной памяти, важнейшее событие в которой – война. Только через переживание памяти заново, герои актуализируют для себя настоящее. Подобные идейно-монтажные принципы Рене развивает и в другом выдающемся фильме «В прошлом году в Мариенбаде», доводя свое исследование почти до предела обобщения. Если в фильме «Хиросима, любовь моя» тема памяти выявляется в конкретных исторических условиях и непосредственно связана с потерями, принесенными войной, то фильм-шедевр «В прошлом году в Мариенбаде» посвящен исследованию памяти в наиболее обобщенном, абстрактном представлении. Само пространство внутри фильма представляет собой символическое воплощение бесконечных коридоров памяти, которая выстраивается и теряется в тумане сознания, и существует отчасти в пространстве бесконечности.

По одному из определений, память – «это способность вспоминать отдельные переживания из прошлого, осознавая не только само переживание, а его место в истории нашей жизни, его размещение во времени и пространстве. Память неизбежно связана со смертью, поскольку вспоминаются события уже ушедшие в прошлое, в некотором смысле – умершие, и память – это один из способов их оживить. Подтверждая данный тезис, можно привести цитаты одного из документальных фильмов А. Рене в соавторстве с К. Маркером «Статуи тоже умирают» (*Les Statues meurent aussi*, 1953): «Пристально взглядываясь в зеркало, шаманы способны увидеть земли мертвых, куда каждый входит, теряя память о том, кем он был»; «Смерть – это всегда необходимая плата за то, чтобы иметь воспоминания».

Как феномен памяти практически неизбежно связан со смертью, так природа кинематографического произведения связана с термином «танатология кино», недавно получившим свое обоснование в качестве отдельной дисциплины. [3]. Художественные кинематографические средства предоставляют кино обширные возможности в изучении времени и памяти. Время в кино обратимо: так же, как размыты границы между миром жизни и миром смерти, размыты границы между воображаемым и настоящим, между прошлым, настоящим и будущим. По классификации М.Б. Ямпольского, время в кинематографе может рассматриваться как «руина», а кинопроизведение, как памятник. В подобном ключе исследование памяти, каждый по-своему, решают некоторые выдающиеся отечественные кинорежиссеры, среди которых Александр Сокуров, Андрей Тарковский, Алексей Юрьевич Герман и Алексей Герман Младший. В работах Сокурова память приобретает форму в исторической тематике, в некой реалистически-потусторонней актуализации прошлого. Философия кинокартин Тарковского также неразрывно связана с временем. В фильмах «Зеркало» и

«Жертвоприношение» настоящее, прошлое и возможное будущее переплетаются между собой, выступая в единой связи. Воспоминание у Тарковского выходит на символическом уровне в философскую категорию, как один из способов актуализации мироздания, где ностальгия по детству отдельного человека переходит в ностальгию по детству человечества, по Раю. А. Герман Младший, размышляя при помощи своих произведений о настоящем и будущем, неизменно уходит в прошлое. Наиболее яркий пример такого памятно-исторического параллелизма – последний фильм режиссера «Под электрическими облаками». Что касается А. Германа Старшего, то его фильм «Хрусталеv, машину!» представляет удивительный пример того, какие возможности несет кинематограф в моделировании человеческой памяти. Переходы по коридорам памяти Германа наполнены ассоциациями, смутной сменой кадров, неясных речевых потоков, наслаивающихся один на другой, чередование образов, которые в своей смутности представляют общую, субъективную и наиболее отчетливую картину того, как выглядит субъективная и в то же время историческая память.

Таким образом, из перечисленных примеров исследования памяти при помощи киноискусства, можно выделить отдельные принципы взаимосвязи природы кино с природой человеческой памяти. Можно сказать, что одним из творцов кино, в творчестве которого данные принципы воплощены наиболее полно, выступает французский кинодокументалист Крис Маркер.

Практически все творчество Маркера посвящено изучению памяти. Память – один из основных аспектов практически всех его фильмов [4]. Если рассматривать принципы взаимосвязи кино и памяти на примере его творчества, первое, что следует отметить, это *синтетическая природа кино*, заключающего в себе фотографию, литературу, музыку. Подобным же образом синтетической условно можно назвать природу памяти. Память, как и кинематограф, субъективна и синтетична. События и образы запоминаются на уровне слуха (соответствует литературному «очерк»), звуков (соответствует музыке), образов (соответствует фотографии), и наконец, эти образы приходят в движение, в различной последовательности, в случайном потоке сознания.

Данный принцип можно проследить практически во всех фильмах Маркера, проходящего в своем творчестве путь писателя, фотографа, наконец, кинематографиста и исследователя возможностей телевидения. Здесь следует назвать один из первых фильмов Маркера «Взлетная полоса» (*La Jetee*, 1962), экспериментальный фильм – фото-роман, фантастический фильм о путешествии во времени, исследующий работу памяти. Здесь режиссер использует фотографии, демонстрируя следующий принцип. В памяти соединяются статичность прошлого и его подвижность, то есть, именно память с одной стороны запечатлевает его, с другой стороны позволяет сделать его подвижным. Как писала Л. Элтанг «хорошо рассказанные воспоминания меняют прошлое. Плохо рассказанные – будущее». Фильм актуализирует вопрос о том, что воспоминания делают образы подвижными, а также о том, что память, даже вытесненная, наполовину стертая, во многом определяет психику человека.

В этом же фильме можно проследить и другой принцип. *Кинематографическая темпоральность соотносится с памятью* (часто используемая метафора - кусочек памяти «просматривается как кинолента»). Подобным образом решается этот же принцип и у А.Рене: концепции времени и памяти у обоих кинематографистов во многом схожи.

Последний принцип, во взаимодействии с другими, дает возможность *с помощью кинематографа визуально смоделировать работу человеческого сознания*. Крис Маркер считается автором жанра документального фильма, который был назван А. Базеном как «киноэссе» (фильм-очерк, фильм-рассуждение). Классический образец – фильм К.Маркера «Без солнца» (*Sans Soleil*, 1983). Фильм сам по своей структуре

имитирует визуальное представление человеческого сознания, мышления, воспоминания. Этот фильм также одновременно документальный и фантастический. Как и в фильме «Статуи тоже умирают», режиссер здесь обращается к исследованию того, что есть память, как она связана со смертью и с борьбой за выживание. Можно сказать, что в фильме «Без солнца» выражена концепция памяти К.Маркера. Вот некоторые цитаты: *«Ему нравилась хрупкость моментов, зависших во времени. Воспоминания, которые оставались всего лишь воспоминаниями», «Помнить – не противоположность забыванию. Мы не помним, мы переписываем свои воспоминания, как историю».*

В своих опытах Крис Маркер определяет тщетность попыток достичь объективной правды, объективной памяти, поскольку такой подход неизбежно будет связано с идеологией, с искажением. Нельзя утверждать, что субъективная память человека совершенна. Как и А. Рене, Маркер признает ее несовершенство. Существуют провалы в памяти, одни воспоминания стираются, заполняясь другими. Но только через субъективное искреннее восприятие возможно выяснить сущность прошлого.

Отсюда вытекает четвертый принцип - *неразрывной связи времен: настоящего с прошлым и будущим.* Прошлое в памяти мыслится как часть настоящего, настоящее – как продолжение или даже перевоплощение прошлого. Более того, мыслится связь будущего одновременно с настоящим и прошлым. *«Наше будущее помнит обещание, заключенное в прошлом»* [«Статуи тоже умирают»]. Фильмы К. Маркера можно охарактеризовать как «воспоминания о будущем». Изображение, в концепции Маркера, является доступом к воспоминаниям, за которыми сам автор всю жизнь совершал путешествие.

На сегодняшний день память остается не до конца изученной, как и многие другие феномены человеческого сознания. Сложно сказать, что покажут исследования в дальнейшем, каких результатов они достигнут. Но эти исследования безусловно остаются актуальными. И искусство кино, также как и другие инструменты, связанные с нейролингвистикой, психологией, неврологией и т.п., также имеет огромный потенциал в моделировании человеческого сознания и памяти, соответственно, в их изучении.

Список литературы

1. Виноградов В.В. Влияние «нового романа» на экспериментальный кинематограф А. Рене // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. № 2-2 – 2011 – С. 32-38.
2. Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: социально-гуманитарные науки. № 10 (269) – 2012 – С. 22-26.
3. Кириллова О.А. Прологомены к танатологии кино: смерть и экранный хронотоп, линейность и монтаж // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология - № 1(15) / 2014 – С. 17-25.
4. Артамонов А. Крис Маркер: 21-22 // Сеанс – URL: <http://seance.ru/blog/kris-marker-21-12/>.



ЖЕНЩИНЫ В КИНО (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА РЕЖИССЕРА ЛЮКА БЕССОНА)

Гулова А.Д.

научный руководитель канд. филос. наук Сертакова Е.А.

Сибирский федеральный университет

С самого зарождения кинематографа было очень трудно представить женщину в роли режиссера, сценариста или оператора. Более того, образ женщины в картинах рисовал женщину слабую, нежную, чувствительную, которая покорно ждала своего мужа. И даже «вторая волна» феминизма в 60 – 70-х годах XX столетия, боровшая против дискриминации, не поменяла положение вещей. Режиссеров-женщин знают очень мало, в то время как Дэвид Линч, Ридли Скотт, Стивен Спилберг у всех на слуху. А фразы на подобие «I'll be back, baby» в нашумевших фильмах показывают героев-мужчин. Женщины же были созданы для того, чтобы плакать за спинами героев. Люк Бессон – это режиссер, который сделал все наоборот.

У каждого режиссера есть свой тип женщин, которые являются типичными для их творчества. Героини Вуди Аллена раскрывают в себе все черты типичной женщины. Они завязаны в любовных перипетиях, страдают, ненавидят. Да, они могут изменить мир, но все равно крутятся на «одном сжимающемся пятачке». Героини Квентина Тарантино, напротив, представляют собой роковое, сексуальное, обаятельное оружие, которое под маской своей слабости скрывают огромную силу. Они сами способны за себя постоять, даже если вокруг много сильных и мужчин.

Образ женщины в фильмах Люка Бессона обладает своими чертами. Можно было бы сказать, что это некий симбиоз образов Вуди Аллена и Квентина Тарантино, однако стили их фильмов абсолютно отличаются. Люк Бессон создал свой идеал женщины – сильной, независимой, но женственной, разбивающей все стереотипы. Начиная с 1990 года, практически в каждом его фильме зритель видит сильную женщину, без которой мужчина бессилен. В своем интервью он говорит, что ему интересно исследовать слабости мужчин и силу женщин. По мнению режиссера, женщина заслуживает не меньшего внимания. Однако он добавляет, что «женщины на экране не должны изображать мужиков», в них должны присутствовать женское обаяние и некоторые женские слабости – например, мужчины. Основные фильмы, в которых присутствует такой образ женщин – «Никита», «Леон», «Пятый элемент», «Жана Д'Арк», «Ангел-А», «Необычайные приключения Адель» и «Люси».

Проанализировав творчество Люка Бессона, можно увидеть схожие черты у сильных героинь его фильмов. Во-первых, жизнь каждой героини не вписывается в рамки предлагаемого общества. Они не такие, как все. Никита в фильме становится спецагентом, Лилу из «Пятого элемента» появилась из ниоткуда, а Люси владела невероятными способностями. Во-вторых, очень важно отметить, что ни одна из героинь за мужскими возможностями не потеряла своей женственности. Люк Бессон тщательно подбирает актрис под свои сценарии. Анна Парийо, Мила Йовович, Натали Портман, Скарлетт Йохансон – каждая из актрис имеет некое женское обаяние, а так же черты, подчеркивающие их неповторимость.



Рис. 1 - Скарлетт Йохансон в фильме «Люси», 2014

Самым главным моментом в жизни героинь, несмотря на всю их «мужественность», является печальный, трогательный финал. Они прилагают все усилия, чтобы исправить собственные ошибки или ошибки других, проходят стойко через испытания, которые выпадают на их долю, справляются с проблемами, но в итоге так и не достигают счастья. В финале либо сами героини погибают, либо погибают их возлюбленные. Это показывает, что даже они не совершенны, им нельзя уйти от суровых реалий жизни. Данный факт является полной противоположностью бессмертных и всемогущих героев 1980 - 90-х годов в лице Сильвестра Сталлоне, Арнольда Шварценегера и многих других.

Люк Бессон сотворил образ сильной, независимой, но все-таки женственной и реальной героини. Это те качества, которые трудно уместить в одном персонаже, однако ему это удалось. Его фильмы смотрят и любят зрители, ведь режиссер рвет рамки стереотипов и изображает реальность такой, какой видит ее он сам.

Список литературы

1. Женщины Вуди Аллена от Энни Холл до Жасмин // Афиша Daily, 3 октября 2013.
2. Интервью Люка Бессона для Thebestphotos.ru [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://thebestphotos.ru/05/12/2009/lyuk-besson-mne-bol-she-nravitsya-pisat/>.
3. Интервью Люка Бессона с Марией Свешниковой для Russia.tv [электронный ресурс]. Режим доступа: https://russia.tv/article/show/article_id/21532/.
4. Интервью Люка Бессона с Сергеем Обломковым для Афиша mail.ru [электронный ресурс]. Режим доступа: <https://afisha.mail.ru/cinema/articles/44123/>.
5. Сухостат А. Тарантино: женщины как фетиш // Киномания, 21 августа 2009.

**СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ФИЛЬМОВ «СТРИНГЕР» ДЭНА ГИЛРОЯ
И «ПЛЮМБУМ, ИЛИ ОПАСНАЯ ИГРА» ВАДИМА АБДРАШИТОВА:
ПЕРСОНАЖ «АНТИГЕРОЙ» В КИНО**

Злобина Ю. Ю.

научный руководитель канд. филос. наук Тарасова М. В.

Сибирский федеральный университет

Любое произведение искусства – это совокупность персонажей, мотивов, историй, которые выстраиваются в определенные модели отношений человека и мира. И каким бы ни было разнообразие историй и героев, все они сводятся к нескольким универсальным мировоззренческим позициям, которые пытаются понять сущность человека и его место в мире. Этот вопрос возникает в связи с существованием дифференциации в человеческом сознании базовых понятий – добра и зла.

Поскольку человек является главным персонажем всех историй, и все истории разворачиваются для человека и по причине человека, то персонаж как компонент зрительской идентификации всегда будет занимать важное место в системе художественного образа. Поэтому мировоззренческие оппозиции «добро и зло» можно перевести на идентичные понятия индексного уровня художественного произведения: герой-антигерой.

С одной стороны, в работе акцентируется внимание на персонажа «антигерой» в его отдельности от понятия «герой». Но поскольку специфику любого знакового компонента (каким является «антигерой») необходимо выявлять как бинарную оппозицию, то противоположностью значения «антигерой» будет выступать окружающий мир героя в художественном пространстве фильмов. С другой стороны, в исследуемых произведениях антигерой берет на себя функцию героя, являясь кристаллизатором идеалов и транслятором их в координатах смыслообразующей художественной реальности. То есть происходит героизация «антигероя», и, таким образом, характеристика «антигероя» формируется из его противоречивой сущности.

Исследование направлено на то, чтобы раскрыть функционирование персонажа «антигерой» с точки зрения имманентного моделирования художественного образа в кинотекстах: антигерой выступает как фигура, формирующая и подчиняющая себе окружающий мир. Имманентность еще заключается в том, что выбранные для исследования произведения не имеют диктатно-назидательного характера, они не морализированы. Картины визуализируют такие миры, где место человека зыбко и уязвимо, а сам человек вынужден находиться в бесконечном хаотичном движении жизни. Потеря моральных, нравственных, духовных ориентиров заставляет человека искать особые способы существования – более устойчивые и определенные.

Понятие «антигерой» не имеет конкретного определения в науке (литературоведении или в психологии), но его знаковый потенциал обширен и многогранен. Поскольку моделирование многих видов искусств имеет своим основанием миф, то необходимо определить место «антигероя» в архетипических моделях. Антигерой обладает свойствами таких архетипов, как трикстер, персона, герой и тень.

“Трикстер” в буквальном переводе означает: “обманщик, хитрец, ловкач”. Он всегда «пограничник» жизни, стоящий между мирами и социальными группами. Он делает неявное явным, вторгаясь в область неизведанного первым. Он добытчик знаний через нарушение запретов любого уровня (социального или космогонического). Он игрок: причем ведущий и участник одновременно.

И, тем не менее, иррациональность природы трикстера не является для него проблемой, ему не свойственны рассуждения о тщетности жизни или своей нужности, он не терзается внутренними противоречиями, он просто существует как некая цельная данность в первичности. Так, именно свойство не-рефлексии, качество жизни самой по себе, является определяющим для героя фильма «Стрингер» - Луи Блума. Герой по профессии стрингер – фрилансер-репортер новостных сюжетов. Профессия предоставляет свободу, не обремененную законом, ограничиваясь лишь личными морально-нравственными принципами, которые главный герой с легкостью отбрасывает в сторону. Его «антигероическое» заключается в понятийности трикстерства и ей же ограничивается. Он провокатор и инициатор действий разрушительных сил в городе, но при этом, будучи дистанцированным от общества, он разыгрывает смертельные действия в роли ведущего, он, как кукловод, держит общество на веревочках, он навязывает схему игры, по которой будет разыграна жизнь людей.

Неоднозначность и противоречивость как проблема, как трагедия антигероя раскрывается в архетипе «герой и его тень» (этот архетип более сложен). При этом трикстерство не исключается, ведь тень – и есть трикстер. Внутреннее противоречие это основа данного архетипа, который воплощен в герое «Плюмбама». Плюмбум – это пятнадцатилетний советский подросток Руслан, активно занимающийся общественной деятельностью, а именно поимкой правонарушителей (будучи помощником полиции). Противоречивость героя есть основная проблема картины Абдрашитова. Внутренний конфликт Плюмбама оказывается неразрешимым и приводит к разрушению – жизни окружающих и в первую очередь своей собственной личности. Проблема двойственности человеческой природы, заявленная в фильме, является свойством русской культуры и искусства. Постоянная диалектика внутреннего человека - бессмертный сюжет русской литературы, и впоследствии отечественного кинематографа.

Для построения образов главных героев, их места в художественном пространстве, отношений со зрителем решены через операторскую работу, а именно с помощью масштабов фиксированного изображения: Фильм Абдрашитова полон средних планов, картина Гилроя – крупных. Эта незначительная разница как нестранно выстраивает две совершенно разные позиции зрителя по отношению к герою. В фильме «Стрингер» съемка через плечо крупным планом лица антигероя ставит зрителя на позицию собеседника, зритель сразу же себя понимает как противоположное антигерою. Средний план в «Плюмбуме», фиксирующий диалог двоих, ставит зрителя на позицию третьего, он не против антигероя, но и не его оппонент. То есть отечественная картина внутреннюю противоречивость антигероя передает зрителю: его позиция становится такой же неоднозначной.

Динамизм действия – основное свойство двух кинотекстов. Сам принцип слежения камеры за героем, который также оказывается следопытом – это рекурсивный принцип движения, когда глаз оператора и в том числе зрителя находят обращение к самому себе в объекте своего наблюдения. Камера режиссера становится индикатором личностного начала зрителя, зритель подтверждает или опровергает самоидентификацию с антигероем.

У Стрингера есть своя камера, Плюмбум называет свои глаза фотоаппаратами. И камера, и фотоаппарат обладают «объективом», а значит – объективным правдивым видением, но поскольку объектив находится в руках субъекта, это видение наполняется смыслом персонажа, точно также как каждое произведение будет трактовано каждым зрителем по-своему. Возникает проблема неоднозначности правды: герой неоднозначен не только сам по себе, но и не в меньшей мере благодаря зрителю.

Коренное различие двух антигероев (в их мифологической природе) проявляется во взаимоотношении с остальным миром – с конкретными персонажами, с социумом в целом. Обе художественные модели раскрываются в пространстве Города, город в свою очередь несет свой социальный идеал.

Оба города построены на идейном основании – капитализма и социализма. Эти идеи выражены в устройстве и закономерности жизни, и в обоих произведениях уточнена степень их жизнеспособности.

В случае с американским городом – капитализм сегодняшнего дня не на стадии расцвета, но и стадии увядания он не имеет. Этот феномен визуализирован кольцевой композицией по времени и формулой городского лабиринта – в пространстве, все это устанавливает вечное вращение, и здесь силы деструкции являются как раз питательными силами для продления жизни такого мироустройства. Принцип выживание сильнейшего за счет слабого, менее защищенного работает как фундаментальный в американском городе. Стрингер чужак в городе. (не прикреплен к социальным институтам) Он не участник этой жизни, но он ее дирижер. Он смотрит со стороны, инициирует ситуации, делает темные силы очевидными. Он безучастный участник жизни в городе, и самое главное он этому городу необходим. Это доказывает быстрый успех его деятельности. Он возбуждает отрицательные силы города, делает их явными и тем самым разоблачает «город Ангелов».

Его нельзя назвать злодеем как таковым, потому что нет у него оппозиции в лице какой-либо добродетели. И его фраза, которую он не единожды произносит: «Я не прошу ничего, чего не смог бы сделать сам», в итоге приобретает смысл: я не делаю ничего, чего не сделали бы вы.

Социальное общество наоборот утверждает равенство каждого. В фильме Абдрашитова общество имеет стадийность, и детально-тонко режиссер говорит, что оно клонится к закату. Несколькими короткими кадрами «памятников на обочине», памятников советских граждан, показано, как идея равенства оказывается несостоятельной. Идея социализма оказывается утопичной, граница которой находится между реальностью и фантазией, правдой и ложью. Эта правда и ложь становятся неразличимы, также как становятся неразличимы добро и зло в понимании героя Плюмбума – подростка-школьника, который решает стать санитаром общества (помогает милиции в выявлении правонарушений).

Этот душевный разлад порожден изначальной дифференциацией персонажей, с которыми взаимодействует антигерой Абдрашитова. В отличие от героев американской картины, где жертвы не имеют лиц и имен, в советской картине жертвы оказываются названными, они имеют свою уникальную историю, и они получают качество святости, будучи безвинно убитыми или наказанными. В произведении Гилроя нет чистых выбеленных героев, они все в круговороте-погоне грязного успеха, который не то, что предполагает кровавые руки, а утверждает это как необходимость.

Несмотря на разницу стилистического строя и жанра, обе картины связаны мотивом преследования, суть которого в поиске героями идеального отношения с собой и с миром. Преследование в обоих произведениях имеет игровое качество, а мотив игры является основным.

Динамизм произведений, начиная с операторских и монтажных решений и заканчивая драматургической установкой – визуализации жизни как игры, напоминает о быстротечности времени и призывает к действию – не физическому, но мыслительному – изменения своего внутреннего человека. Не демонстрируя образцы высокого гуманизма, а наоборот – доказывая необходимость душевного подъема от противного, произведения киноискусства взаимодействуют со зрителем через эгоцентрический и социцентрический аспекты своих моделей.

Главная тема произведений – добра и зла – задает ряд вопросов, на которые каждый фильм отвечает по-своему. Например, существует ли четкая граница между этими категориями. Американская картина отрицает возможность четкого разграничения, следствием этого вообще утверждает невозможность доброго начала в людях. Отечественная же картина говорит, что диалектика темного и светлого берет начало в человеческой душе и проявляется в жизни в целом. И существование абсолютно светлого (однозначных положительных персонажей) дает надежду на обновление, на возможность изменения или даже перерождения (будь то социальный строй или отдельная человеческая душа) в стремлении к этому светлему.

Оба произведения раскрывают бытование зла в человеческом мире, но каждое по-своему.

Если Американская картина говорит об отсутствии возможности противостоять деструктивной силе, и что человеку остается ей поддаться и научиться жить с ней. Здесь зло не выступает только как следствие индивидуальной воли и индивидуального решения (стрингера, директора новостей), а оказывается сверхличной структурой исторического мира. Поэтому антигерой не единичное самообразование, а лишь «один из», только более амбициозный «остальных многих», в противном случае: был бы дирижер, если не было бы оркестра.

Отечественный фильм существование зла, в первую очередь в сердце человека, определяет как проблему, с которой необходимо постоянно вести борьбу. Проблема существования зла здесь открывается в проблеме личности, заключающейся в двойственности человеческой природы. Картина заканчивается гибелью невинной девушки – результатом деятельности Плюмбума. Режиссер и оператор создали необычную сцену – замедленного падения героини с крыши, которая демонстрирует всю сложность трагедии: ее неотвратимость, несправедливость и бессмысленность. Так, последний кадр молчания обращен к зрителю. Финал остается открытым не с той мыслью, что плюмбум – это не прозвище одного, а название для многих (и после фильма возникло понятие плюмбизма); и не с той целью, что эта игра – постоянная и бесконечная, Плюмбум навсегда остается на крыше, а невинный человек постоянно падает вниз. Открытость финала – это выбор ответа на вопрос «если есть добро и зло, то почему стоит стремиться к первому, отвергая последнее».

Список литературы

1. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства. — Алетейя, 2011. — 536 с.
2. Фрай Н. Анатомия критики// Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. — 263с.
3. Хализев В. Е. Теория литературы. — М.: «Высшая школа», 2002. — 438 с.
4. Хренов Н. А. Образы «Великого разрыва». — М.: Прогресс-Традиция, 2008. — 536 с.
5. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. — Харвест, 2005.



РЕГИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА УЛИЧНОЙ СКУЛЬПТУРЫ КРАСНОЯРСКА

Кочерова А. В.

научный руководитель доц. Резникова К.В.

Сибирский федеральный университет

Уличная скульптура Красноярска рассматривается с точки зрения того, как она организует городское пространство и визуализирует образцы для подражания. Если идеалообразующая функция архитектуры, это конструирование модели мироздания, то скульптуры – увековечивание образцовых личностей или идеализированных образов. Исследование нацелено на выявление типов этих образцов, свойственных городской среде Красноярска.

Дореволюционный период

Первые примеры скульптурной пластики относятся к XIX веку. Всего насчитывается одиннадцать зданий, где можно встретить дореволюционную скульптуру [1]. И всегда это традиционные типы маскарон [2]: львиные головы, мифологические и хтонические существа, театральные барочные маски, а также женские головки эпохи модерна. Женские маскароны, служащие украшением фасадов на работах архитектора Л.А. Чернышева имеют свои черты – это утонченные женские лики, спокойные и возвышенные, напоминающие ангельские: особняк Чернышева (1910 г.), Доходный дом (1914 г.). Маскароны, также, часто можно встретить на фасадах зданий Соколовского, характерной чертой его подчерка было использование величественных женских маскарон: особняки М. Х. Зельмановича (1911-1912 гг.), В. Н. Гадаловой (1911-1912 гг.), М. и Ю. Кохановских (1911 г.), дом Либман (1910 г.)

Сюда же можно отнести маскароны на Кафедральном соборе, выполненные в 1950-м году. В Советское время они встречались крайне редко. С какой целью они были созданы в Красноярске? Дело в том, что облик центральной части города формировался особняками в стиле модерн. А маскарон-серафим на храме явно перекликается с женским ликом на особняке Чернышева (1910 г.): крылья повторяют линии орнамента вокруг лика, волосы в обоих случаях короткие и разлетаются в разные стороны, по лбам проходят ленты. Это включает религиозную постройку в один ряд со светскими особняками. Так, благодаря декорированию здания скульптурными рельефами задается единый облик всему городскому пространству Центра города.

В итоге можно выделить две модели взаимодействия горожан начала века со скульптурой: в первом случае (архитектура Соколова) они встречаются взглядом со статуей, оценивающий взгляд которой дает понять о статусе господина, которому принадлежит особняк. Т.е. это образец не для каждого, избирается определенный круг людей, входящих в эти дома. Во втором случае (архитектура Чернышева) отрешенность возвышающихся женских ликов кажется притягательной для всех взглядов, и провожает эти взгляды к небу, поднимая головы вверх. Это идеальный образец для подражания, такой тип встречается на Доходном доме, Доме просвещения (1915 г.), доступных большей части горожан.

1920-е гг.

Самая первая скульптурная композиция Советских времен в Красноярске – это памятник Всеобучу 1920 г. (всеобщему военному обучению), скульптор Добровольский. Он не сохранился, но выглядел как колонна с двумя мужскими фигурами, первый стоял у подножия, второй взбирался на колонну, держа гранату. Это был явный ориентир для молодых людей и побуждение для мальчишек попробовать то

же самое (на Сибирской Масленице всегда любили лазать на столбы). Множество памятников в 1920-ые годы было установлено на братских могилах партизан и солдат, «погибших в боях с колчаковцами». В 1926 году был установлен первый памятник-бюст Ленину, скульптор Меркулов, архитектор Чернышев. Установлен он был на нынешней площади Революции.

Таким образом, в Красноярске вторят обще-советской линии ваяния серии памятников Ленину (вторят образам скульптора Н.А. Андреева), но другая тенденция по созданию образов сеятеля, крестьянина, рабочего (И.Д. Шандр, В.И. Мухина) не поддержана. Акцент же делается на военной сфере, что и выражается в единственной на тот момент скульптуре Всевобучу и подчеркивается серией монументов, которые ярко указывают на первейшего врага красноярцев – колчаковцев.

1930-1950 гг.

Позднее создается еще два памятника погибшим от колчаковцев – 1953 г., 1957 г. Главным примером и ориентиром долгое время остается товарищ Ленин, в Красноярске к 1970-ым гг. создано еще четыре памятника Ленину (не так много в сравнении с другими городами). Другой идеолог коммунизма тоже прославляется по всему СССР – В.В. Маяковский, памятник 1957 г, авторства Кузнецова и Касаткина. Но довольно рано, в 1948 г., появляется еще одна образцовая личность – В.В. Суриков, бюст, скульптор Г.Д. Лавров. Это повод гордости именно красноярцев, позднее создается еще 3 скульптуры, посвященных Сурикову и одна памятная доска, где он вместе с меценатом Кузнецовым. Постепенно он становится скульптурным лицом города: 1954 г., 1997 г., 2002 г., 2003 г.

Вся скульптура этого периода поднята на высокие постаменты. Красноярец видели далекие образцы, до которых им нужно расти. А куда расти? Быть похожим на мудрого Ленина и Маяковского, художника-сибиряка Сурикова, изображаемого, как наиболее близкого к горожанам из всех трех личностей, и помнить о потерях в Гражданской войне. Память ВОВ еще не была увековечена.

1950 – 1960 гг.

В это время развиваются различные промышленные предприятия и школы, на территориях и средства которых и создается основная масса скульптуры. Благодаря чему красноярцы получают рельефы с колхозной и рабочей жизнью, различных животных и сказочных персонажей. Подавляющее большинство таких скульптур нацелены на молодое поколение, на школьников. 1) Это или идеальный пример и стимул к развитию: рельефы под карнизом Школы № 21, две симметричных композиции, на которых мальчики и девочки осваивают различные профессии, от авиаконструирования до игры на музыкальных инструментах. Они высоко над землей, школьникам их не рассмотреть, но это гордость школы и каждому хочется быть похожим на них. 2. Или просто воспитывающие композиции – В парке Завода Телевизоров встречаем прилежного малыша с книжкой, молодую девушку со скрипкой. Фронтальностью и серьезным выражением лица она похожа на греческую кору. Тем не менее такие скульптуры ближе к горожанину (находятся во дворах, изображены в натуральный рост), но все же остаются стоять на возвышенностях.

И только фигуры животных спускаются с пьедесталов – примеры в нынешнем «Троя-парке». Но цель им задана не менее четкая. Если сравнивать с современными зверями в парках, то увидим, что отнюдь не предусмотрено, что на них можно легко забраться. Не хватит места посидеть на Артемоне вместе с Мальвиной, т.е. они не для развлечения в первую очередь. Это тоже визуальное воспитание: да и животные выбраны либо из сказок, либо с далеких от Сибири краев: жираф и бегемот, львы, звери из сказки «Теремок», медведь-спортсмен. Это третий тип – продуманное и нацеленное обучение через игру.

В этот же период встречаем памятные рельефы – Погибшим судостроителям и в честь воинов 119-й стрелковой дивизии и 78-й стрелковой добровольческой бригады (авторы В. Левашов и Э. Панов), 1967 год. Это значит, что прославляется именно воинская слава красноярских коллективов. Ведь нет статуй, посвященных конкретным героям войны. Подчеркивается подвиг народа в войне, а не отдельной личности. При этом, не встречаются всенародно обобщенные образы. То есть ориентиры для подражания – они в этом же городе, и достижимы сплочением коллектива.

1970 – 1980-е гг.

В 1970 г появляется огромная статуя В.И. Ленина, скульптор Ю.П. Ишханов, В.Б. Пинчук а старый бюст 1926 года переносится с площади Революции на правый берег. Ленин «смотрит» на Парк Горького, в котором вскоре появляются статуи Горького и Пушкина, они отливались по образцу и отправлялись во все города СССР. Недалеко между Мира и Ленина появляется сквер имени Дзержинского с его бюстом. В кинотеатре «Октябрь» появляется величественный рельеф, вторящий образу Родины Матери. В эти же годы меняет свой облик и Красная площадь, Демирханов в 1977 г. создает «Штык, вонзенный в землю», как символ окончания войн, вместо стелы Козлова 1953 г. в память об освобождении Красноярска от колчаковцев. То есть Центр города намерено оформляется под стать образцам других городов. На данном этапе прослеживается тенденция прославления мирного времени, славной жизни коммунистов, по всей стране объединенных единой идеей.

Однако, везде прокатилась волна создания мемориальных комплексов с пафосом героизма ВОВ, наш город она затронула возведением в Советском районе 8 скульптурных фигур солдат-победителей: парк Гвардейский, 1975 г. Это единственный скульптурный мемориал, но он фиксирует переход к прославлению героизма ВОВ через близких советскому человеку обыкновенных солдат. Исчезает конкретика с точки зрения того, что не определенная бригада или коллектив становится образцовым, а любой солдат. Но это выводит скульптуру на большую образность, чем прежде – скульпторы ищут возможности создания обобщающих образов.

При этом далеко в Академгородке устанавливается небольшой монумент Л.В. Киренскому, как намек на значимость прославления личностей, прославлявших именно Красноярск. Так, в этот период продолжают функционировать ранее перечисленные типы образцов, а в Красноярске появляется архитектурно-скульптурно оформленный Центр города, визуально ориентирующий на коллективизм, сплоченность народа под руководством определенного рода личностей, олицетворяющих государство. Героический пафос ВОВ со сменой поколений приобретает большую образность, но военных скульптур в этот период в Красноярске создано очень мало.

1990-2010-е гг.

Только с 1997 года в скульптуре становится виден интерес к самобытности Красноярска, когда создается памятник Дубенскому, скульптор В. Гирич и М. Меркулов. Его особенность и значимость для города явно подчеркнута. Во-первых, он один из двух больших памятников города (наряду с Лениным). Во-вторых, расположен на горе и взирает на исторический центр, указывая на то, где «будет основан будущий острог». В-третьих, он был создан на средства, собранные горожанами. В этом же году была создана скульптура – Суриков во весь рост, автор И. Козлов. Позднее, сидящий Суриков и еще ряд личностей, представляющих гордость для красноярцев: Поздеев, Архиепископ Лука, Ярыгин, Черепнин, Кузнецов, Крутовская, Астафьев, Матросов, Мартынов, Мирошниченко, Абалаков, Чмыхало, Котельников. И 10 из них – деятели науки и искусства.

Акцент на специфику региона поставлен не только в личностной скульптуре. «Лошадь белая» посвящена все тому же образованию острога. Ткачук и Демирханов в



2004 году разрабатывают стелу со львом (герб Красноярска), установленную на ж-д вокзале. В том же году устанавливается композиция «Царь-рыба». И, конечно, символ Красноярска, реки Сибири, выполненный группой скульпторов. Так, этот период связан с формированием целой коллекции символов города.

Кроме того, 2004 г. интересен тем, что становится заметно оживление интереса к памяти ВОВ: «Союз фронта и тыла» и «Воин освободитель» на Площади победы (2004), Дети войны (2005), Журавли (2005), А.М. Матросов (2005), Д.Д. Мартынов (2008), П.П. Мирошниченко (2014).

Важно заметить, что ряды героев города пополняются не только воинами, солдатами и учеными, но и обычными горожанами: Фотограф (2003), Дядя Яша и стажер (2003), как памятник сантехнику, Преемственность поколений (2004), как прославление профессии летчика, Мебельщик (2006), Клоун с собачкой (2008), Строитель (2009), Петровна (2010), как памятник дворнику, памятник графическому дизайнеру, учителю (2011). Все они имеют максимально маленькие постаменты, или вообще не имеют. Они буквально вписаны в городское пространство и становятся на позицию равноправия с горожанами, размеры тоже выбираются под человеческий рост. Развивающийся промышленный город нуждается в образцовых рабочих, и они среди нас – герои нашего времени.

Интересно, что такие же характеристики имеет и личностная скульптура, например, Слава Глюк, сидящий на скамейке, на которой хватит места для кого-то еще (2015), скульптор Шавлыгин. Не только люди обычных профессий изображаются близкими городу и горожанам, но и любимые музыканты (Глюк, Цой, Горшенев), художники (Поздеев, Суриков), персонажи сказок и мифов (Бременские музыканты, Европа). При чем, скульптура располагает к общению: подержать за руки, посидеть рядом на скамейке.

Так, постепенно скульптура приобретает не только функцию наглядной визуализации образцов для подражания, но и функцию моделирования форм общения с любимыми для горожан персонажами и личностями. А иногда и помогает почувствовать себя в той или иной роли: памятник графическому дизайнеру, на котором не присутствует самого дизайнера, зато стул и графический редактор на «включенном» компьютере явно располагают к творческому процессу. А памятник Горшеневу выполнен в виде скамейки с лежащей и кого-то ждущей гитарой.

Благодаря созданию ряда скульптурных символов города, а также нарастающей тенденции подчеркивания региональных особенностей через скульптуру, она оживляет сам город. Теперь не конкретные антропоморфные скульптуры диктуют те или иные модели поведения, а сама городская среда становится мульти-пространством, взаимодействующим с горожанами различными способами, например, спускает скульптуру с постаментов и вписывает в пространство парков и улиц, призывая к общению, порождая новые формы взаимодействия не только со скульптурой, но и самих горожан друг с другом, а также помогает примерить на себя новые социальные и профессиональные роли.

Список литературы

1. Те, что смотрят на нас сверху вниз, или Маскароны Красноярска [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kraevushka.livejournal.com/202838.html>
2. Коломовской А.А. Наряд московских фасадов. Фотоальбом А.Колмовского.- М.: Московский рабочий, 1987 г. – 280с.
3. Покровская церковь в Красноярске [электронный ресурс]. Режим доступа: http://naov.ru/articles/43_pokrovskaya-cerkov-v-krasnoyarske.html
4. Город с характером: Памятники Красноярска [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gornovosti.ru/tema/kultur-prospekt/pamyatniki-krasnoyarska23045.htm>



**ФЕНОМЕН СЕРИАЛА И МНОГОСЕРИЙНОГО ФИЛЬМА
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТОЛЕТИЯ**

Ларионова А.В.

научный руководитель канд. филос. наук Сертакова Е.А.

Сибирский федеральный университет

Очевидно, что на сегодняшний день неотъемлемой частью массовой культуры, является телевизионный сериал: по данным последних социологических исследований около 75% населения мира, ежедневно, просматривают по одной или по несколько серий того или иного сериального проекта. К тому же, качество этих проектов, с каждым годом, только возрастает: с технической, сюжетной и идейной сторон, затмевая собой кино-культуру «большого экрана».

Касается такое утверждение не только Запада, но даже российский зритель признает, что уровень отечественных сериалов поднялся от «Кармелиты» (Р.Кубаев, Ю.Попович) и «Института благородных девиц» (Л.Белозорович), просматриваемых обыкновенно высоко-возрастной категорией людей, до «Куприн.Яма» (В. Фурман), «Измен» (В.Перельман) или «Небесного суда» (А. Званцова). Хотя, и ту и другую категории, безусловно, можно отнести к «потребительскому» типу художественного производства.

Однако, с чего вообще началась сериальная история в нашей стране? Откуда идут ее корни, если не брать во внимание бразильские «мыльные оперы»? Как и для кого тогда создавались они?

Первыми, вышедшими примерно в одно и то же время, такими сериалами были - «Сашка семинарист»(1914г.) Я. Протазанова, «Сонька-золотая ручка» (1914 - 1915г.) В. Касьянова и «Разбойник Васька Чуркин» (1914-1915г.) Е.Петрова-Краевского.

Не удивительно, что эти многосерийные фильмы принадлежат студии «Дранков и Ко». Александр Дранков, являясь авантурным кинопромышленником, всегда находил способ больше подзаработать на производстве фильмов, и, как известно, именно ему в большей степени принадлежат фильмы, побившие в свое время все кассовые рекорды. Рецепт их коммерческого успеха послужил детективно-мелодраматический жанр или как в газетных заметках его еще называли - «разбойничий жанр», так полюбившийся, тогда еще неискушенному, зрителю.

В центре сюжета такого жанра ловкий, смелый, разбойник – бунтарь, не считавшийся с какими-либо законами и нормами морали, которому всегда удавалось обмануть блюстителей порядка. Взять, к примеру, кинематографический образ Васьки Чуркина: пьяница, фабрикант грабит вагоны грузовых поездов, богатые амбары, вымогает деньги у фабрикантов, сбегает из тюрьмы. Казалось бы, просто идеальные факты из биографии для образа антигероя, но парадокс в том, что в народе Васька был героем, о котором слагали легенды, как о человеке добросердечном, если и грабящим, то исключительно богатых и исключительно во благо бедных.

А Сонька? И здесь та же ситуация. Героиня проворачивает авантюры с деньгами, золотом, бриллиантами, содержит игорный клуб, в котором обворовывает игроков, сбегает из тюрьмы, становится даже сыщиком дела о загадочном убийстве одной госпожи – а все-таки и она была любима народом – хитрая, обаятельная, сильная и женственная.

С образом Сашки – семинариста все также просто – убийца, вор, рецидивист – но всеми любимый.

Одну серию любого из этих сериалов показывали на протяжении недели, последующие также, тираж серий бы велик для тех времен – по всей России одновременно крутилось больше 90 копий.

Почему, сериалы, которые, не назовешь первосортными по качеству их производства, оформлявшиеся на скорую руку, по требованию зрителя, снимавшиеся отнюдь не передовыми режиссерами того времени, с весьма простой драматургией, и антигероем в центре сюжета, становятся так привлекательны народу Российской Империи начала XXв.?

Помимо того, что сюжеты таких сериалов черпались из широко – распространенных на книжных рынках «копеечных» изданий, пользовавшихся и без того большим спросом, стоит обратить внимание еще и на то, что кино, хоть и является, с момента своего зарождения и по сей день, способом сбежать из мира повседневности в мир вымышленный, фантастический, но, даже уходя от него - оно все равно его отражает. Так и здесь: так называемые «сериалы» 1910–х годов, моделировали общество того времени: за основу брались два полярных сословия – господствующее дворянство и политически бесправное крестьянство, которые противопоставлялись в мире кинематографа по образу жизни, ее благоустроенности. И герой-разбойник в таком обществе персонифицировал возможность легального протеста против такого, ненавистного им, социального устройства. Зритель «из народа», во-первых, радовался тому, что киногерою, так похожему по своему положению на него, удастся выбраться из этого замкнутого социального разграничения и обмануть своими уловками, хитростями людей обеспеченных и представителей правопорядка, а, во-вторых, зрителю был близок жанр «психологической драмы», как тогда это именовалась на афишах. Драматический и разбойнический жанры переплетались между собой и, просматривая даже сегодня «Соньку – золотую ручку» 1915 года (т.к. это единственно сохранившийся многосерийный фильм на сегодняшний день из всех ранее упомянутых) трудно не заметить высокую степень драматического напряжения. Взять, к примеру, отрывок из первой серии: Софья притворяется больной, Софью из тюремной камеры переводят в больничную палату, Софья устраивает пожар, Софья сбегает из палаты, Софья убивает начальницу больницы, Софья убегает из больницы на свободу – все эти шесть действий происходят за десять минут экранного времени. Экшн, как сегодня бы это назвали, да еще и под музыку струнных инструментов – то и дело, что приковывает зрительское внимание и держит ее до финала каждой серии, заставляя зрителя переживать за героиню. Кроме того, серии заканчивались на интригующих моментах и, в этом смысле, сериал 1915 года ничем не отличается от современного.

Но вот, проходит четыре года с момента выхода первых сериалов, и в 1919 году подписывается декрет о национализации кинодела уже в Советской России. Кинематограф в нашей стране начинает считаться не столько делом коммерчески выгодным, но, что более значимо, «важнейшим из искусств». В истории отечественного кинематографа 1920-е годы характеризуются выдающимися экспериментами в области визуальных выразительных средств. В это время производится много самостоятельных, исторически значимых для киноискусства, картин таких режиссеров как Л.Кулешов, Д.Вертов, С.Эйзенштейн, В.Пудовкин, Я.Протазанов др. И искусство кино перестает быть слугой народа, создаются фестивальные фильмы, теперь это искусство ради искусства.

Однако, уже начиная с 1930-х годов можно обнаружить несколько многосерийных фильмов. Но, здесь же встает вопрос о разнице между сериалом и многосерийным фильмом, а она следующая. Многосерийным художественным фильмом называли режиссерские проекты, некие циклы фильмов, которые объединены



одними действующими персонажами, сейчас их еще называют сиквелами и приквелами. А сериалами называют продюсерские проекты, в основе которых было повествование, развивающее одну структуру на протяжении нескольких серий, с рядом сюжетных линий, которые начинаются и заканчиваются, не зависимо от основного повествования.

Так, с 1930-х по 1970-е, отмечаемые многими критиками как годы первых российских сериалов (т.к. здесь такие проекты как «День за днем» М.Анчарова, «Семнадцать мгновений весны» Т.Лиозновой, «Место встречи изменить нельзя» С.Говорухина и др.), все-таки, можно выделить несколько ключевых многосерийных художественных фильмов.

Среди таких – трилогия о Максиме Г.Козинцева и Л.Трауберга («Юность Максима»(1935), «Возвращение Максима»(1937), «Выборгская сторона»(1938)), трилогия Марка Донского, представляющая экранизации произведений М.Горького («Детство Горького»(1938), «В людях»(1938), «Мои университеты»(1939)). Кроме того, можно отметить двухсерийную картину Ф.Эрлера «Великий Гражданин» (1937,1939г.).

Три выбранных многосерийных фильма представляют рефлексию над прошлым (трилогия о Максиме), настоящим («Великий гражданин»), а также интерпретацию литературных произведений (трилогия по произведениям М.Горького). Главные герои – идеальные для своего времени люди. Максим – веселый, смелый, обаятельный молодой человек, большевик-пролетарий, чей путь к большевику-комиссару зритель наблюдает на протяжении трех серий, зная его прошлое, его друзей и знакомых, и, конечно, его любимую девушку. В трилогии применяется все то, что в принципе может привлечь внимание зрителя – смешные сцены, ироничные реплики, а наряду с этим трагические сцены, или же серьезные сцены, поданные с юмором, так, что даже самый серьезный зритель не скроет своей улыбки. К примеру, сцена, где Максима допрашивают в тюрьме, а он передразнивает следователя, а потом и вовсе начинает петь. Так выглядела формула успеха одного из сериалов: красивое советское прошлое + идеальный советский гражданин + юмор + драматизм + песня «Крутится, вертится шар голубой + нотка надежды на будущее = любовь зрителя. Только, сегодняшнего зрителя смутит и приторная идеализация героя, и шутки покажутся местами наивными и где-то даже не смешными, но и это нормально: мир не стоит на месте, а даже самого мало насмотренного современного зрителя можно назвать искушенным по отношению к зрителю 1930 года.

А Петр Шахов из «Великого гражданина» чем не идеал человека сталинских времен? Крупный, партийный руководитель, борющийся за строительство социализма, и, до гробовой доски, верящий в его осуществимость. Это сегодня зритель смотрит этот двухсерийный фильм как репрезентант просталинского искусства, образец тоталитарного кино, наравне с фильмами, к примеру, Л. Рефинштал, но тогда это фильм обладал удивительной заразительностью. Очевидно, зритель в те времена просто нуждался в подобных фильмах, чтобы забыть об ужасах творимых в стране, чтобы осознать, что все это во благо социализма, равенства и братства народа, чтобы, наконец, впечатлиться энтузиазмом Шахова.

Герой кинотрилогии по автобиографии М.Горького Алеша Пешков, как бы связывает дореволюционное прошлое и настоящее (1930х). Сам М.Донской утверждал: «Когда я задумал кинотрилогию по повестям Горького, всё то, что в них описано, уже было далёким прошлым. Но образы этих гениальных произведений не потеряли своей силы и значения». В повестях Горького читателя, а значит и зрителя фильмов Донского, всегда привлекала волнующая, иногда даже душераздирающая, история загубленных жизнью и судьбой людей. Алеша Пешков и есть такой самородок,

находящийся между суровой жизненной правдой и возвышенной романтикой, образ которого просто не мог никого оставить равнодушным к его жизни.

Было бы несправедливым не заметить высокий художественный уровень этих фильмов, отличающий режиссерский подход от продюсерского. Очевидно, что их не интересовал коммерческий успех, куда важнее было народное признание, признание вождя и партии, что и было в результате получено.

Но, фильмы, конечно, не просто транслируют реалии того или иного времени, они используют архетипические структуры и образы, воплощенные в тот или иной исторический период по-своему, такие как герой, тень, мудрый старец и др.

А многосерийность, как феномен, был выбран здесь с целью наиболее глубокого погружения зрителя в события, сопровождающие главного героя, заставить максимально его поверить во все происходящее, не дать забыть (ведь не случайно, выдуманный образ Максима был предложен народом на реальных партийных выборах, как реально существующий человек).

Так что, теперь уже можно уверенно сказать, что заявление о том, что первый российский сериал появился только в 1971 году, является не совсем точным, ведь у каждого явления есть своя предыстория. Такова была предыстория в нашей стране, начатая еще в первых киноателее Российской Империи и нашедшая свое продолжение в Советском союзе с последующими изменениями: от продюсерских экспериментов к глубоко-содержательным режиссерским проектам, от героев «копеечных» книжонок к героям серьезных повестей, от образа «антигероя» со всеми его недостатками и пороками к образу мотивирующих, даже идеальных для своего времени персонажей.

Возвращаясь к сегодняшнему дню среди сериалов преобладают именно экранизации литературных произведений («Бесы» В. Хотиненко, «Куприн. Яма» В. Фурман, «Мастер и Маргарита» В. Бортко) и «социально – драматические» сериалы, исследующие проблемы взаимоотношений современных людей («Измены» В. Перельман, «Краткий курс счастливой жизни» В. Гай-Германика) В то время как в западной сериальной культуре прослеживаются следующие основные линии: обращение к истории («Демоны Да Винчи» Питер Хор, Майкл Дж. Бассетт и др., «Викинги» Кен Джитти, Киаран Доннелли) сериалы жанров фэнтези («Люцифер» Нэйтан Хоуп, Лен Уайзман, «Игра престолов» Алан Тейлор, Дэвид Наттер, Алекс Грейвз, «Области тьмы» Нил Бёргер) и мистика («Ходячие мертвецы» Грег Никотеро, «Сверхъестественное» Роберт Сингер, Филип Сгриккиа, «Американская история ужасов» Альфонсо Гомес-Рехон, Брэдли Букер). Объяснить такое явление можно лишь тем, что российская культура сериалов все еще находится на уровне классической литературо-центричности с ее законами драматургии, психологии и пока что не выходит за ее пределы, при этом не экспериментирует с визуальной составляющей. А если и предпринимает попытки использования спецэффектов, опираясь при этом на сюжеты сериалов других стран, то не имеет международного успеха, по причине их низкого качества.

Список литературы

1. Мусский И. А. Сто великих режиссеров. – Вече, 2008
2. Козинцев Г. М. Собрание сочинений в пяти томах. — М.: Искусство, 1982-1985
3. Марк Донской. Сборник. — М.: Искусство, 1978
4. Мусский И.А. 100 великих отечественных кинофильмов. – Вече, 2005
5. Жорж Садуль. Всеобщая история кино. — М.,: «Искусство», 1958



ДЖЕЙН КЭМПИОН: ФЕМИНИЗМ В КИНО ИЛИ ФИЛЬМЫ, БЛИЗКИЕ КАЖДОМУ?

Мовнар А.П.

научный руководитель канд. филос. наук Сертакова Е.А.

Сибирский федеральный университет

Джейн Кэмпиион является не только известной и опытной женщиной-режиссёром, но также сценаристом и продюсером. Некоторые её фильмы получили широкую известность и признание как среди обычного кинозрителя, так и среди коллег по работе. Престижные награды, такие как «Золотая пальмовая ветвь» Каннского кинофестиваля и «Оскар» – яркое тому подтверждение.

Творчество Джейн Кэмпиион связано с гендерной проблематикой. В её работах проводится анализ женской судьбы. Благодаря чему некоторые исследователи относят её фильмы к феминистическому кино.

Для того чтобы понять, справедливо ли такое мнение исследователей, обратимся к анализу творчества режиссера и попробуем выявить ключевые темы, интересующие автора. При изучении фильмов «Душечка» (1989), «Ангел за моим столом» (1990), «Пианино» (1993), «Портрет леди» (1996), «Тёмная сторона страсти» (2003) и «Яркая звезда» (2009) было выявлено несколько характерных тем, интересующих Джейн Кэмпиион:

1. Тема страсти. Сразу хотелось бы отметить, что страсть здесь не рассматривается в качестве понятия, означающего сексуальное влечение. Страсть в данной работе рассматривается как вождление человека, не поддающееся контролю и оказывающее значительное воздействие на его мышление и поведение. Анализировать данную тему в творчестве режиссера возможно с позиции теоретических трудов Эриха Фромма. Данный мыслитель различал «рациональные страсти (любовь, заботливое отношение к живому существу) и иррациональные страсти (жадность, тщеславие и т.д.). Рациональные способствуют жизни человека и его развитию. Иррациональные же ведут к разрушению человека» [1]. И оба вида страстей присутствуют в произведениях Джейн Кэмпиион. Причем, зачастую они сталкиваются, и от того, какая из страстей победит, зависит судьба главной героини, той, которой эти самые страсти принадлежат.

В фильме «Душечка» у одной из героинь (Кей) иррациональная страсть к суевериям. Она готова даже разрушить свой собственный брак ради следования данной страсти. Но вовремя одумывается. И рациональная страсть – любовь – в итоге побеждает, и жизнь Кей складывается счастливо. В это же время у её сестры всё случается с точностью до наоборот. Та в итоге выбирает следование иррациональным страстям и гибнет. Более интересной получается ситуация в фильме «Пианино». Сначала кажется, что страсть главной героини рациональна. Она тянется к искусству. При этом отказываясь от другой рациональной страсти – любви. И в итоге страсть к игре на пианино разрастается до такой степени, что перерастает в иррациональную и практически губит главную героиню. Но всё-таки любовь, а именно её возлюбленный, спасает её. И её жизнь также складывается хорошо.

Интересно рассмотреть тему страсти главных героинь с точки зрения другого произведения Эриха Фромма «Бегство от свободы» [2]. Благодаря такому рассмотрению можно будет понять поведение мужчин, которые стремятся всячески ограничить стремления женщин. В указанном выше исследовании Э. Фромма рассматриваются способы человека убежать от свободы, которая заставляет его чувствовать себя ничтожным и одиноким. Человек бежит от негативной свободы. И

одним из способов бегства является садизм. Когда человек стремится подчинить, привязать к себе человека, чтобы заглушить чувство одиночества. И часто такой садизм прикрывается словом «любовь». Но, стоит отметить, что также существует и позитивная свобода, благодаря которой человек может реализовать себя как личность и быть счастливым. Таким образом, рассматривая произведения Джейн Кэмпбелл, можно увидеть оба образа свободы. Мужчины, которые стремятся ограничить ту или иную страсть женщин, которая в итоге приведёт к их позитивной свободе, проявляют садистские тенденции. Они стараются привязать женщин к себе, подчинить их. Но при этом, когда женщина уже вот-вот вырвется из-под гнёта мужчины, он понимает, что без объекта его садистских наклонностей не будет и самого его садизма. А это означает, что ощущение одиночества и ничтожности вновь обретёт полную силу. И в этот момент мужчина начинает умолять женщину остаться, потому что он её «любит». Хотя, как говорилось выше, слово «любовь» используется лишь как прикрытие его садистских наклонностей.

Также выше упоминалась и позитивная свобода. Она может быть достигнута не только посредством следования за своей рациональной страстью и полного развития личности, но и посредством обретения настоящей любви. Любви, в которой человек не будет вынужден жертвовать своими увлечениями и своим саморазвитием. И в фильмах Джейн Кэмпбелл некоторые из героинь такой позитивной свободы достигают именно благодаря любви. Ярчайшим примером является фильм «Пианино».

2. Тема любви. Тема любви уже частично упоминалась в разборе темы страсти. Стоит, однако, отметить, что любовь в фильмах Джейн Кэмпбелл не обязательно сказочно счастливая. В некоторых её произведениях мужчина, которого любит главная героиня, умирает или же бросает его, так как то, что для героини было настоящей любовью, для него являлось лишь «отлично проведенным летом».

3. Тема одиночества. Тема одиночества также ярко проявляется в фильмах Джейн Кэмпбелл. Но одиночества не физического, а духовного. Героини её фильмов могут быть окружены огромным количеством людей: друзей, родителей, учителей, слуг и др. Но при этом они всё равно предстают перед зрителем крайне одинокими. Так как все окружающие зачастую не понимают того, что на душе у главных героинь, не поддерживают их увлечения. И более того, они даже не пытаются выяснить, что её тревожит. Также стоит отметить, что главные героини избавляются от одиночества посредством достижения позитивной свободы. Развивая свою личность и занимаясь именно тем, что нравится им.

Проведя анализ всех полнометражных произведений Джейн Кэмпбелл, а также анализ основных тем, поднятых в её фильмах, можно прийти к выводу, что всё же режиссёром-феминисткой её называть не стоит. Она не пытается бороться за права женщин в своих фильмах. Её героини ни своим поведением, ни своими словами не пытаются призвать зрителя помочь женщине выйти из-под гнёта мужчин. Такие смыслы можно уловить лишь при поверхностном анализе произведений Джейн Кэмпбелл. При более глубоком рассмотрении её фильмов становится ясно, что темы, поднятые ею, актуальны для всего человечества. И что зритель вне зависимости от того, мужчина это или женщина, запросто сможет идентифицировать себя с главными героинями фильмов Кэмпбелл.

Список литературы

1. Фромм, Э. Анатомия человеческой деструктивности / Э. Фромм. - М: АСТ, 2006.
2. Фромм, Э. Бегство от свободы: пер. с англ. / Э. Фромм. - 3-е изд. - М: Прогресс, 2006.



**ТРАНСФОРМАЦИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ
«ДОБРА» И «ЗЛА» В ФИЛЬМАХ О ДЖЕЙМСЕ БОНДЕ**

Несина С.Р.

научный руководитель канд. филос. наук Либакова Н.М.

Сибирский федеральный университет

Вопросы добра и зла являются фундаментальными понятиями для мировой философии. Добро и зло – это категории этики и морали, которые отграничивают нравственное от безнравственного, моральное от аморального, должное от предосудительного в поведении и поступках как отдельных индивидов, так и целых сообществ, а также они работают в отношении различных социальных явлений, происходящих во всем мировом сообществе, не зависимо от территориальных границ. Понимание сути таких явлений, как добро и зло, существенно облегчает задачу детерминирования установок людей, что ими движет при совершении того или иного поступка, какие цели они преследуют и какими ценностными ориентирами руководствуются. Немаловажную роль в развитии культурной цивилизации играет способность человека различать добро и зло. Однако, существует определенная проблема в разграничении этих двух понятий. Вопрос «Что такое добро, а что такое зло?» актуален во все времена и волнует умы великих ученых уже не первое столетие. Оба этих термина всегда трактуются по-разному, но зачастую все сводится к признанию добра, как явлению противоположному злу. Несомненно, диалектическое единство добра и зла дает право многим ученым разрешать противоречие между добром и злом. Но простое противопоставление одного явления другому не позволяет более углубленно применять эти понятия на практике, в сфере природных или социальных явлений.

Социально-философским исследованием добра и зла начали заниматься с тех пор, как начали мыслить. Каждый раз вкладывались новые смыслы в подобные исследования, но если выделить в истории ключевые теории, то можно получить следующую картину. Христианские мыслители утвердили добро как основополагающую силу мироздания, добро – это Абсолют, не предполагающий совмещения с чем-то злым. В другом случае концепция гностиков следовали идее, что движущей силой является зло, зло активно и элитарно, тогда как добро инертно и посредственно. Были в древнем мире и теории, рассматривающие мир только в целостности и гармонии добра и зла, например, даосизм и древняя индийская философия.

Чуть позднее добро и зло стало исследоваться более подробно. Например, Георг Гегель был склонен считать, что у зла есть своя миссия. Оно призвано проверить духовную стойкость человека. Зло реализуется в человеческой жизни в качестве многочисленных испытаний, и только сильный и добрый человек выдержит подобное, пройдет свой путь развития.

Представитель пантеизма Якоб Бёме предполагал, что без зла человек не достигнет истинной свободы. Такого же мнения придерживался и русский философ Николай Бердяев.

В 20 веке марксисты придерживались мысли, что без зла не будет происходить и созидания добра. А зло, прежде всего, идет от социального несовершенства в обществе.

Как можно видеть, как бы ни были различны понимания добра и зла, и разговоры о том, что добро – это созидательные силы, а зло – разрушительные,

присутствует в них элемент схожести. Любое явление, называемое добром, таит в себе момент зла, то есть добро через какое-то время может оказаться злом.

Для данного исследования понадобится вернуться в древнегреческий мир и проследить на конкретных примерах, как древние греки справлялись с разделением добра и зла. Существовали разные теории такие как, древнегреческая теория гедонизма, развитая философом и основателем Киренской школы Аристиппом. Его гедонизм провозглашал только одну ценность, считавшуюся добром – свое личное удовольствие.

Другую гедонистическую теорию разработал афинский философ Эпикур. Его понимание добра не ставило во главу угла лишь физические удовольствия, как это было у Аристиппа. Эпикур углубился в этот вопрос и утвердил, что удовольствия других людей не менее важны, чем свои собственные, и что, прежде всего, надо уделять внимание удовольствиям духовным, а не физическим. Его отношение к злу сводилось к такому определению, как проявление физических страданий и душевных мук.

Была в древнем мире и другая теория, затрагивающая тему добра и зла. Ее провозгласили сторонники философской школы стоицизма, возникшей в Афинах около 300 г. до н.э. Ее основателем являлся Зенон из Кития. Стоики делили все вещи на добро, зло и безразличие. Соответственно то, что ведет к счастью, считалось добром. Добродетель складывалась из правильного понимания сути вещей, что предполагает жизнь в гармонии с природой и в согласии с космическими законами. Только так можно постичь высшее благо. Зло – это то, что противоречит природе, а значит противоположно добродетели. Выделялись такие пороки, как трусость, неразумие, несправедливость. Что интересно, по мнению стоиков, добро и зло избираются человеком добровольно, но от нас не зависят жизнь и смерть, болезнь и здоровье, потому они считались безразличием.

Таким образом, рассматривая некоторые из основных теорий древнегреческого мира, можно проследить, как понималась сущность понятий добра и зла. Прошли тысячелетия, а мировое культурное сообщество по-прежнему предлагает разные пути решения проблемы добра и зла. Эта тема поднимается не только в научных кругах, но и в среде искусства. Данное исследование направлено в область киноискусства, а именно на примере знаменитых фильмов о Джеймсе Бонде обозначить те трансформации, которые происходят по отношению к феноменам добра и зла на протяжении уже более полувека.

Необходимо отметить, что данная франшиза была выбрана не случайно в качестве объекта исследования. Персонажа Джеймса Бонда знает не одно поколение. Его продолжительность жизни на киноэкране едва ли уступает какому-либо другому киногерою. Его история длится на протяжении последних 53 лет, а значит все сопутствующие настроения в мире отражаются непосредственно в тех приключениях, которые выпадают на долю этого киногероя.

История Джеймса Бонда берет начало в литературе. В 1953 году вышел первый роман из-под пера английского писателя Яна Флеминга. Затем будет создана еще целая серия, каждая из частей которой описывает правительственные задания, порученные английскому разведчику Джеймсу Бонду. Не стоит забывать, что и книги, и первые фильмы пришли на послевоенные годы. Возможно, именно этим обусловлен интерес к герою-шпиону. Несомненно, общество, которое совсем недавно было потрясено ужасами войны, имеет четкое осознание, что считать добром, а что злом. Кроме того, Ян Флеминг писал и знал о шпионаже не понаслышке, так как сам в свое время работал на такой работе. Герой-шпион выступает неким проводником, связывающим две противоположности. Для кого-то его действия являются добродетелью, однако, для тех, на кого направлена такая «добродетель» считается ничем иным, как самым явным злом.

Первая экранизация выходит в 1962 году и называется «Доктор Ноу». Режиссером этого фильма назначается Теренс Янг. Самой свежей экранизацией франшизы на сегодняшний день является фильм 2015 года «007: СПЕКТР», который снял режиссер Сэм Мендес. Итак, с начала первого фильма снято уже 24 кинокартины, самобытных и по наполнению, и по внешним визуальным составляющим. Кинозритель всех 24 фильмов несомненно отметит, как плавно изменялось представление о таких масштабных понятиях, как добро и зло. Для более яркого примера того, как общество трансформировало эти феномены, следует сопоставить первый фильм и последний.

В фильме «Доктор Ноу» мы знакомимся с героем Джеймса Бонда, которого играет Шон Коннери. Перед нами типичный английский интеллигент средних лет, одетый в презентабельный смокинг, обладающий тонким чувством юмора и, самое главное, побеждающий всех противников, встающих у него на пути. Он шпион и находится на службе у Ее Величества. Такому супергерою приписываются положительные качества «спасителя мира на земле», а значит его индексным знаком является образ добра. Поэтому то, как меняется герой Бонда от первого фильма к последнему, можно считать трансформацией образа добра.

Первый Джеймс Бонд – это скорее собирательный образ супергероя, нежели изображение реалистического персонажа. Он идеален во всем, подчеркивая тем самым идеальность системы, в которой он является лишь послушным винтиком. На протяжении многих фильмов он воплощает лощеного британского денди, который имеет фирменные жесты, фразы и даже фирменную улыбку. Имея лицензию на убийство, он совершает это с легкостью, элегантно, с улыбкой идя вперед. Его уверенность непоколебима, и за внешним спокойствием зритель никогда не видит внутренних переживаний героя. Весь фильм «Доктор Ноу» – это театр одного актера. Можно смело сказать, что все держится на актерском мастерстве Шона Коннери.

Режиссеры новых фильмов оживили Джеймса Бонда. Теперь акцент делается не на его британском снобизме и аристократизме. Бонд перестал быть элитарным персонажем, перед зрителем раскрылся образ человека со своим внутренним миром, со своими страхами и переживаниями. Джеймс Бонд, как мы можем видеть это в «007: СПЕКТР», больше не ставит превыше всего интересы короны, он пытается разобраться со своим прошлым и настоящим. Изменилось и его отношение к убийству. Если по началу это считалось формальностью, то теперь каждая смерть становится своеобразным грузом ответственности, заставляющим героя размышлять и рефлексировать о содеянном.

Преобразование происходит и с девушками Бонда. Если в первых экранизациях он не стеснялся того, что меняет своих подружек каждый час, то современный Бонд сильно переживает и заботится о своей спутнице. Первоначально девушки были нужны Бонду только в качестве красивого атрибута при выполнении заданий. В последнем фильме его девушка Мадлен Сванн выступает не красивым приложением, а самостоятельным героем. Так как по профессии она психотерапевт, впервые к Бонду обращаются как к пациенту, расспрашивают его о родителях, семье, о смысле своего существования. Такая перемена в образе центрального персонажа, олицетворяющего собой образ добра, говорит о том, что Бонд, как и все мы, неидеален. В мире нет абсолютно положительных героев, как это было принято в первых фильмах, где проводилась четкая граница между нашими и не нашими. Теперь же зрителю предлагают самому выбрать, на чью сторону ему встать. Происходит более глубокий разбор психологии человека. Более того, если изначально режиссеры бондианы провозглашали, что мир поделен на добро и зло, на своих и чужих, то постепенно этот миф развенчивался. Мир не двуполярный, как кажется на первый взгляд. Он устроен гораздо сложнее, и как отмечали стоики, соотносится еще с природой и космосом. В



картине «007: СПЕКТР» Джеймс Бонд борется не столько с террористической группировкой «Спектр», а с человеком, стоящим за организацией такого мирового зла. Эрнст Ставро Блофельд является сводным братом Бонда, затаившим месть еще с детства. Этим подчеркивается, что зло может быть не просто четко определенной группировкой людей. Зло, как туман, растворяется в обществе, когда не знаешь, кому можно доверять, а кому нет. Это подчеркивает то, насколько усложнилось с годами геополитическое устройство мира. Больше нет явных конфликтов, зло пытается прикрываться добрыми намерениями. Например, в фильме «007: СПЕКТР», новый глава Национальной безопасности Макс Денби делает все, чтобы приостановить работу Бонда, сам при этом сотрудничая с террористами.

Видоизменяется и общая атмосфера фильмов. Первые фильмы отождествлялись с легкостью и беззаботностью, с которой добро побеждает зло. В фильме «Доктор Ноу» действие происходит на солнечной Ямайке, где Джеймс Бонд даже периодически напевает веселую песенку. Сцены фильма решены живописно и жизнеутверждающе. Материальные знаки фильма, такие как цвет, звук, свет, преподносят такой фильм, где зритель на сто процентов уверен, кто останется победителем в финале. Фильм 2015 года лишен той безоблачной легкости. Всё действие в фильме открывает карнавал в честь празднования дня мертвых в Мексике. Смерть ходит за героем по пятам, а природа вторит его душевному состоянию: это либо заснеженные Альпы, либо песчаные пустыни. Изменение манеры съемок также показывает трансформации образов добра и зла. Первый фильм – это классический шпионский детектив, а не взрывной блокбастер, как последние части.

Таким образом, в ходе исследования были рассмотрены основные изменения, произошедшие за время существования фильмов о Джеймсе Бонде. Эти изменения напрямую коснулись важной философской проблематики добра и зла. Воспользовавшись методом аналогии, стоит отметить схожесть наблюдаемых явлений, происходящих, с одной стороны, в древнегреческой философии, а с другой стороны, в таком феномене мирового кинематографа, как «бондиана». Появившись पहले, гедонистические теории Аристиппа и Эпикура рассматривали добро только с позиций получения удовольствий. Первые фильмы о Бонде показали героя с самовлюбленным характером, заботящемся только о своих поручениях, удачное выполнение которых непременно приносило герою удовольствие. Джеймс Бонд выполняет миссию супергероя, и неважно какое зло его окружает, он с легкостью справится с любым.

Позже теория стоицизма рассматривала добро и зло, соотнося человека и его гармонию с этим миром. Так и более проработанный психологически герой Дэниела Крейга отдает вопросы по решению справедливости и несправедливости в мире судебному закону. Сам же он пытается наладить свою жизнь в соответствии с законами мироздания. В определенном смысле, герою Бонда впервые дают свободу выбора, и это ярко представлено в сцене на мосту. В предыдущих фильмах никакого выбора у Бонда не было. Неспроста в этом фильме дана отсылка к Прусту, как способ провести саморефлексию своего существования, для чего нужно вернуться в свое прошлое. Именно так можно охарактеризовать те изменения, которые произошли в фильмах об агенте 007.

Список литературы

1. Долин А. Гамлет. Принц Гамлет. Джеймс Бонд глазами Сэма Мендеса. Журнал Искусство кино, № 12.
2. Лазутина Т. Античная философия. Специфика мировоззрения. – Москва: Флинта, Наука, 2015. – 120 с.
3. Печагина Т. «Добро» и «зло» как категориальные концепты. Вестник Челябинского государственного университета, № 11. С. 99-101



МОДЕЛИ СЕМЬИ В СКАЗКАХ КМНС

Петрова К. И.

научный руководитель канд. филос. наук, доц. Либакова Н.М.

Сибирский федеральный университет

На территории Красноярского края проживают представители 8 северных народов: долганы, нганасаны, ненцы, кето, селькупы, чулымцы, эвенки, энцы. Поэтому интерес к культуре этих народов первостепенен. Сейчас происходит активное освоение Севера и изучение традиционной культуры данных народов. Народы Севера и Сибири создали своеобразную культуру, в том числе богатое устное народное творчество — фольклор.

Сказка – один из видов фольклорной прозы, относящийся к традиционной культуре. Сказка включена в систему воспитания, поскольку она содержит в себе не только эстетические ценности: воспевание красоты, доблести, силы, смелости, но и нравственные и моральные ориентиры, выступающие «правилами жизни», а также определенные модели для ориентирования во взрослой жизни. Такими моделями являются определенные представления о типе семьи, роде деятельности и др.

Таким образом, анализ сказки, как необходимого элемента воспитания, в которой отчетливо выражены представления о моделях семьи, позволит ясно выделить особенности устройства семьи у определенных народов КМНС.

Для рассмотрения данного источника, был выбран метод контент-анализа, позволяющий исследовать содержание в качественно-количественном измерении. Суть подхода состоит в том, что происходит выбор определенной категории поиска (концепта), (в данном случае это все понятия, связанные с семьей), и рассматривается либо количество общих упоминаний – тогда качество информации определяется количеством, либо все, что относится к определению поисковой единицы – тогда метод считается качественным. На примере четырех сказок КМНС данный метод позволит выделить основные модели семьи, характерные для четырех различных народов: эвенков, нганасан, кето и ненцев.

В данной статье указаны результаты контент-анализа сказок эвенков и нганасан, исследования двух других сказок (кето и ненцев) представлены только в выводах.

1. Контент-анализ сказки эвенков «Храбрый Хуркокан»

В таблице приведены характеристики каждого персонажа, относящегося к категории «семья», типы отношений, а также общее количество упоминаний основных ролей.

Таблица 1: Материалы контент-анализа сказки эвенков «Храбрый Хуркокан»

Характеристики персонажей	Отец	Отец; бедный эвенк
	Его мать	Старуха; бабушка
	Мать	Жена
	Дочь	Дочки, Дочери, Девочки; Девушки
	Сын	Сын, Хуркокан; внук
Отношения	<p>В семье: Жил один бедный эвенк со своей семьей. Была у него мать старуха, жена и две дочери. А когда дочери подросли немного, родился еще и сын.</p> <p>Отношения поколений: старуха с детьми; «Испугалась бабушка, что Нурговуль ее внучка убьет»</p> <p>Отношения детей: «Станешь большим — пойдешь своих сестер</p>	

	выручать»; «...Догадался Хуркокан, что девушки эти — его родные сестры, обрадовался. Накормили они брата и говорят...»	
Общее упоминание:	Отец	1
	Муж	
	Мужчина	-
	Мать	1
	Жена	1
	Женщина*	-
	Сын(а,ы,овей)	1
	Дочь	4
	Семья (родители)	2 (3)
	Старик	-
	Старуха (бабушка)	2 (4)
	Внук(чка)	3
	Брат	1
	Сестры	4

Исходя из полученных данных, можно выделить некоторые специфические черты эвенкийской семьи:

- В характеристике старших членов семьи не подчеркивается их половая принадлежность, отец семьи указывается как эвенк, при этом нет упоминаний о нем, как о муже или мужчине. Мать детей не указывается ни как мать, ни как женщина, только как жена. Качества матери имеет только мать отца – старуха. При этом, в характеристике детей указывается гендер. Дочери зовутся девочками, затем девушками. По отношению к герою сказки – Хуркокану, в его характеристике не подчеркивается его пол, он указывается только по имени, или как сын.

- В отношениях старшего и младшего поколения есть слова, которые подчеркивают родственную принадлежность – бабушка, внук, внучки. Можно сделать вывод, что у данного этноса практиковалось, воспитание детей старшим поколением. Также есть тип отношений между детьми, поскольку введены слова «брат» и «сестра».

- Присутствуют такие выражения как «семья» и «родитель». Это говорит о некотором разделении общества на ячейки, когда членами выделяется «свое» - т.е. «моя семья» и другое.

- Частое использование притяжательных местоимений «свое», «своих».

2. Контент-анализ сказки нганасан «Озеро смерти»

В данной сказке по сюжету представлены две семьи.

Таблица 2: Материалы контент-анализа сказки нганасан «Озеро смерти»

Семья 1		
Характеристики персонажей	Отец	Боро-тала (Боро); я старый
	Мать	жена; старуха;
	Сын	-
	Дочь	дочь; девка; дочь Боро; моя дочь; женщина
	Жених и его семья	Жених - Хунси-тала; Хунси; зять; муж; (мать есть, отец; Всех тоже трое; старуха и старик)
Отношения	Семья: У Боро-тала оленей много. Жена у него и дочь. Сына нет. Всех трое. Две старухи и один старик остались	

	Хунси и его жена С прошлым: мои предки	
Семья 2		
Характеристики персонажей	Отец	Муж; мужчина; отец
	Мать	Жена; женщина; мать
	Сын(овья)	Парней - сыновей; средний сын – сына своего - парень
	Дочь	Дочь; девочка
Отношения	Дочь и отец – «мой отец говорил» Дочь и ее сыновья - Детей отдав, я очень мучиться буду: По отношению к детям: мать и отец Семья: Стали жить вместе пять людей; С другим поколением: старики, отец и мать Хунси и жена Боро У Хунси и его жены ребят много родилось; Хунси, его жена, дочь Боро, их сын-шаман и еще два сына Наш (ваш) отец (про Боро)	
Общее упоминание:	Отец	6
	Муж	2
	Мужчина	1
	Мать	13
	Жена	3
	Женщина*	13
	Сына (ы,овей)	12
	Дочь	8
	Семья	0
	Старик	2
Старуха	2	

*Приведены количество упоминаний женского персонажа в целом. Не только женщины как конкретного члена семьи.

Можно выделить некоторые специфические черты:

- При анализе данной сказки в раннем исследовании было отмечено, что персонажи, которые являются главами семей, выделяются тем, что зовутся по имени. Но при рассмотрении семей, можно отметить, что ближайшие родственники, а именно жена и дети, также носят имя главы, например: «дочь Боро», «отец и мать Хунси и жена Боро». Также, при переходе дочери к супругу, к ее характеристике, как жены прикрепляется и ее принадлежность к отцу: «...Хунси, его жена, дочь Боро»; Но данная особенность характерна только для дочерей (причем, только достигших определенного возраста), сыновья Хунси в своих характеристиках не выражают принадлежность к своему отцу.

- При характеристике семьи, никогда не упоминается данное слово, гораздо важнее количественная характеристика: «Стали жить вместе пять людей»;

- Четко прослеживается различие поколений, поскольку людям из старшего поколения дается характеристика старика: «Две старухи и один старик остались», «Старики, отец и мать Хунси и жена Боро», Боро о себе: «Я старый»;

- Упоминание гендера также очень важно для сказки, строится такая схема: «Муж – мужчина - отец» или «Жена – женщина - мать», в случае с детьми «Дочь - девочка», «Парней – сыновей». Данную схему можно объяснить тем, что определение

гендера подразумевает под собой особую модель поведения и вид деятельности, который дается по половому признаку;

- Иерархия при перечислении членов семьи: «Хунси, его жена, дочь Боро, их сын-шаман и еще два сына», где сын-шаман расположен до своих братьев;

- Также один раз упоминаются предки: Боро говорит «мои предки». Притяжательное местоимение «мой, мое» вообще достаточно редко упоминается, даже к родителям и детям. Только один раз дочь Боро говорит о нем «мой отец». Причем данное упоминание следует за уже гибелью персонажа отца. Один раз и отец говорит «моя дочь». Но в данном случае он использует данную форму, когда говорит о передаче своей дочери супругу.

При рассмотрении количества общих упоминаний можно выделить, что характеристики «Мать», «Женщина», «Сын», «Дочь» наиболее часто упоминаемые. Но нужно отметить, что глава семьи чаще всего упоминается по имени: Боро, или Боротала в данной сказке упоминается 21 раз. Хунси, или Хунси-тала - 13 раз

Таким образом, обобщив весь полученный материал, можно выделить основные типы семей:

У эвенков происходит выделение семьи, где есть отец, его мать – бабушка, его жена (не мать!), дочери как сестры и внучки, и сын, который в данном случае является героем и именуется. Семья представлена обособленно, в ней ясно подчеркнуты родственные связи.

У нганасан строится модель семьи, где есть глава семьи, упоминание о котором чаще не подразумевает его ролевой функции как мужа или отца, есть женщина, с упоминанием ее материнской роли и есть дети – сыновья и дочери.

Кето представляют тип семьи объединенной, где воспитательные функции выполняют женщины, отцы не участвуют в воспитании детей. Родительские качества также не подчеркнуты - присутствует некоторая отдаленность, нет акцента на кровных родственниках. Также нет акцента на особенностях каждого конкретного ребенка.

В ненецкой сказке ясно выражена принадлежность детей своим родителям, также подчеркнута возрастная различность в поколениях, когда отец и мать зовутся стариком или старухой – так выражается зрелость детей. Каждый ребенок имеет свои особенные черты – при описании дается гендерная характеристика. Подчеркнуто также чувство принадлежности, возникающее в рамках семьи.

Подводя итог, можно говорить о том, что метод контент-анализа позволил не просто определить тип семей каждого народа (эвенков, ненцев, нганасан, кето), но и рассмотреть роли и характер отношений в семье. Полученные данные лишней раз подчеркивают специфику каждого народа.

Список литературы

1. Дружинин В.Н. Психология семьи [Текст] : научное издание / В. Н. Дружинин. М: Психология. Современные труды по психологии, 1996. 160 с.

2. Дмитриев И. Контент-анализ: сущность, задачи, процедуры//Пси-фактор, 2005: <http://www.psyfactor.org/lib/k-a.htm>

1. “Библиотека сказок Хобобо” [Электронный ресурс], Режим доступа: <http://www.hobobo.ru/>

2. Планета Сказок. Электронный ресурс], Режим доступа: <http://www.planetaskazok.ru/>

ОБРАЗ ПАССАЖИРА ГОРОДСКОГО ТРАНСПОРТА КРАСНОЯРСКА В ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ БИЗНЕСА

Петрова К. И.

научный руководитель доц. Резникова К. В.

Сибирский федеральный университет

Городские жители часто сталкиваются с различными структурами, предлагающими свои правила этикета и диктующими свои нормы поведения. Городской транспорт является отдельным механизмом, где существуют свои законы и закономерности. Общая протяжённость автобусной сети – 1834,5 км. По состоянию на декабрь 2015 года в городе в будние дни на линию выходит 962 автобуса, которые обслуживают 64 регулярных маршрута и 7 сезонных маршрутов. Перевозки обеспечивают 3 муниципальных автотранспортных предприятия и 51 предприятие частной формы собственности.[1] Таким образом, большому количеству городских жителей ежедневно приходится сталкиваться с данным видом транспорта.

Данная работа представляет собой анализ материалов, полученных в рамках полевого исследования городского общественного транспорта. Преимущества данного метода, в рамках исследования в том, что изучение данного феномена рассматривается как «погружение» в естественные условия. Прежде всего, - это изучение ограниченной в пространстве совокупности индивидов, пребывающих в своих повседневных рамках.[2] Также удобством для исследователя является то, что существует возможность присутствия наблюдателя, не искажающая естественный ход наблюдаемого процесса. Существуют различные типы полевых исследований, такие как: диагностическое – направленное на решение определенных практических задач, экспериментальное – связанное с проверкой гипотез, данное же исследование относится к типу поисковых – направленное на сбор и описание информации по конкретному исследованию.

Если рассмотреть городской транспорт как среду, в целом, то можно увидеть свои особенности – это и некоторые правила оплаты за проезд, поведение кондуктора, или водителя, специальные таблички, рассказывающие о нормах поведения в данном транспорте, а также реклама. Реклама всегда стремится к тому, чтобы заинтересовать потенциального пользователя, или покупателя, поэтому каждый раз тщательно ориентируется на определенные целевые аудитории. Места для рекламных объявлений играют в этом немаловажную роль. Именно по этой причине городской транспорт привлекает рекламодателей: существует множество мест для размещения, охватывающих большое количество аудитории, как например: индор-реклама (например, реклама на подголовниках в маршрутках) – рассчитана на пассажиров, наружная реклама — на пешеходов и автомобилистов. Если обратиться к рекламным компаниям, которые предлагают свои услуги, то можно найти множество предложений по креативному расположению рекламы на всем пространстве автобуса. Но, несмотря на такую масштабность предложений, не каждая реклама будет воспринята и понята. Поэтому можно говорить о том, что в представлениях бизнеса Красноярска есть некий рекламный образ пассажира городского транспорта. Исходя из полученных в ходе полевого исследования материалов, можно выделить некоторые его черты:

- Финансовая несостоятельность: чаще всего внутри салона автобуса размещены рекламные объявления с предложениями займовых услуг, изменением кредитных условий, а также различных вкладов под определенный процент (рис. 1).

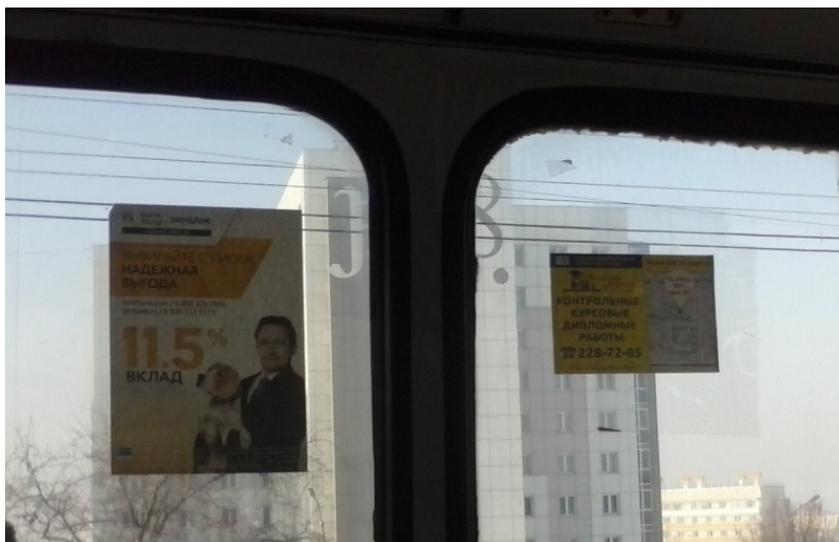


Рис. 1. Реклама в городском автобусе № 68

- Интерес к культурным событиям: это могут быть рекламные объявления о гастрольных представлениях различных музыкальных или театральных коллективов (рис. 2).



Рис. 2. Реклама в городском автобусе № 32

- Необходимость в помощи в образовательном процессе: сюда относятся рекламные объявления о помощи при выполнении курсовых, дипломных или контрольных работ. Данная реклама относится к студенческой аудитории (рис. 1).
- Интерес к получению негосударственного образования. Данные рекламные объявления также направлены на группу молодежи. Чаще всего, это объявления о получении образования в филиалах столичных университетов.
- Стремление к расширению сферы своих хобби. Данная черта представлена различными объявлениями о курсах танцев, языковых школ и др.

- Наличие детей. Репрезентантами данной характеристики являются объявления, предлагающие посетить различные цирковые или театральные шоу для детей (рис. 3).



Рис. 3. Реклама в городском автобусе № 68

- Необходимость в оказании медицинской помощи. Здесь представлены рекламные объявления с предложениями различных медикаментозных или косметических средств (например, средство от комаров), а также медицинской диагностики.

Отдельную категорию рекламных объявлений представляет блок рекламы городских событий – празднование 9 мая, Дня города, или других, а также учреждений, таких как – Роев Ручей и других.

Подводя итог, можно говорить о том, что горожанин, пользующийся городским транспортом, с позиции бизнеса выглядит следующим образом: это человек с финансовыми проблемами, без высшего образования (в том числе и неспособный получить его самостоятельно), имеющий проблемы со здоровьем; зато он и его дети интересуются культурными событиями, устраиваемыми как местными организациями, так и в рамках гастрольных туров.

Список литературы

1. Издательский центр «Городские новости». Как убедить красноярца, привыкшего к личному автомобилю, пересест на автобус или троллейбус [Электронный ресурс]. URL: <http://gornovosti.ru/tema/traffic/kak-ubedit-krasnoyartsa-privykshego-k-lichnomu-avtomobilyu-peresest-na-avtobus-ili-trolleybus79248.htm>
08.12.2015 | №3288
2. Шапарь В.Б. Новейший психологический словарь / В.Б. Шапарь, В.Е. Рассоха, О.В. Шапарь; под. общ. ред. В.Б. Шапаря. – Изд. 4-е – Роснов н/Д. Феникс, 2009, с. 186.

**КИНОМЕХАНИЗМ СОЦИАЛЬНОЙ ДЕСТРУКЦИИ В АМЕРИКАНСКОМ
КИНЕМАТОГРАФЕ 1970-Х ГГ. (НА МАТЕРИАЛЕ АНАЛИЗА ФИЛЬМА
«АПОКАЛИПСИС СЕГОДНЯ» Ф. Ф. КОППОЛЫ)**

Плиско Т.И.

научный руководитель канд. филос. наук Сертакова Е.А.

Сибирский федеральный университет

История осмысления сущности искусства и его воздействия на человека насчитывает более двух тысячелетий. В наше время особенно важным объектом научного интереса является кинематограф. Исследования XX века продемонстрировали его особую силу воздействия на индивида. Именно в кино воплощаются определенные социальные идеалы и задаются образцы поведения. Этот факт можно расценивать как в позитивном ключе (в том случае, когда кино транслирует такие ценности, как семейная близость, любовь к ближнему, патриотизм, дружба и т.д.), так и в негативном (эгоцентризм, агрессия как единственный способ выживания, насилие как возможность установления своих ценностей и т.п.). Именно отрицательное влияние кино на зрительскую аудиторию взволновало среду социологов и вызвало волну исследований еще в XX веке. В самом факте репрезентации насилия в кино нет ничего противоречащего нравственным и эстетическим нормам. Кинематограф не стал первым видом искусства, который продемонстрировал эту сторону медали. Насилие присутствовало в искусстве всех времен и народов, ведь оно является неотъемлемой частью нашей жизни. Социолог кино К. А. Тарасов отмечает, что насилие заявило о себе уже в самых первых фильмах братьев Люмьер, каким стал, например, фильм «Политый поливальщик» [1]. Конечно, оно было выражено в абсолютно безобидной и не навязчивой форме, но сам факт присутствия данного элемента очевиден. Кинематографическая картина мира, в которой нет места насилию не более правдоподобна, чем реальная жизнь, в которой не существует зла. Более того, именно фильмы, содержащие деструктивный мотив, являются наиболее востребованными среди зрительской аудитории.

Волна фильмов о насилии захлестнула мировой кинопрокат в 60–70-х гг. XX века, в частности благодаря деятельности режиссеров США. В основном, главной целью произведений такого характера было получение коммерчески выгодного продукта. Среди таких фильмов можно выделить «Челюсти» Стивена Спилберга (1975), «Пиранья» Джо Данте (1978), «Ужин с убийством» Роберта Мура и т.д. Однако была и другая цель – посредством использования деструктивного метода в кино продемонстрировать зрителю определенную позицию по отношению к этому феномену. Среди таких фильмов: «Таксист» Мартина Скорсезе (1976), единственный американский фильм Микеланджело Антониони «Забриски поинт» (1970), «Крестный отец» (1971) и «Апокалипсис сегодня» (1979) Френсиса Форда Копполы.

Интерес для данного исследования представляет именно второй тип применения экранного насилия. Для понимания механизмов действия социальной деструкции обратимся к фильму Ф. Копполы «Апокалипсис сегодня» 1979 года выпуска. Фильм рассказывает о спецагенте, который во время войны во Вьетнаме получил приказ найти и убить сошедшего с ума полковника Курца, создавшего в отдаленном районе нечто вроде собственного королевства насилия.

На уровне материальных, индексных и иконических знаков будет определено действие киномеханизма социальной деструкции в фильме «Апокалипсис сегодня».

Материальные – это такие знаки как свет, цвет, звук или тишина, композиция и т.п. В фильме актуальность приобретают такие категории как темнота, туманность и неясность световых сообщений. Гремящие повсюду взрывы поднимают пыль, сигнальные ракетницы раскрашивают кадр в разные цвета, тысячи летящих пуль рвут все и всех вокруг – все это способствует созданию смутности происходящего. Вьетнамский свет – естественный свет – уничтожается привезенным американцами светом: следы от взрывов накрывают все вокруг черной сажей, пущенные цвета из сигнальных ракетниц полностью меняют окрас на искусственный. Свет Вьетнама уничтожен американцами, от него ничего не осталось. На этом уровне возникает противостояние двух народов, уже на уровне борьбы естественного и искусственного света вершится война. Темнота даже при свете. Конфликт того, что по замыслу природы, должно находиться в гармонии. Все это создает ощущение присутствия в адском пространстве, зритель буквально кожей ощущает жару при полном отсутствии источника света. Этот сознательный шаг режиссера разрушает целостность светового поля, что вводит зрителя в состояние тревоги и беспокойства. Цветовая схема фильма состоит преимущественно из черных и красных цветов, цвета насилия, смерти. Также часто кадры окрашиваются в желтый цвет, который, с одной стороны, говорит о болезненности происходящего, наводит на мысли о повсеместном сумасшествии, с другой стороны, это цвет, характеризующий вьетнамцев. Цвет демонстрирует, что на их землю было совершено вторжение со стороны иностранцев. Звуковые сообщения также являются запутанными: звуки войны, различные языки, песня группы The Doors «The End» переходящий в «Полет Валькирий» Вагнера – все это заполняет фильм, поэтому тишина кажется дикой и ненормальной. Благодаря такой звуковой моделировке Коппола заставляет зрителя балансировать на грани эмоционального недоумения.

Индексные знаки, которые раскрывают сущность персонажей и особо важных знаков символов, по-своему обозначают механизм деструкции.

Главный персонаж фильма – это война, тотальное разрушение всего. Война уничтожает не только физически, но и морально. Она доводит все до саморазрушения, не имея никакой конечной цели. Это и есть тот самый апокалипсис, о котором говорит название фильма – уничтожение ради уничтожения.

Капитан Уиллард – это жертва войны, то есть человек, чья психика была полностью изменена под воздействием военных событий, он уже не представляет себя вне этой битвы. Для Уилларда уже нет места в мирной обстановке, в которой нет постоянного кровопролития, насилия и агрессии. Но в то же время и на поле боя он возвращаться не хочет. Капитан Уиллард является представителем американской армии, он действует по их законам и служит им. Он получает задание убить полковника Куртца. Смерть Куртца во многом кажется точкой, после которой война закончится. Уиллард, в своем роде, двойник полковника Курца, однако он пассивен: он размышляет над досье Курца.

Полковник Куртц – это бог войны. Прослужив долгое время в армии, полковник дезертирует на другую сторону – сторону неизменных победителей: войны и ужаса. Он создает целое царство, в котором нет ни нации, ни возраста, ни пола, есть только бог войны. Война и джунгли – это то, что создало Курца. Единственным выходом из этого ужаса является смерть. Хотя и смерть Курца приходит от рук капитана, все же это можно назвать самоубийством. Курц принимает смерть от Уилларда только по той причине, что он видит в нем свое альтер-эго. Убийство Курца делает Уилларда новым Курцем – потому и преклоняются пред ним дикари, а в кадре встает улыбающийся каменный идол. Однако же в конце зритель наблюдает за тем, как, бросив свое оружие, капитан уплывает с этого «сердца тьмы», он выжил, но выжила ли его душа? Ответ

дает лишь завершающая повествование песня «The End», которая также и открывала фильм – конец наступил, но это конец для человеческой цивилизации, которая погрязла в ужасе.

Иконические знаки – это третий этап художественной коммуникации между зрителем и произведением искусства. Иконические знаки раскрывают саму историю, положенную в основу фильма. Это такие знаки, как сюжет, композиция, построения кадров.

Фильм снят по книге Джозефа Конрада «Сердце тьмы», однако Коппола из литературного произведения берет лишь саму идею тотального ужаса и одного персонажа – полковника Курца. У Конрада этот персонаж представлен истощенным, практически прозрачным. В фильме же подпитка войной делает Курца всеобъемлющим, всеприсутствующим.

Важно то, что фильм является неким воплощением жанра роуд-муви, главный герой совершает движение из точки А в точку Б. Это самое движение осуществляется ни по земле, ни по воздуху, а именно по воде в лодке. Тогда вся команда во главе с капитаном Уиллардом воплощает собой героев греческого мифа, в котором Харон перевозит души умерших через реку. Жизнь каждого закончилась в тот момент, как они пришли на эту войну. Все уже разрушено и пути обратно нет. «Апокалипсис сегодня» – это такое жуткое, иррациональное и экзистенциальное путешествие вглубь тёмной стороны человеческой личности. Это сошествие в свой внутренний ад, выхода из которого быть уже не может.

Рассмотрев несколько уровней знаков можно описать, каким образом работает киномеханизм социальной деструкции в произведении Ф. Коппола «Апокалипсис сегодня». Демонстрация реального разрушения происходит посредством всех уровней знаков: борьба между светом и тьмой, убийство как основная цель жизни, тотальное уничтожение ради удовольствия, двойственность стандартов войны и т.д. Деструктивный механизм был запущен фильмом с той целью, чтобы показать, что на войне нет положительных или отрицательных героев. Война – это ужас. Фильм не рассказывает о войне как таковой, он говорит о вопросах морали, которые постепенно стираются перманентным жизненным насилием.

В фильме «Апокалипсис сегодня» главный герой представляется зрителю как участник адской жизни на земле, которому дано задание пробраться во дворец бога войны и уничтожить его изнутри. Киноглаз берет на себя роль спасителя социума, именно Он способен остановить это тотальное идолопоклонничество войне. Однако закончить одну войну можно, но за ней последует другая, ведь апокалипсис уже сегодня.

Список литературы

1. Тарасов, К.А. Насилие в фильмах: катарсис или мимесис? / К.А. Тарасов // Науки о человеке и обществе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://csr.spbu.ru/pub/RFBR_publications/articles/social%20sciences/2003/nasilie_v_fil'mah_03_hum.pdf.
2. Захарова А.О. Исследование агрессии и насилия на телеэкране / А.О. Захарова, Н.С. Кудеников, Е.М. Солдатикова // Актуальные проблемы и достижения в общественных науках. Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. – 2015. С. 41-43.



**СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН ПАРОДИЙНОЙ РЕЛИГИОЗНОСТИ
В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ
(НА ПРИМЕРЕ ПАСТАФАРИАНСКОГО ДВИЖЕНИЯ)**

Порхачёв И. И.

научный руководитель канд. филос. наук Букова М. И.

Сибирский федеральный университет

Сегодня в мире на протяжении уже около 10 лет существует такой социокультурный феномен, как пастафарианство. У его истоков стоял американец Р. Хендерсон, выпускник физического факультета Университета штата Орегон, выступивший в 2005 году с гражданским протестом против клерикализации образования в штате Канзас, где местный департамент образования, находящийся под сильным влиянием религиозного фундаментализма, попытался ввести в школьную программу по естествознанию наравне с эволюционной теорией креационистскую концепцию «Разумного замысла». Хендерсон в открытом письме, выдержанном в подчёркнуто саркастическом тоне, воспользовался логическим приёмом доведения до абсурда и провозгласил, что учащимся следует предоставить возможность познакомиться и с другими концепциями «Разумного замысла», поскольку, например он и многие другие, ныне живущие люди «глубоко убеждены, что вселенная была сотворена Летающим макаронным монстром»¹. Новоявленному божеству предлагалось уделять треть времени наряду с изложением концепции «Разумного замысла» и построением логических умозаключений на основе наблюдаемых доказательств.

Последующие годы показали, что идеи Хендерсона преодолели границы и стала набирать сторонников сначала в блогосфере, а затем и в реальной жизни во многих странах по всему миру, включая и Россию. Основной костяк пастафариан, как себя стали называть сторонники новой квазирелигии, составили атеисты, агностики и близкие им по духу люди. По сути, каждый человек из этой среды впервые получил прекрасную и немыслимую ранее возможность оппонировать верующим и религиозным людям на их же поле, формально используя те же самые сакральные символы и ритуалы, которые присущи традиционному религиозному укладу. Даже появилось своё собственное «священное писание» — «Евангелие Летающего макаронного монстра», включающее и своеобразную пародию на библейские Десять заповедей — восемь «Лучше бы ты этого не делал». Его автором выступил сам Хендерсон, сделавший, по сути, свою собственную текстовую пародию на христианское Священное Писание, выдержанную в стиле сатирических сочинений «Забавная Библия» и «Забавное Евангелие» французского антирелигиозного писателя Л. Таксиля, с той лишь разницей, что Хендерсон не считает себя атеистом и под оболочкой пастафарианства занимается исключительно критикой креационистской концепции «Разумного замысла». Тем не менее, в настоящее время образ Летающего макаронного монстра стал воплощением «чайника Рассела» и рассматривается пастафарианами как промежуточная ступень при переходе общества к атеизму и агностицизму.²

Стоит отметить, что и в истории России имело место нечто похожее. Так известный русский философ В. С. Соловьёв во вступительной части своего последнего прижизненного труда «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории»

¹ Henderson B. Open Letter To Kansas School Board. [Электронный ресурс] // Venganza.org , 2005. Режим доступа: <http://www.venganza.org/about/open-letter/> (дата обращения 30.03.2016)

² Chryssides G. D. Historical Dictionary of New Religious Movements. — Rowman & Littlefield, 2012. — P. 92

высказал удивление, узнав о существовании такой беспоповской и самокрещенской старообрядческой группы, как дырники (вертидырники, дыромоляи, окнопоклонники, щельники). Он посчитал их новой религией, суть которой «состояла в том, что, просверлив в каком-нибудь тёмном углу в стене избы дыру средней величины, эти люди прикладывали к ней губы и много раз настойчиво повторяли: «Изба моя, дыра моя, спаси меня!». В связи с этим далее Соловьёв отмечал: «Никогда ещё, кажется, предмет богочитания не достигал такой крайней степени упрощения.» Кроме того он указывал, что произошедшая трансформация дырников сохранила в их учении «слабость религиозной мысли и узость философских интересов, прежний приземистый реализм», однако оно утратило «прежнюю правдивость» поскольку изба теперь стала «царством Божиим на земле», а дыра — «новым евангелием», а «различие между этими мнимым евангелием и настоящим, различие совершенно такое же, как между просверленной в бревне дырой и живым целым деревом, — это существенное различие новые евангелисты всячески старались замолчать и заговорить.»³ В современной же России возникла Русская пастафарианская церковь Макаронного пастриархата, чьё название является пародией на Русскую православную церковь Московского патриархата. И даже руководящие органы пастфариан являются точной пародией на православие, поскольку вместо патриарха — пастриарх (например, сейчас это Ю. Пеков носящий титул пастриарха с именем Пюра Паста III), вместо Священного синода — Священный дуршлаг. Будь пастафарианство неким виртуальным образованием, живущим лишь в пространстве Интернета, то его можно было бы воспринимать как просто ещё одно забавное явление повседневности. Однако учитывая недавние поправки в ФЗ «О свободе совести и религиозных объединениях», отменившие ограничение на регистрацию для религиозных групп существующих менее 15 лет в качестве религиозной организации, даже у таких странных сообществ, как пастафарианское движение появилась возможность учредить полноправное религиозное объединение. О серьёзности намерений пастафариан может говорить как выпущенная Пековым энциклика «О начале регистрации религиозной организации»⁴, так и сам юридический факт последовавшего за этим учредительного собрания Русской пастафарианской церкви Московского пастриархата, принявшего устав и избравшего руководящие органы.⁵

Знаковым событием для пастафарианства стала выдача в январе 2016 года водительского удостоверения москвичу А. Филину. Он сумел убедить сотрудников ГИБДД, сославшись на п. 3 ст. 148 УК РФ «Незаконное воспрепятствование деятельности религиозных организаций или проведению богослужений, других религиозных обрядов и церемоний», сфотографировать его в стилизованной под дуршлаг вязаной шапке, объяснив, что это важный атрибут его религиозной традиции: «Я им сказал, что мне нужно изображение именно в дуршлаге. Это моя религиозная убеждённость, что я должен быть на документе в дуршлаге. Они мне указали, что в паспорте я не в дуршлаге, а я ответил, что тогда еще не был пастафарианином».⁶ А зам. начальника ГИБДД России В. Кузин в связи с выдачей

³ Соловьёв В. С. Избранное. — М.: Советская Россия, 1990. — С. 232 — 233.

⁴ Энциклика «О начале регистрации религиозной организации» [Электронный ресурс] // Официальный сайт Русской пастафарианской церкви, 27.07.2015. Режим доступа: http://media.wix.com/ugd/a8a4e7_ff2fa7e2f8bd4c84b1158ef139dcff7a.pdf (дата обращения 30.03.2016)

⁵ Регистрация Русской пастафарианской церкви в Москве! [Электронный ресурс] // Официальный сайт Русской пастафарианской церкви, 03.11.2015. Режим доступа: <http://www.rpcmp.ru/#!/Регистрация-Русской-Пастафарианской-Церкви-в-Москве/c10c6/5638db080cf2c322b49201bb> (дата обращения 30.03.2016)

⁶ Пастафарианец впервые в России снялся на фото на права в дуршлаг [Электронный ресурс] // РИА Новости, 12.01.2016. Режим доступа: <http://ria.ru/society/20160112/1358507860.html> (дата обращения

документа отметил: «В следующий раз его остановят, и если он будет без дуршлага на голове, изымут права. Потому что фотография будет не соответствовать действительности. Пусть он носит теперь дуршлаг постоянно с собой».⁷

Ещё одной важной вехой в становлении пастфарианства в России стало открытие 13 марта 2016 года в Нижнем Новгороде (ул. М. Горького, д. 226) в помещении бывшего компьютерного клуба первого пастафарианского храма с соответствующим интерьером – занавески цвета лапши на окнах, напоминающие макароны светильники, а на стенах стилизованные под православные иконы изображения Летящего макаронного монстра. И каждую неделю в священный день пятницы пастфариане совершают здесь свой вариант «причащения» – поедание пасты с пивом. А в другие дни помещение предполагается использовать в качестве клуба по интересам – проводить собрания активистов, мастер-классы и творческие встречи.⁸

Но насколько всё это действительно серьёзно? Британская исследовательница новых религиозных движений А. Баркер задавалась тем же самым вопросом как относительно пастафарианства, так и прочих пародийных религий получивших развитие на Западе – дискордианизм и «Церковь недомудреца», и отвечала на него следующим образом: «Однако в то время как члены подобных пародийных религий могли бы делать всё возможное, чтобы шокировать или чествовать абсурд, есть серьёзность в поведении в котором они контекстуализировали и/или «смешали» отдельные проявления современных культур для созданий собственного Weltanschauungen питонесков Монти [Пайтонов]».⁹ Применительно к России можно согласиться с мнением религиоведа К. Михайлова о том, что популяризация пастафарианства произошла «благодаря событиям последних двух лет, когда возникли в СМИ и обществе обсуждения церковной жизни, протесты, связанные с Pussy Riot. Многие люди, может быть, впервые задумались о жизни церкви и им не очень понравилось то, что увидели. Сатира оказалась очень востребованной. Чем больше церковь дает повода для скепсиса и иронии, тем более популярно будет пастафарианство».¹⁰

30.03.2016); Как я получал права в дуршлага [Электронный ресурс] // You Tube, 11.01.2016. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=r6hAmnq1bCI> (дата обращения 30.03.2016)

⁷ Московского водителя обязали ездить с вязаным дуршлагом на голове [Электронный ресурс] // Лента.ру, 13.01.2016. Режим доступа: <https://lenta.ru/news/2016/01/13/durshlag/> (дата обращения 30.03.2016)

⁸ Темнова Л. Первый в России пастафарианский ХраЛММ открылся в Нижнем Новгороде [Электронный ресурс] // Комсомольская правда, 25.03.2016. Режим доступа: <http://www.nnov.kp.ru/online/news/2345718/> (дата обращения 30.03.2016);

⁹ Barker N. Preface // Handbook of Hyper-real Religions / Ed. Adam Possamai. — Leiden: Brill Publishers, 2012. — p. X

¹⁰ Качалова А. Макаронная альтернатива. [Электронный ресурс] // Интерфакс, 31.07. 2013. Режим доступа: <http://www.interfax-russia.ru/Ural/view.asp?id=421454> (дата обращения 30.03.2016)

Список литературы

1. Аверьянова Е. Новая духовность по пятницам. [Электронный ресурс] // Лента.ру, 03.08.2013 Режим доступа: <http://lenta.ru/articles/2013/08/03/pastaview/> (дата обращения 30.03.2016)
2. Бормотова Е. В Нижнем появится храм Летающего макаронного монстра [Электронный ресурс] // Городской интерактивный портал «Открытый Нижний», 25.01.2016. Режим доступа: <http://opennov.ru/news/16724-v-nizhnem-poyavitsya-hram-letayushchego-makaronnogo-monstra> (дата обращения 30.03.2016);
3. Колотиллов В. Паства пасты. Общество. [Электронный ресурс] // Московские новости, 13.07.2013. Режим доступа: <http://www.mn.ru/society/87491> (дата обращения 30.03.2016)
4. Малова Г. Храм Летающего макаронного монстра откроется в Нижнем Новгороде (видео) [Электронный ресурс] // НН.ру, 14.03.2016 Режим доступа: http://www.nn.ru/news/more/khram_letayuschego_makaronnogo_monstra_otkroetsya_v_nizhnem_novgorode/26248443/ (дата обращения 30.03.2016);
5. Фаликов Б. З. Вера в городского. [Электронный ресурс] // Газета.ру, 26.08.2013. Режим доступа: http://www.gazeta.ru/comments/2013/08/26_a_5605837.shtml (дата обращения 30.03.2016)
6. Храм летающего макаронного монстра открылся в Нижнем Новгороде [Электронный ресурс] // НТА-Приволжье, Режим доступа: http://www.nta-nn.ru/photo/section.php?SECTION_ID=99783 (дата обращения 30.03.2016);



**СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ИНФОРМАЦИОННОЙ
ВОЙНЫ В ФИЛЬМАХ «ОЛИМПИУС ИНФЕРНО» ИГОРЯ ВОЛОШИНА
И «5 ДНЕЙ В АВГУСТЕ» РЕННИ ХАРЛИНА**

Сторож Ю. Н.

научный руководитель канд. филос. наук Тарасова М. В.

Сибирский федеральный университет

Феномен «информационной войны» возникает еще в середине XIX в. во время Крымской войны, когда борьба между враждующими сторонами ведется не только физически, но и идейно на уровне периодических изданий. С появлением камер и фотоаппаратов наступает новый этап развития информационной войны. Сегодня, кажется, она достигла своего апогея: современные технологии позволяют не только «открывать» людям глаза на происходящее вокруг, но и достаточно легко создавать фальшивую информацию или фальсифицировать уже существующую.

Кино, как и периодические печатные издания, радио-, теле- и видеопрограммы, выступает носителем информации. Являясь не просто отражением факта действительности, а ее авторской переработкой, оно способно формировать определенную точку зрения на то или иное событие и преподносить ее зрителю как истинно верную. В умелых руках режиссера кино может быть использовано не только, как способ раскрытия достоверности конкретных событий, но и как навязывание ложных представлений в определенных целях, что можно наблюдать в исследуемых фильмах. На примере «Олимпиус инферно» и «5 дней в августе» видно, что кино способно выступать участником медиа войны, как и любой вид средств массовой информации.

Фильмы И. Волошина и Р. Харлина обращаются к грузино-осетинскому вооруженному конфликту, произошедшему 8-12 августа 2008 года. Но режиссерами уделяется внимание не столько военным событиям, сколько проблеме информационного противостояния сторон. Каждый выдвигает свою концепцию «киноправды», тем самым визуализируя противоположные модели социального мироотношения.

В обоих фильмах присутствуют позиции врага и жертвы. Так, у Волошина жертвой становится Южная Осетия, а Россия выступает ее защитником и спасителем; агрессором является Грузия, которая тайно поддерживается силами США. У Харлина все наоборот: вражеской силой выступают осетины-дикари, которых поддерживает гигант-агрессор в лице России, а жертвой становится маленькая, одинокая в своем противостоянии, ни в чем не повинная Грузия. На реализацию социальных моделей мироотношения работают все знаки, используемые в фильмах.

Одним из важнейших материальных знаков является звук. Следу заявленной концепции «киноправды», Волошин строит звуковую составляющую фильма таким образом, что зритель максимально проникается картиной, становясь соучастником действий. Он погружается в атмосферу фильма за счет ее четкого «слышания», так как доминирующим являются естественные звуки природы, героев – их дыхание, шаги, движения и звуки войны. В то время как у Харлина акцент сделан на музыкальной составляющей фильма. Его звуковое сопровождение больше влияет на эмоциональное состояние зрителя, заставляя сопереживать героям.

Радикально отличается характер операторской работы фильмов. Картина Волошина снята в документальной стилистике, с использованием динамичной камеры, ее движение сопоставимо с действиями человеческого глаза. С помощью крупных и средних планов режиссер делает акцент на человеке как жертве конфликта. Кроме того,

режиссер не использует спецэффектов, по большей части обращается к видеозаписям очевидцев и к документальному кино, посвященному теме грузино-осетинской войны. А Харлин довольно часто прибегает к возможностям спецэффектов и использованию масштабных декораций. Динамичная камера снимает средними и общими планами, концентрируя внимание зрителя на масштабности военного события.

Композиционный строй «Олимпиус инферно» И. Волошина можно обозначить как «фильм в фильме». Используя данную конструкцию, режиссер преподносит фильм зрителю, как действительность, оформленную в форму игрового кино. Композиция «5 дней в августе» Р. Харлина включает три элемента: пролог, основная часть и эпилог. Выбранная им форма способствует восприятию материала не как реально произошедшего, а в качестве искусственно созданного.

Индексный уровень фильмов представлен диаметрально противоположными персонажами. И в фильме «Олимпиус инферно», и в «5 дней августа» главными героями являются представители масс медиа, только находятся они по разные стороны конфликта.

Пара И. Волошина представлена русской журналисткой Женей и оператором-энтомологом из США Майклом. Начавшаяся война для них была совершенной неожиданностью, запечатлеть которую им удалось по случайности.

Пара Р. Харлина – военный корреспондент Томас Андерс и оператор Себастьян Ганц. По приезде в Грузию, они имеют конкретную цель – снять события назревающего военного конфликта и показать людям реальную войну, а не ту, о которой говорят на телевидении.

У И. Волошина зритель наблюдает войну глазами журналистов, в то время как у Р. Харлина показано не только то, что происходит непосредственно с военным корреспондентом и оператором, но и то, как война ведется на политической арене – то, что не может быть доступно для представителей СМИ.

И. Волошин и Р. Харлин для большей визуализации образа врага создают конкретного персонажа – представителя той или иной вражеской силы. Кристаллизуя их из общей массы, авторы переносят зрительскую ненависть с той или иной стороны конфликта на конкретного человека.

В фильме «Олимпиус инферно» таковым является Вахо – капитан грузинской контрразведки. Помимо того, что он выступает единичным персонажем, он еще и олицетворяет собой грузинские вооруженные силы: жестокие, уничтожающие, несправедливые.

В картине «5 дней августа» образ врага создает Даниил – командир российских наемников, которые показаны такими же, по своей сути, зверьми, как и он: безжалостными, дикими, свирепыми, получающими удовольствие от убийств.

Если Вахо совершает преступления по своему долгу военного, служащего родине, то наемник Даниил делает это с удовольствием, удовлетворяя свои желания. Оба персонажа представляют «зло», против которого сражаются главные герои фильмов, и оба, в итоге, погибают по справедливости.

В обоих фильмах есть два четко обозначенных враждующих лагеря – осетины и грузины, но в каждом из них, они играют противоположные роли. То же самое можно сказать и о «невидимых» врагах – России и США.

Одним из главных персонажей в фильмах являются карта памяти / жесткий диск, вокруг которых разворачивается борьба журналистов и военных, находящихся по разные стороны, что порождает медиа войну. Карта и диск выступают носителями ценной информации, которая может рассказать людям «правду». Но, несмотря на жесткую борьбу за нее, ни в том, ни в другом фильме, она так и не достигает своего зрителя.

Интересные результаты показывает анализ названия фильмов. Так, наименование фильма И. Волошина «Олимпиус инферно» выводит два понятия «олимпиус» и «инферно», которые можно растолковать как вместе, так и по отдельности. «Олимпиус» происходит от слова «олимп», который на греческом слышится как «Олимбос». Олимп ассоциируется у зрителя с греческой мифологией – со священной горой, на которой жили древнегреческие боги. Так, можно увидеть в фильме, что герои в поисках мифической бабочки «олимпиус инферно» отправляются на некую возвышенность, с которой открывается вид на всю Осетию. Именно там они устанавливают камеры, которые снимают ввод грузинских войск на территорию Осетии, что позволяет им запечатлеть «правду» о событиях. А, как известно, истина доступна лишь богам, которые не только все знают, но и все видят, наблюдая свысока. Таким образом, герои несут людям не просто материал, запечатленный на пленках камер, но и «божественную правду», которая не может поддаваться сомнению. «Инферно» происходит от лат. *Infernus* и имеет значение – «нижний, подземный; ад». Экстраполяция данной части названия на события конфликта, показывает, что происходящее на земле во время осетинской войны, можно именовать «адам»: смерть, мучения, предательство, горящие люди и дома. Сам образ бабочки, имеет множество значений, но к фильму точно подходит древнеславянский символ бабочки как символ предвестника смерти. Ее образ появляется как раз перед тем, как главные герои запечатлеют начало военных событий.

Название картины «5 дней в августе» носит фактологический характер: как известно, война Грузии с Осетией длилась 5 дней, после чего было подписано мирное соглашение. Данный факт и был вынесен в название фильма Ренни Харлина.

Проводя аналогию между двумя фильмами, можно заключить, что они построены по одним жанровым законам. Жанр «Олимпиус инферно» и «5 дней в августе» определяется как военный боевик. Несмотря на то, что кинокартины каждая по-своему реконструируют реально случившиеся историческое событие, их жанр нельзя обозначить как исторический, так как ни одна интерпретация войны в Осетии не принимается, а считается сугубо субъективной.

Сравнение фильмов показывает, что они разнятся на идейном уровне. «Олимпиус инферно» содержит идею, которая направлена на оправдание России и Осетии, обвинение Грузии и поддерживающих ее США в развязке конфликта. Совсем иначе сформулирована идея в фильме «5 дней в августе», где виновниками кровопролитной войны становятся Россия и марионеточная Осетия, а жертвой выступает Грузия, которой неоткуда ждать поддержки.

Кроме того, сравнение показывает, какая интерпретация военных событий представляет «правду». Синтезируя знаковую систему картины И. Волошина и проводя аналогию с фильмом Ренни Харлина, видно, что режиссер в своей работе максимально точно пытается воссоздать события войны, используя средства кинематографа. Не только сам сюжет, но и каждый знак, как в сумме, так и в отдельности работает на заявленную им концепцию «киноправды». Кроме того, сюда же можно подключить и личный опыт И. Волошина, полученный во время второй чеченской войны, что тем самым облегчает задачу режиссера в создании художественного фильма как реального документа о событии грузино-осетинского конфликта. Экстраполируя его вариант развития войны в Южной Осетии на имеющиеся о ней знания у зрителя, полученные из новостных сводок или от очевидцев, можно сделать вывод, что именно «Олимпиус инферно» соответствует концепту «киноправды».

А на примере фильма Р. Харлина можно увидеть, насколько режиссер деформирует трактовку событий конфликта для того, чтобы оправдать одну сторону и обвинит другую. Харлин допускает ряд изменений в исторической правде для

трансформации представления зрительской аудитории об августовской войне и для определенного идеологического давления. Так, он меняет позиции «жертвы» и «врага», наделяет персонажей, входящими в группу «жертвы» слишком положительными качествами, а «врагов» чересчур отрицательными, тем самым преувеличивая их образы. Кроме того, он исключает из фильма некоторых действующих лиц самого конфликта и изменяет его протекание. Таким образом, Харлин, меняя позиции враждующих сторон, выстраивая определенную знаковую систему, но, не трогая сам факт войны и ее результаты, создает у зрителя особенное ее восприятие и формирует его отношение к той или иной стороне.

Оба фильма моделируют положительный идеал героев в лице суммативных персонажей, представителей масс медиа, являющихся «борцами» за «правду», благодаря которой мировое сообщество сможет узнать, что реально происходило во время грузино-осетинской войны в августе 2008 года. Кроме того, они выступают носителями таких положительных качеств, как смелость, взаимопомощь, самоотверженность, они противостоят «злу», ищут справедливости, и их цель не личного характера, а всеобщего.

И. Волошин и Р. Харлин представляют две противоположные трактовки военных событий в Южной Осетии. Но идея о сути информационной войны выражена ими однозначно: она не менее опасная, ее продукты сильно влияют на сознание человека, добытая в ходе нее достоверная информация никогда не будет в чистом виде донесена до людей, так как выгодная одним, она в то же время, негодна другим.

Режиссеры в своих фильмах обращаются к реальным военным событиям, касающимся вооруженного грузино-осетинского конфликта августа 2008. Но центральным событием становится не сама война, а информационное противостояние между сторонами, вошедшими в конфронтацию. Таким образом, «война реальная» становится пространством для порождения «войны информационной» в качестве самостоятельного действия, в котором орудуют свои «солдаты», но также в фильмах показано, что первая может использовать вторую в определенных целях как один из инструментов противоборства для того, чтобы выйти из конфликта победителем.

Информационная война, как и обычная война, подразумевает как минимум две противостоящие друг другу стороны, каждая из которых будет различными способами бороться за свою победу, отстаивая правду или понося противника. Сегодня это – наиболее действенный вид войны, так как люди верят тому, что видят и слышат, им слишком сложно фильтровать поступающую информацию.

Сравнительный анализ показал различие фильмов на уровне идей и схожести по жанрам и тематике. В целом обе картины рассуждают о проблеме информационной войны, ее силе над человеческим разумом и сложным механизмом, с помощью которого можно манипулировать «правдой».

Список литературы

1. Kit B. Renny Harlin goes to war for love. – «The Hollywood reporter», 2010 г.
2. Анкета – Что такое актуальность. – «Искусство кино», 2010 г.
3. Зелевенский С. «Пять дней в августе» Ренни Харлина Война роз. – «Афиша», 2012 г.
4. Стешин Д. «Олимпиус инферно» - документальная фантастика о недавней войне. – «Комсомольская правда», 2009 г.
5. Даниленко И.С. Вооружённый конфликт в Южной Осетии и его последствия. - М.: Красная звезда, 2009 – 160 с.

