

Сорокин В. Н.

[ДЕНИ ДИДРО. ТВОРЧЕСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ](#)

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2009/7-2/44.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

[Альманах современной науки и образования](#)

Тамбов: Грамота, 2009. № 7 (26): в 2-х ч. Ч. II. С. 137-139. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2009/7-2/

[© Издательство "Грамота"](#)

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

2. Посредством укрупнения существующих производств и, в отдельных случаях, изменения характера выпускаемой продукции, технической реконструкции, было создано ряд крупных специализированных производств.

3. В условиях научно-технических преобразований даже частичное разрешение проблем рационализации хозяйственных связей и создание специализированных производств было возможностью сокращения затрат и более эффективного внедрения новой техники и модернизации существующей. Не имея достаточной свободы, региональные руководители осуществляли мероприятия по рационализации согласно директивным указаниям, что также являлось сдерживающим фактором.

Создание более прогрессивной отраслевой структуры промышленности повысило значение Куйбышевской области в общесоюзном производстве электроэнергии, нефти и нефтепродуктов, самородной серы, подшипников, синтетического каучука и т.д. Объем производства этих продуктов был рассчитан на удовлетворение потребностей многих областей Поволжья, Урала, Западной Сибири, Центра. Такая специализация промышленности области определило ее место в общесоюзном территориальном разделении труда.

Основные мероприятия по рационализации межрайонных связей в регионе сводились к концентрации поставок в руках минимального количества постоянных поставщиков, располагавшихся в экономически тяготеющих районах и созданию крупных специализированных производств.

ДЕНИ ДИДРО. ТВОРЧЕСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ

Сорокин В. Н.

Рязанский заочный институт (филиал)

Московского государственного университета культуры и искусств

XVIII век принято называть французским, так как эпоха просвещения, как раз в этот период, наибольшего развития достигла именно во Франции. И самыми яркими представителями его были, в первую очередь, Ф.-М. Вольтер, Д. Дидро и Ж.-Ж. Руссо. Нисколько не уменьшая творчество и деятельность писателей и философов в других странах, в частности, в России, таких как Н. И. Новиков, А. Н. Радищев, Д. И. Фонвизин, французское просветительство не просто сформировалось, бурно и широко развивалось и достигло своего расцвета, а еще и оказало огромное влияние на творчество и развитие общественной мысли практически во всей Европе.

При всех своих индивидуальных особенностях, как, например, Ф.-М. Вольтер (1694-1778 гг.), которого называли «мудрым старцем», оставался представителем диестического направления (где мир сотворен Богом, но развивается по своим законам, в частности законом природы), Ж.-Ж. Руссо (1712-1778 гг.), в общем-то, тоже был представителем деизма, но особенность его воззрений заключалась в том, что материю и дух он рассматривал, как два извечно существующих начала (дуализм). Дидро же, в принципе, поставил под сомнение божественное начало. Но самое главное, что объединяло всех просветителей, в том числе, и русских, так это то, что они были противниками официальной религии, крепостного права, всячески способствовали просвещению как народа, так власти.

Философия Дидро и других просветителей, как философия здравого смысла и разума, восстает против неразумного социального строя и неразумных идей. И идеи просветителей нацелены, прежде всего, на процесс, который связывает внешний мир, природу и ум человека, так как социальная жизнь, глазами художника и философа, есть бедствие народа и роскошь властей.

Художник всегда остро чувствует это, поэтому, в частности, в «Племяннике Рамо» обличение социальной жизни, стремление к богатству и обогащению к золоту, как определяющему фактору и смыслу жизни и, соответственно, оценке нравственной атмосферы, царящей в обществе.

«Племянник Рамо» принято считать одним из лучших произведений художественной прозы Дидро. По структуре, это диалог между племянником известного композитора Рамо и неким безмянным философом. Как, впрочем, и многие другие произведения Дидро, например, «Жак-фаталист и его хозяин», а также, в частности, и «Парадокс об актере». Это говорит, скорее, не только о пристрастии к театру, а, наверное, скорее всего, о складе мышления философа – в диалоге и споре искать истину. Те пьесы, которые были написаны Дидро, как, например, «Побочный сын, или испытание добродетели» (1755 г.) или «Отец семейства» (1756 г.), несли в себе больше моральных рассуждений и риторики, чем художественности и действенности. Таким образом, пьесы не имели должного успеха на сцене.

«Племянник» представляет смесь возвышенного и низменного, хотя низменное явно преобладает: такое двойное лицо, разорванное сознание. С одной стороны, он открыт, кажется даже, правдив и не лицемерит, у него есть вкус, и он понимает природу искусства; он также видит и трезво оценивает безнравственное общество, утопающее в разврате и роскоши, поэтому, с другой стороны, он вынужден пресмыкаться и разыгрывать из себя шута. Более того, он изобретает множество подобных способов «приспособливаться», пытаясь довести их до совершенства, так как, по его мнению, «пороки и есть практические добродетели, счастливо обладая ими, многие держат ноги в тепле... Надо прислуживаться, черт возьми, ездить к знатным особам,

изучать их вкусы, потакать их прихотям, угождать порокам, одобрять несправедливость - вот в чем секрет» [Дидро, 1973, с. 209].

Если проследить ситуацию, то она на самом деле имеет много общего с сегодняшним социальным процессом.

Например, система образования сегодня переживает спад, мягко говоря, нестабильность, и в первую очередь, в гуманитарной области. Ведь не секрет, что многих советских писателей-классиков давно убрали из школьной программы. Дошло до того, что из выпускных экзаменов убрали ключевой предмет – сочинение.

Дидро видел выход из сложившегося положения, как уже отмечалось в социальных свободах и просвещении граждан и, прежде всего через искусство, которое будет настоящим только тогда, когда будет отражать гармонию природы, которая уже изначально совершенна сама по себе.

Он категорически отвергает классицизм и барокко, которые в то время уже достаточно долго держали позиции в искусстве. То есть, Дидро не принимал слепого подражания античности, которое уводило от гармонии и многообразия природы и реального мира, не говоря уже о каких-то рамках в искусстве.

Свое содержание искусство, по мнению Дидро, черпает из природы, которая сама по себе совершенна.

«Всякое искусство, основанное на подражании имеет своим образом природу» [Там же, с. 86]. Это философ утверждает как в «Племяннике Рамо», так в «Парадоксе об актере»: «Изучение великих образов, знание человеческого сердца, знакомство со светом, упорная работа, опыт, привычка к сцене совершенствует дары природы» [Дидро, 2007, с. 124].

По сути, это первые реалистические тенденции в художественной литературе, а также, в музыке, театре да и других видах искусств. Безымянный философ в «Племяннике Рамо» никак не может согласиться с утверждением, что и «в области нравов надо быть таким, каким выгодно быть... Что до порочности, то ею я обязан одной только природе. Когда я говорю о порочности, то я пользуюсь вашим языком, ибо если бы мы могли понять друг друга, могло бы стать, что вы назвали бы пороком то, что я зову добродетелью, а добродетелью – то, что я зову пороком» [Там же, с. 69].

Творчество Д. Дидро, как уже отмечалось, тяготело к театру, не случайно структура его многих произведений строилась на диалогах, как и в пьесах. Театр, по мнению Д. Дидро, это школа нравственности, и жизнь на подмостках должна показывать обыкновенных людей, то есть - «третье сословие». По мнению философа, нужна драма жизни, а не комедия или трагедия. «Комедия интриги и даже комедия характеров всегда прибегают к преувеличению» [Там же, с. 157]. «Трагедия - на мой взгляд, лишь прекрасная страница жизни, разделенная на части известным количеством пауз» [Там же, с. 163].

Рассуждая об искусстве театра, Д. Дидро пытается выработать принципы сценической игры. Д. Дидро утверждает, что актер должен погрузиться в обстоятельства роли, он должен смотреть на эту самую роль, как бы, со стороны, «мысленно следуя за своим образом, он (актер) себя видит, слышит, судит о себе, о впечатлении, которое произведет» [Там же, с. 129].

Более того, актер, играя на сцене, должен включать не сердце, а рассудок. И это для него принципиально от актера, играющего нутром «не ждите...никакой цельности. Между тем актер, который играет, руководствуясь рассудком, изучением человеческой природы, неустанным подражанием идеальному образцу, воображением, памятью, - будет одинаков на всех представлениях, всегда ровно совершенен...» [Там же, с. 128].

А вот возбуждение и природная чувствительность, по его мнению, опасны для актера. Они могут привести его к манерности и однообразию. Кстати, быть чувствительным и чувствовать, по мнению Д. Дидро, разные вещи. «Первое принадлежит душе, второе - рассудку. Можно чувствовать сильно – и не уметь передать это. Можно хорошо передать чувство, когда бываешь один, или в обществе, или в семейном кругу, когда читаешь или играешь для нескольких слушателей, - не создать ничего значительного на сцене» [Там же, с. 188].

Дидро принципиально по-новому подошел к искусству театра. Стоит отметить, что многие его мысли и высказывания по этому вопросу наши свое отражение в том или ином виде, в элементах Системы К. С. Станиславского. Например, углубленное погружение в глубину суждения – то есть, это изучение «предлагаемых обстоятельств» и анализ драматургического материала. Или же, его взгляд на «правдивость» - принцип «жизненной правды» станет у К. С. Станиславского первым принципом его Системы. Только с той огромной разницей, что «правдоподобие чувств и истина страстей в предполагаемых обстоятельствах» [Пушкин, с. 249], по определению А. С. Пушкина была и остается главной задачей в технологии актерского творчества Российской театральной школы.

Искусственность и бездуховность в обществе, как в зеркале отражается на подмостках. Это выражается в искажении классики и слабой современной драматургии, в примитивности существования на сцене, в обозначении, а не проживании, иногда в напыщенности, иногда в псевдоправде, которые мы видим сегодня как на сцене, так и на экранах кино и телевидения, против чего восставали просветители и, в частности, Д.Дидро, учение которого остается актуальным и сегодня.

Список литературы

- Дидро Д. Монахиня. Племянник Рамо. Жак-Фаталист и его хозяин. М., 1973.
Дидро Д. Племянник Рамо. Парадокс об актерах. СПб., 2007.

Пушкин А. Записки о народной драме // Пушкин А. Полн. собр. соч.: в 5 тт. Красноярск, 1999. Т. 4.

СОЦИАЛИСТЫ-РЕВОЛЮЦИОНЕРЫ И МЕНЬШЕВИКИ В СОВЕТСКОЙ ИСТОРИОГРАФИИ: 1920-30-Е ГОДЫ

Суслов А. Ю.

Казанский государственный технологический университет

Историография социалистических партий в Советской России прошла довольно сложный путь, отразив колебания политической конъюнктуры и смену властных режимов. Она являлась частью советской историографии в целом, отразив ее характерные черты – политизированность и господство моноидеологии, но в то же время была под более жестким идеологическим давлением [Shtepa, 1962; Mazour, 1971; Афанасьев, 1996, с. 31–37; Litvin, 2001; Бычков, Свешников, 2005, с. 299–323]. С первых лет большевистской власти историки советского общества были поставлены в зависимое положение. Историческая наука формировала соответствующее историческое сознание общества, представления о роли врагов большевизма. Сразу же после захвата власти перед большевиками, как и перед любым революционным режимом, встал вопрос о легитимности, то есть задача доказать, что ими была совершена настоящая революция, а не военный переворот, как утверждали меньшевики и эсеры. Созданию «образа революции» и ее врагов и была подчинена многочисленная советская литература антиэсеровской и антименьшевистской направленности.

Именно тогда, в 1920-е годы, в стране сложился своеобразный тип связи науки, идеологии и политики, который продолжал господствовать и далее [Алексеева, 2003, с. 13]. После окончания гражданской войны власть организует Комиссию по истории Октябрьской революции и Российской коммунистической партии (Истпарт) с филиалами по всей стране. Истпарт был создан при Наркомпросе в сентябре 1920 г. и передан под начало ЦК РКП(б) в декабре 1921 г. Одной из главных задач Истпарта было собирание документов и материалов по истории революционного движения и Октябрьской революции, в том числе за рубежом.

Создаются новые библиотеки, архивы, музеи для хранения «памятников» революции. Появляется первое поколение историков-марксистов, формировавшихся из партийной среды (в основном, социал-демократической) и связанных после 1917 г. с государственной деятельностью. Именно они (И. И. Минц, М. В. Нечкина, А. Л. Сидоров, Э. Б. Генкина, Н. Л. Рубинштейн, А. М. Панкратова и другие) стали активными участниками острой идейной борьбы с противниками большевизма. Эта борьба была частью глобального государственного проекта по конструированию образа революции, гражданской войны и истории большевистской партии. Газеты, листовки, школьные учебники, исторические труды, митинги, официальные церемонии и празднества [Мальшева, 2005], агитпоезда, фотографии, кинофильмы формировали, как отмечает Ф. Корни, «основополагающие нарративы» нового режима [Соптеу, 2004, р. 10], включавшие ряд ключевых символов и сюжетов, в том числе и о «врагах революции».

Важной частью пропаганды становится кино (именно с 1920-х гг. восприятие мира современным человеком становится все более опосредованным экраном), где образы меньшевиков и эсеров изображаются резко отрицательно. Начало расцвета кинематографа совпало с формированием тоталитарного режима [Parazian, 2009]. Знаковыми стали документальный фильм Д. Вертова «Процесс эсеров» (1922 г.), фильм С. Эйзенштейна и Г. Александрова «Октябрь» (1927 г.), где после выступающего на трибуне меньшевика показывались руки, перебирающие струны арфы, а речь эсера монтировалась с балалайкой. И то, что в последующие десятилетия советской власти фильм ассоциировался с представлением о «Великом Октябре», в немалой степени было сформировано именно Эйзенштейном, его весьма образную кинематографическую версию выдавали чуть ли не за документальную фиксацию свершившегося. «Октябрь» можно считать в мировом кино одним из первых примеров воплощения на экране «второй реальности», кажущейся подлиннее настоящего. Так, в ряде позднейших картин 1930-х гг. сцена штурма Зимнего дворца из фильма Эйзенштейна вставлялась как черно-белый «документальный» отрывок.

Карикатурными были образы социалистов и в других популярных фильмах 1930-х гг., эсеры и меньшевики откровенно высмеивались (трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» М. Ромма). Литература и кино фактически становились институтами по «производству Истории» [Добренко, 2008, с. 7]. Именно кино предоставляло наибольший простор для мифологизации истории.

После Октябрьской революции постепенно начинает формироваться официальная концепция истории России. Ее главной теоретической посылкой становится марксистская теория борьбы классов. В нее включаются рабочее и крестьянское движение, история политических партий (прежде всего социал-демократии), революция 1905–1907 гг., Февральская и Октябрьская революции. Партия не только формировала организационные структуры науки, она определяла и ее кадровый состав, оценивала содержание решаемых задач. С начала 20-х гг. в научную жизнь вошла практика издания тезисов Агитпропа ЦК (затем тезисов и постановлений ЦК КПСС), в которых содержались обязательные для научной общественности выводы, оценки узловых событий, фактов, явлений и процессов. Так было, например, с издававшимися каждые пять, а затем и