

студентами на занятиях; из разбора каждого конкретного случая удачных или менее удачных образных решений. Только при таких условиях можно судить о результативности интерпретации, стилизации и других видах, способах освоения культурного наследия.

Подводя итог вышесказанному, можно выделить следующее:

— традиционное народное искусство является неотъемлемой частью духовной культуры, поскольку сюжеты этого искусства проистекают из среды, в которой протекает жизнь народа, и в то же время участвует в ее формировании. А значит, сохраняя духовную культуру, при обсуждении данной проблемы, преподаватель должен особое внимание уделять развитию местных ветвей традиционного народного искусства;

— освоение народного искусства идет через осознание художественно-эстетических образов, присутствующих той или иной ветви искусства, процесс познания этого образа идет по спирали при действенном участии мастера-педагога-руководителя;

— тесная связь традиционного прикладного искусства с современностью прослеживается не только благодаря пяти выше перечисленным функциям народного искусства, но и исходя из правильного понимания определений наследования и преемственности;

— традиция в народном искусстве является не столько сдерживающим фактором, сколько фактором стабильности, сохраняющим общестилевое направление, школу, формирующим язык художественного выражения;

— для нашей страны характерными являются четыре формы бытования традиционного народного искусства, которые оказывают существенное влияние на особенности школ, художественных систем и изобразительного языка;

— одной из важнейших функций традиционного народного искусства, благодаря которой оно сохранилось и оказывается понятным и в наше время, является коммуникативность. Благодаря ей в произведениях заложены познавательная информация, эмоциональная оценка, народное искусство развлекает и завораживает и, таким образом, является неоценимым источником для творческого вдохновения и энергии будущим дизайнерам по костюму.

Библиографический список

1. Василенко, В. М. Народное искусство [Текст] / В. М. Василенко // Избранные труды о народном творчестве. — М., 1974. — С. 20–78.
2. Бакушинский, А. В. Художественное творчество и воспитание [Текст] / А. В. Бакушинский. — М.: Новая Москва, 1981. — С. 56
3. Некрасова, М. А. Современное народное искусство — Contemporary folk art [Текст]: по материалам выставок 1977–1978 г. / М. А. Некрасова. — Л.: Художник РСФСР, 1980. — С. 12–23.
4. Витовтова, Г. И. Производство художественных изделий русским населением Зауралья в XIX в. [Текст] / Г. И. Витовтова. — Екатеринбург, 1995. — С. 54, 62–70.
5. Беляева, Г. Г. Традиционная культура и формы ее художественного воплощения [Текст] / Г. Г. Беляева // Локальные культурно-исторические исследования. Теория и практика. — Омск, 1998. — С. 8.

АМИРЖАНОВА Аина Шугаевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Дизайн костюма». Адрес для переписки: e-mail: aina71@bk.ru

Статья поступила в редакцию 07.09.2011 г.

© А. Ш. Амиржанова

УДК 130.2

Н. Л. ВАРОВА

Омский государственный
педагогический университет

ПРАСИМВОЛ ЭПОХИ КРИЗИСА МОДЕРНА

В статье конструируется понятие «прасимвол эпохи кризиса модерна» с опорой на идеи О. Шпенглера и А. Белого. Выявляется содержание этого прасимвола на основе анализа творчества А. П. Чехова. Прасимвол эпохи кризиса модерна позволяет более точно увидеть особенное в эпохах Просвещения, кризиса модерна, постмодерна.

Ключевые слова: прасимвол, модерн, субъективный образ мира, относительность, парадокс, символизм.

Теории, содержащие описание и объяснение динамики культуры, трактуют ее как циклическую и выделяют в истории отдельные великие типы культур (Данилевский, Шпенглер, Тойнби), либо как линейную и различают отдельные этапы развития (Конт, Маркс, Ясперс). В границах обоих подходов возможно говорить о базовых идеях, лежащих в основе мировосприятия в рамках отдельных культур, либо на отдельных этапах развития культуры. В тео-

рии Шпенглера совокупность идей, определяющих специфику великих типов культуры, описывается понятиями «душа культуры», «гештальт мира», «прасимвол» [1, с. 337]. В вопросе о времени возникновения прасимвола Шпенглер считает правильным признать как дополнительные противоположные ответы: «...исконный гештальт мира является врожденным, поскольку он представляет собой изначально-ную собственность души той культуры, которая

воплощается в нашей жизни; но он же является и *приобретенным*, поскольку каждая отдельная душа вторично повторяет для самой себя этот творческий акт и уже в раннем детстве обнаруживает заповеданный ей символ глубины...» [1, с. 337].

В данной статье мы используем понятие прасимвола для обозначения совокупности качественных определенностей, полученных в результате анализа произведений, созданных в одну эпоху на определенной территории, и обобщения полученных результатов. Цель статьи: охарактеризовать прасимвол западной культуры конца XIX — начала XX веков.

Культура этого исторического периода является частью культуры Нового времени, этапами формирования которой были Возрождение, Реформация, Просвещение, и характеризуется как этап кризиса этой культуры. Кризис культуры выражался в потере определенности смысла: когда благодаря развитию наук последовательно разрушались пространственно-временные границы, которыми прежде обладал мир как творение Божие, из мировоззрения элиминировалось понятие центра вселенной, человек терял свое определенное положение и достоинство подобия Бога в этом мире, развивался кризис личности и разочарование в конструктивной эффективности человеческого разума. В эпоху кризиса перестает удовлетворять ньютоново-картезианская картина мира, предлагающая для всего и всех единую систему координат, идея относительности распространяется на новые области самосознания (от философии Д. Юма к теориям относительности А. Эйнштейна).

Восприятие мира на рубеже XIX — XX вв. складывается из нескольких составляющих: 1) повседневный опыт дает представление о действительности, которая становится динамичной, изменчивой, чему способствует развитие научных знаний, технический прогресс, урбанизация, демографический взрыв; 2) научная картина мира — происходит дифференциация наук, развитие частных научных картин мира, подтверждаются идеи о безграничности и многомерности мира; 3) самосознание (философия жизни, экзистенциализм, психоанализ) говорит о дисгармонии, противоречиях между миром и личностью, давлении социальных институтов, отчуждении личности от достижений культуры и цивилизации, одиночестве и потерянности в бесконечной вселенной. Меняется статус знания: абсолютное превращается в относительное. Христианство давало незыблемую картину мира, наука утверждает принцип относительности. Христианское учение о спасении, уравнивающее шансы всех людей, теряет свою актуальность, новые — социальные и научные — проекты спасения имеют партикулярный характер. У каждого в сознании возникает свой образ мира в соответствии с его социальным и культурным опытом.

Искусство рубежа XIX — XX вв. ищет средства для выражения субъективного образа мира. Изоморфные символы, стремящиеся к точному изображению окружающей действительности, становятся совершенно недостаточными. Аллегорические изображения, выражающие с помощью символов общекультурные смыслы, идут на службу политическим и идеологическим интересам. Возникает необходимость в создании символов, выражающих феномены индивидуального сознания, стремящегося к пониманию.

Произведение художника перестает быть зеркалом, в котором напрямую отражается действительность, очевидная для всех, или общий для всех умо-зрительный образ действительности. Между реаль-

ными процессами действительности и художественными образами располагается мышление художника, которое длится во времени и представляет собой рефлексию по поводу мира и своего положения в нем. То, что доступно зрителю или читателю, — это результат рефлексии, найденные художником формы проявления обнаруженных в ходе мышления смыслов. Мышление в данном случае — широкое понятие, обозначающее психический процесс, в ходе которого происходит индивидуальное понимание. Оно может быть логически ясным, предельно формализованным, а может быть наглядно-образным, символическим.

В гуманитарном знании рубежа XIX — XX вв. понятие «символ» имеет очень большое значение. Это понятие осмысливается в философии жизни, феноменологии, социологии (О. Шпенглер, Э. Гуссерль, А. Шюц, Г. Зиммель), в философии всеединства (В. Соловьев, П. Флоренский), в психологии (гештальт-психология, З. Фрейд, К.-Г. Юнг), в искусстве (стиль модерн, направление символизм). Э. Кассирер пишет работу, маркирующую новую область философии, «Философия символических форм». К этой новой области относится и символизм А. Белого (основы теории символизма изложены им в статье «Эмблематика смысла»). В концептуальном наброске символической онтологии Белый выстраивает иерархическую лестницу символов, включающую высший символ как закрытую тайну (существует сам по себе, вне человека), символ как форму явления этой тайны (содержание моего сознания), символ как форму объективации моего понимания высшей тайны («элемент» культуры, артефакт). Всего Белый предлагает 23 определения символа [2, с. 75], которые выстраиваются в систему, позволяющую описать мир как целое, центром которого является человек. До момента осознания себя в обществе человек усваивает формы определенной культуры, изучает языки разных видов деятельности, обладающие разной степенью универсальности, становится приверженцем определенного языка и отстаивает его наибольшую эффективность и полноту. Момент осознания себя в мире включает понимание мира как целого, себя как его части, прояснение отношения я — мир. Обретенная истина порождает качественно новую проблему — выразить понимание мира как целого, включающего Высший символ-тайну, при отсутствии точного языка для его описания.

Свои способы предлагает искусство. Символ в искусстве модернизма это выражение душевной, внутренней жизни, психической работы, феноменов сознания с разной степенью отрефлексирования: фиксация смутного (поэзия «поточка сознания»); схватывание и упорядочение спонтанных случайных фрагментов восприятия расколотого мира («метафизическая живопись»); чистое беспредметное творчество на научной основе (супрематизм).

В качестве примера произведения искусства эпохи кризиса Модерна рассмотрим творчество А. П. Чехова. Взгляду во власти рационально-идеализирующей (классицизм) и иррационально-идеализирующей (романтизм) традиций Чехов открывается прежде всего как художник обыденности, писатель маленьких людей. Ахматова: «Его мир бесцветен и уныл, в нем никогда не светит солнце, не сверкают лучи, все покрыто отвратительным серым туманом» [3, с. 169]. Населяют этот мир жалкие люди, не знающие подвига, застигнутые в безвыходном положении. Однако при отказе от идеализирующей тенденции и соотношении с действительностью творчество

Чехова открывается как место проявления противоположных тенденций, существования многозначных образов и амбивалентных смыслов. Сформулируем парадоксы в творчестве А. П. Чехова, воспользовавшись материалами статьи Л. Кагана «Парадоксы Чехова» [3].

Во-первых, соотносительность, взаимосвязь трагического и комедийного начал в человеческом мире. Коган отмечает, что такое понимание мира делает Чехова «предшественником неореализма и экзистенциально-психологического обновления искусства». Во-вторых, противоречивая оценка российской интеллигенции. Чехов говорит, что интеллигенции как организованного объединения единомышленников не существует. Но интеллигенты есть, и они — выходцы из разных слоев общества. Интеллигенция и должна быть интегрирована во все уровни общества. В-третьих, целенаправленность и бессмысленность существования человека. В монологах персонажей прослеживается общий момент: потеря смысла жизни, сопровождающаяся чувством одиночества, тоской, страхом. Смысла жизни не найти в проявлениях, но только в тайне, которая за ними стоит. Переход от тайного к явному осуществляется в творчестве, а существование человека — искусство находить меру. В-четвертых, человеческое стремление к порядку и покою, с одной стороны, и к спонтанности и абсолютной свободе — с другой. На смену традиционному в русской культуре образу раздолья, репрезентирующего свободу-покой, Чехов создает образ чайки, репрезентирующий свободу — творческий полет над покоем-бесконечностью. В-пятых, парадокс ограниченности и безграничности родного дома. Если у человека есть семья, дающая заботу и защиту, то весь мир становится для него родным домом. Если происходит разрушение семьи, то человек оказывается одиноким и незащищенным в огромном враждебном мире. В-шестых, противоречие между культурой и цивилизацией. Вырубка вишневого сада — это победа цивилизации, но гибель живого родного дома, реквием исчезающей духовности. По мнению Кагана, Чехов выступает как основатель экологии культуры, экологии духа. Разрешение парадокса — в духовном пробуждении, в становлении человечности, в свободе как подвиге великодушия.

Итак, в восприятии Чехова мир в целом и существование человека в этом мире носят парадоксальный, изменчивый, зыбкий характер. Идеализация, гипертрофированный героизм, радикальные практики, основанные на убеждении в возможность передела устройства общественной жизни по более совершенным правилам, становятся только одним из проявлений мировоззрения Нового времени. Новейшее искусство улавливает состояние потери устойчивых оснований реальности и привычных смыслов. Проблему смысла в творчестве А. П. Чехова рассмотрим на примере пьесы «Вишневый сад», используя материалы эссе И.Н. Сухих «Струна звенит в тумане» [4].

И. Н. Сухих раскрывает наличие двух уровней повествования в пьесе, двух сюжетов — внешнего и внутреннего.

На первом уровне — видим раздробление социума, разрушение традиций, противоречия между старым и новым. Сюжет очень прост. «Чехов изобразил в «Вишневом саду» помещичье-дворянское разорение и переход имения в руки купца-предпринимателя» — «стандартный отзыв советского времени» [4, с. 20]. Действие, о котором повествует Чехов не противоречит идее исторического прогресса, объек-

тивность изменений не вызывает сомнений, уходящий дворянский мир не ассоциируется с «золотым веком», поэтому доминанта тоскливого настроения вызывает недоумение и остается непонятой.

Персонажи Чехова не укладываются в привычные социальные и литературные амплуа. Происходит нарушение сложившихся традиций изображения окружающего мира и социально определенных типов: а) автор нарушает традицию изображения красоты усадебного быта (Тургенев, Толстой); б) не следует сатирической злости Салтыкова-Щедрина; в) дворяне (Гаев, Раневская), студент (Петя Трофимов), новый человек Лопахин задуманы и изображаются вне канонов (Тургенев, Горький). Социальные типы представлены социальными исключениями. Психологические тонкости важнее для автора, чем социальные маски.

Каждый персонаж имеет свои индивидуальные интересы, направленность человеческих волей разнообразна, но индивидуальная воля не имеет решающей силы, поскольку противоречия носят объективный характер и предполагаются самой формой жизни. В пьесе «Вишневый сад» заданы два уровня жизни. Первый уровень — фрагмент реального жизненного времени, в котором разворачивается действие. Второй уровень строится на повторениях, напоминаниях и возвращениях, проступает сквозь постоянное беспокойство, причитания и сетования — это время как поток, доминантой восприятия которого в человеческом сознании является уход, исчезновение. «Главное невидимо действующее лицо в чеховских пьесах... — беспощадно уходящее время» [4, с. 24]. Таким образом, внутренний сюжет «Вишневого сада» — судьба человека в потоке времени.

Пьеса переполнена временными указаниями, ориентирами, сигналами. Время отдельных персонажей измеряется разными единицами и с разной степенью точности — минутами, месяцами, годами и десятилетиями. Смысл времени оказывается тем единственным общим смыслом, который их сближает. Сближение это происходит только во внутреннем сюжете пьесы, когда персонажи открывают непостижимый феномен жизни.

В речи персонажей, которая принадлежит внешнему сюжету, возникают как бы случайные, не связанные с повседневными заботами высказывания о том, что жизнь прошла, чего страшатся в завтрашнем дне, на что надеются в будущем. «Приобщенность к двум сюжетам придает большинству персонажей пьесы психологическую и эмоциональную объемность» [4, с. 27].

Характер мира неопределен, но каждому персонажу дан момент истины, прозрения (кроме «нового лакея» Яши). Прозрение болезненно: одиночество, неудачи, уходящая жизнь, упущенные возможности. Но и целительно: обнаруживает за веселыми водевильными масками живые страдающие души.

Речь внутреннего сюжета характерна, речь внутреннего сюжета — общая лирическая стихия, порождающая красивые и глубокие высказывания от лица каждого персонажа. Лирическая стихия объединяет души в коллективное целое, придает общий ритм существования чеховским персонажам, для которого характерны парадоксальность, непредсказуемость, легкость эмоциональных переходов, резкое сближение полюсов.

Мир, который создавали писатели-реалисты XIX в., мог быть трагичным, но при этом оставался стабильным, устойчивым в своих основах (исключение составляет только мир Ф. М. Достоевского).

«И вдруг все вздрогнуло, поплыло под ногами. Крик, истерика, припадок стали не исключением, а нормой» [4, с. 32]. Современная сознательная жизнь не в ладу с покоем и личным счастьем, современное поколение — первое, представители которого дурно спят, много говорят и все решают, правы они или нет [4, с. 34]. В пьесе каждое действие обладает своей яркой выраженной атмосферой, «но доминантой, "душой", "сердцем" "Вишневого сада" оказывается атмосфера зыбкости, неустойчивости, нервности, жизни "враздробь"» [4, с. 34]. Персонажи проговаривают свое беспокойство: «трясутся руки», «в обморок упаду», «в голове помутилось», «сердце так и стучит». Плюс внезапные случайности: появление прохожего, звук лопнувшей струны в тишине, который прочитывается как знак свыше.

Но, кроме бурных монологов, лирических излияний, жалоб, есть тишина. В тишине разворачивается действие внутри сюжета: «герои думают, их общая душа живет в едином ритме». «Пауза — постоянный способ обнаружения второго сюжета. Выходя из паузы, очнувшись, герои проговаривают свои простые открытия, обнаруживают истинное положение вещей» [4, с. 35].

Второй сюжет сглаживает традиционно непреодолимую эстетическую границу между «главными» и «второстепенными» персонажами. Главные персонажи — индивидуальности, хорошо проработанные, рожденные автором изнутри, воплощающие авторский опыт переживания жизни, и читателем они тоже прочитываются изнутри, в соотношении со своим опытом переживания. Второстепенные персонажи — результат обобщения, типизации, создаются автором извне, результат внешнего наблюдения, и читатель узнает в них не себя, а других. Чехов нарушает опгические традиции драматургии, меняет художественную оптику. Венгерский режиссер И. Хорваи говорит о «внешне-внутреннем видении» Чехова. Каждый персонаж, кроме Яши, имеет свою минуту, когда превращается в героя, и читатель может узнать в нем себя.

Понимание второго, внутреннего, сюжета проявляет еще одного героя пьесы — вишневый сад. Вишневый сад — это причина развивающегося действия, он связывает всех персонажей, он источник общих смыслов. «Драматург создал картину жизненного процесса, в который люди входят как высшая ценность, но и как элементы, неотделимые от целого» (Г. Гуковский) [4, с. 37]. Сад также герой двух сюжетов. Как герой внешнего сюжета сад виден из окна, про него написано в энциклопедии, садовые деревья цветут, в конце рассказанной истории их рубят топорами. Как герой внутреннего сюжета сад — это глубокий символ, охватывающий в единое целое разнообразные мотивы пьесы, позволяющий раскрыть характеры вне прямого конфликта; с садом связаны размышления героев о времени; он провоцирует самые исповедальные монологи, обозначает поворотные точки действия.

Если вишневый сад воспринимать только как героя внешнего сюжета, то он дает много поводов для критики. Так, И. Бунин обвинил Чехова в искажении реальности, в незнании усадебной культуры: никогда помещичьи сады не были сплошь вишневыми; никогда вишни не росли возле господских домов; вишневые деревья выглядят скорее некрасиво, чем чудесно [4, с. 39].

Парадокс в том, что для читателя, открывшего внутренний сюжет, справедливая критика Бунина «пролетает мимо цели», в лучшем случае вызывает

недоумение, или просто не замечается. Дело в том, что образ вишневого сада — это обозначение не только части собственности помещика, но указание на определенное содержание, которое есть в душе каждого культурного человека, что особенно важно в периоды социальных трансформаций, культурных кризисов. И это не воспоминание о конкретном месте, где ты был, куда можно вернуться. Туда нельзя попасть. Это место снов, воспоминаний, упований и безнадежных надежд.

Еще один значимый символ пьесы — звук лопнувшей струны. Символ, который занимает микро-частицу времени рассказанного действия. Это знак переворота, катастрофы, смены эпох. Всю полноту смысла пока расслышал только автор и запечатлел в знаковой форме. Для других пока существуют только индивидуальные катаклизмы, личные неудачи или удачи. А для автора — это символ конца всего мира, причем деления на праведников и грешников не ожидается, надежда на спасение отсутствует. Чехов находит знаковую форму выражения для предчувствия нового мира: мира, в котором нет защищающей семьи, потерян дом, люди живут вразброд. Это общий кризис культуры модерна: герои бегут от настоящего — это приговор ему; гибель сада — приговор людям, его не спасшим.

Уровень понимания и творческого выражения позволяет применить к наследию Чехова концепцию символизма А. Белого. Приведем свою интерпретацию символической онтологии А. Белого [2, с. 47]. Измерение по вертикали: вершина — Высший символ, подлинное бытие, тайна. Средний уровень — Я, знающее себя в мире, феномен сознания, часть жизненного времени индивидуального человека. Нижний уровень — культура как совокупность объективированных смыслов. Кроме того, существует множество расходящихся от высшего символа вертикальных линий, обозначающих этапы восхождения к Высшему символу в процессе познания из разных областей культуры. А. Белый выделяет два способа — познание и творчество, которые можно соотнести с крайними положениями вертикальных линий. Воспользовавшись образом треугольника можно получить новые смысловые поля. Вершина треугольника — Высший символ, средняя линия — уровень самосознания, основание — символы культуры, левая сторона — индивидуальные истины, открывающиеся в ходе познавательной деятельности (символы-понятия), правая сторона — индивидуальные истины, открывающиеся в ходе творческой деятельности (символы-образы). В таком изображении появляется малый треугольник, ограниченный линией самосознания — символы сознания, стремящегося постигнуть мир как целое, тайну. Под линией самосознания оказывается часть большого треугольника, которая содержит различные области культуры (науки естественные, социальные, гуманитарные; технологическое знание; художественные практики), содержащие знание об отдельных фрагментах бытия — область объективированных символов, ставших образцами в разных науках и направлениях искусства. Нижняя часть большого треугольника — это внешнее по отношению к человеку пространство смыслов, имеющее четкие языковые, культурные границы. Малый треугольник в верхней части большого — смыслы внутреннего пространства, в котором дана человеку бесконечность.

Данная символическая онтологическая модель позволяет организовать символический ряд «Вишневого сада» и эксплицировать полноту и глубину чехов-

ского понимания. Высший символ, Тайна — уходящее время. Малый треугольник при вершине большого — это стихия общих смыслов. Содержанием этой стихии является система взаимосвязанных символов «сад» — «семья» — «родной дом», которые обозначают защиту человека и в пространственных границах, и во времени. Нижняя часть большого треугольника — это различные области повседневной жизни, насущные проблемы, которыми занимаются персонажи: устройство быта, организация концертов, общих обедов и чая, приобретение и вырубка сада. Это интересы различных социальных групп: дворян, помещиков; «новых людей», купцов; прислуги. Срединная линия большого треугольника — это осознание зыбкости мира, скоротечности жизненного времени, одиночества. Вертикальные линии — это развитие смысла в речи каждого персонажа, совокупность форм объективации его понимания. В нижней части большого треугольника — это индивидуальные смыслы, представленные в острохарактерной речи, по которой легко читаются социальная принадлежность и психологические особенности персонажа. В верхней части треугольника высказывания приобретают общий характер, речь становится универсальной, несущей общий смысл.

Персонажи «Вишневого сада» не занимаются ни научной, ни творческой деятельностью, но, будучи погруженными в повседневные заботы, они тоже получают возможность прикоснуться к тайне бытия, и им открывается истина (скоротечности времени). Герои не рефлексируют по поводу своих открытий и не стараются формализовать свое понимание. Автор просто запечатлевает для нас феномен понимания, дает возможность проследить уровни самосознания и выстроить символическую пирамиду.

Итак, прасимвол эпохи кризиса модерна содержит несколько аспектов. 1. Отношение «человек — мир», обе части которого являются изменчивыми. Человеку, осознающему свое существование в мире, открывается зыбкий, изменчивый мир. Перед вечным и безграничным миром человек немощен и одинок. Смысл отношения «я — мир» открывается не только в героических деяниях, но и в повседневных

заботах. 2. Человек способен на дискретные акты понимания; великая тайна жизни — время; содержание понимания времени универсально: каждому человеку даны рождение и смерть и открытие скоротечности своего собственного жизненного времени. 3. Акт понимания открывает перспективу внутренней глубины и возможность ее проявления-заполнения субъективными образами.

Определение прасимвола эпохи кризиса Модерна помогает ясно увидеть содержание современного этапа развития культуры. Имеет место развитие, осмысление, практическое применение разных языков в попытке описать собственное (на уровне индивида, группы, общества) понимание тайны жизни. Существуют равные возможности для реализации стратегий открытости и изоляции, универсализации и фундаментализации культур, выбор которых на уровне общества определяется наиболее ресурсообеспеченными субъектами, чьи главные интересы лежат, как правило, в области экономики, а не культуры.

Библиографический список

1. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / О. Шпенглер. — М. : Мысль, 1993. — 633 с.
2. Белый, А. Эмблематика смысла / А. Белый // Символизм как миропонимание. — М. : Республика, 1994. — 528 с. — С. 25—90.
3. Коган, Л. А. Парадокс Чехова / Л. А. Коган // Вопросы философии. — 2010. — № 4. — С. 168—174.
4. Сухих, И. Н. Струна звенит в тумане / И. Н. Сухих // Книги XX века: русский канон: Эссе. — М. : Изд-во Независимая газета, 2001. — С. 19—41.

ВАРОВА Наталья Леонидовна, кандидат философских наук, доцент (Россия), доцент кафедры философии.

Адрес для переписки: e-mail: nvarova@mail.ru

Статья поступила в редакцию 08.11.2011 г.

© Н. А. Варова

Книжная полка

Касьянов, В. В. Культурология : учебное пособие для высшей школы / В. В. Касьянов. — 3-е изд. испр. и доп. — М. : Феникс, 2010. — 574 с. — Гриф Академии гуманитар. наук. — ISBN 978-5-222-17062-5.

Понятие «культура» с древнейших времен прочно связано с представлениями о человеческой деятельности. Каждая культура — это система смыслов со своей сущностью, внутренней логикой. Но это не только система знаний, это и система приобщения к другим культурам, мирам, их взаимопроникновение. Культурология, в конечном счете, это осуществление диалога культур. На основе обоснованных теорий культурология синтезирует материалы отдельных наук о культуре, что дает ей возможность комплексно изучить культуры различных эпох и народов. Данное учебное пособие раскрывает основные понятия и термины культурологии, ее ведущие школы и концепции. Оно соответствует Государственному образовательному стандарту и требованиям Болонского процесса. Пособие предназначено для студентов различных специальностей, изучающих культурологию.