

рассматривается как досадная помеха в установлении монологической, закрытой точки зрения на мир.

Разум Джулиана, должный являться прообразом разума Бога, проявляется рассудочностью, отделяющей его от живого мира других людей. Его мировоззрению не хватает необходимого для эволюции сакрального, эмоционального измерения, которое помогает достичь реальности за пределами видимого. Для П. Т. де Шардена именно любовь ко всем окружающим становится фундаментом «дифференцированного единства», силой универсального притяжения мыслящего вещества. Точка Омега (Бог) вовлекает человека в свою орбиту через онтологическую заботу, на которую тот должен ответить посредством сопричастия к действительности. Когда Джулиан отказывается от искренних, пускай и навязчивых чувств матери, то вырывает и себя, и ее из цепи духовного восхождения.

Трансформация внутреннего содержания персонажа происходит в момент смерти матери, когда столкновение с конечностью человеческой жизни впервые заставляет героя понять важность связи с людьми. Джулиан кричит о помощи, осознав, насколько важно участие, и ощутив, чем чревато отсутствие вмешательства божественной любви.

Таким образом, в рассказе Ф. О'Коннор «На вершине все тропы сходятся» на примере судьбы главного героя раскрывается эволюционистская концепция тейярдизма. Джулиан, воплощающий интеллектуальность без чувственности, открывает через событие смерти матери необходимость человеческого движения к единению в Боге.

Литература

1. O'Connor, F. Everything That Rises Must Converge / F. O'Connor // University of California, Berkeley. — URL: <https://wheelercolumn.berkeley.edu/wp-content/uploads/2021/09/OConnor.Everything-that-Rises-Must-Converge.pdf> (date of access: 08.04.2025).

Специфика взаимодействия науки и цифрового искусства в современном обществе

*Ковалевская Е. Г., студ. II к. БГУ,
науч. рук. проф. Баньковская Ю. Л., д-р филос. наук, доц.*

Эпоха господства научной рациональности и стремительного развития научной мысли породила особенно острую дискуссию о взаимодействии научного прогресса и искусства.

Вопрос влияния науки на искусство не является изобретением философской мысли последних нескольких веков: еще в XVIII в. Дени Дидро писал,

что научные знания помогают художникам и писателям глубже понимать природу человека. Знания физики и оптики привели к созданию реалистичных световых эффектов [1]. Искусство, в свою очередь, может вдохновлять ученых и способствовать распространению научных идей.

Гегель же придерживался иной точки зрения. Рассуждая о развитии научной мысли и утверждая, что «сам интеллект всецело предан наукам, полезным лишь для достижения подобного рода практических целей, впал в соблазн и обрек себя на добровольное изгнание в эту безотрадную пустыню», он пишет: «Вся духовная культура нашего времени носит такой характер, что художник находится внутри этого рефлексирующего мира, будучи не в состоянии ни абстрагироваться от него усилием воли и принятием решения, ни достигнуть искусственно уединения...» [2].

Начало спора о роли искусства в эпоху научно-технической революции в России положило выступление в 1959 г. журналиста И. Эренбурга на страницах «Комсомольской правды» [3]. В дальнейшем данная тенденция была подхвачена иными популярными изданиями, в итоге вылившись в дискуссию, получившую название спора «физиков» и «лириков». «Физики» убеждали, что в век науки, эпоху господства разума, места искусству не остается. «Лирики» же, в свою очередь, утверждали необходимость дополнения мира абстракциями живых человеческих переживаний.

В эпоху цифровых медиа технологии и искусство образуют в тандеме феномен цифрового искусства. Так, В. М. Розин определяет цифровое искусство как форму искусства, где цифровые технологии становятся не только средством, но и частью художественного высказывания, создавая новые эстетические и смысловые измерения [4], а А. Шульгин пишет, что цифровое искусство – это синтез художественного творчества и компьютерных технологий, где алгоритмы, программы и цифровые устройства являются соавторами художника [5].

Осмысление цифрового искусства сталкивается с рядом вызовов, необходимых для разрешения глобального вопроса о положении цифрового искусства в общей системе искусств и в культуре в целом. Творческую составляющую цифрового искусства необходимо рассматривать в синтезе технологического и эстетического, и эта специфическая черта ставит под вопрос саму его сущность. Однако отказ от объективации художественных произведений в материале имел место быть еще в авангардном искусстве «новой волны» и исходит из концепции пневматизма И. Кляйна [6].

Цифровое искусство, почти стирающее границы как между творцом и средством, так и между творцом и зрителем, являет собой феномен лишения произведения цифрового искусства безусловного авторства как такового, превращая его в чистый виртуальный концепт.

Цифровое искусство привносит в привычный набор характеристик искусства принципиально новые эстетические категории: интерактивность, виртуальность и симуляцию, превращает культурное пространство в единую площадку для межкультурного диалога. Оно открывает новые возможности для экспериментов с формой и содержанием, разрушая привычный треугольник связи «художник – художественный образ – реципиент». Цифровое искусство позволяет синтезировать с тем же успехом различные направления искусства, создавая его новые формы, обладающие различной степенью виртуальности и интерактивности, и повышать влияние зрителя на сам художественный процесс.

Литература

1. Дидро, Д. Опыт о живописи / Д. Дидро ; пер. с франц. А. С. Кулишер. – Москва : Искусство, 1936. – 215 с.
2. Гегель, Г. В. Ф. Лекции по эстетике : в 2 т. / Г. В. Ф. Гегель ; пер. с нем. Б. Г. Столпнера. – Санкт-Петербург : Наука, 2007. – Т. 1. – 623 с.
3. Эренбург, И. Ответ на одно письмо // Комсомольская правда. – 1959. – 2 сентября (№ 206). – С. 3–4.
4. Розин, В. М. Цифровое искусство в контексте культуры / В. М. Розин // Вопросы философии. – 2018. – № 5. – С. 45–56.
5. Шульгин, А. Искусство после интернета / А. Шульгин // Художественный журнал. – 2012. – № 86. – С. 12–18.
6. Klein, Y. Le Manifeste de l'hôtel Chelsea = The Chelsea Hotel Manifesto / Y. Klein. – Paris : Éditions Dilecta, 2006. – 32 p.
7. Эстетика и теория искусства XX века : коллективная монография / под ред. В. В. Бычкова. – Москва : Прогресс-Традиция, 2007. – 512 с.

Carnaval em Portugal

*Мелькова П. А., студ. 1 к. БГУ,
науч. рук. ст. преп. Шарупич Т. С.*

O Carnaval em Portugal possui uma rica trajetória histórica que remonta às antigas civilizações da Mesopotâmia, Grécia e Roma, onde já se observavam elementos fundamentais como o uso de máscaras, danças coletivas e críticas sociais veladas sob a forma de brincadeiras. Nas Saturnais romanas – festivais dedicados a Saturno – ocorriam banquetes públicos e uma curiosa inversão temporária da hierarquia social, com escravos assumindo papéis de senhores. Paralelamente, na Grécia Antiga, os cultos dionisiacos promoviam procissões com fantasias elaboradas e uma atmosfera de liberdade comportamental incomum para a época. Com a ascensão do Cristianismo na Europa, a Igreja Católica, reconhecendo a impossibilidade de erradicar essas tradições populares, optou por assimilá-las ao