

Министерство культуры Республики Крым
Республиканское высшее учебное заведение
«Крымский университет культуры, искусств и туризма»

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

Культурология

№ 5 (2014)



Симферополь
2014

УДК 008 (051)

*Рекомендовано к печати Ученым советом
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
(протокол № 12 от 25 декабря 2014 г.)*

Редакционная коллегия:

Главный редактор — Е. В. Чайка

Члены редакционной коллегии: М. Демска-Тренбач (Польша),
Л. Ф. Ващенко, О. А. Грива, О. А. Кочнова, А. В. Швецова, Е. Н. Маркова
(Украина), А. П. Овчинникова (Украина)

Ответственный секретарь — Е. В. Донская

ts.uncat.crimea.ua

Таврические студии Культурология № 5. — Симферополь : ГБОУВОРК
«Крымский университет культуры, искусств и туризма», 2014. — 90 с.

Журнал «Таврические студии» включен в перечень электронных научных специализированных изданий Украины по направлениям: «Исторические науки» (Постановление Президиума ВАК Украины № 2-05/2 от 23 февраля 2011 г.), «Искусствоведение» (Приказ Министерства образования и науки Украины № 893 от 04.07.2013 г.) и «Культурология» (Приказ Министерства образования и науки Украины № 893 от 04.07.2013 г.)

За достоверность информации, содержание статей редакция ответственности не несет. Мнения, высказанные авторами в статьях, могут не совпадать с точкой зрения редакционной коллегии.

ISSN 2307-8758 (print)

УДК 008 (051)

© ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма», 2014
© ООО «Антиква», оригинал-макет, 2014

А. П. Воеводин

Эстетика, искусствознание, художественная критика

Исследуется предметное поле и функциональное соотношение основных теоретических форм в структуре современного художественного сознания — искусствознания, эстетики, художественной критики. Методологическое своеобразие анализа заключается в генетической реконструкции их возникновения в процессе дифференциации функций художественного канона.

Ключевые слова: *искусствознание, художественный канон, художественная критика, фронезис, эстетика.*

В контексте дискуссий о предметном и функциональном соотношении искусствознания, эстетики и художественной критики целесообразно рассмотреть их генезис в процессе дифференциации функций художественного канона. Известно, что рациональная рефлексия художественной практики прошла ряд сменяющих друг друга исторических форм — протоканон, религиозно-художественный канон, художественный канон, теоретические формы. Цель публикации состоит в уточнении предметного поля и функциональной роли в развитии искусства основных современных теоретических форм посредством их генетической реконструкции.

Теория вырастает из противоречий канона, преодолевая присутствующие ему недостатки. Эти недостатки состояли в том, что, закрепляя в логических абстракциях наиболее существенные элементы содержания и способы его художественного оформления, канон существенно ограничивал творческие возможности

художника, хотя и предоставлял ему некоторую свободу в рамках предписываемых правил. Но эта свобода сводилась лишь к возможности самостоятельного выбора внешних, индивидуально-неповторимых черт художественного произведения, тогда как его суть, основные (общие) черты содержания и строения формы переходили в неизменном виде из произведения к произведению.

Таким образом, теория искусства вырастает из потребностей художественной практики преодолеть сковывающее влияние канона, освободить творческую фантазию художника от ограничений, накладываемых узкими рамками канона. Возникновение теории искусства означает подлинную революцию в художественном освоении мира, ибо, вооружая художника рациональным знанием закономерностей художественного производства, теория искусства ставит его в действительно свободное отношение как к предмету искусства, так и к способам его художественного оформления.

Потребность в свободном творчестве вызвана прежде всего обособлением индивида в рамках общества, осознанием всей уникальности и самоценности индивидуального мировосприятия в противовес коллективной стереотипности более ранних форм отражения действительности (художественных в том числе). Впервые наиболее отчетливо проявившееся в античности стремление к художественному воплощению индивидуально-неповторимого взгляда на мир с новой силой утверждает себя в эпоху Возрождения, с тем, чтобы превратиться в один из основных законов художественного творчества современного искусства. Теория искусства и появляется в ответ на эту потребность как наиболее эффективное средство концентрирования художественного опыта, обеспечивающее относительную независимость и самостоятельность художника в выборе, как содержания, так и формы произведения. В то же время, теория искусства, как результат рационального обобщения художественной практики многих поколений, позволяет художнику пользоваться художественными достижениями других мастеров, общества в целом и служит тем связующим звеном во взаимодействии художника и общества, которое в известной степени предопределяет направление свободного выбора, творческих поисков художника.

Было бы, видимо, не совсем правильно понимать теорию лишь как основу художественной традиции, только как способ фиксации и систематизации художественного опыта, не обладающий эвристической значимостью и плетущийся в хвосте искусства.

Напротив, вырастая из предоставляемой канон возможности импровизации в области внешней формы, теория искусства, в свою очередь, стимулирует свободную творческую деятельность художника в рамках вида искусства, с необходимостью заставляет мастера стремиться к созданию нового, оригинального. Это становится возможным благодаря тому, что теория искусства представляет собой систему абстрактно зафиксированных знаний закономерностей строения художественного языка, средств художественной выразительности и, как *наука о формах* художественного мышления, не может дать конкретных рекомендаций художнику, какое именно социальное *содержание* избрать объектом своего выражения. Если канон ограничивал выбор художника рамками предписываемого содержания и указывал на способ его художественного оформления, служил своеобразным *практическим рецептом* художественного творчества, то теория искусства предоставляет художнику свободу в выборе объекта изображения уже в силу того, что преодолевает узкий прагматизм и целесообразную практическую ориентированность канонического стиля художественного мышления, выводит его на более высокий эпистемологический уровень за счет обобщения и классификации конкретно-технологических приемов и установления их универсальной художественной значимости. Разрушение однозначно понимаемой связи формы и содержания, обнаружение в первых же попытках теоретического искусствознания всей многозначности языка искусства с необходимостью стимулирует свободное отношение

художника к отбору жизненного материала, а потому и *принуждает* его самостоятельно подыскивать нужные для данного содержания элементы формы, или же изобретать новые.

Новое социальное содержание художественного произведения, на наш взгляд, представляет собой новую систему эмоциональных оценок некоторых (отчасти давно известных) социальных процессов, появляющуюся у художника в соответствии с потребностями социального развития. Это новое сложное социальное чувство требует, соответственно, и нового способа организации уже известных, а иногда и создания принципиально новых средств его материальной репрезентации и концентрации. Когда в осажденном Ленинграде, кристаллизуясь с помощью музыкальных средств, вызванную войной с фашизмом, невероятно сложную систему эмоциональных переживаний советских людей, Д. Д. Шостакович в первой части VII симфонии вводит вместо разработки вариационную форму («тему нашествия») и тем самым изменяет традиционную структуру симфонии, обогащает язык музыки новыми выразительными средствами, совершает художественное открытие, то такое свободное обращение с содержанием и материалом (формой) искусства становится возможным только на уровне теории, благодаря отсутствию однозначной связи формы и содержания, присущей протоканону и канону, предопределяющей деятельность художника, принуждая его к рабскому копированию образца.

Как это ни парадоксально, развитие искусства становится более эффективным именно благо-

даря снятию канонизированной технологической предопределенности содержания и формы художественного произведения и появления отношения свободного выбора, в которое ставит художника теория искусства, разрывая содержательный и формальный аспекты творчества. В литературе уже неоднократно высказывалась та мысль, что эмоциональное впечатление искусства зависит не от силы эмоций, а от их обобщенности, организованности в сложнейшие чувства [12, с. 57; 15, с. 132; 16]. На уровне фольклора подобная организация относительно элементарных биологических эмоций в новое сложное социальное чувство осуществляется стихийно, под воздействием структур практики, и сохраняется (в случае, если это важное для социальной практики чувство) в стереотипной раздражительной деятельности коллектива на протяжении длительного периода. Поэтому изменения в художественной практике фольклора, как правило, происходят случайно — в связи с разрушением образца или изменением практики. Художник здесь остается «рабом» коллективно охраняемой традиции, он не в состоянии выразить свое личное отношение к предмету изображения и тем способствовать развитию искусства.

С возникновением теории искусства ситуация коренным образом изменяется. Обобщая в логических абстрациях весь предшествующий опыт развития искусства, теория предоставляет в распоряжение художника разнообразные способы организации художественного содержания. Теория ориентирует художника на выдающиеся образцы художественного творчества, указы-

вает ему на достигнутый уровень художественного развития, но в то же время, не принуждает его, как протоканон, к автоматическому копированию этих образцов. Напротив, отвлекаясь от конкретной содержательной наполненности элементов формы, она предоставляет неограниченные возможности для художественного эксперимента, сознательного изменения языка искусства, вплоть до создания индивидуального стиля, позволяющего художнику с максимально возможной полнотой выразить индивидуальное, личное понимание мира.

Например, в современной музыке теоретики отмечают необычайную множественность выразительных средств, их более сложную, чем прежде, дифференцированность и комплексность использования в художественном произведении. Все это имеет своим результатом крайнюю индивидуализацию средств музыкальной выразительности. Но «ещё более своеобразными оказываются их соединения. Максимально индивидуализируется и замысел произведения в целом» [7, с. 267]. С другой стороны, множественность и комплексность выразительных средств ведут к повышению общей интенсивности музыкального языка. «Новые средства рождают необычайный «накал» музыкальной ткани» [Там же], позволяют рельефнее очерчивать границы эмоций, создавать структурно более сложные чувства.

Таким образом, не в пример канону, а тем более протоканону, теория способствует невиданному ранее развитию искусства, позволяя разным художникам пользоваться одними и теми же художественными открытиями

и, при этом, не впадая в подражательность, не отступая от избранного пути, создавать неповторимые, уникальные, полные индивидуального своеобразия художественные произведения. Как неотъемлемая составная часть художественного сознания теория искусства, стимулирует художественное развитие общества, целенаправленно ориентирует художника на поиск новых эмоциональных оценок действительности, уточнение эстетического идеала эпохи. Вместе с тем, создавая условия для индивидуального свободного творчества, теория искусства обеспечивает и более устойчивое, в сравнении с каноном и протоканоном, воспроизводство художественного опыта. Это становится очевидным при сравнении методов копирования (воспроизводства) художественных образцов в фольклоре и современном искусстве. Имитативные методы фольклора опираются на внешнее конкретно-чувственное впечатление об образце и в силу интуитивного характера неизбежно приводят к искажению, деформации образа в копии, созданию его новой вариации, а в конечном итоге — к стилизованному геометрическому изображению (в изобразительном искусстве). Как это случилось, например, со скульптурным изображением головы царя в бронзовой пластике Бенина. В современном же искусстве этот метод вообще оказывается неприменимым, так как практически невозможно воспроизвести «на слух» симфонию или нарисовать «Мону Лизу» вприглядку. Современный художник-копиист в своей работе опирается на теоретические представления о структуре образа и технике его передачи и это

позволяет ему добиваться почти буквального сходства с оригиналом. Известно, например, что в каталогах музеев мира обычно числится гораздо больше картин, чем их нарисовал тот или иной художник, а специалисты часто затрудняются отличить копию от оригинала.

Указанная особенность теории делает её незаменимым средством в подготовке и воспитании не только художников, деятелей искусства, но и широчайшей массы людей. Ибо сложность языка современного искусства требует особой предварительной подготовки аудитории, развития у людей соответствующих психологических качеств, чувственной сферы психики в особенности. Понятия теории искусства есть не что иное, как способ рефлексивно выделять явления мира искусства (рисунок, колорит, перспектива, мелодия, ритм, троп и пр.), а, стало быть, делать их понятными всем людям. Таким образом, искусствознание, посредством рационального анализа, восстанавливает существовавшее в фольклоре единство художника и публики и обеспечивает тем самым возможность функционирования самого искусства. Без такого рационального осознания языка искусства последнее представляло бы собой мир субъективных интуиций, несопоставимых, непонятных, а стало быть, и безразличных друг другу.

Однако не следует ограничивать теорию только лишь учебными функциями в художественном развитии общества. Как знание закономерностей художественного языка, теория выступает в качестве технологической основы собственно художественных методов современного искусства. Но сама

теория не есть художественный метод, хотя и входит в структуру последнего. По-видимому, историческая эволюция творческих методов находится в непосредственной зависимости от уровня развития технической стороны искусства, а неравномерность утверждения различных художественных методов в разных видах искусства во многом обусловлена степенью развития художественного языка, его способностью воплощать определяемое методом художественное содержание.

На наш взгляд, это связано с тем, что теория искусства не единственная форма рационального в искусстве, хотя и непосредственно связанная с практикой решения художественных задач. Одновременно с *теорией* в процессе дифференциации художественных функций канона возникают и такие, вполне самостоятельные, формы рационального в искусстве как *эстетика* и *художественная критика*, связанные с осознанием различных сторон историко-художественного процесса и имеющие специфические предмет и функции. В художественном сознании эти формы тесно связаны между собой, хотя и обслуживают разные стороны художественного производства. Преувеличение какой-либо из форм в ущерб остальным отрицательно сказывается на художественном развитии.

В этой связи вопрос о предмете теории искусства, эстетики и художественной критики приобретает первостепенное значение для понимания их места в структуре художественного сознания, а, соответственно, и специфических функций в развитии искусства. И теория, и эстетика, и критика появляются в результате усложнения художественной практики,

сопровождающейся дифференциацией и развитием функций канона. Этот процесс занимает довольно длительный временной период — начиная с античности до XIX века включительно с разным успехом в различных видах искусства. Напомним, что канон представляет собой технологическую рецептуру формы для рационально выделенного и, в силу этого, однозначно понимаемого и переживаемого содержания. По сути дела, канон есть рационально осознаваемая формула связи эстетических абстракций (эстетических знаков, художественных деталей), которые моделируют, то есть «искусственно» замещают, реальные свойства действительности и рефлекторно вызывают сложнейшие комплексы эстетических (т.е. «искусственно» вызванных) переживаний, соответствующих социально-практической значимости иллюзорно воспроизводимых явлений человеческой жизни.

Как видим, канон содержит в слитной форме знание:

- 1) законов языка (материально-го субстрата) искусства;
- 2) особенностей структуры эстетического чувства;
- 3) соответствия данного чувства (эмоциональной оценки) изображаемому фрагменту социальной практики.

По типу мышления канон, вероятно, можно отнести к тому, что греки называли «технэ», т.е. конкретно-практическому способу мышления, знанию ремесленника, умеющего создавать определенные вещи. Это знание всегда ориентировано на практику. В нем присутствует жесткая зависимость средства и цели. Поэтому канон, как тип художественной рациональности, исключает субъек-

тивное понимание мира художником. Соотношение средств и цели в нем носит надличностный, объективированный характер.

Преодоление «технэ», как известно, шло с двух сторон: из самого искусства (в аналитической рефлексии мастеров искусства) и со стороны философии, вследствие метафизических попыток осмысления искусства как части мирового целого при построении концептуальных мировоззренческих систем. При этом обнаружилось, что многогранность художественного процесса невозможно описать в рамках одной теоретической системы. Для этой цели необходима *система наук* об искусстве и эстетическом сознании. В результате напряженной теоретической рефлексии образовались две основные группы теоретического знания: *искусствознание и эстетика* (вместе с философией искусства), каждая со своим собственным предметом исследования.

Внутрихудожественная рефлексия по своему происхождению была ориентирована на технологические задачи творчества. Поэтому *искусствознание* изначально складывается как наука о законах управления эмоциями людей с помощью эстетических абстракций. Искусствознание исследует язык искусства, закономерности материала того или иного вида искусства, но не отвлеченно, как физики законы природы, а в связи с психофизиологическими особенностями их воздействия на эмоциональную сферу человека. Например, теория музыки в своем становлении прошла длительный путь от теории этоса и теории аффектов — к теории интонации и целостному анализу музыкальных произведений, где исследо-

вание структуры музыкальных произведений и отдельных элементов формы всецело подчинено выявлению эмоционального содержания музыкальных текстов. В исследованиях современных теоретиков музыки Кона Ю. Г., Костюка А. Г., Мазеля Л. А., Медушевского В. В., Назайкинского Е. В., Смирнова М. А. прямо становится вопрос об исследовании конкретных звуко-ритмических и композиционных законов моделирования эмоционально-волевых типов человеческой психики в музыке [8; 9; 10; 12; 13; 14; 16]. Аналогичный путь прошли теория изобразительного искусства, теория литературы, театра, кино и других видов художественного творчества [1; 5; 6]. Таким образом, предмет теории искусства — это законы художественной формы, но взятые не сами по себе, а в связи с эстетическими эмоциями человека.

Как видим, в задачу теоретического искусствознания не входит решение загадки самой эстетической эмоции: её природы, типологии, форм существования, функции и пр. Эти вопросы суть предмет эстетического знания. *Эстетика* формируется внутри философского знания как специфическая теоретическая дисциплина [3], имеющая своей непосредственной задачей изучение своеобразия эстетического чувства. Не случайно первые эстетические опыты, наблюдаемые нами в античной философии, посвящены аналитике прекрасного, трагического и возвышенного. История эстетики по сути дела является историей типологизации и изучения структуры основных эстетических состояний, во всех их модификациях. Современная эстетика исследует:

- во-первых, специфику эстетического чувства (как возможна бескорыстная эмоция);

- во-вторых, основные формы её репрезентации в сознании человека (сущность и структуру эстетического сознания);

- в-третьих, качественную определенность эстетических состояний (типологию эстетических чувств);

- в-четвертых, специфическую деятельность по моделированию и управлению эстетическими чувствами человека и общества (общую теорию искусства).

Естественно, что эстетика не всегда адекватно осознает эти свои задачи, поскольку оформляется в недрах философского и сциентистского мышления и испытывает на себе методологическое влияние и категориальное давление философско-научного знания. Эстетика не может быть простой метатеорией искусствознания, как, например, полагает Волкова Е. В., иначе она теряет собственный предмет исследования. Ей также надо, наконец, перестать быть испытательным полигоном для методов семиотики, информатики, экспериментальной психики, теории игр и других наук. Методы эстетики должны быть адекватны её собственному предмету исследования, а не приносятся в науку извне, не считаясь со спецификой эстетического сознания. Предмет эстетики не существует самостоятельно вне головы исследователя как предмет естественных наук. Более того, предмет эстетики хотя и актуализируется в сознании, подобно предмету историка или филолога, но существенно отличается от последних своей эмоциональной насыщенностью. Именно «искусственно вызванное» эмо-

циональное состояние, его структура, качественная определенность, социальная значимость и т. п. составляют предмет эстетического исследования. Поэтому степень остроты и богатства эстетического «самочувствия» исследователя существенным образом влияет на результаты поисков форм теоретико-эстетической репрезентации непосредственного эстетического опыта.

Разрушение канонического типа художественного мышления означало также и уничтожение сложившихся механизмов социального контроля за результатами художественного творчества. Самостоятельный выбор объекта и способов его художественного выражения имел своим следствием появление необычайного разнообразия эмоциональных оценок действительности. Возникла настоятельная потребность определения их соответствия задачам социальной практики, установления социальной оправданности новых эмоций и адекватности найденных творческим гением форм их художественного воплощения. В ответ на эту социальную потребность появился специфический вид рационально-критической деятельности в искусстве, именуемый *художественной критикой*. Суть критики в вынесении «приговора» эмоциональным оценкам действительности, которые художники воплощают в произведениях искусства. Предмет критики как раз и заключается:

- во-первых, в определении качества возбуждаемых произведением искусства эмоций;
- во-вторых, в установлении их оправданности, соответствия задачам общественного развития;
- в-третьих, в характеристике достоинств художественной

формы, художественных открытий, совершаемых художником для адекватного эстетического выражения социально значимых чувств.

Художественная критика — сложный вид рациональной рефлексии в искусстве, несводимый ни к искусствознанию, ни к эстетике. Критика выходит за рамки собственно эстетической деятельности и является связующим звеном между искусством и обществом. Поэтому, кроме понятийного аппарата искусствознания и эстетики критика использует весь спектр социологических и гуманитарных знаний.

Однако было бы ошибкой считать критику частью эпистемологического знания, хотя её результаты могут иметь теоретическое значение. В сфере художественно-критической деятельности речь не может идти о точности высшего порядка, которой добивается математика. Художественная критика не может быть наукой уже в силу того, что критик не стоит, подобно ученому, перед фактами, которые он устанавливает, не элиминирует свою субъективность из результатов познания, но, напротив, непосредственно затронут объектом восприятия, субъективно погружен в то, что он познает. И из этого субъективного самоощущения он делает выводы, притязающие на всеобщую значимость, необходимые для всех. Воспроизводя в своей психике возможно полнее всю эмоциональную партитуру художественного произведения и сопоставляя её с реальной социальной практикой, критик стремится установить степень адекватности прочувствованных гением художника эмоциональных оценок изображаемого фраг-

мента действительности потребностям социального развития.

Ясно, что это знание не есть знание научное, то есть знание достаточно устойчивое, основанное на доказательствах, и которым может овладеть каждый. Прежде всего, это знание о себе, но не о том, что есть человек на самом деле (каков он есть), а о своем понимании и ощущении опыта других людей и своих возможностях восприятия и оценки этого опыта. Ясно, также, что это знание не является и «технэ», то есть руководством к действию, внешним по отношению к самому человеку, его опыту, знаниям. «Технэ» — это мастерство, знание ремесленника, безличная формула, рецепт, существующий заранее, до самого действия (опыта) человека, стремящийся определять и направлять это действие.

Но критика не есть также и искусство, ибо её цель не в заражении эмоциями, а в рациональной рефлексии и эстетико-социологической характеристике возбуждаемых произведением искусства эмоций. Рефлектирующую деятельность критики (не следует забывать, что любой художник есть в то же время и критик) скорее следует отнести к тому, что Аристотель называл «*фронесис*» — рассудительность. Хотя это понятие он относил к сфере действия нравственного рассудка, его содержание в действительности более широко и охватывает, по-видимому, любую сферу рациональной деятельности человека, где знание *не может предшествовать непосредственному опыту, а есть знанием себя*, то есть, в отличие от научного, обладает непосредственной убедительностью; в нашем случае появляется в момент эстетического восприятия кон-

кретного произведения искусства. В свою очередь, это знание не может служить средством (руководством к действию) для получения нового знания. Это знание особого рода. Оно удивительным образом охватывает и средство, и цель, отличаясь в этом смысле от знания технического, ибо эстетическое состояние, которое критика категоризирует, является для неё и средством вхождения во внутренний мир художественного произведения, и конечной целью эстетического восприятия.

Подобное понимание рационального в искусстве, на наш взгляд, снимает существующее в литературе противопоставление разума и чувственности в сфере художественной культуры. Знание, которое формулируют искусствознание и эстетика, является такой же неотъемлемой частью художественного мышления, как перцептивное ощущение и эмоциональная оценка предмета художественного познания. Последние просто невозможны без понятийной категоризации. «Основное допущение, которое мы должны принять с самого начала, — пишет известный психолог Дж. Брунер, — состоит в том, что всякий перцептивный опыт есть конечный продукт процесса категоризации». И продолжает: «Ни язык, ни предварительное обучение, которое можно дать организму для управления любой другой формой внешней реакции, не позволяет ничего сообщить иначе, как в терминах рода или категории. Если бы какое-нибудь восприятие оказалось не включенным в систему категорий, то есть свободным от отнесения к какой-либо категории, оно было бы обречено оставаться недоступной жемчужиной, жар-

птицей, погребенной в безмолвии индивидуального опыта» [2, с. 15–16]. Художественное мышление изначально осуществляется в пределах определенного категориального аппарата. На это указывают исследования Арнхейма Р., Гарбузова Н. А., Грегори Р. Л., [1; 4; 5]. Как подчеркивает Даниэль С. М., — «мысль не привносится в сферу художественной деятельности, а изначально определяет организацию чувственного опыта. Строя свои рассуждения, выводы и оценки на признании «живого чувства» основой художественного образа, искусствовед не вправе забывать о том, что чувство не отторгнуто от мышления какой-то непреодолимой преградой. Профессионализм живописца как раз и определяется тем, насколько связную систему составили эти понятия в его сознании... Живописец воспринимает мир, мыслит мир в определенной системе категорий, которая является основой интеграции изобразительного опыта, а формы «определенных изобразительных средств» становятся формами его сознания» [6, с. 149].

Таким образом, в художественном мышлении перцептивные образы, эмоции и интеллект составляют неразрывное органическое целое. Теоретико-эстетические знания систематизируют чувственный опыт художника, развивают и расширяют его до пределов общечеловеческого. Но эти же знания в искусстве функционируют особым образом:

1) они не должны предшествовать акту творчества, иначе результаты творческой деятельности будут простой иллюстрацией технологических и идеологических программ;

2) теоретико-эстетические знания не могут быть полностью элиминированы из художественного мышления, иначе такое «творчество» превращается в упорядоченный поток интуиций, неоформленное нечто, недоступное восприятию;

3) теоретико-эстетические знания играют служебную (вспомогательную) роль в механизмах художественного творчества, ведущим элементом которого является ощущаемое творцом эмоциональное состояние.

Его осознание и выражение осуществляется через систему эстетических абстракций (эстетических знаков), целесообразность и возможные сочетания которых определяются с помощью искусствоведческих и эстетических знаний.

Этот специфический способ функционирования рационального в искусстве особенно необходим при решении творческих задач: создании и критической оценке художественных произведений; там, где требуется самостоятельное обдумывание соотношения средств и цели. Художественное творчество не может быть простым применением данного заранее всеобщего знания к той или иной особенной ситуации. Дело в том, что эстетические абстракции, как и слова и знаки быденного языка, изменяют свое семантическое содержание в зависимости от практического контекста, конкретной совокупности их возможных сочетаний. Как считает известный музыковед Мазель Л. А., — «любое средство обладает в рамках системы некоторым кругом содержательных *возможностей*, основанных на объективных свойствах средства и закрепленных традицией его применения.

Реализация же той, а не иной возможности зависит всякий раз от общего комплекса средств, от контекста соответствующего музыкального построения. С другой стороны, этот комплекс и контекст сам образуется при помощи средств, связанных с элементами музыки», — ибо, по мнению Мазеля Л. А., — «в разных условиях одно и то же средство может способствовать разным, иногда даже противоположным эффектам» [11, с. 62]. Другими словами, одни и те же эстетические абстракции могут использоваться при выражении различных эмоциональных состояний — все дело в *контексте* их взаимного употребления. Поэтому-то и необходима *рассудительность*, т.е. способность к самостоятельному обдумыванию разумности применения тех или иных художественных деталей, самостоятельного поиска такой формы их возможных сочетаний, которая только и позволяет наиболее полно и адекватно выразить теснящиеся в душе художника эмоции. Подобное обдумывание и чувственное ощущение используемых изобразительно-выразительных средств само по себе является эстетическим процессом и со своей стороны конкретизирует необходимость и оправданность эстетического познания и выражения данных эмоций как эстетических.

Рационально-критическая деятельность в искусстве не является произвольной прихотью таланта критика, иначе единственным её критерием окажется субъективизм, мера уникальности и оригинальной неповторимости его собственного вкуса. У этой субъективности имеются известные ограничения, кото-

рые существуют в виде образцов, схем рационально-критической деятельности, общих ориентиров обращения критика с произведением искусства. Субъективный произвол критика ограничивается знанием объективных законов языка и структуры произведения искусства, законов композиции и особенностей человеческой психики в процессе эстетического восприятия явлений искусства. Эти знания не могут научить самой творческой или критической деятельности. Они могут претендовать лишь на роль схем, как, например знание законов формальной логики не может само по себе обеспечить содержательное мышление. Эти знания конкретизируются лишь в конкретной ситуации художественного творчества или восприятия, в которой находится критик. Они не являются вечными нормами. Но они и не являются простыми конвенциями, ибо действительно отражают природу вещей. Дело лишь в том, что *это абстрагированное от множества художественных произведений и психики субъектов восприятия знание приобретает конкретную достоверность* (т.е. возможность практической проверки) только благодаря тому *применению*, которое находит для него действующее эстетическое сознание.

Именно такого рода формы рационального в искусстве обеспечивают действительную свободу художественного творчества и восприятия, возможность и необходимость субъективного поиска художественной правды. Не субъективный произвол, не диктат волюнтаризма, которые загоняют художника в рабство своих личностных капризов и прихотей извращенного сознания, а ориен-

тированный на объективно сложившиеся нормы художественного мышления *поиск социально значимых*, т.е. *объективно обусловленных эмоциональных оце-*

нок явлений общественной жизни составляет действительное содержание и подлинную цель творческой свободы в искусстве.

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. — М. : Прогресс, 1974. — 392 с.
2. Брунер Дж. Психология познания : За пределами непосредственной информации / Дж. Брунер. — М. : Прогресс, 1977. — 412 с.
3. Ванслов В. В. Искусствознание и критика. Методологические основы и творческие проблемы / В. В. Ванслов. — Л. : Художник РСФСР, 1988. — 128 с.
4. Гарбузов Н. А. — музыкант, исследователь, педагог. — [под ред. Ю. Н. Рагса]. — М. : Музыка, 1980. — 303 с.
5. Грегори Р. Л. Разумный глаз / Р. Л. Грегори. — М. : Мир, 1972. — 209 с.
6. Даниэль С. Л. Картина классической эпохи : Проблема композиции в западно-европейской живописи XVII века / С. Л. Даниэль. — М. : Искусство, 1986. — 196 с.
7. Житомирский Д. В. К изучению западноевропейской музыки XX в. / Д. В. Житомирский. — М. : Наука, 1971. — С. 195–274.
8. Кон Ю. Г. О теоретической концепции Яниса Ксенакиса / Ю. Г. Кон // Кризис буржуазной культуры и музыки. — Вып. 3. — М. : Музыка, 1976. — С. 106–134.
9. Костюк А. Г. Восприятие мелодии : Мелодические параметры процесса восприятия музыки / А. Г. Костюк. — К. : Наук. думка, 1986. — 190 с.
10. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки : Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Л. А. Мазель. — М. : Сов. композитор, 1978. — 352 с.
11. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки. — М. : Музыка, 1983. — 72 с.
12. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. — М. : Музыка, 1976. — 254 с.
13. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1972. — 383 с.
14. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.
15. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции / С. Х. Раппопорт. — 2-е изд., доп. — М. : Музыка, 1972. — 167 с.
16. Смирнов М. А. Эмоциональный мир музыки : Исследование / М. А. Смирнов. — М. : Музыка, 1990. — 320 с.

The article attempts to distinguish between the subject and the main function of the theoretical and aesthetic rational forms in the structure of artistic consciousness. Rational reflection of art practice took a number of successive historical forms — protokanon, religious and artistic canon, canon of art, art theory. Methodological originality ratio analysis of art history, aesthetics and art criticism is a genetic reconstruction of their occurrence in the process of differentiation of functions of artistic canon. Overcoming the canon went as reflection of the inside of the art itself, and on the part of philosophy. The functions of social control over the results of artistic creativity belong to art criticism. The subject of criticism is: in determining the quality of a work of art excited emotions; to establish their justification consistent with those of social development; in the characteristic virtues of the art form, artistic discoveries.

Key words: *art history, art canon, art criticism, phronesis, aesthetics.*

Н. М. Акчурина-Муфтиева, Я. С. Гусева

Тенденции развития декоративно-смысловых акцентов в современном костюме

В данной статье рассмотрены использование и тенденции развития славянской символики как декоративно-смысловых акцентов в современном костюме. Мировые подиумы представляют этнические мотивы разных стран, в том числе и русский костюм, покоривший известных дизайнеров мира моды. На основе анализа коллекций известных современных дизайнеров рассмотрено использование солярных обереговых символов, а также сакральной символики в повседневной одежде.

Ключевые слова: *костюм, декоративный акцент, славянский, оберег, символика.*

Непрерывное стремление к обновлению модного костюма сопровождается периодическим возвращением некоторых мотивов прежних образцов, которое отчетливо фиксируют эмпирические исследования и обыденное знание. Цикличность моды через определенные промежутки времени характеризует и воспроизведение декоративно-смысловых элементов костюма. В последнее время все более популярным источником вдохновения у многих как отечественных, так и зарубежных дизайнеров является этнический костюм, в частности, славянский.

Тем не менее, аксиоматично, что традиции духовной и материальной культуры становятся основополагающим фактором, определяющим направление творческих изысканий. Визуальный язык костюма имеет свою знаковую систему, в которой существуют своеобразные коды. Один из них — традиционный, уходящий корнями в далекое прошлое, изобилующий определенными клише и стереоти-

пами и медленно поддающийся изменениям. Другой код — современный, возникающий под влиянием новейших технологий, быстро откликающийся на перемены, происходящие в технологиях, искусстве, науке, моде [1].

Одним из современных направлений моды является усиление декоративно-смысловых элементов костюма на фоне упрощенной объемной формы одежды. Декоративная отделка, фурнитура, украшения, несущие в себе смысловую нагрузку, выступают в качестве главных составляющих композиционного центра костюма. Распространенными акцентами в его декоративной отделке могут служить вышивка, аппликация, принт и др.

В последнее время кутюрье обращаются к использованию в декоре обереговых символов, как явления стиля в художественной организации костюмного ансамбля, а также декоративно-смыслового элемента художественного образа современного костюма. Мировые подиумы все чаще представляют этнические

мотивы разных стран. Не стал исключением и русский костюм, который покорила своей красочностью и самобытностью известных дизайнеров мира моды, таких как Карл Лагерфельд, Джон Гальяно, Кензо и др.

Современные дизайнеры искусно стилизуют славянский народный костюм, используя различную символику, в том числе и солярную (различные кресты, круги, звезды, свастики и др.), в качестве декоративного элемента, при этом, не учитывая (а зачастую и не понимая) сакрального смысла этих знаков.

Зародившись в глубокой древности, символы с изменением религиозных представлений постепенно претерпевали изменения, как по форме, так и по содержанию. Тем не менее, там, где в религии важная роль принадлежала астральным верованиям, основные формы и смысл этих знаков были одинаковы. Эти символы оказались очень устойчивыми и в качестве декоративных элементов сохранились в народных узорах до наших дней, что было отмечено многими исследователями (А. Тарунин, Р. Багдасаров, Б. Рыбаков, П. Кутенков и др.).

Так, например, крест давно перестал быть только символом христианской веры. Теперь это ещё и модное украшение. Его много раз обыгрывали в своих коллекциях дизайнеры. Несколько последних сезонов кресты использовались преимущественно в качестве аксессуаров, подчеркивающих готическую модную тенденцию. На протяжении многих сезонов крест, как декоративный элемент, занимает особое место в сердцах «модников», заменяя гламурные кольца и элегантные нитки жемчуга. Одни предпо-

читают «классический» крест крупного размера без каких-либо излишеств, другие выбирают оригинальные украшения с декоративными элементами.

Обязательным элементом моды является экстравагантность. Последняя не опровергается периодически возникающей модой на традиционность, ибо традиционность сама является в данном случае экстравагантной формой отрицания экстравагантности. Включить определенный элемент в пространство моды означает сделать его заметным, наделить значимостью. Так, в коллекции осень-зима 2012–2013 гг. известного дома Versace в качестве экстравагантного элемента выступил крест. Всевозможные кресты в виде принта, как большие одиночные, так и группы мелких, располагались на костюмах с упрощенным кроем.

Характерной чертой моды является то, что тренды высокой моды достаточно быстро переходят в массы, а «массовая мода» становится трендом высокой моды. Так случилось и с крестами. Этот атрибут ранее был присущ лишь представителям таких субкультур как панки, готы и металлисты. Однако позже этот fashion-объект становится новым city-трендом, использующимся в виде нашивок, аксессуаров, принтов и т. п.

Выделение знакового элемента в костюме часто решается за счёт гиперболизации отдельных элементов декора. Так произошло и с коллекцией дизайнеров Доменико Дольче и Стефано Габбана. В феврале 2013 г. в Милане ими была представлена новая коллекция, вдохновение для которой они черпали в знаменитых золотых мозаиках XII в. собора

Монреале (в пригороде Палермо, Сицилия), выполненных на сюжеты Ветхого и Нового Завета. Основную линию коллекции составили изображения ликов святых, расположенных либо на груди, либо в области талии, и даже на обуви, что, по мнению создателей, не является кощунством. Коллекции украшали висячие, зачастую ниже пояса, большие кресты наподобие архиерейских и наградных. Присутствовавшие на показе данной коллекции могли увидеть, как образ дополняли также массивные серьги-кресты.

Модельер Rick Owens, известный как «принц темной стороны моды», для сезона осень-зима 2011 г. создал коллекцию, в которой присутствовала религиозная тема, выраженная, в основном, через символику крестов и сияние золота. Здесь крест уже выступает не как аксессуар, а является конструктивной частью костюма и несет в себе определенную смысловую нагрузку.

Модный дом Louis Vuitton летом 2012 г. представил коллекцию ювелирных украшений Monogram Idylle, которые можно использовать в различных сочетаниях, при этом получая всегда превосходный результат. Главный мотив коллекции — цветок Monogram в форме креста, присутствующий на кольцах, кулонах и браслетах из белого, желтого и розового золота. Несколько тонких колец могут собираться в одно широкое, не теряя эффекта, при том, что выполнены из разных металлов. А дизайнеры Louis Vuitton позаботились о сочетаемости кулонов с кольцами и браслетами.

Невольными распространителями новой моды становятся известные персоны, на которых ориентируются приверженные

моды массы. В популяризации креста, как неотъемлемого декоративного элемента костюма, немалую роль сыграла поп-дива Мадонна. Крест стал неотъемлемой частью её имиджа много лет назад и остается таковым по сей день. В её коллекции множество крестов самых разных форм и видов, украшающих одежду, являющихся ювелирными украшениями, декоративными элементами аксессуаров. Поклонниками этого символа стали также Ванесса Хадженс, Эбби Ли Кершоу, Келли Осборн, Алиша Киз, Рассел Бренд, Джаред Лето и многие другие знаменитости.

С процессом глобализации все чаще возникает потребность яснее и «предметнее» выразить культурные корни того или иного народа. Стимулом для творчества становятся традиционные мотивы, которые включаются в современный костюм в качестве как исключительно декоративных, так и декоративно-смысловых акцентов.

В 2009 году, вдохновившись картиной М. Врубеля «Царевна-Лебедь», Джон Гальяно создает коллекцию в стиле «а-ля Рус». Своеобразная стилизация народного костюма и дизайнерский образ Царевны-Лебедь получились особенно удачными. Вся коллекция была декорирована ожерельями и брошами в виде солярных кругов, располагавшихся в области груди и пояса, и, по сути, являвшимися композиционными центрами костюма. Очевидно, что дизайнер искусно, с большим художественным вкусом использовал иконографию изображений, не придавая им смысловой значимости.

Казахский дизайнер Балнур Асанова в своих коллекциях

использует космологические мотивы тюркской культуры. Доминирующий элемент орнаментальной композиции — круг, который согласно древнетюркской философии является безусловным символом движения, вращения небосвода. Цветовой контраст, укрупненные размеры и выраженное направление движения солярных орнаментальных мотивов женского костюма отражают идею солнца, женского начала, дающего жизнь всему живому на Земле. Поэтому солярный знак выступает в качестве центрообразующего элемента костюма, а дизайнер намеренно подчеркивает значимость символа, которому издревле поклонялись тюркские народы.

Коллекцию с элементами фольклора в черно-белой цветовой гамме в 2014–2015 гг. на подиуме представил дизайнер Александр Маккуин. На белых костюмах выполнена нежная орнаментальная вышивка белым по белому с использованием символики восьмиконечной звезды, вписанной в круг, обрамленный расшитыми цветами. Декоративный элемент располагается вокруг рукава и костюма в два-три ряда, как смысловой элемент, означающий порядок и созидание, и, возможно, соотносящий женщину, как дающую начало новой жизни, с Богородицей, символом которой является восьмиконечная звезда.

В последнее время наблюдается возрастающий интерес к славянским оберегам и знаковой символике. Разрабатывается одежда, украшенная различной обереговой символикой, которая, по сути, ни чем не отличается от традиционной. Современная интерпретация и стилизация оберегов встречается в ювелирных

изделиях из серебра и золота, служащих в качестве украшений, дополняющих одежду. Это изделия в виде подвесок, колец, браслетов. В модной индустрии прогресс дошел лишь до футболок со свастическими принтами и изображениями славянской бытности. Чаще всего, такие футболки имеют промо-надписи на фоне коловрата примерно следующего содержания: «Я — Русский», «Я — Русская», «Слава Руси» и т. п. Однако нередко встречается и негативное применение свастики с целью пропаганды фашизма.

Многообразие и богатство «забытых» культурных форм истине безграничны. Каждое новое поколение участников моды выбирает не только свое будущее, но и прошлое, имея в виду включение в мир ценностей будущего ценностно значимых компонентов прошлого. Именно это определяет шансы введения в моду тех или иных объектов, в том числе и шансы «возврата» каких-либо объектов, ценности которых могут стать актуальными в новом цикле моды.

На основе анализа коллекций известных современных дизайнеров нами было рассмотрено использование обереговых символов как явления стиля, получившего в последнее время распространение в художественной организации костюмного ансамбля. Необходимо отметить, что большинство современных дизайнеров используют символику исключительно в композиционно-декоративных целях, и только в редких случаях — как декоративно-смысловые элементы художественного образа. В то же время, наблюдается тенденция использования сакральной символики в повседневной

одежде. Обращение к наследию предков становится знаковым для всего славянского искусства начала XXI в. Символы прошлого, до сих пор сохранившиеся на старинных предметах искусства и быта, словно тонкая нить соединяют прошлое с настоящим. И те попытки, которые предпринимаются сегодня современными дизайнерами для возрождения и сохранения древних славянских традиций, становятся добрым

знаком всей отечественной культуры, воскрешающим генетическую память народа и осознание того, что потеря этой части для неё невозможна [2].

«Успеха добивается не тот дизайнер, который высчитывает, когда можно будет вернуться к уже существовавшим формам, но тот, который творит их, внимательно всматриваясь в окружающую действительность, в её прошлое, настоящее и будущее» [3; с. 29].

1. Культура как совокупность знаковых систем и ценностных смыслов. Режим доступа: URL: http://www.libma.ru/kulturologija/teorija_kultury/p12.php

2. Ткаченко Н. Н. Солярная символика в культуре прошлого и настоящего. Режим доступа: URL: http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/home/news/KVM_archive/articles/2011/01/2011-01_r_kvms5.pdf (дата обращения 24.10.2014)

3. Гофман А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения / А. Б. Гофман. — СПб. : Питер, 2004. — 208 с.

This article describes the trends in development of decorative and semantic accents in a modern outfit (dress). We have analyzed the collections of contemporary designers such as John Galliano, Domenico Dolce and Stefano Gabbana, Versace and others. World's catwalks represent ethnic motifs from different countries, including Russian costume, won the well-known fashion designers' hearts. Having based on the analysis of collections of well-known modern designers we considered the using of protection symbols (charms) as a phenomenon of style, becoming widespread in the art of costume ensemble last time. It was noted that most modern designers use symbols only as a composite-decorative elements of art image. Only in rare cases they are used as decorative-semantic (sense-decorative) ones. We can trace the trend of using sacred symbols, such as crosses, swastikas, stars etc as a trendy decoration. Nowadays, one can observe the promotion of using the Slavic solar protection symbolism in everyday clothing, reflecting the increased interest in the return and revival of national culture and traditions in modern dress.

Key words: costume, decorative accent, Slavic, amulet, symbols

О. А. Грива

Подготовка специалистов в области культуры для реализации стратегии жизнетворчества в поликультурной среде

В статье рассматриваются особенности подготовки специалистов в области культуры для реализации своих профессиональных задач в поликультурной среде в контексте концепции жизнетворчества.

Ключевые слова: жизнетворчество, жизненный путь, стратегия, образование, подготовка специалистов, поликультурная среда, культура.

Постановка проблемы в общем виде

В условиях глобализации важным аспектом выживания и развития человечества становится решение проблем, связанных с фактором поликультурности среды. Межгосударственные и внутригосударственные военные конфликты, международная политическая напряженность, межконфессиональные конфликты, международный терроризм — все это связано с человеком, с его отношением к себе и окружающему миру. Подобные вопросы «человеческого измерения» предлагается решать в парадигме концепции жизнетворчества человека. Вопрос сосуществования людей в глобализированном поликультурном пространстве диктует необходимость специальной подготовки специалистов в области культуры для реализации собственных стратегий жизнетворчества в поликультурном обществе.

Анализ исследований и публикаций по теме

Впервые феномен «жизненного пути» был обнародован в 20-

30-е годы прошлого столетия немецким психологом и философом Шарлоттой Бюллер и её сотрудниками. Она провела аналогию между процессом жизни и историческим процессом, в результате чего, жизнь личности была объявлена индивидуальной историей.

В отечественной психологии понятие жизненного пути в трудах С. Л. Рубинштейна, Б. Г. Ананьева представлялось как целостное непрерывное явление, жизненная история, раскрывающая бытие Человека, в основе своей определяемое свободой, ответственностью и человечностью отношений между людьми [1; 2; 4].

Каждое событие или обстоятельство жизни накладывают отпечаток на особенности индивидуального жизненного пути человека. Во многом он определяется заданными, неизменными обстоятельствами, определяющими в конечном итоге его судьбу: социальным происхождением, условиями социализации, стартовым образованием. Кроме того, основу жизненного пути составляет осознание последствий собственных выборов, а также ответственность за собственную

самореализацию, способность творчески действовать, развиваться в течение всей жизни. В процессе творческого осмысления сущего и создается индивидуальная картина мира, разрабатывается жизненный сценарий, избираются пути его реализации. Осмысливая свой жизненный путь и реализуя его в рамках определенной культуры, человек воспроизводит культуру через себя — свою личность.

Внутренняя жизнь человека является психологической составляющей жизненного пути. Она не только отражает реальные события и зависит от них, но и сама является субъективной реальностью жизни. Основой внутренней жизни есть переживание, как специфическое проявление индивидуальной жизни. Мечты, надежды, предсказания, потребности, как и другие проявления бессознательного, составляют субъективный аспект жизненного пути и помогают осуществлять регуляцию жизнедеятельности. Соответствие внутренней и внешней активности является необходимым условием оптимальной жизнедеятельности личности.

В отечественной науке сформировалась концепция жизни как жизнотворчества. В основу концепции, созданной коллективом украинских ученых под руководством Л. В. Сохань, легло представление о жизни человека как о творческом процессе. Личность рассматривается как субъект жизни, в основе существования которого лежит жизнотворчество — духовно-практическая деятельность, направленная на творческое проектирование и осуществление её жизненного проекта. Разрабаты-

вая и осуществляя свой сценарий жизни, личность овладевает искусством жить — особым умением, основанным на глубоком знании жизни, развитием самосознания и владении системой средств, методов и технологий жизнотворчества. Жизнотворчество выступает способом решения текущих, среднесрочных и перспективных жизненных задач. Жизнотворчество — процесс упорядочивания личностью картины событий жизни, процесс её самосовершенствования. В концепции разработаны такие понятия, как: «жизненный путь личности», «образ жизни», «стиль жизни», «культура жизни» и т.д. [6].

В современной российской науке концепция жизнотворчества — особой психотерапевтической практики — продолжена Д. А. Леонтьевым, который рассматривал жизнотворчество как практику расширения жизненного мира личности [5].

Анализируя стратегии жизнотворчества в поликультурном обществе, необходимо подчеркнуть особое место вопроса о стратегии образования в поликультурной среде. Вопросы стратегии образования в поликультурных обществах неоднократно рассматривались в работах зарубежных и отечественных авторов. Их анализировали: В. П. Андрущенко, Г. Д. Дмитриев, А. А. Погодина, Banks J. A., Banks C. A., Bullard S., Cristi R., Gallagher C. и другие.

Цель статьи — проанализировать особенности подготовки специалистов сферы культуры для реализации стратегий жизнотворчества личности в поликультурной среде в условиях глобализации.

Изложение основного материала

Понимание жизни как творческого процесса предполагает существование устойчивых планов и программ будущего, которые, в зависимости от обстоятельств и детерминирующих факторов, так или иначе ведут и направляют человека в жизни. К. С. Станиславский смысл жизни соотносит с её «сверхзадачей», объединяющей все мелкие жизненные цели. Цель жизни в этом ракурсе рассматривают как ствол «древа целей», который объединяет и направляет все частные и конкретные цели на осуществление главной цели. При этом понятно, что процесс выполнения цели жизни зависит от обстоятельств, при которых она происходит. Одним из определяющих факторов формирования личности современного человека, несомненно, является поликультурность, подразумевающая принцип организации общества и определенный научный подход в общественных науках, как решающее условие формирования толерантной личности в глобализирующемся мире.

Л. Н. Сохань анализировала жизнотворчество как способ решения жизненных задач, что является важным направлением жизнотворческой деятельности. Исследователь подчеркивала, что к жизнотворческим относятся не все задачи, которые выполняет человек в течение жизни, а только те, которые имеют существенное или определяющее значение: обеспечивают выполнение социальных ролей, движение по социальной лестнице, служат росту образовательного статуса человека, способствуют рационализа-

ции жизни и т.д. [6, с. 64]. К таким — сущностным жизненным задачам — отнесем профессиональное становление и профессиональный рост.

На основании теоретического анализа комплекса источников, решая вопрос о стратегии образования для специалистов сферы культуры в поликультурном обществе, мы выделили основные принципы реализации данной стратегии. В их круг мы включили:

- ценность личности и культуры
- личностно-ориентированный подход
- толерантность взаимоотношений между субъектами процесса образования
- гармоничное сочетание общечеловеческих ценностей с национальными и региональными.

В настоящее время современные государственные стандарты ни одной из специальностей не содержат в себе дисциплин, которые определяют основы взаимоотношений в поликультурной среде. В связи с этим, целесообразно предусмотреть изменения в учебных планах высших учебных заведений, которые готовят специалистов для сферы культуры, а также использовать возможности внеаудиторной и воспитательной работы.

Мы разработали стратегию поликультурного образования специалистов для поликультурной среды (библиотечно-информационной, музейной и т. п. деятельности), которая включает следующие требования к тому, что специалист должен знать, уметь, к его главным профессиональным качествам.

Он должен знать:

- историю и культуру народов, проживающих в регионе, основы религий жителей; основы соци-

альной, народной и этнопедагогиче- ки, социальной и этнопсихологии

- тенденции развития мирового сообщества такие как: глобализация, урбанизация, децентрализация и тому подобное

- социально-культурные и социально-психологические особенности личности пользователя, посетителя, клиента, обусловленные полом, возрастом, культурной средой, национальностью.

Уметь:

- общаться и взаимодействовать с людьми (детьми, молодежью, другими возрастными категориями) — представителями различных культурных групп с учетом их возрастных, гендерных, культурных особенностей

- оказывать помощь в адаптации личности и группы к особенностям данной культурной среды

- способствовать воссозданию утраченных социальных связей в поликультурной среде

- помогать интегрироваться личности и группе в культурную среду.

Быть:

- эмпатийным, толерантным, рефлексивным, социально гибким (способным быстро реагировать на социальные изменения).

Поэтому подготовка специалистов для сферы культуры, помимо традиционных целей, должна включать следующие компоненты:

- изучение геополитической и этнокультурной специфики региона

- знакомство с культурами народов, проживающих в регионе

- специальную философско-образовательную и социально-психологическую подготовку.

Указанные тенденции влияют на характер и особенности образования и воспитания в поликультурном социуме, а также определенным образом обуславливают процесс подготовки специалистов

к работе в условиях поликультурности, что нами уже отмечалось в отношении подготовки педагогических кадров [3].

Обеспечить компетентными кадрами сферу культуры поликультурного общества — насущная задача. От её решения зависит эффективность процесса социализации граждан в условиях поликультурности, что, в свою очередь, является залогом стабильности и безопасности поликультурных регионов в будущем.

Альтернативой современного кризисного положения в образовании может быть сконцентрированность на субъектах образовательного процесса через повышение эффективности практической составляющей образования. Поэтому можно предложить усовершенствование содержания, форм и методов подготовки специалистов путем широкого внедрения в образовательный процесс гуманной педагогики, предусматривающей обучение жизнетворчеству. Профессиональная подготовка специалистов в высшей школе должна сочетаться с мировоззренческими и историко-культурными представлениями студента, с его сценарием жизни. В данном случае речь идет о мировоззрении как системе знаний, взглядов и отношений студента к жизни. Обязательной мировоззренческой базой являются знания в области истории, культуры, религии, этнопедагогиче- ки и этнопсихологии народов, проживающих в данном регионе, а также убежденность в необходимости сохранения мира и стабильности в регионе, стране и в мире в целом. Уважение к личности, готовность отстаивать её права и интересы, независимо

от её культурной, национальной, религиозной принадлежности.

Кроме того, можно говорить о развитии поликультурного мышления, как особой составляющей мышления студента. С этой целью необходимо предусмотреть:

— Формирование представлений о культурном, национальном, религиозном многообразии мира и необходимости принимать это многообразие как данность.

— Признание права за всеми народами и культурами на свою самобытность.

— Овладение специальным понятийным аппаратом, что по-

зволит описывать себя и других в культурном многообразии.

Вывод

Таким образом, сочетание двух стратегических направлений в образовании — жизнетворчества и поликультурности образования — позволят эффективно решать задачи подготовки специалистов сферы культуры к реализации профессиональных задач в поликультурной среде.

1. Абросимова Е. А. Экзистенциальный взгляд на проблему «жизненного пути» в творчестве С. Л. Рубинштейна. — Internet — режим доступа <http://hpsy.ru/public/x2653>

2. Вахромов Е. Е. Вершины жизни и пути их достижения: самоактуализация, акме, и жизненный путь человека. — Internet — режим доступа <http://hpsy.ru/main/go/text/2078/00>

3. Грива О. А. Особливості підготовки фахівців до реалізації стратегії життєтворчості в мультикультурному просторі // Філософія. Вісник національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. — Харків: ХНПУ. — 2011. — Вип. 36. — С. 113-117.

4. Карпинский К. В. Психология жизненного пути личности. — Internet — режим доступа <http://hpsy.ru/main/go/text/2078/00>

5. Леонтьев Д. А. Жизнетворчество как практика расширения жизненного мира // 1-я Всероссийская научно-практическая конференция по экзистенциальной психологии: материалы сообщений Под ред. Д. А. Леонтьева, Е. С. Мазур, А. И. Сосланда. — М. : Смысл, 2001, С. 100-109.

6. Сохань Л. Искусство жизнетворчества. Т. 2. — К. : Издат. дом Дмитрия Бураго, 2010. — 575 с.

Article is devoted to the peculiarities of training in the field of culture to realize their professional goals in a multicultural environment in the context of the concept of life creation. The author argues that the professional training of the features specialists in the field of culture in higher education should be combined with the philosophical, historical and cultural representations of students with his life scenarios. In this case we are talking about the outlook of how the system of knowledge, attitudes, and students' attitudes toward life. Therefore, the training of specialists in the field of culture in addition to the traditional objectives should include the following components: knowledge of the geopolitical and ethnocultural specifics of the region; knowledge of the particular qualities culture of the peoples living in the region; have philosophical and educational and socio-psychological training; recognition of the right of all peoples and cultures on their identity; mastering the special conceptual apparatus that will describe themselves and others in cultural diversity.

Key words: concept of life creation, strategy, education, training, multicultural space, culture.

Ю. В. Антипова

Новый год эпохи постмодерна (о праздничных телеконцертах канала «Культура»)

Новогодние программы телеканала «Культура» демонстрируют специфику современных праздничных шоу. Соединение средств академической, народной и массовой музыки, постмодернистская игра текстами различных времен и культур характеризуют телешоу эпохи информационной перенасыщенности и культурной сингулярности.

Ключевые слова: постмодернизм, массовая, академическая культура, кроссовер, телеконцерт

Удивительны соединения образцов классико-академического и массового пластов, представленные в развлекательном, в т. ч., праздничном пространстве современности.

Массовый пласт характеризуется особой гибкостью и плюрализмом, спонтанными и шокирующими сочетаниями, претендует на глобальность и смыслопорождение. Он настойчиво утверждает свой статус ведущей культурной формы, находит все большее число поклонников и уже давно вызывает интерес со стороны исполнителей, критиков, искусствоведов академического толка. Несколько десятилетий мощного развития массовой музыкальной, кино- и теле- культуры породили внушительное количество стилевых и жанровых идей, которые претендуют занять свое, уже не временное, но постоянное место в истории. Определенная часть этно- и бард-исполнителей, эстрадных певцов, рок-музыкантов, мастеров увеселительного направления (циркачи, комики, танцоры) входит в число «легализованных» в (высо-

ко)культурном пространстве современного общества, их «творения» становятся шедеврами.

Академический пласт, в свою очередь, все чаще направлен к массовому слушателю и зрителю, поскольку это обеспечивает его относительно безбедное существование и информационную открытость (активное присутствие в СМИ). В связи с этим представители академического искусства обращаются к рейтинговым, имиджевым параметрам, форматам теле-, реалити-шоу, характерным для масскультного пласта. Примерами подобных межпластовых скрещиваний, мутаций, например, в музыке стали проекты «Русские теноры», «Призрак оперы».

Вышесказанное свидетельствует о глобальном синтезе высокого и низкого, диффузии академического и массового [3], в результате чего решается проблема привлечения максимально большого количества «потребителей» искусства и, как следствие, коммерческая успешность культурных, в т. ч. праздничных мероприятий.

Специфическое постмодернистское настроение ностальгии,

цинизма, иронизирующие ретро-мотивы, китчевые переплетения классики, фолка, эстрады как никогда проявляют себя в празднично-развлекательных формах искусства, в том числе новогодних телевизионных программах. Любопытный вариант нового типа шоу в формате телеконцерта представляет канал «Культура», являющийся на сегодняшний день наиболее признанным и общедоступным транслятором «большого» искусства и, вместе с тем, позволяющим себе порой фантазмагорические, необычайные до крайности эксперименты.

Не углубляясь в историю и традиции проведения Нового года, отметим, что его смело можно считать наиболее широко празднуемым в нашей стране. Его «ночная» кульминация (смена лет в 00.00 в ночь с 31 декабря на 1 января) создает особое семантическое поле в праздничной культуре. Ночь, холод, алкоголь, безудержная, почти мистическая вера в лучшее будущее (ее апофеоз — убежденность в том, что «как новый год встретишь, так его и проведешь»), олицетворяющая огромную ответственность поведения в одну ночь ради целого года) делают новогодний праздник особенным в самом серьезном понимании этого слова. Он становится более длительным (варианты до десяти дней новогодних каникул по всей стране) и умножается на два (Новый год и Старый новый год). Видимо, эти причины порождают всякого рода фантастические и фееричные способы его празднования.

Речь пойдет о новогодней программе «Самый лучший Новый год» за 2011 год, показанной на канале «Культура» (режиссер А. Синельникова, ведущие

шоу — М. Александрова, С. Бэлза, Ю. Башмет).

Анонс Новогоднего шоу гласил: «На центральной площади сказочного городка празднуется Новый год: сюда приехали более тысячи гостей со всех уголков России» [4]. Действительно, исполнительские составы многих номеров были довольно многочисленны. В программу вошли выступления представителей от «классики» (У. Лопаткина, М. Александрова, И. Васильев, Н. Цискаридзе, А. Аглатова, Н. Луганский, З. Соткилава и др.), от масскультурного пласта (Пелагея, П. Налич, Д. Шаповалов, Б. Андрианов). В программе были активно задействованы отдельные группы артистов (Квартет И. Бутмана, Степ-компания В. Кирсанова, «Фонограф Джаз Бэнд» С. Жилина, ансамбли «Хрустальное трио», «Терем-квартет»), а также народные, военные коллективы, работающие в различных манерах (ансамбль «Байкал», Кубанский казачий хор, Государственный ансамбль песни и пляски республики Татарстан, Академический ансамбль песни и пляски Внутренних Войск МВД России, Академический оркестр народных инструментов ВГТРК, Государственный академический русский народный хор им. М. Е. Пятницкого, «Бурановские бабушки», ингушский ансамбль «Сунжа», коллективы под руководством Ю. Башмета — «Солисты Москвы» и Государственный симфонический оркестр «Новая Россия»). Основной же идеей решения сценического пространства стала идея городской площади и театральной сцены на ней. В подобном контексте актуальны абсолютно все типы праздничных традиций разных времен и народов.

Остановимся подробнее на одном из номеров праздничного теле-концерта, который, с одной стороны, наиболее убедительно и, с другой, достаточно тонко отразил тенденции постмодернистской культурной ситуации.

Песня «В Уэльсе теплые дожди» А. Городницкого — С. Никитина (с тематически подходящим двустрочием в конце каждого куплета «Мы в придорожном кабачке / Встречаем Новый год») — это номер, в котором, казалось бы, соединились совершенно несоединимые стили и жанры: бардовская песня, ирландские танцы, игра шотландских волынок, чечетка. Однако, вслушивание и взглядывание в это многогранное целое дает ясное ощущение, что в действительности эти явления скорее близки, чем различны.

Песня была написана в ноябре 1961 г. (Ленинград), в период «оттепели», смягчившей нравы, «повернувшейся» к миру. Это годы зарождения в нашей стране бардовской лирики (ставшей альтернативой советской массовой песне), клубов самодеятельной песни, гитуризма (соединение слов *гитара* и *туризм*). Характерным стало возвращение к старым российским культурным ценностям, воспетым т. н. «тихими» бардами. Для их творчества свойственны романсовый, антириторический тон, ретроспекция, ностальгичность, благородство, усиление шантанного начала, безаффектированное, естественное звучание голоса.

Среди прочего нужно назвать увлечение инокультурами (и английский «след» в этом смысле образует особое «поле»). Стихи, возможно, были навеяны поэзией Р. Бёрнса и воспринимаются как перевод из него. Тематика — типичная для воссоздания англий-

ского колорита: огонь очага и круг друзей-гуляк, за дверью — зимние уэльские дожди и туманы. Тема честной бедности, свободной земли, романтика путешествия, преодоления трудностей — все это сочеталось с духом романтизма советского времени. Кроме того, 1961 г. для А. Городницкого был ознаменован плаваньем на любимом паруснике «Крузенштерн»; воспоминания о нем воскрешает множество синестезийных ощущений автора песни.

Жанровое определение композиции — баллада, которая у самого А. Городницкого есть в другом варианте (более решительном, мужественном, быстром). В данном случае звучит вариант Сергея Никитина, созданный чуть позже (не ранее 1962 г.). Это мягкая, неторопливая песенка в вальсовом ритме (одна из первых в творчестве С. Никитина). Исполнение выдержано в традициях бардовского музицирования, непритязательного и приватного, что сохранено в новогоднем номере: певцы находятся не на сцене, а сидят как бы за столом, с близкими по духу товарищами.

Но в связи с жанрово-стилистическим решением данного номера важно даже не это. Скорее, само понятие *барды* отсылает к народным певцам древних кельтских времен, впоследствии ставшим профессиональными поэтами — бродячими музыкантами или живущими при княжеских дворах (главным образом Ирландии, Шотландии, Уэльса). Иными словами, через погружение в более старый смысл термина *барды* создатели номера вышли на тему Великобритании, Ирландии, Шотландии. Вот почему в неё органично вошли ирландские танцы и тэповый танцевальный стиль.

Наличие у исполнителей зеленых галстуков позволяет усмотреть связи со скаутским движением. Напомним, что ключевая идея скаутинга — идея помощи, поддержки; таково изначальное значение галстука. Скаутинг зародился в Великобритании (вновь английский «след»), где каждый уважающий себя «сэр» носил шейный платок. В случае необходимости экстренной помощи именно этот платок использовался как спасательное средство.

По-видимому, тема альтернативности, опоры на досоветские идеалы логично сочетается с идеологией скрытого или эмигрировавшего скаут-движения, в основе которого в настоящее время лежит мотив возрождения *потерянной России*, порядка и законов чести, юношеских надежд, наивного «святого» романтизма. Сам А. Городницкий не раз признавал, что песни первых российских бардов были преисполнены тогда — в 60-е годы — юношеской наивности, потому как они и были такими — романтическими юнцами, верящими в победу светлых идеалов. Кстати, у самого Городницкого в песне «Атланты», которая стала гимном клубов самодетельной песни, есть слова: И жить ещё надежде / До той поры, пока / Атланты небо держат / На каменных руках.

Пение сопровождается танцем группы чечеточников из коллектива Заслуженного артиста РФ Владимира Кирсанова, одного из значительных представителей тэп-танца на российской сцене. Балетмейстер и участник телевизионных передач (в т. ч. «Голубой огонек», «Утренняя почта», «Кабачок 13 стульев», «Минута славы»), актер в фильмах «Мы из джаза», «Зим-

ний вечер в Гаграх», «Слуга», «Утомлённые солнцем»... Его появление на сцене привносит ностальгическое настроение и отсылает к старой доброй — чечеточной — традиции, являющейся в данном контексте знаком устойчивости и стабильности [1]. *Английскую* тему кирсановского ансамбля поддерживают береты с помпонами, клетчатые рубахи.

Номер прерывается стремительным ирландским танцем (ансамбль «Иридан»). Исполнение соблюдает ту модель (аллюзию, наше обывательски-усредненное представление) танцев Ирландии, которую нам интересно и доступно видеть (примерно так же, как русский фольклор удобоварим для многих в подаче коллективов Н. Бабкиной или Н. Кадышевой). Добавим, что чрезвычайно популярным явлением мирового уровня ирландское национальное направление сделало шоу «Riverdance» с программой «Lord of the Dance», 1996 г.

Любопытно, что танец разворачивается под музыку в исполнении Оркестра волынщиков из Москвы — профессионального оркестра шотландских волынок и барабанов в России. Коллектив замечен в участии в корпоративных мероприятиях, шоу-программах, фестивалях, дефиле; сотрудничает с этно-певцами (Варвара), Центральным оркестром Министерства обороны. Помимо традиционной этнической и военной музыки, Оркестр исполняет и современные мелодии в переложении для волынок (например, «We Will Rock You» гр. «Queen», «Я сошла с ума» гр. «Тату»), а также русские народные песни (в т. ч. «древнерусский сет», с 2011 г.). Таким образом, речь идет о коллективе артистов широкого

профиля, несущим не чистую традицию шотландской вольночной игры, а использующим в качестве «изюминки» оригинальное звучание народных инструментов.

В итоге происходит соединение двух различных перкуссионных танцев: чечетка, или тэп-танец, и ирландский данс. Заметим, что кроме английского и ирландского в этом номере ощутим и наш, отечественный компонент. Это чечетка в утесовском, одесском варианте (о котором Л. Утесов говорил, что она, как и джаз, родилась в Одессе на Малой Арнаутской, а не в Америке); многие же исследователи сообщают о мастерском владении чечеткой обычными горожанами и, конечно, конферансье и куплетистами. В любом случае, эти танцевальные стили сближают «фундаментальные» интернациональные качества: активное выстукивание определенных фигур ногами, собственно, стучащий тип обуви (у древних ирландцев это были деревянные башмаки, у матросов — прибитые к подошвам ботинок мелкие английские монеты, у «уличных» танцовщиков — пивные пробки) и идея демонстрации мастерства, «перепляса» (батла), разворачивающегося прямо на улице.

В музыкальном отношении соединение материала обеспечивает, прежде всего, общий метр: здесь сочетаются быстрая (жигга) и медленная (вальс) трехдольность. Гармонично слушается и соло флейты, используемое в качестве самостоятельной линии в общей фактуре, и как момент жанрово-стилевой модуляции. Оно органично и для бардовской музыки древнего образца, и для

современной бардовской (в смысле, авторской) песни.

Итак, мы наблюдаем своеобразный англо-шотландско-ирландско-российский микст, в котором свойства изначальных (*инвариантных*) моделей зачастую искажены или размыты. И в этом проявляется общеизвестное качество постмодернизма: он не претендует на историческую, географическую, фактологическую точность, но пользуется штрихами, отдельными кодами, цитатами, стирая границы между явлениями и устанавливая новые связи. Это инкрустационный стиль, порождающий, как в калейдоскопе, огромное количество вариантов «картинок», а новые связи участвующих «в игре» сегментов заставляют находить и считывать совершенно разные информации. Происходит переозначивание, переинтонирование знакомых мотивов, а множество аллюзий, отсылов, реплик из различных текстов разных времен и народов создает многомерное культурное пространство, мерцающее смыслами.

Обозначим теперь ряд «сквозных» тенденций, характеризующих праздничное новогоднее шоу в целом.

Ряд номеров позволяют обозначить *тенденцию к гиперсоставам*, чрезмерности. Показательно в этом смысле исполнение известной песни-арии «*Con te partiro*» (музыка Ф. Сартори, слова Л. Кварантото, первое исполнение — 1995 г.) для незрячего тенора Андреа Бочелли. «*Con te partiro*» — образец жанра классического кроссовера (*classical crossover*)¹ и один из популяр-

¹ **Classical crossover** — типичный постмодернистский музыкальный стиль, представляющий собой своеобразный синтез классической музыки и поп, рок, электронной музыки.

нейших синглов современности. Явлением мирового масштаба classical crossover стал благодаря П. Доминго, Х. Каррерасу и Л. Паваротти: теноровое трио дебютировало в 1990 г. и стало одним из самых прибыльных в истории музыки. Как видно, даже в самом фееричном случае мировая практика демонстрирует три тенора как максимальное количество голосов (а чаще, все же, сольное пение или дуэт). Ария характеризуется довольно лёгкой, прозрачной оркестровкой, полетностью итальянского бельканто, т.е. манерой виртуозного пения с непринуждённым звукоизвлечением, доминированием технического начала над громкостью, «безнажимностью» дыхания. Наш отечественный вариант в праздничной программе «Самый лучший Новый год» представили *пять* теноров (В. Пьявко, А. Михайлов, Н. Ерохин, С. Спиридонов, К. Толстобров) и Камерный хор Московской консерватории.

В том же ключе решен номер с джазовой импровизацией на тему «Черный кот», которую исполняют пианисты. Практика импровизирования в джазе допускает обычно два фортепиано (или рояля) на сцене. В обсуждаемом теле-концерте были выставлены (как и в случае с тенорами) пять роялей в форме цветка на одной сцене (композицию исполнял джазовый фортепианный квинтет: С. Жилин, А. Кролл, И. Бриль, Н. Сидоренко, Б. Фрумкин).

Немаловажным стало присутствие в шоу *разнонациональных элементов*: коллективов из Бурятии, Кубани, Ингушетии, Удмуртии, Татарстана. В этом обязательном «реверансе» ощутимо наследование традиций прежних

концертов в имперском, союзном духе (тогда дружественные «вкрапления» являлись важным политическим «жестом»). Как отмечают летописцы «Голубых огоньков», обязательным и особенно любимым властью был жанр цыганского романса (например, в исполнении Н. Сличенко) [2]. Цыганскую функцию в концерте 2011 г. выполнил Музыкальный коллектив Петра Налича (песня «Драго»), которую он поёт на слегка искаженном цыганском, что, впрочем, не мешает созданию опять-таки *общецыганского* колорита.

Любопытно продемонстрирован удмуртский компонент в лице коллектива «Бурановские бабушки», который стал участником одного из ярких номеров программы (именно его фрагменты легли в основу промо-ролика). «Бурановские бабушки» выступили в коде композиции, в которой объединились все три пласта (термин В. Конен) музыкального искусства: классико-академический («Менуэт» Л. Боккерини в исполнении Д. Шаповалова и Д. Андрианова), пласт массовой музыки (обыгрывание тем из композиций «Deep purple», в том числе знаменитый рифф из песни «Smoke On The Water», в трактовке «Сухаревка Band»), наконец, симбиоз массового и фольклорного пластов (песня «We Will Rock You» гр. «Queen» поется «Бурановскими бабушками» на удмуртском языке).

Ещё одну тенденцию телешоу обозначим как *сочетание непритязательного*, легкожанрового материала и *одновременно предельно технического*, виртуозно сложного его исполнения: Г. Гладков — Н. Луганский, С. Шнуров — «Терем-квартет»,

И. Васильев с номером «Режиссер» на музыку А. Пяцоллы.

В первом случае номер организован как попури из музыки к фильму «Обыкновенное чудо» (фоном идут фрагменты знаменитого фильма М. Захарова). Темы композиции, как правило, «задает» автор музыки — Г. Гладков, играя (скорее даже наигрывая) свои мотивы в самом облегченном варианте: на синтезаторе, в элементарной фактуре, словно напоминая мелодии. То, что делает с этим материалом Н. Луганский², выдержано в традициях фортепианных транскрипций — жанра, расцветшего в эпоху романтизма и предназначенного для показа сольного звучания инструмента в самом выигрышном и репрезентативном для него варианте, славившегося техничностью, повышенной сложностью (достаточно вспомнить блестящие образцы жанра у Ф. Листа).

В случае с песней Яшки-цыгана из кинофильма «Неуловимые мстители» в исполнении питерских музыкантов — С. Шнурова и «Терем-квартета»³ — высвечивается сходная тенденция. Цыганская песня в блатном преломлении (естественном для Шнурова) снабжается достойнейшей аранжировкой выдающихся народников, которые уже вошли в историю как предельно расширившие репертуарные горизонты музыки для этого типа инструментов. Музыкантов сближает *ненормативность* использования различных стилей, репертуаров, техник,

сленгов, легализация народного (простонародного), тривиального компонента. Кроме того, общим для «Терема» и Шнурова является всяческое творческое и эстетическое противостояние гламуру и поп-культуре (поп-мышлению), а исполнение музыки ярко выраженного антибуржуазного плана как нельзя лучше олицетворяет эту позицию.

Отметим также, что в отличие от новогодних шоу других каналов, в праздничном концерте «Культуры» принципиально отсутствуют юмористы (комики, пародисты), политические деятели. Не найти здесь и представителей поп-музыки (в наиболее традиционном её проявлении — с опорой на песенно-танцевальный шлягер). Это позволяет сделать предположение, что такие музыканты, как П. Налич, С. Шнуров, Пелагея расцениваются руководством программы как качественно иной тип «звезд» массовой музыки, а их деятельность эмансипируется и «легализуется» в *высококультурной* среде. Важно и то, что «Самый лучший Новый год» за 2011 г., как мы наблюдаем, остался ярким экспериментом своего времени, а его синтезирующие, микстовые, эклектичные формы были постепенно «преодолены» в программах 2012, 2013 гг.

И в завершение. Пресытившееся сознание современных людей жаждет открытий и новаций, чтобы, «заглотив» их, вновь находиться в предвкушении свежих идей. Благодаря разным

² **Николай Луганский** — российский пианист, солист Московской филармонии, заслуженный артист Российской Федерации (2005), народный артист РФ (2013).

³ **«Терем-Квартет»** — музыкальный коллектив русских народных инструментов из Санкт-Петербурга, исполняющий музыку в стиле кроссовер. Обращаются к классике, джазу, фолк-року, эстраде. Сергей Шнуров (Шнур) — российский музыкант, актёр, телеведущий, художник, лидер групп «Ленинград» и «Рубль». Исполняет песни в жанрах гаражный рок, ска, панк-рок; нередко использует ненормативную лексику.

причинам — информационная перегрузка людей эпохи Пост-модерна, т. н. культурная сингулярность (ускоряющийся рост, многособытийность, быстрое устаревание) — формируется некий новый тип культуры, в котором одновременно работают и центростремительные, и центростремительные силы. Центробежные силы поддерживают ситуацию многообразия течений, групп, разветвлений, подстилей. Центростремительные силы направлены на поиск бесконечного множества вариантов их соединений, доказывая сходные свойства самых противоположных явлений. Речь идет о некоем новом типе глобализации, при котором фундаментальные свойства явлений сохраняются, практически не мутируя, но вместе с тем ассимилируют любые чужеродные элементы, как правило, временно, но потенциально бесчисленно, бесконечно

(при этом нивелировки оригинально-самобытного не происходит, напротив, в таких соединениях эта самобытность выявляется). С этой позиции подобные новые способы организации целого являются характерным примером т. н. постмодернистского полицентризма. Плуралистичность и открытость эстетической парадигмы постмодернизма реализуется в новом отношении к фольклору, академическому искусству, легким жанрами, в культурной диалогичности, кросскультурности, неконформизме альтернативных движений. Многослойность и подтекстовость, наличие кодов и ссылок не делают этот стиль элитарно-рафинированным и устало-избыточным, но, наоборот, направляют к диалогу и сотворчеству. Этот, своего рода *обнадеживающий постмодернизм*, скорее всего, имеет будущее.

1. Бирштейн А. И. Степ да степ кругом. URL: <http://www.migdal.org.ua/times/59/5391/> (дата обращения: 20.11.2013).

2. Как зажигали «Голубой Огонек». Секреты новогоднего эфира. URL: <http://amnesia.pavelbers.com> (дата обращения: 20.11.2013).

3. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. URL: <http://kremlyakov.ru/library/039.rtf> (дата обращения: 20.11.2013).

4. Самый лучший Новый год. URL: <http://old.tvkultura.ru> (дата обращения: 20.11.2013).

Combining the examples of academic and mass cultural layers as presented in an entertaining, holiday space of modernity, is an extraordinary phenomenon. TV channel «Culture» has presented a variant of a new type of show in the form of TV concert. The channel is a recognized and popular translator of «big» art, while at the same time it is ready for extraordinary experiments. Representatives of different cultural «layers» such as rock-stars, jazzmen, bards, rap-musicians, folk and academic performers are performing in the New Year's program «The Very Best New Year». They find «points of contact» and create mixt compositions. The author identifies a number of general trends in the gala shows as following: 1. The tendency to hyper-lineups (e.g. improvisation on five pianos). 2. The mandatory presence of diverse national elements such as collectives from Buryatia, Kuban, Ingushetia, Udmurtia (in the spirit of «imperial» concerts of the Soviet era). 3. The combination of unpretentious material and at the same time extremely technical mastery of performing it (e.g. potpourri of music to the movie «The Ordinary Miracle» in the genre of virtuoso piano transcription).

Key words: post-modernism, mass-, academic culture, crossover, TV concert

А. Ю. Микитинец, О. И. Микитинец

Мифология современного человека: культурно-антропологический анализ

Статья посвящена актуальной проблематике в культурной антропологии — анализу мифов, имеющих место в современной культуре. Показывается, что миф, как феномен культуры, не только не утратил своего влияния на человека, но и в процессе цивилизационного развития приобрел качественно новые формы и черты.

Ключевые слова: миф, «метод пережитков», культурная антропология, тотем, табу, ритуал.

Среди многочисленных проблем культурной антропологии миф занимает особое место, о чем свидетельствуют исследования Э. Тайлора, К. Леви-Стросса, Б. Малиновского, М. Элиаде, Д. Кэмпбелла и многих других. Однако, на фоне пристального внимания к древнему человеку и примитивным обществам, мифологический компонент современного человека остался на периферии культурно-антропологических и даже философских штудий. Немногочисленным исключением из этого могут быть несколько исследований, наиболее фундаментальным из которых, вероятнее всего, является работа «Мифологии» Р. Барта. Также особый интерес представляет исследование С. Кара-Мурзы «Манипуляция сознанием». **Целью** статьи является частичное восполнение этого пробела. Подчеркнём, речь идет об особенностях сугубо современного человека и культуры, преломляясь в которых миф приобретает специфические для данной эпохи формы. Все они, разумеется, исторически обусловлены, но имеют некоторые нюансы, о которых пойдет речь далее.

Согласно развиваемому в данной статье культурно-антропологическому подходу, под мифом понимается семиотическая система, посредством которой человек объясняет и наделяет простым смыслом сложные и непонятные процессы и феномены окружающего мира. Как отмечает Р. Барт: «Миф ничего не скрывает и ничего не афиширует, он только деформирует, миф не есть ни ложь, ни искреннее признание, он есть искажение» [1, с. 95]. Иными словами, миф помогает систематизировать и структурировать картину мира, но в собственной конфигурации, как правило, существенно расходящейся с конкретной исторической или социокультурной ситуацией. С точки зрения С. Кара-Мурзы: «Иногда миф есть способ заместить в сознании невыносимый достоверный образ страшной действительности условным образом, с которым можно «ужиться»» [4].

Особенностью мифа является его принципиальная прозрачность, незаметность для самого человека. **Объектом** исследования выступает миф как феномен культуры, **предметом** являют-

ся современные формы мифа. Следовательно, основными **задачами** данного исследования являются выявление и описание форм выражения мифа в контексте его влияния на современного человека. Среди ключевых элементов мифа обратим особое внимание на *тотем*, *табу* и *ритуал*, которые, несмотря на свою кажущуюся архаичность, тщательно и порой безукоризненно соблюдаются современным человеком и охраняются на различных уровнях: от обыденно-бытового до государственного и даже международного.

Основным затруднением, препятствующим анализу мифа, является его сложная процедура выявления и операционализации: миф является таковым до тех пор, пока он не замечен, и, следовательно, не опредмечен. Кроме того, в современной культуре он может быть фрагментирован и трансформирован, если выражаться терминологией Э. Тайлора, в виде различного рода «пережитков». По его мнению, многие обычаи и суеверия — это следы более древних ритуалов, которые, пройдя через века, зачастую формально присутствуют в жизни современного человека. Проиллюстрируем это на таких примерах:

- обычай пожимать руку при встрече — это ни что иное как «пережиток» древнего ритуала проверки оружия, которое может быть спрятано на теле (в Древней Греции, к примеру, в приветствии сжимали не ладонь, а область предплечья, так как в рукаве мог быть спрятан кинжал);

- обычай ударять бокалы друг о друга — это «пережиток» ритуала, при котором участники пиршества с такой силой ударяли свои чаши, в результате чего об-

менивались содержимым и, следовательно, из-за этого не могли отравить друг друга;

- пожелание здоровья при чихании — «пережиток» магического ритуала, который проводили с целью оградить человека от злых духов, которые могли в него проникнуть через носовое отверстие и т.д.

Суеверия — самый простой пережиток мифа, который, тем не менее, обладает высокой степенью воздействия на человека. Суеверие не предполагает тотема, но в нем имеют место табу, составляющие его суть, ибо оно всегда есть некий, никем не обоснованный и нигде не прописанный запрет, в котором единственным ответом на вопрос «почему?», будет краткое, но многозначительное «потому что», без дальнейшей расшифровки (для современного человека она не будет иметь понятного смысла). Нарушение данного табу обязательно предполагает ритуал: набор действий, способных «погасить» неизбежные негативные последствия нарушения запрета (если уж поздоровался за руку через порог — будь добр на него наступить). Любопытно, что приверженность суевериям демонстрируют люди разного воспитания и образования, что косвенно указывает на его бессознательную мифологическую природу. К этой же категории мифов можно отнести так называемые «народные приметы», придающие состояниям и явлениям природы профетический смысл.

Политические мифы — это задекларированные в различного рода документах «права и свободы» человека и гражданина, огромный пласт разнообразных идеологических концептов: демократия, коммунизм, феода-

лизм, капитализм — все то, что М. Вебер точно обозначил понятием «идеальный тип»: «В реальной действительности такой мысленный образ в его понятийной чистоте нигде эмпирически не обнаруживается; это — утопия» [3, с. 390]. Несмотря на эфемерность и метафизический статус подобных понятий, ради их мнимого достижения в настоящее время активно разжигаются войны и совершаются госперевороты. При этом политические мифы выполняют важную функцию стабилизации общественных отношений, когда сложные и многоуровневые политические процессы в глазах рядового обывателя получают очевидное объяснение, особенно если речь идет о таком вопросе как: «Кто виноват?». С другой стороны, характер восприятия мифа общественным сознанием привел к тому, что: «... позволило создать в демократических государствах целую индустрию, фабрикующую и внедряющую мифы с целью манипуляции сознанием и поведением. Такие мифы, конечно, редко становятся частью долговременной традиции, входящей в ядро культуры (подобно мифам Древней Греции или былинам об Илье Муромце). Однако в текущей мозаичной массовой культуре они могут занимать большое место, а главное, они решают конкретные задачи по манипуляции сознанием» [4].

К этой же категории относятся многочисленные **исторические мифы**, возвеличивающие славные подвиги и героические поступки предков, постфактум придающие ходу свершившейся истории сакральный смысл, а настоящему — модус необходимости: «История в мифе испаряется,

играя роль некоей идеальной прислуги: она все заранее приготовляет, приносит, раскладывает и тихо исчезает, когда приходит хозяин, которому остается лишь наслаждаться, не спрашивая, откуда взялась вся эта красота. Вернее было бы сказать, что она возникает из вечности, в любое время является готовенькой для потребления человеком-буржуа; так, Испания, если верить Голубому Гиду, искони была предназначена для туристов, а «туземцы» придумали когда-то свои танцы, дабы доставить экзотическое удовольствие современным буржуа. Понятно, от чего помогает избавиться эта удачная риторическая фигура: от детерминизма и от свободы. Ничто не производится, ничто не выбирается, остается лишь обладать этими новенькими вещами, в которых нет ни малейшего следа их происхождения или отбора» [1, с. 121].

Геометрические мифы представляют собой визуализированное оформление реальности, придающее полноту осмысления окружающего мира. Примером данного типа мифа может быть восприятие человеком определенных фрагментов звездного неба, где он видит «ковш», «крест» и т.п., т.е. то, что имеет название «созвездие». Разумеется, что ничего подобного в действительности не существует, однако данный мифологический «посредник» активно используется сознанием. Следует отметить, что данная идея была высказана проф. А. Д. Шоркиным в курсе лекций, читаемых на философском факультете ТНУ им. В. И. Вернадского. Природа геометрических мифов в настоящее время находится на стадии осмысления, но, вполне возможно,

что в ближайшем будущем они станут предметом более пристального внимания ученых в силу того, что различные информационные 3D-технологии значительно расширят пространство их воздействия.

Государственные атрибуты представляют собой комплекс символов, которые олицетворяют официальную власть. К примеру, *флаг, герб и гимн* есть ни что иное, как современные формы тотема, подсознательно указывающие «подданному» свою прямую кровную связь с тем или иным растением или животным. К примеру, флаг Японии символизирует восходящее солнце, флаг Канады содержит изображение кленового листа, гербы России, Австрии, США, Чехии украшают орлы. Отдельной строкой необходимо сказать о гимнах, при исполнении которых необходимо выполнять определенный обязательный ритуал: встать и даже приложить руку к сердцу. Осквернение этих государственных символов является табу, в настоящее время закрепленным на законодательном уровне, и его нарушение чревато серьезным наказанием. Любое официальное действие обязательно сопровождается всеми этими атрибутами, без которых, по сути, оно не будет иметь силы. Чем же отличаются современные люди, в минуты радости или опасности, поющие свой гимн, от их далеких предков, ритуально совершавших то же самое — вопрос риторический.

Несколько слов в данной связи следует сказать об армии как олицетворении силы государства. Общеизвестно, что в вооруженном противостоянии самым позорным событием является захват

«полкового знамени». Новобранец, принимающий присягу, совершает при этом ритуальные, «магические» действия: произносится клятву (по сути, являющуюся заклинанием, содержащим формулировки наподобие: «Если же я нарушу эту мою торжественную присягу, то пусть меня постигнет суровая кара...»), становится на колени и целует флаг. Документальные кадры захвата Рейхстага демонстрируют сброс с «небес» на землю тотема — орла со свастикой и водружение красного знамени. Символическим завершением Великой Отечественной войны был даже не акт капитуляции Германии, но «Парад Победы» на Красной площади, во время которого демонстративно провели пленных, ритуально повергли на землю и сожгли вражеские знамена. В мирное время демонстрация превосходства своего тотема имеет место, к примеру, при проведении международных спортивных соревнований, по результатам которых торжественно (опять же — ритуально) поднимают флаг страны победителя и исполняют гимн.

Бренд — ещё одна современная версия тотема, успешно поставленная на вооружение рекламной индустрией. Как точно заметил К. Бредемайер в своей книге «Черная риторика: власть и магия слова»: «Возьмем для примера тот имидж, который создала себе компания Porsche. Эта автомобильная фирма продает всего лишь полированное железо, и, если разобрать Carrea 4 Cabrio на составные части, она будет стоить лишь сотую часть той суммы, которую выкладывает покупатель за готовый автомобиль. Все здесь решает внешняя оболочка, клиент выплачивает «эмо-

циональную добавленную стоимость» машины, покупая, прежде всего, имидж марки Porsche, который эта фирма заботливо пестовала многие годы» [2]. Неотъемлемым атрибутом современного успешного человека является принадлежность к бренду-тотему с одной оговоркой — теперь их может быть не один, но несколько. Бренд-тотем должен быть расположен на заметных, «выпяченных» местах: груди, голове; на личных предметах которые находятся постоянно в руках: брелоках ключей, мобильных телефонах или украшениях — чтобы сразу было видно какого ты «рода и племени». В данной связи также уместно вспомнить современную моду носить одежду дорогих брендов этикетками «наружу». Показательная манифестация бренда-тотема удовлетворяет потребность в сопричастности. Особенно это заметно на примере спортивных фан-клубов (заметим: «фан», происходит от лат «fanum» — храм, святилище), где «болеют за своих», при этом демонстративно презирают и даже оскорбляют символику «чужих» клубов, иногда доказывая свое превосходство не только на спортивном поле, но и в организованных рукопашных схватках.

Современное искусство, особенно кинематограф, является мощным ретранслятором мифологии. Исследователи в качестве такого примера приводят широко растиражированный Голливудом идеал «американской мечты», не имеющий ничего общего с реальным положением дел. Однако, это несколько не мешает ему наполнять смыслом жизнь миллионов людей во всем мире. Как отмечает в данной связи Ж. Коновалова: ««Американская мечта» — одна

из главнейших составляющих менталитета, культуры, истории, социальной и политической жизни США; миф, который глубоко укоренился в массовом сознании, предопределил восприятие мира американцами» [5, с. 1].

Таким образом, особенность современного мифа заключается в том, что он стал элементом технологии, где реклама является её ярким и эффективным проявлением. Современные люди покупают не просто товар или услугу, они приобретают образ жизни, который предлагается в рекламе этого товара. Впоследствии происходит инверсия — культивируемый образ жизни требует от человека наличия именно этой категории товаров и услуг, как бы приличествующих его социокультурному уровню. Примером тому может быть негласная (мастерски отточенная рекламой) традиция на Западе, согласно которой человек, к примеру, с высоким уровнем доходов, не может посещать дешевые магазины, ибо это не «соответствует имиджу».

Современный человек мифологизирован не менее, чем его далекие предки. Однако, форма мифа стала другой, сохранив при этом все традиционные для него атрибуты: тотем, табу и ритуал. Миф прочно «окопался» и «прописался» в индустрии моды, политике и этике, праве и искусстве, где он стал частью технологии. Уверенность в том, что нынешний человек никак не связан с мифом и что это удел древних — не более чем ещё один миф, позволяющий ему наслаждаться мыслью об исключительности своей эпохи и себя как неотъемлемой её части.

-
1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. / Р. Барт; пер. с фр. сост. общ. ред и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
 2. Бредемайер К. Черная риторика: Власть и магия слова / К. Бредемайер. М. : Альпина Бизнес Букс, 2005. 224 с., URL : <http://m.litfile.net/read/74260/71781-72791?page=66>
 3. Вебер М. «Объективность» социально-научного и социально-политического познания, Цифровая библиотека по философии URL : <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000299/st000.shtml>
 4. Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием, URL : http://www.kara-murza.ru/books/manipul/manipul_content.htm
 5. Коновалова Ж. Г. «Американская мечта» в художественно-документальной литературе США второй половины XX века: автореф дис. канд. филол. н. : 21.12.2009 / Коновалова Жанна Георгиевна, Казань, 2009. — 25 с.

The article is devoted to the actual problem in cultural anthropology — analysis of the myths that have a place in modern culture. Among the many problems of cultural anthropology myth has a special place, as evidenced by studies of E. Taylor, C. Levi-Strauss, B. Malinovsky, M. Eliade, D. Campbell and others. It is shown that the myth as a cultural phenomenon, not only has not lost its effect on humans, but also in the development of civilization has acquired a qualitatively new forms and features.

Key words: *the myth, the «survival method», the cultural anthropology, the totem, the taboo, the ritual.*

Е. В. Донская

Структурные свойства образного языка художественной культуры

В статье рассмотрены вопросы строения образного языка художественной культуры. Устанавливается, что образный язык состоит из некоторого расширяющегося набора базовых (в конструктивном смысле — элементарных) образов и образных конструкций, которые являются «укрупненными» образами. Образные конструкции разделяются на линейные предложения, линейно-связанные наборы предложений (подобразов), иерархические структуры предложений, а также произвольно связанные между собой наборы предложений, в которых часть и целое могут не только восприниматься условно, но и «меняться местами».

Ключевые слова: образный язык, структуры образов, ассоциация, ре-минисценция

Введение

Вопросы, касающиеся образного языка искусств, привлекают внимание как создателей художественных произведений, так и теоретиков-исследователей. Раскрытие «тайн» образного языка, построения образных конструкций — это «ключ» к творчеству, важнейший инструмент не просто изготовления некоторых экземпляров художественных изделий, а создания новых смыслов.

Рассмотрение образного языка какого-либо отдельно взятого сегмента культуры проще, чем его исследование для художественной культуры в целом. Плодотворным и практически полезным явилось широкомасштабное исследование образного языка архитектуры, представленное в работах архитектора и дизайнера К. Александра [8]. Созданный им «язык шаблонов» в архитектуре является в своей сущности приложением теории образного языка, о котором К. Александр дает

такое представление: «Образный язык имеет структуру сети. Когда мы применяем такую сеть, мы используем последовательности образов, продвигаясь всегда от больших образов к меньшим. От тех образов, которые создают структуры, к тем образам, которые эти структуры украшают. И далее — к тем образам, которые совершенствуют эти украшения» [9, р.ХVIII]. К. Александр трактует *образный язык как совокупность образных последовательностей*.

В самом широком плане образный язык рассматривает Урлик Вернер: «Каждый человек в своем сознании обладает образным языком. Этот образный язык — сумма всех его знаний... Язык образов вашего ума слегка отличается от образного языка другого лица; но эти два языка очень похожи; множества образов, фрагментов образных языков разных индивидуумов являются общими» [10]. Тем более похожими являются образные языки различных ин-

дивидуумов в сегменте художественной культуры.

Эмпирический подход к формированию образного языка культуры в социологии уже имеет описание в зарубежных изданиях [11]. Заметим, что этот поход в музыкальной культуре был разработан автором настоящей статьи в 2007 г. [5].

В работах [1-5] проводилось систематическое исследование образного языка культуры в рамках теории проективной трансляции и гетерогенной структуры интертекста, направленной на построение семиотической модели художественной культуры в целом. Было показано, что замечательной особенностью образного языка художественной культуры является его единство для всех сегментов интертекста как гетерогенного тезауруса культуры, состоящего из литературных, музыкальных, живописных и других материально существующих текстов. Это единство проявляется в том, что некоторым художественным конструкциям из разнородных, различных сегментов интертекста может соответствовать одно и то же представление в виртуальном отображении — одна и та же конструкция образного языка.

Целью настоящей статьи, продолжающей исследования в указанном выше направлении, является изучение структурных свойств образного языка. Этот вопрос является малоизученным, и кроме некоторых положений К. Александра, относящихся к архитектуре, и работ автора [1-5], в мировой научной литературе результатов, касающихся свойств образного языка художественной культуры, пока ещё нет.

1. Ассоциативное воспроизведение художественных образов

Образы составляют семантические языки возможных миров. В том числе и прежде всего — семантический виртуальный мир культуры, «сотканной» из отображений в образное пространство постоянно растущего и самообогащающегося интертекста. Семантический язык образов по отношению к интертексту является для него единым метаязыком, который сложнее интертекста и тем более любого его фрагмента. Сложность языка образов заключается в «расплывчатости», в семантической неоднозначности образов, а иногда — даже в возможной неразличимости некоторых образов [1].

Отдельные образы и образные конструкции возникают в сознании при рассмотрении художественного произведения: происходит трансляция фрагмента интертекста культуры в некоторое предложение образного языка. Здесь большую роль играют ассоциации — закономерно возникающие связи между отдельными событиями, фактами, предметами или явлениями, отражёнными в сознании и закреплёнными в памяти. Эти связи приводят к называемому нами далее *ассоциативному воспроизведению образа* — «считыванию» художественного произведения с одновременной трансляцией виртуального «кода» в образное пространство. При этом исключительное значение имеет специфическая обратная связь: одновременно с восприятием отдельных элементов художественного произведения или всего произведения в целом про-

исходит (чаще всего бессознательное) обращение к виртуальному образному пространству и извлечение интерпретатором из его собственной памяти образов, релевантных элементам прочитываемого текста. Эти извлеченные по ассоциации образы дают интерпретатору так называемые *образные дополнения*.

Последовательное рассмотрение элементов художественного текста приводит к возникновению структурно-образных цепочек — *линейных предложений образного языка*. Совокупность таких цепочек порождает *линейный образ — фрагмент*, который вместе с образными дополнениями порождает *образ-структуру*.

Приведенные выше рассуждения позволяют сделать вывод о некоторых свойствах образного языка. Этот язык, конечно, не может быть строго синтаксически определен, поскольку в противном случае он был бы вербализуем, и поэтому можно говорить только о его структурных свойствах.

Образный язык состоит из некоторого расширяющегося набора *базовых* (в конструктивном смысле — элементарных) *образов* и *образных конструкций*, которые являются «укрупненными» образами. Образные конструкции разделяются на линейные предложения, линейно-связанные наборы предложений (подобразов), иерархические структуры предложений, произвольно связанные между собой наборы предложений, в которых часть и целое могут не только восприниматься условно, но и «меняться местами» [1].

Параллельное прочтение художественного произведения (*схватывание*) может сразу приводить к восприятию сложного образа-структуры при наличии большо-

го объема знаний интерпретатора и его высоких ассоциативных способностей.

В качестве примера сложнейшего образа с произвольно связанной и в то же время псевдоиерархической структурой может служить образ Соловков в романе Захара Прилепина «Обитель». В социальном аспекте это — прообраз всей России и очень сильная ассоциация. Образ Соловков у Прилепина создается в полифонии судеб, голосов, мнений, которым соответствует набор выразительных подобразов, которые в процессе чтения текста могут выходить на первый план, подчиняя себе все остальное, вплоть до всеобъемлющего образа Соловков. В качестве конкретного примера можно указать образ Владычки, который в определенные моменты прочтения произведения выходит на первый план, становится огромным, возвышаясь над всеми остальными образами гигантской образной конструкции.

2. Реминисценции и образный язык

Реминисценция — это элемент художественной системы, заключающийся в использовании общей структуры, отдельных фрагментов или мотивов ранее известных произведений искусства на ту же или близкую тему [6]. Особенность реминисценции заключается в её, как правило, бессознательном характере, помогающем реализовать конкретные художественные задачи. В контексте данного исследования представляется целесообразным говорить о реминисценциях, восходящих к виртуальному пространству образов, об извлечении из памяти образных конструкций.

При этом сохраняется возможность использовать только структуру этих конструкций, организации предложений образного языка. Здесь уместно вспомнить формы структур волшебных сказок В. Я. Проппа [7] и прийти к следующему выводу: *существует по крайней мере часть структур предложений образного языка, которые можно считать «стандартными»*. Это привносит некоторый элемент детерминизма в теорию невербализуемого в целом образного языка художественной культуры.

Использование реминисценций характерно как при создании художественных произведений, так и при их образном прочтении. Читая произведение, интерпретант воспроизводит образы, которые ассоциируются с некоторыми аналогичными предложениями-образами виртуального пространства образов и дополняют десигнат. При этом возникает явление, иногда называемое «чтением между строк».

Важными свойствами образного языка художественной культуры являются его *расширяемость* — постоянное пополнение образами и *динамичность* — дополнительное к расширяемости свойство постепенной изменяемости, дополнения, слияния некоторых образов.

Структурным свойством образного языка является возможность любой вариации структур образов — от простейшего соединения до включения и подобразов, и их подструктур в произвольное место модифицируемой структуры. При этом одна и та же совокупность образов, соединяющаяся в разные конструкции, может давать различный результат.

Образные конструкции могут быть невероятно сложными

и даже доступными для понимания людьми только одной этнической общности. Рассмотрим для примера древнескандинавский многоступенчатый кеннинг «Метатель огня вьюги ведьмы луны коня корабельных сараев». Здесь мы видим сложнейшую конструкцию — *образ воина*. А именно: конь корабельных сараев — это корабль; луна корабля — это щит; ведьма щита — это копье; вьюга копий — битва; огонь битвы — это меч, а метатель меча — это воин. Таковой является «расшифровка» этой почти загадки-структуры.

Заключение

Образный язык состоит из некоторого расширяющегося набора *базовых* (в конструктивном смысле — элементарных) образов и образных конструкций, которые являются «укрупненными» образами. Образные конструкции разделяются на линейные предложения, линейно-связанные наборы предложений (подобразов), иерархические структуры предложений, а также произвольно связанные между собой наборы предложений, в которых часть и целое могут не только восприниматься условно, но и «меняться местами».

Параллельное прочтение художественного произведения (схватывание) может сразу приводить к восприятию сложного образа-структуры при наличии большого объема знаний интерпретатора и его высоких ассоциативных способностей.

Структурным свойством образного языка является возможность любой вариации структур образов — от простейшего соединения до включения и подобразов, и их подструктур в произвольное ме-

сто модифицируемой структуры. Другими важными свойствами образного языка художественной культуры являются его *расширяемость* — постоянное пополнение образами и *динамичность* — дополнительное к расширяемости свойство постепенной изменяемости, дополнения, слияния некоторых образов.

Дальнейшие исследования предполагается проводить в направлении уточнения и доработки представлений об образных конструкциях и использовании реминисценций при создании художественных произведений.

1. Донская Е. В. Метаметафоризм и образный язык художественной культуры / Е. В. Донская // Ученые Записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». — Том 26 (65). — 2013. — № 4. — С. 225–232.

2. Донская Е. В. Неоднозначность образных отображений. Сублимация и десигнат / Е. В. Донская // Культура народов Причерноморья. — 2013. — № 254. — С. 181–184.

3. Донская Е. В. Образный язык культуры / Е. В. Донская // Культура народов Причерноморья. — 2013. — № 246. — С. 125–128.

4. Донская Е. В. Семиотическая мета-модель культуры / Е. В. Донская // Культура народов Причерноморья. — 2012. — № 243. — С. 126–129.

5. Донская Е. В. Эмпирико-семиотический подход к исследованию музыкальной культуры / Е. В. Донская // Культура народов Причерноморья. — 2007. — №122. — С. 90–93.

6. Морозов А. А. Реминисценция. Краткая литературная энциклопедия /

А. А. Морозов // М. : Сов. энцикл., 1971. — Т6. — С. 254.

7. Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки / В. Я. Пропп. — М. : Лабиринт, 1998. — 512 с.

8. Alexander C. A Pattern Language / Christopher Alexander — New York : Oxford University Press, 1977. — 1171 p.

9. Alexander C. The Timeless Way of Building / Christopher Alexander. — New York : Oxford University Press, 1979. — 552 p.

10. Werner U. The Art of Observation : Understanding Pattern Languages / Ulrich Werner // Journal of Research Practice. — 2006. — Vol. 2. — Iss. 1. — P. 2 — 11.

11. Pattern Language for Good Old Future from Japanese Culture / Megumi Kadotani, Aya Matsumoto, Takafumi Shibuya, Younjae Lee, Saori Watanabe, Takashi Iba // In Proceedings of CoRR, 2013. — [Электронный ресурс] : Режим доступа : <http://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/1308/1308.1611.pdf> (дата обращения: 08.11.2014).

The questions of structure of pattern language of artistic culture are considered in the article. It is set that pattern language consists of some broadening set of base (in structural sense — elementary) patterns and pattern constructions which are «large-sized» patterns. Pattern constructions are divided into linear suggestions, tied-up sets of suggestions (subpatterns), hierarchical structures of sentences, and also sets of suggestions, in which part and whole can not only to be perceived de bene esse but also to «switch places, arbitrarily tied-up between itself».

Key words: *pattern language, structures of patterns, association, reminiscence*

М. Б. Григорьева

Ведущие приемы стилизации этнической тематики (на примере кафе и ресторанов татарской кухни в Крыму)

Дизайн этносреды является фоном для целостного восприятия реципиентом комплексного решения интерьера. Определение ведущих приемов стилизации служит базисом для создания выразительного пространства, а также ведущую роль при практической разработке крымскотатарских предприятий общественного питания, расположенных на территории Крыма.

Ключевые слова: приёмы стилизации, крымскотатарский интерьер, кафе и рестораны Крыма

Постановка проблемы

Акцентирование внимания реципиента на определенных компонентах традиционной среды в интерьере предприятий общественного питания отвечает задаче выявления верникулярной культуры в дизайне. При этом тотальная урбанизация, наблюдающаяся в современном обществе, приводит к информационной перегрузке социума, а этнический характер среды дает возможность отвлечься от техногенной, перенасыщенной движением действительности. В отечественной искусствоведческой науке отсутствует целостное исследование по систематизации ведущих приемов стилизации, определяющих характеристики формирования этнического образа, как в рамках гротескного пастиша, так и при копировании традиционных компонентов. Это приводит к тому, что дизайнеры зачастую интуитивно ищут пути реализации проектных идей, вследствие чего дизайн среды кафе и ресторанов имеет характер копии с аутентичного образца,

либо дублирует созданные ранее интерьеры. Необходимость систематизации большого объема информации по проектным приемам решений этнической тематики в дизайне интерьера предприятий общественного питания на территории Крыма и по проблемам его современного воплощения, обосновывает актуальность заявленной темы.

Цель статьи — выявить основные приемы стилизации элементов аутентичного пространства при формировании дизайна современных предприятий общественного питания на территории Крыма.

Изложение основного материала

В настоящий период всё более проявляется дисбаланс между природной и антропогенной средой. Высокий уровень дифференциации социальных связей и функций человека в социуме в сочетании с механическим ритмом обыденной жизни создают не только ощущение дискомфорта,

но нарушают целостность существования человека в природной среде. Жизнь человека и пространство культуры оказываются фрагментом организованного существования в индустриальном хаосе, где каждый шаг предполагает преобразующую деятельность. Чем дальше человек отдален от природы, тем сложнее ему сохранить себя, свою первичную целостность. Адаптация её под человеческую деятельность приводят к формальному искажению, нарушению целостности традиционных культур, в которых способ конструирования мира соответствовал определенным законам. В век глобализации возрастает желание окружать себя предметами, имеющими не только функциональный, но и духовный характер. Изменение в социальной среде можно проанализировать с технической, экономической и социальной точки зрения, но наиболее полно оно отображается в художественно-эстетическом аспекте. Этнические культурные традиции, складывавшиеся веками, находят отражение в различных областях — в музыке, кинематографе, оформлении предметно-пространственной среды. На конгрессе ИКСИД в 1975 г. Карл Кантор обозначил, что «быстрота культурных перемен, обусловленная интенсивностью современного культурного обмена, позволила нам особенно остро почувствовать силу культурной традиции, корнящейся в сознании людей, принадлежащих к данной культуре, и проявляющейся во взаимоотношениях их друг с другом и с представителями других культур» [1].

Особенность современного состояния «этно» тематики состоит прежде всего в том, что в нем

сильно развита проектная часть, значительно слабее — методологическая и только начала развиваться научная. Однако, без развития данного направления с научной точки зрения, проектирование становится слепым копированием. Следует отметить, что одной из основных функций современного дизайна выступает адаптация окружающей среды под потребности человека. Однако, эта функция не сводится к удовлетворению только физических нужд. В современном социуме ценится индивидуальный характер окружающего пространства и предметов. Так, в процессе проектирования учитываются не только функциональные, но и эргономические и духовно-эстетические функции. Эти функции в полной мере удовлетворяет этническая тематика. Основной её задачей является создание яркого образа, дающего реципиенту эмоциональный заряд. Данное стилевое направление в интерьере выявляет идеологические, социальные, культурные и образовательные составляющие, делая пространство своего рода космополитичной единицей, способной объединять и интегрировать различные культурные течения. Главным базисом таких интерьеров являются их эмоциональные, цветовые, формальные по композиционному составу, а главное яркие по своему стилистическому решению составляющие. Обращаясь к более глубоким психо-физиологическим процессам отметим, что одним из условий эмоционально-эстетического воздействия на человека (по Павлову) является биологически врожденная константа, то есть подсознательная любознательность индивида к историческим

образцам. Рассматривая это явление с психофизиологической стороны отметим, что положительная эмоционально-эстетическая реакция может возникнуть только в том случае, если извлеченная информация превысит ранее сложившиеся у человека представления, а одним из условий возникновения эмоций является контраст между представлениями о предмете, сложившимися на основании прошлого опыта, и реальной действительностью [2]. То есть раскрытие инносказательного образа происходит не только на уровне восприятия, но требует также включения высших психических функций, наглядного и образного мышления. Именно в этноинтерьере эмоциональное воздействие на посетителя становится основополагающим фактором. Это связано с генетически сложившимися факторами восприятия окружающей действительности. Художественные образы народного искусства, воплощающие жизненную стихию, имеют огромное психологическое, эмоциональное значение для человека.

Итак, главной составляющей пространств в данной стилистике является формирование и выявление образного решения. Это связано с тем, что в век глобальной урбанизации всё сложнее создать пространство, отвечающее не только функциональным, но и художественно-эстетическим требованиям. Говоря об образных характеристиках современных предприятий общественного питания, передающих своеобразие среднеазиатской культуры, следует отметить, что на территории Крыма дизайн данных пространств решается в рамках двух стилевых приёмов:

интерпретации решения архитектуры, интерьера и формирования ассоциативных впечатлений, обусловленных чаще всего названием помещения.

Отмечая методы использования компонентов среднеазиатской культуры, выделим наиболее характерные: *ретроспективизм*, позволяющий наполнить пространство деталями, дающими исторически правдивое представление о специфичности культуры, а также *стилизация*, строящаяся на авторской интерпретации объектов традиционной архитектуры, интерьеров и их предметного наполнения. При этом, при ретрансляции образа среднеазиатского интерьера в современных кафе и ресторанах на территории Крыма в качестве прототипического образца чаще всего выбирается восточный гарем или дворец, а также сакральная архитектура средней Азии (например, мечети Самарканда). Однако дословное воспроизведение сакральных среднеазиатских интерьеров с сурами из Корана, с мужской и женской половиной в Крыму не выявлено. В рамках метода ретроспективизма проанализированы рестораны и чайханы, а также рестораны в Крыму, располагающиеся в объектах аутентичной архитектуры и играющие роль ресторанов-музеев, знакомящих посетителей не только с особенностями оформления традиционного интерьера, но и с традициями приготовления блюд, народным фольклором («Джеваль», «Кезлев» г. Евпатория, «Салачыкъ» г. Бахчисарай, «Ваш Лаваш» г. Севастополь).

Что касается ретроспективизма, в рамках реализации среднеазиатской тематики отметим, что особенность организации традиционного интерьера находится

в тесной связи с архитектурным решением объекта, в котором он располагается. Однако, говоря о предприятиях общественного питания на территории Крыма, упомянутый метод оформления пространства не является характерным. Это связано, в первую очередь с тем, что интерьеры современных кафе и ресторанов проектируются в сооружениях, не имеющих специфических черт, свойственных восточной архитектуре. В отдельных случаях этот прием реализуется за счет оформления фасада посредством привнесения элементов традиционной восточной архитектуры. Исключением становятся кафе и рестораны, расположенные в местах традиционной мусульманской архитектуры («Джеваль» и «Кезлев» находятся в аутентичной застройке XV в., «Салачыкь» — в доме XIX в.). Решение данного типа пространств в значительной мере ориентировано на привлечение потока туристов и носит «музейный» характер.

Так ресторан «Джеваль», располагаясь на территории реконструированного средневекового базара, находится в одном из аутентичных помещёний. Для создания яркого образа авторами максимально точно воссоздаются элементы традиционного интерьера — деревянные, декорированные арабесками потолки, дословное воспроизведение компонентов оформления ограждающих поверхностей (сочетание орнаментированной плитки с фактурой стены), традиционные мебель и оборудование (низкие диваны-сеты, шестигранные кофейные столики-курсю, печь), а также предметы декора: кувшины, текстильные элементы (ковры и декоративные покрывала-ортю).

В оформлении кофейни «Кезлев кавеси», также расположенной в аутентичной архитектуре, помимо дословного воспроизведения компонентов традиционной культуры (в ограждающие поверхности интерьера вмонтированы своеобразные витрины, с расположенными в них этнографическими музейными экспонатами) используется современное мультимедийное оборудование, транслирующее исторические ролики. Анализируя данные пространства мы сталкиваемся как раз с тем случаем, когда дословный перенос компонентов традиционной культуры не имеет негативной окраски, сказывающейся на создании тривиального невыразительного образа. Несмотря на прямой ретроспективизм традиционных компонентов, в данном пространстве мы прослеживаем приёмы, характерные для проектной культуры постмодернизма, а именно театрализацию процессов, «сценографический» принцип формирования образного ряда.

Ярким примером дословной передачи компонентов традиционной культуры служит кафе «Салачыкь» в Бахчисарае, расположенное в старинном архитектурном комплексе. Интерьер данного кафе оформлен аутентичными деталями, а в целостном восприятии интерьера большую роль играет звучащая народная музыка, национальная кухня и театрализация приготовления некоторых блюд на глазах у посетителей, в традиционных для татарского жилья печах.

Одним из наиболее ярких с художественной точки зрения является приём художественной стилизации традиционных составляющих. Это явление учёны-

ми определяется по-разному. У Раппопорта и Паоло Портогези — это «ирония», у Голдбергера — «творческий коллаж», у Новикова — «иррациональный дизайн». Роберт Стерн в своей статье «Возле края постмодернизма» вводит такое понятие как «аллюзионизм». Это явление исторического и культурного отголоска поколений в дизайне. «Аллюзионизм допускает, что есть уроки, которые необходимо взять у истории. Особо следует отметить в этом подходе, что «постмодернистская аллюзия» может иметь много разновидностей — от сценографического возрождения всего настроения до внесения в новое произведение распознающихся фрагментов прошлого с семантической или чувственной целью» [3]. Ярким примером данного приема служат пространства ресторана «Наш Лаваш» (г. Севастополь), образный ряд которого строится на основе внесения в среду стилизованных композиционных компонентов.

Выводы

Обозначены основные приёмы стилизации верникулярной среды при разработке дизайна интерьеров современных кафе и ресторанов, расположенных на территории Крыма:

— *ретроспективизм*, подразумевающий дословное воспроизведение отдельных архитектурных приемов и способов решения интерьерной среды и позволяющий наполнить пространство де-

талями, дающими исторически правдивое представление о специфичности культуры. Как частный случай данного метода, определен способ решения интерьера через *наполнение аутентичными артефактами*, что приводит к созданию так называемых ресторанов-музеев. С учетом того, что данный метод не является ведущим в современной проектной практике, установлено, что его применение позволяет расширять функциональные характеристики объектов, решающих задачи не только питания, но и просвещения;

— *стилизация*, строящаяся на авторской интерпретации составляющих традиционной архитектуры, интерьеров и их предметного наполнения. В ряде случаев авторы наполняют интерьерное пространство объектами, играющими роль метафор, и обращаются к осмыслению проектных прототипов через гротеск, что открывает возможности для включения полного спектра психофизиологических процессов при восприятии интерьера.

Установлено, что при передаче среднеазиатского образа в ресторанах Крыма наиболее употребимым становится дословное воспроизведение этнических компонентов, а решение художественного образа через гротеск является малоупотребимым. Предметное наполнение среды в этом стилевом направлении становится культурной платформой, синтезирующей дизайн и декоративное искусство.

1. Кантор К. Дизайн в противоречиях культуры и природы в различных регионах мира // текст выступления для конгресса ИКСИД в 1975 г. URL. : http://rosdesign.com/design_materials3/design_k.htm (дата обращения: 1.10.2014)

2. Новикова Е.Б. Интерьер общественных зданий: художественные проблемы. — М. : Строиздат, 1991. — 366 с.

3. Стерн Р. Возле края постмодернизма // Критика концепций теории и истории архитектуры. URL. : <http://fege.narod.ru/librarium/archwest4.htm> (дата обращения: 10.10.2014)

The analysis has allowed to establish that the decision of the imagery of modern public catering enterprises on the territory of Crimea, the design of which reflects the ethnic theme, you can select a number of General approaches: interpretation peculiar to the specific culture techniques, solutions architecture, interior design and their individual components, as well as the formation of associative impressions for the implementation of a specific topic, in most cases, due to the name of the institution. Approaches largely solved by the method of retrospective review, allowing you to fill the space and detail, letting historically truthful representation of the specificity of culture and style, based on the author's interpretation of traditional architecture, interiors and their substantive content.

Key words: *compositional techniques, ethno-interior, cafes and restaurants of the Crimea.*

Е. Н. Алексеева

Роль частных собраний в формировании музейных коллекций Крыма

В статье прослеживается история сложения музейных коллекций Крыма в первые годы советской власти на полуострове. Показано значение частных собраний для их формирования.

Ключевые слова: музейные коллекции, изобразительное искусство, частное коллекционирование.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью систематизированного изучения художественной жизни Крыма XX века, выявлению её особенностей и специфики. Предпосылки формирования и истории музейных собраний является неотъемлемой частью её общей картины, непосредственно связанной с выставочной жизнью региона, поэтому требует отдельного внимания.

Постановка проблемы

Формирование музейных коллекций в Крыму происходило в контексте освоения полуострова представителями российской культуры. На рубеже XIX–XX веков в Крыму существовали как государственные и общественные собрания, так и частные коллекции исторических и художественных ценностей. Процесс создания музейных коллекций произведений изобразительного искусства в Крыму является неотъемлемой частью художественной жизни полуострова. Однако на пути изучения его истории возникает достаточно преград, поскольку не достаточно фактов и документальных свидетельств обо всех его аспектах. В предложенной

статье освещена роль частных собраний в формировании музейных коллекций Крыма.

Анализ последних исследований

В последнее время изучению истории Севастопольского художественного музея особое внимание уделяла Н. В. Григорьева, она обозначила роль частных собраний в Севастопольской коллекции западноевропейской живописи [4]. Отдельные факты, освещающие качественный состав частных коллекций, представлены в статье А. А. Галиченко, посвящённой усадьбам Крыма в первые годы советской власти [3].

Цель

Обозначить роль частных собраний в формировании музейных коллекций Крыма и их значение в становлении художественной жизни полуострова XX века.

Изложение основного материала

На протяжении XIX–начала XX вв. на Южном берегу Крыма сформир-

ровалась особая культурная среда. Неотъемлемым её элементом стали имена носителей аристократических фамилий, крупных промышленников и купцов, представителей творческой интеллигенции России, в которых были сосредоточены значительные художественные ценности: картины, скульптуры, мебель, произведения декоративно-прикладного искусства, книжные собрания.

К началу XX века среди обладателей некоторых усадеб дачного типа встречалось немало известных ученых, художников, писателей, врачей и инженеров. В период Гражданской войны к ним присоединилось множество родственников, друзей и знакомых из Москвы, Петрограда, Киева, а также из других городов, губерний и уездов Российской империи, спасавшихся от ужасов революции. Они привозили с собой, кроме прочего, и произведения искусства, фамильные драгоценности, домашние реликвии. В скором времени многие из них были вынуждены покинуть родину, увозя за границу только малую часть своего состояния. Основное богатство оказалось в руках Советов.

По данным статистики, только на Южном берегу до революции насчитывалось около 130 крупных и мелких помещичьих владений, не считая небольших усадеб в городах и курортных поселках Ялты, Алушты, Гурзуфа, Алупки и т.д. Туда входили наполненные художественными сокровищами знаменитые дома и дворцы, сады и парки, ранее принадлежавшие представителям царской фамилии, дворянской знати, промышленной и финансовой элиты России.

Особо следует отметить ряд собраний, положивших начало

музейным коллекциям Крыма с установлением советской власти на полуострове. К ним относятся ценности, находившиеся в имении Ай-Тодор великого князя А. М. Романова, собрание произведений искусства из имения «Новый Свет» Л. С. Голицына, коллекция древностей А. Л. Бертье-Делагарда, художественная коллекция Воронцовского дворца, коллекция из усадьбы «Сельбиляр» статс-дамы Двора императора Александра III Н. А. Барятинской, усадьбы «Уч-Чам» М. В. Барятинской, собрание Ливадийского дворца, коллекции П. А. Демидова, А. Н. Витмера, а также небольшие частные собрания Веригиной, Плотникова, Корсакова, Чайковского и др. По свидетельству А. А. Галиченко, большие и разнообразные художественные коллекции мебели, ковров, драпировочных тканей, изделий декоративно-прикладного восточного искусства хранились во дворцах Кореиза и Коккоза кн. Ф. Ф. Юсупова, кн. О. П. Долгорукой в Мисхоре, дворцах Гаспры, Фороса и Мухалатки.

Единственным и неповторимым в своем роде являлось также собрание небольшой дачи Я. Е. Жуковского Новый Кучук-Кой, украшенный в стиле модерн произведениями видных художников Д. Замирайло, Е. Лансере, М. Врубеля, А. Матвеева, П. Кузнецова, П. Уткина. Строения и сад этой маленькой усадьбы представляли собой гармоничный синтез всех видов изобразительного искусства и были буквально насыщены скульптурой, живописью, майоликой и мозаикой.

Следует отметить, что детальное изучение состава частных коллекций, существовавших на

полуострове до революции, стало возможным только в последние десятилетия, с открытием архивов. Долгое время их судьба определялась лишь по тем вещам, которые осели в фондах крымских музеев, и то, только в тех случаях, когда обнаруживались соответствующие надписи или инвентарные номера, выдающие их происхождение. Никаких других документов, в частности актов передачи имущества, в музеях не оказалось.

Задача изучения истории музейных коллекций также осложняется зачастую отсутствием подробных описей имущества имений. Так, по свидетельству А. А. Галиченко в целом по Крыму ревком насчитал 1134 имения и «обхватил обследованием» — 1071. К сожалению, из них в архивных фондах обнаружено около ста актов такого обследования, в основном поместий южного побережья.

В первые годы советской власти частные коллекции расформировывались, отдельные памятники включались в состав коллекций музеев, созданных новой властью. Значительное число памятников было утрачено в результате планомерных акций советского правительства по продаже произведений искусства за рубеж.

К концу 1923 г. все художественные музеи Крыма были переполнены более или менее ценными произведениями искусства и народного быта, не говоря об археологических коллекциях, которые просто не поддавались учету. В ханском дворце Бахчисарая и в татарском при нем музее в Коккозах насчитывалось 1715 экспонатов. В Ялтинском художественном музее — 2900, из них только картин — 700;

стекла, фарфора и фаянса — 1000; бронзы и прочих предметов декоративно-прикладного искусства — 600; мебели — 250.

Самым богатым являлся художественный отдел Центрального музея Тавриды, чьей коллекцией занимался выдающийся краевед, историк, искусствовед А. И. Полканов, исполнявший к тому же обязанности его директора. Здесь сосредоточилось 3300 предметов, львиная доля которых перешла сюда из бывших усадеб западного и восточного Крыма, из районов Евпатории и Феодосии.

Особое внимание следует уделить истории сложения коллекции западноевропейской живописи Севастопольского художественного музея, т.к. в ходе недавних исследований, принятых в частности А. Н. Григорьевой, был установлен ряд источников её формирования. Основу коллекции составили произведения, национализированные КрымОХРИСом из частных собраний Южного берега Крыма и летней императорской резиденции в Ливадийском дворце. Известно, что в конце 1911 года во вновь отстроенный дворец из Эрмитажа было передано 13 картин, среди которых значились следующие:

— Бассано Якопо. Завтрак пастухов;

— Бассано Якопо. Явление ангелов пастухам;

— Джордано Лука. Святое семейство;

— Роза Сальватор. Приморская гавань и замок на берегу залива;

— Неизвестный флорентийский художник XVI в. Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем;

— Кьяри Джузеппе Бартоломео. Христос, благословляющий детей;

— Маратти, Карло. Христос и самаритянка.

Другим источником формирования коллекции западноевропейской живописи СХМ стали картины из собрания князя Льва Сергеевича Голицына, основателя завода шампанских вин в «Новом свете». Обрывочные сведения говорят о том, что Голицын владел богатейшим собранием произведений искусства, собирал книги и археологические редкости. В собрание входило множество драгоценных полотен старых итальянских, голландских и фламандских мастеров XVI–XVII вв., древняя греческая, японская, китайская посуда и изделия из стекла петровского, елизаветинского, екатерининского времен. Впоследствии всё это экспонировалось во вновь созданном музее в бывшем дворце князя, где было представлено как коллекция «исключительной ценности... старинное стекло и фарфор... был представлен ряд ценнейших уникамов...» [1, с. 37]. Музей был устроен дочерью покойного князя Голицына, которую и назначили его заведующей. В 1927 г. через Центральный музей Тавриды голицынская коллекция поступила в собрание Севастопольской картинной галереи. Сейчас она насчитывает всего 13 произведений. Это высокохудожественные и даже уникальные образцы живописи, которые составляют основное ядро севастопольской коллекции искусства Голландии и Фландрии XVII столетия. Именно по этим сохранившимся работам мы можем судить о его собирательских интересах.

• Давид Теннис Младший (1610-1690), Фландрия. Курильщик.

• Гиллис Ромбоутс (1630-1678). Голландия. В лесу.

• Иероним Янсенс (1624-1693). Фландрия. Влюблённые.

• Я. Фернандес, Голландия. Середина 17 века. Натюрморт.

• Давид Теннис Младший (1610-1690), Фландрия. Дама с гитарой.

• Адриан Питерс ван де Венне (1589-1662), Голландия. Триумф Давида.

Коллекцию западноевропейской живописи дополнили также работы голландских и немецких художников из ялтинского собрания князей Барятинских. Известно, что Барятинские были ценителями прекрасного и страстными коллекционерами. В Ялте представители этой семьи появились в последней четверти XIX века. Они владели дворцом «Сельбиляр», Мария Владимировна Барятинская владела дачей «Уч-Чам». Согласно архивным данным имения отличались богатством интерьеров, многие предметы которых имели музейное значение. Интерьеры украшали китайские, японские, голландские вазы, фарфоровые и стеклянные художественные фигуры, бронзовые канделябры, зеркала, бронзовые в мраморной оправе, круглые, кабинетные, настенные часы. В протоколах выемок усадьбы «Уч-Чам», составленных 1 и 11 декабря 1920 года, 26 января 1921 года сотрудниками Ялтинского охрима Олениным, Тубольцевым, Каухом, Мартыновым, Ждановичем указаны: 5 персидских ковров и 1 кавказский, восточные вышивки, 52 картины и гравюры разных художников, 2 литографии, иконы, голландские, китайские и японские вазы, японские бронзовые статуэтки, часы, посуда, мебель [2, л. 68–70].

В собрание СХМ из богатейшей коллекции Барятинских вошли картины, такие как «Берег залива» Абрахама Сторна, «Портрет мужчины в черной шляпе» Николаса Элиаса (Пикеноя), «Отдых на пути в Египет» Корнелиуса ван Пуленбурга, представляющего италянизирующее направление в голландской живописи XVII века, «Водопой» Филиппа Ваувермана. Также из собрания Барятинских происходят несколько работ немецкой школы XIX века, ставшие основной частью этого раздела собрания: «Забывшее кладбище» Густава Пауля Клосса — представителя позднего немецкого романтизма; «Девушка, убиравшая комнату» Вильгельма Амберга, «Больная и врач» австрийского живописца Адама Брауна. О разносторонних увлечениях Барятинских как коллекционеров свидетельствует работа венецианского художника XVI в. (круг Пальмы Старшего) «Мадонна с младенцем и святыми» [4, с. 38].

В состав Севастопольской коллекции вошли также картины из собрания Павла Александровича Демидова — представителя знатного российского рода, камергера, статского советника, шталмейстера, почетного попечителя Демидовского лицея, коллекционера [4, с. 40]. П. А. Демидов был последним владельцем Вишневецкого замка, где по свидетельству братьев В. и Г. Лукомских находилась богатая коллекция картин и библиотека. Во время первой мировой войны часть коллекции была вывезена коллекционером в Южное имение (Кастрополь?) [4, с. 40]. В 1922 году она была передана в Ялтинский народно-художественный музей, в 1927 — в Севастопольскую

картинную галерею. Коллекцию П. А. Демидова составляют произведения портретной живописи XVII–XVIII века:

- «Портрет писателя Фенелона» Клода Лефевра;
- «Портрет Марии Лещинской» неизвестного художника первой половины XVIII века;
- «Портрет Мишеля Барона» Антуана Ранка;
- «Портрет дамы в маскарадном костюме», выполненный швейцарским художником Жозефом де Ландерсе;
- «Портрет канцлера Яна Чембека» неизвестного художника первой половины XVIII века;
- два портрета, выполненных неизвестным польским художником первой половины XVIII века — «Портрет дамы» и «Портрет мужчины в латах» [4, с. 40].

Следует отметить, что интересы П. А. Демидова не ограничивались портретной живописью и подтверждением тому являются работы, вошедшие в коллекцию СХМ «Святое семейство», неизвестного нидерландского художника XVI века и «Поклонение пастухов» неизвестного итальянского художника XVIII века.

Научному сотруднику СХМ Н. В. Григорьевой посчастливилось вернуть из небытия имя ещё одного коллекционера Александра Николаевича Витмера — военного историка, предпринимателя, литератора. Эта коллекция поступила в музей из его собрания в Ялте в 1920 году.

Успешный предприниматель, А. Н. Витмер имел значительные земельные владения в Ялте, Балаклаве и Царскосельском уезде под Санкт-Петербургом. В Ялте он владел несколькими домами и гостиницей «Ореанда».

Из воспоминаний его внуки Н. Б. Витмер известно, что все стены его фешенебельной гостиной «Ореанда» и других домов в Ялте были украшены старинными полотнами.

Как сообщает Н. В. Григорьева, «Севастопольская коллекция А. Н. Витмера, необычайная по разнообразию имен и неравнозначная по своему художественному уровню, насчитывает свыше 80 экспонатов русской и западноевропейской живописи, графики и скульптуры, часть которых экспонируется в залах музея, другая находится в фондах» [4, с. 41].

Большая её часть — произведения русской живописи и графики. Среди авторов — известные русские художники И. К. Айвазовский, И. И. Шишкин, В. А. Серов, А. П. Боголюбов, В. Д. Орловский, Л. И. Соломаткин, И. Ф. Хруцкий, К. Е. Маковский и др. Увлечение Витмера охотой и верховой ездой отразилось на характере многих приобретенных им произведений — «Охотник на лошади с двумя борзыми» и «Одиночка» Н. С. Сверчкова, «Охота на волков» Е. Тихменева, «Лошадь и жеребенком» Р. Ф. Франца, скульптурные композиции П. Ж. Мена «Собака с птицей в зубах» и «Собака со щенками». [4, с. 41].

Анализируя состав коллекции, Н. В. Григорьева констатирует, что особой любовью у Витмера пользовались такие художники как И. К. Айвазовский и И. И. Шишкин. Свидетельство тому — три работы великого мариниста в его коллекции:

- «Вид Босфора»;
- «Лунная ночь. Разбитый корабль»;
- «Море, освещённое восходящей луной»;

- два живописных пейзажа («Лесное болотце» и «Лесное озеро»);

- пять карандашных рисунков И. И. Шишкина [4, с. 42].

В состав коллекции А. Н. Витмера входит небольшой монографический комплекс картин русского художника второй половины XIX века Л. И. Соломаткина; этюд гуашью «Мальчик-натурщик» В. А. Серова.

Собрание западноевропейской живописи в коллекции Витмера немногочисленное. Оно представлено следующими работами «Парусные лодки» Антони ванн Кроса, голландского пейзажиста XVII в., «Путники» французского живописца конца XVIII в. Жака Франсуа Свебаха, «Катание на коньках» немецкого художника XVIII в. Христофа Йозефа Штумпфа, «Собаки» Г. Норда, «Натюрморт с фруктами» Франческо Морозини, прозванному Монтельпучино [4, с. 42].

Таким образом, частные коллекции Л. С. Голицына, князей Барятинских, П. А. Демидова, А. Н. Витмера и ливадийское собрание императора Николая II сыграли ведущую роль в формировании основы севастопольской коллекции западноевропейской живописи.

Предметы из частных собраний вошли в состав коллекции Восточного музея в Ялте, открытого весной 1921 года и просуществовавшего до Великой отечественной войны [5]. Самым значительным приобретением Ялтинского музея того времени явилась археологическая коллекция великого князя Александра Михайловича из 2000 предметов, перевезенная из его имения «Ай-Тодор». Она включала скульптурные и рельефные изображения богов, жерт-

венники, керамику, светильники, монеты, украшения, найденные в результате раскопок римского укрепления Харакс I–III вв. н.э. В 1925 или 1926 году в музей поступили предметы из бывшего дворца князя Ф. Ф. Юсупова в Коккозах (ныне село Соколиное Бахчисарайского района): преимущественно декоративные произведения Персии и предметы быта крымских татар.

В рассматриваемый период высоко котировалась коллекция древностей А. Л. Бертье-Делларда. Она делилась на три части. Первую, нумизматическую, составили боспорские и херсонесские монеты, во вторую вошли античные, готские и византийские ювелирные изделия, к третьей относились предметы крымско-татарского быта: одежда, оружие, домашняя утварь [1, с. 132].

Как сообщает А. А. Галиченко, в усадьбе «Харакс» (бывшая собственность вел. кн. Георгия Михайловича) имелась замечательная коллекция оригинальной графики — множество рисунков и акварелей современных художников: В. Васнецова, И. Прянишникова, Е. Бем, Мари и Альберта Стевенсов [3, с. 283].

В оставленном хозяевами имении князей Долгоруких в Мисхоре насчитывалось одних только картин 22 единицы. Как полагают исследователи, почти все эти вещи, принадлежавшие таким признанным коллекционерам, как Шуваловы, представляли собой высокохудожественные произведения искусства и неоспоримо имели музейное значение. Однако большая часть произведений искусства из этой коллекции была выставлена на граничные аукционы. Несколько раз с 1920-го по 1924 год руковод-

ство крымских органов по охране памятников старины и искусства (ОХРИСа) обращалось за помощью в Москву, требовало приостановить вывоз ценностей из дворца Долгоруких, превратившегося в санаторий, и разрешить хотя бы часть вещей переместить в организованный в Воронцовском дворце музей, что отчасти удалось. Поэтому в Алушке оказались многие предметы мебели из Малиновой гостиной мисхорского дворца — столы и консоли в стиле Буль, китайский шкафчик-кабинетик, семейные портреты и фотографии Потоцких, Нарышкиных, Шуваловых, Долгоруких. Все, что оставалось после продажи за границу и передачи в музей, попало в руки домов отдыха и санаториев.

Выводы

Таким образом, естественное развитие усадебной культуры Крыма конца XIX — начала XX вв., благоприятствовавшее формированию традиции частного коллекционирования, было нарушено событиями революции и гражданской войны. Кардинальное изменение государственного строя Российской империи, массовая эмиграция, национализация частных владений привела к перераспределению памятников искусства — частично они стали фундаментом музейных коллекций Крыма или были распроданы советским правительством на зарубежных аукционах. Оставшиеся в имениях художественные ценности (картины, скульптуры, мебель, произведения декоративно-прикладного искусства, книжные собрания), включались в состав коллекций художественных музеев, таких как Севасто-

польский художественный музей, Центральный музей Тавриды, музей Ялты (восточный и художественный), дворцов-музеев,

памятников усадебной культуры, таких как Воронцовский дворец в Алушке и др.

1. Андросов С. А. Судьба культурного наследия Крыма на изломе исторической эпохи (1917-1920 гг.) // Историческое наследие Крыма. — 2004. — № 3-4. — С. 126-138.

2. ГААРК. — Ф.Р-361. — Оп. 2. — Д. 89. — Л. 68-70.

3. Галиченко А. А. Усадьбы Крыма в первые годы советской власти // Москва — Крым. Историко-публицистический альманах. — М. — 2002. — Вып. 4.

4. Григорьева Н. В. Роль частных собраний в формировании Севастопольской коллекции западноевропейской живописи // Материалы международной научно-практической конференции «Меценаты и коллекционеры». — Севастополь, 2001. — С.33 — 43.

5. Петренко Л. В. Музей, который был. Восточный музей в Ялте // Дмитриевские чтения. — 2009. — 10 ноября.

The article traces the history of the formation of museum collections of the Crimea in the first years of Soviet power in the peninsula. The significance of private collections for their formation. On the basis of the study author identifying, in the first years of Soviet power disbanded private collections, individual sites are included in the collections of museums created by the new government. A significant number of monuments have been lost as a result of planned actions of the Soviet government for the sale of works of art abroad. It was revealed that private collections LS Golitsyn princes Baryatinsky, PA Demidov, AN Vitmer and Livadia collection of Emperor Nicholas II played a leading role in shaping the foundations of Sebastopol collection of Western European paintings.

Key words: museum collections, art, private collection

О. Б. Элькан

Музыкальный смысл художественного творчества Т. Гроховьяка

В творчестве выдающегося немецкого художника XX века Т. Гроховьяка, одного из основателей творческого объединения Junger Westen, получили новаторское развитие идеи символики цвета и синтеза музыки и живописи В. Кандинского. Статья посвящена исследованию оригинальных живописных работ Т. Гроховьяка, созданных методом абстракции под влиянием музыки К. Дебюсси, Р. Вагнера, В. А. Моцарта.

Ключевые слова: абстрактное искусство, синтез искусств, музыка, живопись.

Актуальность проблемы

Художественная культура XX века ещё в процессе своего формирования на рубеже столетий поражала многообразием проявлений, причудливостью красок и образов, стремлением выйти за установленные заранее границы, вступить в контакт с наукой, техникой, философией, политикой. Творцы этой «новой реальности» — семиосферы, отличавшейся знаковостью, условным характером символических форм, «текстовостью», выступили также провозвестниками новых концепций искусства, нового языка художественного творчества, нового взгляда на мир и место человека в нем.

Как важнейшую проблему времени следует отметить идею синтеза: искусства и науки, искусства и религии, различных искусств между собою. Рассматривая соотношение искусств в рамках одной символической формы или семиосферы в целом, В. Кандинский — один из создателей нового художественно-

го языка XX века — проводит параллели между живописью и музыкой: «... каждый вид искусства сравнивает свои элементы с элементами другого. Наиболее плодотворные уроки можно в данном случае извлечь из музыки» [5, с. 38].

Выдающийся немецкий художник XX века Томас Гроховьяк (Thomas Grochowiak *1914 — †2012) — автор оригинальных живописных работ, созданных методом абстракции. Основное художественно-образное средство мастера — цвет, имеющий в его работах символическое значение. И в первых его акварелях малого формата (тридцатые годы XX в.) проявилась характерная особенность творчества Т. Гроховьяка — влияние музыки, особенно Моцарта. Ещё в 1932 году художник применял цветовые пятна различной формы, обведенные «смелыми линиями»; в этот период он при помощи сочетания цвета и линий стремился передать движение абстрактных форм (Этюд к «Фуриозо», 1932).

С целью создания условий для диахронического и синхронического анализа явлений культуры, их взаимосвязи и взаимообусловленности, в теоретическом и художественном аспектах, в статье осуществлена попытка реконструкции художественного мира Т. Гроховьяка, представителя абстрактного направления в искусстве Германии.

Анализ публикаций. Идея синтеза искусств разрабатывалась в европейской теории культуры, начиная с античности: Демокрит, Платон, Аристотель, Теофраст, Альберти, Леонардо да Винчи, Дидро, Гете, Гегель — список можно продолжить. В XIX веке французский поэт Шарль Бодлер сформулировал «закон всеобщей аналогии», по которому поэзия должна установить соответствия между архитектурой, графикой, живописью, скульптурой и музыкой. В сонете «Соответствия» он утверждал, что в «дебрях символов <...> запах, цвет и звук между собой согласны» [По: 7].

Выше мы отметили, что идеи синтеза искусств были чрезвычайно близки В. Кандинскому, который пришел к теоретическому обоснованию этих идей и их практическому воплощению в трактате «О духовном в искусстве» [5], в целом ряде статей, в живописных и графических произведениях. Способность к синтетическому переживанию открыла Кандинскому силу музыки, возможность соотношения звука и цвета, музыки и живописи, и стала основой его художественных убеждений. Музыка привлекала мыслителя как искусство, «которое пользуется своими средствами не для изображения явлений природы, а для выражения душевной жизни

музыканта и для создания своеобразной жизни музыкальных тонов» [5, с. 38].

Синтез музыки и живописи является наиболее ярким направлением в творчестве Т. Гроховьяка, что отмечают и его интерпретаторы, ибо, как пишет Ингеборг Штрёле, основные работы художника «посвящены музыке как источнику вдохновения» [2]. Это же утверждает и искусствовед Дирк Тойбер [3], а самое главное — сам автор работ, художник Томас Гроховьяк, и это подтверждает анализ его произведений.

Эссе, в котором Гроховьяк рассуждает о характере творческого процесса, он назвал «Картины как музыка», определив этим особенность своего образного мира. Автора живописного произведения художник называет реципиентом, который должен обладать способностью воспринимать акустические и оптические сообщения, преобразующиеся в его переживания. Он осознает различия в характере этих сообщений: музыкальное основано на временном принципе, оно «развертывается и заканчивается только в последовательности звуков и аккордов», в то время как живописное — статично, оно «в своей целостности подвластно одному только взгляду» [1].

Т. Гроховьяк опровергает мнение о том, что на основании отмеченных выше особенностей картина художника не в состоянии передать музыкальных впечатлений автора. Сам Гроховьяк — человек, тонко воспринимающий музыку, — писал: «Я слышу и переживаю музыку... Мелодии не отпускают меня, определенные композиторы и композиции очаровывают и больше не оставляют» (перевод мой. — О. Э.) И эти

музыкальные образы побуждают художника к творчеству, становятся «толчком» к формированию основной темы новой картины. Т. Гроховьяк, как человек, способный «слышать» цвет и «видеть» звук (синестетик), «переплавляет» музыкальные пассажи в своем воображении в цветовые сочетания. Например: «Белый холст замер в ожидании новых звуков» [1].

Выступая 14 августа 2009 года на открытии выставки «Томас Гроховьяк. Желание цвета — музыкальное вдохновение» Дирк Тойбер отметил две стороны таланта художника: обращение к традициям и оригинальность творческого почерка. В основе системы символических форм, образующих семиосферу образного мира Гроховьяка, — «видящий слух» и «слышащий взгляд». Такими терминами автор статьи обозначил синтетический характер произведений выдающегося художника: они имеют симультанный характер, основанный на синестетическом явлении. «Зритель познает картину в её симультанности, одновременности», несмотря на то, что музыка и живопись — феномены разнонаправленные: музыка существует во времени, живопись — в пространстве. Ещё Э. Кассирер рассматривал единство сознания как ряд изначальных отношений, представляющих своеобразные способы их связи. Это — «момент расположенности», представляющий форму пространства, и «момент последовательности», являющий форму времени. Не случайно Кассирер обращает внимание на особые отношения этих феноменов, на своеобразные способы их связи, являющиеся основой синестезии, представляющей собой

неотъемлемый компонент художественного мышления. В этом процессе решающую роль играет «символическая функция сознания» [6].

Образный язык художественного творчества во многом определяет синтез искусств [См.: 4]. Размышляя о своеобразии семиосферы, характеризующей творчество Т. Гроховьяка, Д. Тойбер отмечает соотношение зрительных и слуховых впечатлений как «последовательность ассоциаций», «как своеобразную непривычную игру, в которой находишь самого себя». Так возникает понятие «цветовых аккордов», соотнесенных с музыкальными процессами, музыкальные «фразы» — с «акцентами цветовых форм», что дает возможность проникнуть в «характер сонаты, тему симфонии» [3].

Слушая музыку, художник решает проблему перенесения своих эмоций (ощущений, настроений) на полотно живописного произведения. Д. Тойбер заключает: этот процесс приводит к отделению структуры от реальности, т.е. «это <...> процесс создания абстракции». Абстракционизм — дитя XX века, но в «арсенале» художника Гроховьяка — вся европейская музыка — «от григорианского пения до джаза» [3]. В числе любимых композиторов Гроховьяка Д. Тойбер называет и знаменитые, и менее известные имена: Вивальди, Бетховен, Вагнер, Шуман, Шунке, Равель, Булез и другие.

Это обращение к традиции. Но индивидуальность художественного языка формируется как воплощение «собственного отношения к конкретному музыкальному произведению» — ведь именно музыка, звучащая во время создания живописного произведения, дает возможность живопис-

ной рефлексии. Так формируется «видящий слух» и «слышащий взгляд» [1].

Многие работы Т. Гроховьяка посвящены воплощению музыкальных впечатлений в цвете. Вдохновленный «Хором блаженных теней» из оперы Глюка «Орфей и Эвридика», художник пишет картину, представляющую континуум выразительных цветовых пятен, сочетающих фиолетовое и черное, что создает впечатление золотисто-желтого сияния, поднимающегося ввысь. Работа названа «Leggiero — черное плывет» (1959).

Характеру музыки Дебюсси соответствует «Посвящение Дебюсси» — цветовая масса расплывается к краям полотна и превращается в мерцающий ковер. По стилю эту картину напоминает работа «Треугольник в круге — Rondo Vivace» (1985). В ней изображение также получает устойчивость благодаря черным структурам, вокруг которых — светящиеся плоскости.

К живописному воплощению своих впечатлений, рожденных музыкой Дебюсси, Гроховьяк обращается в работе «По Дебюсси: La Mer». Используя своеобразную технику — цветные чернила по бумаге — художник воссоздает зримую и слышимую стихию волнующегося моря, многоцветного и как бы перетекающего из одних цвета и звука в другие.

Иные впечатления у художника рождает музыка Вагнера. Созданная в той же технике — чернила по бумаге, работа «По Вагнеру: Прелюдия к «Золоту Рейна»» создает впечатление мерцающей водной поверхности, россыпи цветовых и звуковых оттенков.

Наиболее ярко синтез музыки и живописи Т. Гроховьяка прояв-

ляется в цикле абстрактных композиций «Реквием», представляющем живописное воплощение его музыкальных впечатлений от «Реквиема» В. А. Моцарта. Над этими композициями он работает в 90-е годы XX века. «Реквием» Моцарта для него — «выше всего земного» [1].

Абстрактные формы, перетекая одна в другую, отражают изменение тональности звучания и смысла отдельных частей поминальной мессы. В результате получается цикл. Преобладающий черный цвет, темные широкие мазки кистью, как плотная сеть набора символов на бумаге. Эти черные знаки окружающих поверхностей, например, синего и желтого цветов, или переходы оттенков, как бы аналогичных музыке, создали настроение соответствующей части Реквиема. В некоторых изображениях — как искаженный взор Бога — появляется квадрат, самодостаточная, латентная форма, которая придает плавающему клубку подвижных линий композиционную прочность и стабильность.

«Introitus», «Кырие», «Sequentia»... Целый ряд композиций, посвященных «Sequentia», особенно выразителен: меняются цвета, становятся крайне напряженными их «созвучия» — все темнее и темнее колорит:

День гнева, тот день
Превратит мир в пепел,
По свидетельству Давида и
Сивиллы.
Сколь великий трепет настанет,
Когда придет Судия,
Который сурово все рассудит.

И, как разрешение: «Tuba mirum»,
труба возвещает о приходе судьи:

И вот, когда Судия воссядет,
Все тайное станет явным,
Ничто не останется
Безнаказанным.

Тьма в композиции Гроховьяка отступает, вверху густая синева, в центре которой — сияние, окруженное красноватым кольцом, его отблески — внизу, в темноте падшего мира.

Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet apparebit,
Nihil inultum ramarebit.

Т. Гроховьяк утверждает, что одни и те же источники, с одной стороны, «заставляют музыканта писать и исполнять музыку», с другой — «побуждают художника к живописи» [1].

И. Штрёле отмечает «две константы» в творчестве Томаса Гроховьяка: «это любовь к музыке как к главному, если не единственному, источнику вдохновения». Вторая «константа» из области живописной и графической формы — «похожие на каллиграфию линии», китайские и арабские буквы. Штрёле называет их «повествующими» [2]. Эти «константы» обуславливают синтетическое единство плоскостей и символов, цвета и ритма, гармонии и мелодии, в итоге — покоя и движения. Живописными средствами художник решает постав-

ленную им задачу: «Привести в движение всё» (Вариант перевода: «Привести в движение неподвижное». — О. Э.).

Выводы и перспективы дальнейшего исследования

Результаты анализа живописного творчества Томаса Гроховьяка позволяют сделать вывод о том, что яркое искусство художника воплотило синтез пространственных и временных феноменов — живописи и музыки. Следуя традициям В. Кандинского, Т. Гроховьяк обращается к идеям символики цвета и синтеза искусств, в основном музыки и живописи: эссе «Картины как музыка», живописные работы «Посвящение Дебюсси», «Треугольник в круге — Rondo Vivace», «По Вагнеру: Прелюдия к Золоту Рейна» и другие. Наиболее яркий пример синтеза искусств в наследии Гроховьяка — цикл абстрактных композиций «Реквием», живописное воплощение музыкальных впечатлений, рожденных музыкой Моцарта.

Результаты данного исследования могут быть применены в педагогической деятельности, а также послужить основой дальнейших научных изысканий в области синтеза искусств.

1. Grochowiak T. Bilder wie Musik [Электронный ресурс] / Thomas Grochowiak. Режим доступа: http://www.grochowiak.com/texte/grochowiak_texte_tg_bilder_wie_musik_rastatt_2000.html — Дата обращения 25.11.2014.

2. Ströle I. Der Maler Thomas Grochowiak [Электронный ресурс] / Ingeborg Ströle. Режим доступа: http://www.grochowiak.com/texte/grochowiak_texte_stroele_der_maler_thomas_grochowiak.html — Дата обращения 25.11.2014.

grochowiak.html — Дата обращения 25.11.2014.

3. Teuber D. Thomas Grochowiak. Vortrag anlässlich der Eröffnung der Ausstellung im GKV-Spitzenverband, Berlin, am 4. August 2009. [Электронный ресурс] / Dirk Teuber. Режим доступа: http://www.grochowiak.com/texte/grochowiak_texte_teuber_vortrag_gkv_spitzenverband_berlin.html — Дата обращения 23.11.2014.

4. Берестовская Д. С. Синтез искусств и образный язык художественного творчества / Диана Сергеевна Берестовская // Культура народов Причерноморья. — № 52. — № 2. — 2004. — С. 167–171.
5. Кандинский В. В. О духовном в искусстве / Василий Васильевич Кандинский. — М.: Архимед, 1992 — 110 с.
6. Кассирер Э. Философия символических форм / Эрнст Кассирер. — Т.1. Язык. — М., СПб.: Университетская книга, 2001. — 271 с.
7. Элькан О.Б. Семiosфера как символическое ядро культуры (на основе текстов искусства германоязычного мира XX века): дисс. ... кандидата культурологии : 26.00.01 / Элькан Ольга Борисовна — Симферополь, 2010. — 188 с.

V. Kandinsky's ideas of symbolics of color and synthesis of music and painting gained innovative development in works of the prominent German artist of the XX century T. Grochowiak, one of the founders of the creative association Junger Westen, the author of the original pictorial works created by an abstraction method under the influence of music of C. Debussy, R. Wagner, W.A. Mozart. The semiosphere singularity of the 20-th century art was largely formed under the influence of theoretical and artistic activity of V. Kandinsky.

Key words: *abstract art, synthesis of arts, music, painting.*

А. В. Норманская

Конструирование картины мира в современной массовой культуре (на примере телесериалов)

В статье исследуется процесс конструирования картины мира в телевизионном сериале, т.к. именно телевидение в XXI веке играет значимую роль в формировании представлений человека об окружающем мире и иерархии ценностей. Этому способствует развитие новых технологий, позволяющих транслировать картины мира. В современной массовой культуре, представляемой телесериалом, они являются синтезом событий повседневной жизни и способов выстраивания межличностных механизмов взаимодействия.

Ключевые слова: *массовая культура, картина мира, телевизионный сериал.*

Актуальность проблемы исследования обусловлена необходимостью определения роли современной массовой культуры в конструировании картины мира в жизни каждого человека. В настоящее время, на современном этапе развития телевидения, эта проблема ещё недостаточно исследована. В частности, необходимо выявить характер взаимодействия телевидения с массовой культурой, понять основы конструирования телевизионным сериалом картины мира. Наше обращение к формату телесериала вызвано все возрастающим количеством сериальных произведений в современном телеискусстве. Востребованность продуктов телесериальной индустрии у массовой аудитории позволяет ставить вопрос о дальнейшем её исследовании.

Целью исследования является анализ процесса конструирования картины мира у потребителя через телесериал.

Культурологический анализ телевидения, как значимого яв-

ления культуры, началось после выхода в свет книги М. Маклюэна «Гутенбергова галактика» [10]. В то же время в своей книге «Одномерный человек» Г. Маркрузе охарактеризовал телевидение как один из главных инструментов манипуляций со стороны государственных структур сознанием человека [9]. В отечественной науке данную тему разрабатывали Е. Н. Шапинская [12], В. А. Шапинский [13], А. В. Костина [6].

Проблемы репрезентации и формирования картины мира в культурологических исследованиях о сериалах основаны на идеях Ф. Джеймисона [2] и У. Эко [14]. Стоит отметить, что только две диссертационные работы посвящены именно этой тематике. В работе С. А. Зайцевой «Жанр телевизионного сериала как культурный текст» [3] сериал рассматривается как уникальный текст. В своем исследовании «Телесериал начала XXI века в контексте традиции отечественной кинодраматургии» А. З. Акопов [1]

анализирует специфику драматургии российского телесериала в её отличии от предшествующих этапов развития отечественных форм экранного повествования.

В современной науке проблема осмысления и конструирования картины мира, в том числе в телесериале, происходит через рефлексию в русле семиотического, культурологического и лингвистического анализа в работах Т. Ф. Кузнецовой [7], М. В. Лукова [8], А. Н. Зарецкой [4] и др.

Под картиной мира в самом общем виде предлагается понимать упорядоченную совокупность знаний о действительности, сформировавшуюся в общественном сознании. По мнению А. Костиной, картина мира — «это тот особый взгляд на действительность, который, формируясь под влиянием внешних и внутренних обстоятельств развития человека, определяет всю систему представлений и проявлений социальной активности человека» [5].

Культуролог Т. Кузнецова, автор книги «Культурная картина мира: теоретические проблемы», отмечает, что «уникальной особенностью» массовой культуры «стало рождение «картины мира», представляемой читателю из технологии производства текстов» [7, с. 178-179].

Исследователь З. Попова подчеркивает, что по отношению к культуре следует выделять художественную картину мира, которая «возникает в сознании читателя при восприятии им художественного произведения (или в сознании зрителя, слушателя — при восприятии других произведений искусства)» [11, с. 56-57].

Ученые отмечают, что в XXI веке телевидение играет ведущую роль в конструирова-

нии картины мира — отношении к жизни и отдельным её явлениям, структуре интересов, культуре речи и бытового поведения. В то же время, телевидение выделяет отдельные элементы из общей массы культурных явлений и придает им особый вес, повышает ценность одной идеи, обесценивает другую. Исследователь М. Луков отмечает, что на ранних этапах развития телевидение фактически не создавало свою картину мира, а информировало о существовании других картин мира, в то время как в конце XX века оно обрело способность такую специфическую телевизионную картину мира создавать [8].

Новые технологии коммуникации находят свое отражение в медиа пространстве. Так, например, в последнее время получила новый формат индустрия телевизионных сериалов. Они стали одним из важнейших источников формирования картины мира и суждений о ней реципиента. Данная художественная продукция позволяет зрителю увидеть привычный для него мир в образах; при просмотре сериала возникает самоидентификация зрителя с героями, в результате чего они становятся «своими», при этом положительные герои вызывают искренние чувства любви, а преследующие их враги или создающие им препятствия соперники — чувства ненависти. В телесериалах могут быть отработаны также новизна события, его необычность, единичность и трудность нахождения аналогии в собственном социокультурном опыте.

По нашему мнению, текст телесериала — это продукт массовой культуры. Мы также согласны с концепцией А. Зарецкой в

том, что картину мира телесериала можно определить как «информационную модель реального мира, создаваемую каждым отдельным телесериалом, который категоризирует и структурирует (адаптирует) мир для своих зрителей с определенных идейных позиций» [4].

Научный интерес к проблеме конструирования картины мира в телесериале обусловлен изменениями в сфере производства в современной массовой культуре, в частности, в культурной иерархии видеопродукции. Стало очевидно, что новые технологии, позволяющие многократно ускорять передачу информации, транслировать ценности, представления, даже картины мира, не только способствуют выстраиванию новой геополитической ситуации, но и подчиняются иным принципам. Если в XX веке на вершине находились шедевры кинорежиссеров, т. к. предполагалось, что драматическая глубина, психологическая утонченность свойственны фильмам, созданным для просмотра в кинотеатрах, а сериалам отводилась роль расслабления после трудного рабочего дня, то в XXI веке ситуация изменилась: сериалы стали полноценными драматическими произведениями.

Следует отметить, что в настоящее время появилась возможность смотреть видеопродукцию в высоком качестве в удобное время, потреблять не телевизионные каналы целиком, а отдельные программы. В результате каждый потребитель может сформировать свой собственный видеоканал, состоящий из той продукции, которой он отдает предпочтение. Просмотр фильма дома — индивидуальное явление. При этом

простота в понимании языка телесериала не мешает, а возможно позволяет изменять образ жизни реципиента. По мнению С. Зайцевой, «текст телесериала презентует, помимо набора типов взаимодействий и отношений, обыденную реальность, ежедневные социокультурные отношения, определяет значение семьи в обществе и влияние на неё факторов внешнего окружения» [3]. Язык телесериала может быть также рассмотрен как один из инструментов модернизации образа жизни человека.

С другой стороны, сериал сложен своим объемом. Совсем не просто уделять от восьми до двадцати часов экранному времени, да ещё при сложном сюжете, глубоких характерах, широких жанровых рамках. Следует отметить и такие особенности телеаудитории: в отличие от кинематографа кинозритель молодеет, а телезритель стареет. Если «Сумерки», «Голодные игры», «Гарри Поттер», экранизации комиксов рассчитаны на подростков, то круг интересов старшего поколения не ограничивается вампирами и супергероями. Этот телезритель способен смотреть серьезную драму.

Картина мира, представляемая сериалом, в современной массовой культуре представляется синтезом весьма заурядных действий повседневной жизни, практических действий, обстоятельств. Однако неординарные события и способы выстраивания межличностных механизмов взаимодействия и действия также в нем присутствуют.

Пример конструирования картины мира мы находим в работе А. Зарецкой [4]. В анализе сериала «Офис» автор рассматривает

представление зрителя о работе. Создается картина мира, основанная на оппозиции концептов «начальство» — «подчиненные». Вся жизнь сотрудников, очевидно, «вертится» вокруг работы. На работе заводят романы и женятся, дружат и ссорятся, играют на музыкальных инструментах, справляют свадьбы и отмечают Новый год. Все другие учреждения как будто не существуют — зачем, если есть можно на работе, болеть и выздоравливать — там же. Знаменательным является отсутствие детей, либо их номинальное введение в сюжет в качестве статистов в эпизодах — а между тем дети, играя значительную роль в жизни большинства людей, всегда вызывают сильные эмоции. Название сериала часто отсылает нас к офису, который, как правило, являет собой прототип воображаемого американского стандарта: столы клерков в просторной комнате, офисные перегородки, компьютеры, кабинет босса, отдельная комната для ланча. Визуальные знаки: внешний вид работников; типичные должности и должностные обязанности имеют вербальное выражение. Типичные ситуации (сценарии) имеют также предсказуемые и узнаваемые этапы офисной работы, привычной для американского зрителя.

Жанр телесериала — инструмент рационализации события с точки зрения его социокультурной значимости, способ смыслообразования, дающий возможность артикулировать изменения социокультурных конструкций в реальности, репрезентируемых через событие. Данный способ осмысления жанра сериала дает возможность дифференцировать событие и сюжет через феномен человеческой жизни.

Например, жанр детектива, как один из наиболее популярных жанров массовой культуры, обязательно включается в телесериал. И он достаточно часто является контекстом жанра трагедии или мелодрамы. Концепция детективных серий отличается от жанра детектива, представленного в сериалах, где она репрезентирована как детективная драма. Серии можно отнести к чисто развлекательному, близкому к приключенческому, жанру, увлекающему реципиента своим напряженным, часто интеллектуальным поиском.

Так, например, сериал «Чисто английские убийства» («Убийства в Мидсомере») — классический пример британского детективного телепроекта, снятого по мотивам произведений известной английской писательницы Каролины Грэм. Действие многосерийного кинопроекта разворачивается в вымышленном графстве Мидсомер, являющемся классическим примером английской территории. На маленьком острове, где располагается графство, постоянно случается что-то криминальное. Все консервативные жители его буквально погрязли в злодеяниях, однако и расследования будут вести такие же консервативные детективы — умные, обаятельные, с чувством юмора. Изогрённые преступления и страсти на фоне зеленых лужаек правильной формы и темных аккуратных аллей вызывают у опытных детективов удивление. Главным героем киносериала является старший инспектор Том Барнаби, который обладает качествами, присущими классическому детективу: он умен и наблюдателен, хороший семьянин, обаятельный полицейский

с деликатными манерами и средними способностями. У него нет острой проницательности Шерлока Холмса или безукоризненной работы «серых клеточек» Эркюля Пуаро, он приближен к реалиям обычной жизни, похож на человека, с которым обычно имеешь дело. Жена Тома, Джойс — типичная английская домохозяйка, вместе с мужем постоянно участвует в общественной жизни графства. Итак, картина мира в данном сериале представлена типичными английскими пейзажами и типичными жителями.

Отечественный детективный сериал «Каменская» также во многом связан с эффектом «узнавания себя». Героями этого детектива становятся люди «из толпы»: челноки, продавцы цветов и газет, служащие, учителя, врачи, бывшие советские интеллигенты, проблемы которых близки и понятны широкому читателю. Массовому зрителю представляется конструкт картины мира — «серийная» героиня Настя Каменская, типичная российская женщина среднего класса, усталая и неприметная, равнодушная к моде и кулинарии, обладает прекрасным аналитическим умом и способна конкурировать с мужчинами в профессиональной деятельности. В картину мира авторы сериала включают не только детективную интригу, но и социальный контекст, расширяя тем самым границы жанра, соединяя структуру полицейского, криминального, производственного и любовного романов.

Особое место в телеиндустрии занимают медицинские сериалы — идеальный формат для долгой истории на телевидении. Конструирование телевизионной «медицинской» картины

мира — это истории не только про смерть и рождение, а и про страшные угрозы и чудесное спасение. Популярность культового медицинского сериала «Доктор Хаус» свидетельствует о том, что создатели смогли угадать, культ какого героя нужен современникам. Этот герой говорит прямо в глаза неприятную правду, грубит, нарушает правила приличия, не соблюдает политкорректность, не щадит ничьих чувств и не терпит авторитетов. В то же время социум требует от человека быть вежливым, предупредительным и позитивным членом общества. Мы не можем сказать вслух всего, чего желаем и о чем думаем. А доктор Хаус может. И мы с восторгом наблюдаем, как он нарушает табу. Но такие дерзости разрешены только гению: доктор Хаус — гениальный диагност. Можно заметить параллели между доктором Хаусом и Холмсом. Сам сериал построен как детектив, где убийца, которого нужно найти и обезвредить до того, как он нанесет смертельный удар, — это болезнь. Доктор Хаус борется с болезнью, со смертью, он расследует «преступления» против здоровья человека, как их расследовал знаменитый сыщик.

Таким образом, сегодня основная функция современной массовой культуры как наиболее эффективного механизма воздействия на массовое сознание — формировать представления людей о мире: о закономерностях развития общества, критериях прогресса, смысле человеческого существования, степени значимости феноменов и явлений окружающей действительности.

Картина мира, которую презентуют телесериалы как продукты массовой культуры, помогает

человеку выстроить такой образ реальности, который будет способствовать его взаимодействию с социально и культурно близкими ему людьми; позволит гармо-

низировать отношения с миром и воспринимать его в качестве обладающего определенным порядком, логикой, не стремящегося к разрушению.

1. Акопов А. З. Телесериал начала XXI века в контексте традиций отечественной кинодраматургии: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.03 / Акопов Александр Завенович; [Место защиты: Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания]. — Москва, 2011. — 219 с.: ил. РГБ ОД, 61 12-17/9.

2. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос. — 2000. — № 4. — С. 63-77.

3. Зайцева С. А. Жанр телевизионного сериала как культурный текст: диссертация... кандидата философских наук: 24.00.01. — Москва, 2001. — 151 с.: ил. РГБ ОД, 61 01-9/402-1.

4. Зарецкая А. Н. Картина мира телесериала через призму когнитивной лингвистики // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2013. № 24 (315). Филология. Искусствоведение. — Вып. 82. — С. 88-90.

5. Костина А. В. Новый вектор исследования картины мира в области культурологического знания // Знание. Понимание. Умение. — 2013. — № 1. — С. 304-309.

6. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. — М.: Изд-во Моск. гуманит.-соц. академии, 2003. — 405 с.

7. Кузнецова Т. Ф. Культурная картина мира: теоретические проблемы. М.: ГИТР, 2012. — 250 с.

8. Луков М. В. Телевидение: конструирование культуры повседнев-

ности: конструирование культуры повседневности: Дис... канд. филос. наук: 24.00.01 Москва, 2006 — 107 с. — РГБ ОД, 61:06-9/301.

9. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / Г. Маркузе; Пер. с англ., послесл., примеч. А. А. Юдина; Сост., предисл. В. Ю. Кузнецова. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. — 526, [2] с.— (Philosophy).

10. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Становление человека, печатающего = The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. — М.: Академический проект, 2005. — 496 с.

11. Попова З. Д. Когнитивная лингвистика / З. Д. Попова, И. А. Стернин. — М.: АСТ: Восток-Запад, 2007. — 314, [6] с. — (лингвистика и межкультурная коммуникация. Золотая серия).

12. Шапинская Е. Н. Телевидение в современной культуре и обществе: технология и культурная форма // Массовая культура. — М.: Альфа-М; ИНФРА-М, 2004. — С. 230-255.

13. Шапинский В. А. Массмедиа на пороге XXI века: теории, проблемы и подходы // Полигнозис. — 1998. — № 4.

14. Эко У. Открытое произведение / Пер. с итал. А. Шурбелева. — М.: Академический проект, 2004. — 384 с.

The design process of a picture of the world in the TV series is examined in the article. The development of new technologies enables translation of the pictures of the world, therefore, in the XXI century, television plays a significant role in the construction of representations of the person about the world and the hierarchy of values.

The picture of the world, represented by means of TV series, is a synthesis of events of everyday life and ways of forming of interpersonal mechanisms of interaction.

Key words: mass culture, picture of the world, TV series.

Ю. В. Фёдоров

**Современный театр
сквозь призму феномена вырождения.
Часть 3-я.**

Двойное дно театрального «Авангарда»

Данная работа является завершающей в цикле статей, анализирующих проблемы современного театра сквозь призму феномена вырождения (дегенерации). Статья затрагивает и вопросы, связанные с природой появления «Театра жестокости», а также душевного здоровья его основоположника и идеолога Антонена Арто, определившего направление и уровень развития авангардного театра XX столетия.

Ключевые слова: человек, искусство, театр, пьеса, режиссер, спектакль, авангард, вырождение, патология, болезнь, психосексуальные отклонения

Продолжая разговор о феномене вырождения (дегенерации) современного театра, нужно отметить, что анализ болезненно преломленного драматургического материала и специфических режиссерских «инноваций», начатый в двух предыдущих статьях, имеет смысл лишь тогда, когда имеется сама пьеса или инсценировка, т.е. искомый базис любого сценического построения.

Однако на сегодняшний день некоторые «альтернативные театры» строят свою работу на принципиально иных подходах к «ортодоксальному» театральному делу. Таким театральным коллективам не нужны ни драматурги, ни пьесы, как пережиток «ретроградного театрального предпринимательства», ни сценографы, да и сами режиссеры. А что же нужно? Им необходим всего лишь коллектив единомышленников, объединившийся под теми или иными театральными идеями, лозунгами, программами. А вот тогда для исследователей теа-

тра должны возникнуть вопросы: «Под какой театральной идеей объединяется тот или иной коллектив? Что он декларирует своим творчеством? Каковы отличительные черты и особенности нового театрального объединения творцов-единомышленников?»

В этом и заключается суть проблемы, ибо истинные мотивы подобных объединений иногда тщательно скрыты. Их возникновение происходит иногда на почве расстроенной психики или девиантной сексуальности, или ещё какого-либо сложного синтеза аномальных пристрастий и акцентуаций. Принцип организации такого коллектива имеет однозначно аномальную (патологическую) природу. Тут мы подразумеваем контингент «творцов», так или иначе затронутых психопатологическим феноменом конституциональной дегенерации — *химеризмом*.

Подобные индивиды подсознательно тянутся друг к другу, солидаризируют свои ряды, со-

общества, объединения и т.д. И театральные коллективы — не исключение из этого правила. Люди с различными психосексуальными проблемами подсознательно чувствуют потребность в объединении. Иногда потенциальный лидер быстро формирует вокруг себя среду из «единоверцев» и «сочувствующих». Порой они сходятся на почве идентичной психоэмоциональной акцентуации, демонстративно-поведенческих характеристик, нетрадиционной сексуальности, душевных болезней, и т.д. Иногда людей сближают схожие душевные драмы, личная или социальная несостоятельность, доведенная до размеров комплекса озлобленность. Дальше дело техники: оформить, скажем, общество «любителей природы», открыть «попечительский совет» при интернате малолетних сирот или создать «авангардный театр». И под этим прикрытием удовлетворять свои скрытые и большие пристрастия...

Вот примеры. Есть так называемый польский альтернативный театр «Suka OFF». Это — известная в западных кругах скандальная группа. её творчество, по оценкам официальной театральной критики, балансирует на грани «обычной выходки молодых перформеров, которые делают себе имя на желании что-то донести с помощью грубой эстетики» [1]. Этот театр не имеет стационарной площадки, находится в плоскости авангарда и выходит далеко за границы искусства.

«Деятельность этой группы активно разоблачает наличие скрытой цензуры в так называемых «демократических» обществах» [1]. Члены этого театрального объединения считают, что цензура в виде церковной морали,

традиции и нормы поведения постоянно угрожают современным Художникам. Они убеждены, что «эти бастионы правильного поведения и хорошего тона держат остро наточенные топоры, готовые в любой момент отсечь всё лишнее и непонятное».

Спектакли Suka OFF проходят в частных помещениях, поскольку польские чиновники запрещают этому театру выступать на открытых сценах. Зато группу постоянно приглашают на сцены Европы, Японии, Чили, Аргентины, Бразилии. Так почему, как считают члены группы, «обремененная консерватизмом» католическая мораль запрещает им открытые показы? Почему моральные устои традиционного общества мешают существованию этого театрального коллектива?

Ответ очень прост. То, чем занимается этот коллектив единомышленников, никакого отношения к искусству не имеет! Все, что происходит в этом «театре», классифицируется только медицинской (психиатрической) терминологией — «патологическая и демонстративная форма ярко выраженного садомазохизма». В это трудно поверить? Вот краткое описание начала их «представления». «Посреди комнаты два человека: девушка и парень. Девушка медленно делает надрезы лезвием на руке перформера, ожидая, пока его тело зальет его же кровь. После чего он вкалывает себе в ягодицу раствор героина и начинается акция» [1]. Теперь нам становится понятной позиция польской церкви к подобным «театральным спектаклям». Но ребята недовольны, им хотелось бы пускать друг другу кровь при огромном скоплении народа, под крик испуганных женщин и плач детей.

С 1995 г. учредителем и координатором (не режиссером) группы является Петр Венгжиньски. Его команда состоит из четырех молодых людей, которые, кроме перформативных акций, занимаются видеоартом, фотографией и дизайном. Разумеется, все названные увлечения коллектива имеют ту же болезненную природу. Фотографируются в основном обнаженные и окровавленные тела, снимается на видео процесс кровопускания и т.п. Таким образом, скрытая патология молодых людей приобретает визуальное воплощение. Они наслаждаются создаваемым кровавым действием, получая удовольствие от самого процесса и одновременно наблюдая его как бы со стороны. Вуайеризм как сексуальная аномалия тут также проявляет себя у всех четырех людей абсолютно ясно и зримо. Причинять боль себе и другому и получать от этого удовольствие — типичная клиническая картина садомазохизма. В их случае это синтез двух аномалий: сексуальной и психоневрологической. Но именуют они это театром! Свои кровавые действия называют «акциями».

Акции группы Suka OFF (по их утверждениям) сосредоточены:

- на попытках определения «третьего пола» через стирания индивидуальных черт сексуального кода мужчины и женщины;
- на критике человеческой природы: жестокость и страх как вирусы цивилизации показаны с помощью настоящей крови и синтетических веществ: жидкого латекса, акрила и т.д.;
- на постиндустриальной эстетике: «столкновения» обнаженного человеческого тела и материи города посредством использования силикона, бетона, стали и т.д.

Молодые люди определяют свое «искусство» на грани театра и перформанса. Они даже не догадываются, что не являются «первопроходцами» в использовании «грубой телесности». Французская перформанка Орлан подвергала свое тело многим пластическим операциям, стремясь подорвать «стереотипные нормы красоты». Похожую проблему решала и английская феминистка Джо Спенс, которая использовала фото своего изувеченного раком тела как модель конструирования общественных проекций. Актеры лаборатории Ежи Гротовского после многочасовых физических пыток также употребляли наркотические средства, чтобы расширить границы своего сознания и избавиться от психических барьеров на пути к «полному обнажению».

Не слишком осведомленные в проблемах больной психики театральные критики называли это «экспериментами с телом» и считали их «выразительным конфликтом между обществом, властью и человеком». *Мы же, изучая феномен дегенерации как многоаспектный и многопрофильный процесс психосексуальных и физиологических трансформаций человеческого организма, должны понимать все выше описанные псевдотеатральные действия как визуализацию скрытых и глубинных изменений человеческой психики. Именно так феномен рождения человека проявляет себя в творческом аспекте.*

Один из спектаклей-перформансов группы Suka OFF — «WHITE ROOM». Это самая масштабная акция группы. В ней «актеры» создают апокалиптическое место, где тело выполняет роль резервуара. С помощью болевых средств перформеры

избавляются от лишних чувств. Зритель в этом перформансе становится вуаеристом, откровенно подглядывающим за сексуальными и садомазохистскими действиями перформеров [1].

Небольшой отрывок из интервью выше означенной группы порталу «ШО». Вопрос: «Является ли вашей основной художественной задачей шокировать зрителей?»

Ответ: «Исходной точкой нашего творчества был независимый театр и визуальное искусство. Мы начали выступать в **фетиш-клубах** пять лет назад. Лондонский театр Torture Garden стал местом, где мы могли поэкспериментировать с идеями, которые являются табуированными на театральной сцене. **Мы могли обнажаться, насколько считали необходимым, делать в наших перформансах кровопускание и подвешивание на мясных крюках** (выделено мною. — Ю. Ф.), поскольку для аудитории этого клуба кровь и нагота не являются чем-то шокирующим...» [2].

Тут мы дополнительно устанавливаем у членов группы такую психосексуальную аномалию, как сексуальный садизм (эрототирианизм, активная алголагния) — удовлетворение, получаемое путем причинения страданий или унижений партнеру. В перечне проблем этих молодых людей и такая сексуальная перверсия, как «накалывание», что является разновидностью садизма, при которой удовлетворение доставляет укалывание партнера различными острыми предметами. А коллективный садомазохизм и эксгибиционизм тут очевидны. Нужны ли дополнительные исследования для «творческого» поиска этого «театрального коллектива»? Полагаю, нет.

С 27 сентября по 2 октября 2010 г. в Минске проходил очередной международный фестиваль студенческих театров «Театральный куфар», где театр римской театральной академии «Sofia Amendolea» давал спектакль «Плохие люди в Гуантанамо» (режиссер и автор сценария Ф. Омодеи) [3].

Шокировавшая минскую публику голая правда о плохих людях в Гуантанамо призов на фестивале не получила, зато имела наибольший общественный резонанс, как в Минске, так и за его пределами. Нужно заметить, что на своей родине, в Италии, этот спектакль был запрещен за аморальность [4]! В чем же «секрет» таких несхожих реакций на спектакль? «Секрет» в индивидуальных зрительских реакциях на увиденное сценическое действие.

Суть в том, что в течение всего весьма специфического театрального действия на сцене люди, одетые в военную форму, издеваются, безжалостно мучают и пытаются абсолютно обнаженных людей. Вот такой спектакль! Пьеса «Плохие люди в Гуантанамо» написана по мотивам реальной истории трех пакистанских заключенных из города Типтона (Великобритания), которые отправились в Пакистан отпраздновать свадьбу одного из них. Схваченные солдатами армии США и обвиненные в терроризме, они попали в тюрьму, где провели 2 года в заключении, пока не была доказана их невиновность. Это случилось в 2004 г. А чуть позже достоянием общественности стали фотографии обнаженных, с закрытыми под капюшонами лицами заключенных иракской тюрьмы, которые подвергались физическим, психологическим и сексуальным

издевательствам. «Наш спектакль своим происхождением обязан этим ужасным фотографиям, которые обошли весь мир благодаря Интернету, информагентствам и документальным фильмам» [5].

Нужно понимать так, что этот спектакль призван всколыхнуть сознание мировой общественности и обратить внимание Минобороны США на факты открытого издеательства над заключенными в их тюрьмах. Но тут возникает вопрос о методах подобного «театрального негодования», художественной ценности данного «спектакля-обвинения», этической и эстетической его основе. С одной стороны, люди борются с деспотизмом и жестокостью, а с другой, максимально достоверно воплощают и демонстрируют её на сцене воочию и во всех «прелестях». Разумеется, опять мало кто понимает, что за подобными театральными акциями стоит нечто большее и менее привлекательно. А именно — человеческая извращенность и патологическая жажда демонстрации аномальных психосексуальных наклонностей. В результате, на сцене — врожденная немотивированная агрессивность, садизм, эксгибиционизм, вуайеризм, психопатология и множество других фобий и маний. Одним словом, весь набор тех самых аномалий, которые и именуются дегенеративными отклонениями, или первой стадией вырождения.

Вопрос, зачем все это демонстрировать зрителю, ни у кого из действующих лиц этого спектакля не возникает. Потому что ответ у них есть. Хочется! И без этого они просто не могут. *А это и есть очевидные проявления дегенеративных процессов, уже*

глубоко укоренившихся в психосексуальной сфере этих людей.

«Это очень тяжело — раздеться на сцене перед целым залом. Это определенная смелость и актеров, и режиссера — показать такой спектакль, заставить актеров раздеться, снять какие-то свои внутренние комплексы и противоречия» [5], — заметила по поводу этого спектакля Екатерина Солодуха, директор фестиваля. И в этом её комментарии видно типичное отношение к увиденному проявлению патологии большинства неискушенных зрителей и даже опытных театроведов. ***Ибо больные наклонности и человеческие пороки, как правило, тщательно камуфлируются, прикрываются художественными задачами, благовидными намерениями и возвышенными побуждениями.***

В русском фольклоре есть такая поговорка: «Каков поп, таков и приход». И эту абсолютно точно подмеченную народом закономерность можно проследить как в театральном искусстве, так и в отдельно взятом конкретном театре.

На самом деле от отдельной личности и в истории, и в культуре, и в искусстве зависит достаточно много. В нашем случае личность художественного руководителя театра как идеолога, вдохновителя и организатора творческого процесса определяет и развитие театра, его стратегию и тактику, его общую художественную ценность, и даже атмосферу в коллективе. Морально-нравственный, психически и физически здоровый и талантливый лидер формирует вокруг себя такую же позитивную среду. В противном случае, будет достигнут обратный эффект. Человек с признаками дегенерации (хочет он того или нет)

будет аккумулировать вокруг себя среду с негативными признаками. Автор этих строк может привести примеры жестоких и тоталитарных театров, где деспотизм стал определяющим методом руководства, аморальность — основным содержанием, а низкокачественные и антихудожественные спектакли — показателем внутреннего разложения личности режиссера-постановщика или худрука театра. Такие театральные коллективы (по воле художественного руководителя) живут в мире вывернутых наизнанку ценностей. Там ставятся пошлые, вульгарные и антихудожественные спектакли с порочными идеями и насквозь болезненными воплощениями. Как правило, все это прикрывается творческим поиском, новаторством, коммерческими соображениями и прочими уловками.

К примеру, если у режиссера-постановщика спектакля есть серьезные половые проблемы с противоестественной психосексуальной акцентуацией, то и ставить спектакли он будет только «про это» и «об этом». Но прикрытием подобного болезненного пристрастия режиссера стоит, скажем, актуальная проблема взаимоотношений в семье или тема «подлинного и мнимого в любви» и прочие искусные психологические или социальные камуфляжи. Примеров таких идейных подмен и театральных искажений много. На них не стоит останавливаться.

В своем романе «Нереальная реальность, или Рожденные заново» автор данной статьи достаточно много уделит внимания такому театральному коллективу с его главной фигурой генерального директора и художественного руководителя в одном лице —

Аполлона Карловича Барского-Мейерсона [6].

В театральной истории есть примеры, когда люди с большой психикой становились идеологами целых театральных направлений, получивших распространение по всему миру, с миллионной аудиторией последователей и поклонников.

Вот подобный пример. Но сначала приведем цитату Антонена Мари Жозефа Арто (1896-1948) — основоположника и идеолога «Театра жестокости», о котором уже шла речь в предыдущих статьях. «В проявленном мире, говоря метафизически, зло есть постоянный закон, а то, что называют добром, есть усилие и уже представляет собою жестокость, которая накладывается на другую жестокость. Не понимать этого — значит, не понимать метафизических идей. Именно жестокостью сплавляются воедино вещи, составляющие план сотворенного. На лицевой стороне, снаружи, всегда добро, но изнанка — это зло. Зло, которое, в конце концов, окажется сокращенным до минимума, но произойдет это лишь в то высшее мгновение, когда все, что было, замрет на грани возвращения к хаосу» [7]. И ещё одно его высказывание: «Публика поверит в сновидения театра только при условии, что они будут представлены именно как сны, а не как сколки с реальности, — при условии, что они дадут публике возможность освободить в себе магическую силу сновидения, — а ведь публика узнает эту силу лишь тогда, когда та несет в себе отпечаток ужаса и жестокости. Отсюда этот призыв к жестокости и ужасу, которые берутся в самом широком плане, причем всеохватность такой жестокости служит мерой нашей собствен-

ной витальности, поворачивая нас лицом ко всем нашим возможностям» [7].

Таких цитат Арто, иллюстрирующих его разработку теории жестокости, можно привести достаточно много. По большей части они весьма туманны и противоречивы. Арто усердно теоретизировал, и это связано с его попытками художественно реализовать концепцию принципиально иного театра.

Сегодня во всем театральном мире считается, что Арто определил высший уровень развития авангардного театра XX в., оказав огромное влияние на крупнейших режиссеров. Творчество Арто считается новаторским, противостоящим общепринятым художественным нормам, а также представлению о человеке как индивидуальном, субъективном совершенстве. «Пафос Арто направлен на опровержение скомпрометировавшего себя старого гуманизма, на снятие оппозиции добра и зла, на отрицание самоутверждения человека через личностное начало» [8]. Миссией Театра Жестокости является разрушение шедевров и всего логического, пустословного, надуманного, того, что закрепило, по его мнению, наши чувства, а значит, самих нас.

Но что-то тут смущает. Что же? Ведь Арто — общепризнанная крупная фигура в мировой театральной истории, достаточно авторитетная и уважаемая. А смущает только одно — *официальное сумасшествие* этой личности. Но именно на этот факт никто из последователей Арто упорно не обращает внимание! Дело в том, что в возрасте пяти лет (1901 г.) Арто перенес тяжелое заболевание, предположительно менингит,

следствием которого стала душевная болезнь, ослаблявшаяся или усиливавшаяся в разные периоды жизни [9]. Уже в 1914 г., во время приступа тяжелой депрессии, Арто уничтожил свои ранние произведения — стихи, дневниковые записи. С 1915 по 1920 г. он проводит в различных санаториях. Затем его призывают на военную службу, но вскоре комиссуют по состоянию здоровья. В 1919 г., находясь в швейцарском санатории, Арто начинает принимать наркотики, чтобы заглушить постоянные головные боли. Дальше он находится под присмотром доктора-психиатра Эдуарда Тулуза, предпринимая первые литературные шаги. К 1925 г. психическое состояние Арто усугубляется, и именно в это время он становится одной из заметных фигур в движении сюрреалистов, а потом решает создать новый театр, назвав его именем Альфреда Жарри, первого «бунтаря французской сцены». 1 октября 1932 г. в «Нувель Ревю Франсез» был опубликован манифест «Театра Жестокости». В нем были сформулированы основные принципы театральной системы, которую Арто разрабатывал в первой половине 1930-х гг. И как раз этот период его творчества закончился в 1937 г. — сумасшедшим домом и полной изоляцией.

Болезнь, как жестокая жизненная реальность, порождает в сознании Арто соответствующие литературные воплощения. Арто определяет сущность кризиса европейской культуры как страх перед реальностью. Противостоять этому страху способен театр, в котором человек останется один на один с реальностью и сможет увидеть свое подлинное лицо, как оно есть, без маски, которую он надевает, вступая в контакт с

социумом. Разумеется, речь идет не о театре удовольствия, а о театре жестокого тотального воздействия на зрителя [8, 9]. Для Арто, с болезненно преломленным сознанием, жизнь — это исключительно жестокость, а театр должен служить жизни, то есть жестокости. И именно такой театр, по его мнению, должен стать явлением, *выходящим за рамки искусства*. Постоянные головные боли и невыносимые страдания формируют мировоззрение Арто, главным содержанием которого становятся деструкция и негатив. Жизнь заставляет человека страдать, и он отвечает ей взаимной ненавистью. Боль, смерть, жестокость и страдания — главное содержание личности Арто.

Одну за другой он задумывает сценические постановки, считая, что эти спектакли будут способствовать воплощению его мыслей об опредмечивании в сознании зрителя жестокости, воли к насилию, что позволит в конечном итоге сознанию в процессе спектакля очиститься от всего негативного. Его пьесы («Семья Ченчи» по Шелли и Стендалю) изобиловали насилием и кровью.

Таким образом, артодианские концепции театра получают прямолинейное воплощение на сцене. «Сейчас непременно требуется и некоторое количество настоящей крови, чтобы действительно обнаружить потребную для театра жестокость» [9].

В ноябре 1936 г., с целью избавиться от наркомании, Арто проходит несколько курсов лечения в Париже. Но ситуация с психическим здоровьем только усугубляется. К этому времени у Арто уже развилась мания преследования. Он полагал, что за ним охотится полиция, что на него направля-

ет разрушительную энергию Далай-Лама и т.д. В Гавре он был насильно помещен в клинику как опасный душевнобольной. Только сеансы электрошока на непродолжительное время стабилизировали его психическое состояние. Но к этому времени у него уже начался глубинный и необратимый процесс разложения организма.

В феврале 1938 г., наконец, вышла из печати книга «Театр и его Двойник». Физически истощенный, с безнадежно разрушенной психикой Арто впервые взял в руки свое произведение только в январе 1945-го... Это было второе издание. Но автора это уже мало интересовало... Лишь после мощнейшего электрошока Арто на непродолжительное время смог вновь осознать себя как личность и частично вернуться к существованию без посторонней помощи.

В последние месяцы жизни он уже не ограничивал себя в употреблении наркотиков, желая заглушить боль, и 4 марта 1948 г. умер от рака прямой кишки [9]. (Начавшаяся на клеточном уровне дегенерация привела к обширной онкологии.) Неоперабельный рак врачи констатировали уже после смерти Арто...

Так безжалостно и зримо феномен дегенерации проявляет себя в театральном искусстве, но эти проявления упорно не видят или всячески замалчивают театральные критики, СМИ, искусствоведы и т.д. Почему? *Потому что в нашем обществе ещё долго будут существовать табу на многие социально острые, и потому закрытые, проблемы, а явление вырождения именно к таким и относится.*

В силу отрицательности «деликатной природы» феномена дегенерации, сопровождающей-

ся раскрытием изнаночной стороны культуры, публичное изложение, скажем, отчужденных акциденций безобразного относится к изложению того, о чем «не говорят» — в деформации как его завершённой стадии феномен дегенерации высказывает себя предельными формами омерзительного и относится к извращенным явлениям регрессии человека. К регрессии, достигшей в современном мире кульминации, в которой не только не считает себя бесстыдной, но и которой манкирует, подобно выставляющему напоказ свои увечья нищему. В этом смысле предложенный нами цикл статей о современных болезнях театра может сыграть роль и выполнить

функции журнала «Здоровье», по которому можно изучить безобразные болезни ума, чувств и плоти, их симптомы, клинику и формы проявления. Ибо если деформация свойственна все же не всем, то опасность негативной прогрессии аморфности угрожает каждому без исключения.

Сегодня накопилось слишком много вопросов, упирающихся в тупик социокультурного регресса, духовного кризиса, проблему прогрессирующей культурной деградации, деградации внутреннего мира человека, его патологических, псевдотворческих проявлений. И театр, как модель мира и зеркало социальных процессов и противоречий, очень показателен в этом смысле.

1. [Электронный ресурс]. Режим доступа — http://harkov.globalinfo.com.ua/cultura_articles/alternativnij_polskij_teatr.html
2. [Электронный ресурс]. Режим доступа — <http://www.sko.kiev.ua/article/>
3. [Электронный ресурс]. Режим доступа — <http://www.teatre-fest.bsu.dy/2010/italia.html>
4. [Электронный ресурс]. Режим доступа — <http://www.wedsmi.dy/2010/10/teatrlnyj-skandal-v-minske-obnazhenkuna-scene-ne-ocenili/>
5. [Электронный ресурс]. Режим доступа — <http://lagushatnik.dlogspot.com/2010/10/western-theatre-rednecks.html>

6. Ю. В. Федоров. Нереальная реальность, или Рожденные заново /
7. Арто А. Театр и его Двойник / [Электронный ресурс]. Режим доступа — http://www.ereading.org.ua/bookreader.php/102791/Arto_Teatr_i_ego_Dvoinik.html
8. Арто А. Театр и его двойник/ А. Арто.; пер. с фр., комм. С. А. Исаева. — М.: Мартис, 1993. — С. 91-109.
9. Арто Антонен. Театр и его двойник. [Электронный ресурс.] Режим доступа: http://www.ec-dejavu.net/t/Theatre_of_crutlty.html

The article deals with lexical background of Korean and English phraseological units, proverbs dealing with flora and fauna. Phraseological fund of different languages reflects peoples' identity — the facts of history, economic and geographic features, social relations, law, customs, household rules, superstitions etc.

Key words: Korean Phraseology, English Phraseology, Linguistic aspects of Country Studies, Cultural peculiarities Lexical Units.

А. А. Джелилов

Ментальные образы флоры и фауны в корейской и английской лингвокультурах (на материале фразеологических и паремиологических единиц)

Статья посвящена изучению лексического состава фразеологических единиц корейского и английского языков с позиции лингвокультурологии. Фразеологический фонд отображает реалии, присущие народу — факты истории, экономические, географические особенности, отголоски общественных отношений, бытовых и правовых норм, обычаев, верований и суеверий т.д.

Ключевые слова: корейская фразеология, английская фразеология, лингвокультурология, национально-культурная специфика лексических единиц.

Постановка проблемы

Лексический состав фразеологических единиц корейского и английского языков весьма разнообразен. В нем нашли отражение присущие народам факты истории, экономические, географические особенности, отголоски общественных отношений, бытовых и правовых норм, обычаев, верований и суеверий.

Каждый народ в пословицах использует свои местные реалии, у каждой ФЕ и пословицы свой набор именованных предметов, связанных с местными особенностями, но смысл изречений, их форма у разных народов часто совпадают [1 — 3]. Сходство может быть только ситуативным, но реалии могут быть различными. Например, английская паремия: *“Empty vessels make the most sound”* (букв. *Пустая бочка пуще гремит*) и корейская *“빈 국자 숲 덜걱 덜걱 소리 난다”* (*Пустой черпак (из высушенной половины тыквы-горлянки) пуще гремит*). Смысл один, но предметные реалии различны.

Фауна

Группу диких животных составляют хищные звери, которые обычно служат олицетворением жадности, неблагодарности властителей, наводящих страх на слабых и безобидных животных своей кровожадностью и жестокостью. Например: *«Стоит лишь хвост тигра увидеть — страх берет»*, *«Как голодный тигр набрасывается на сырое мясо»*, *«На заре тигр не разбирает, кто ему попался — монах или пес»*. В представлениях корейцев тигр также символизирует силу и могущество, что делает его предметом суеверного поклонения. Не случайно в старину его изображения красовались на военных стягах и знаменах. Например, следующие паремии: *«Тигр — царь леса»*, *«Храбрый, словно оседлал тигра»*. Сказочный курящий тигр ассоциируется с давним прошлым: *«В те времена, когда тигр ещё курил табак»*. Медведь в изречениях олицетворяет силу, жадность, грубость и глупость: *«Силен как мед-*

ведь», «Поднял медведь камень, чтобы слизать с него муравьев, да об него ушибся». Лиса, как и в других фольклорных жанрах, служит олицетворением коварства, жадности, а её ловкость и хитрость направлены на зло. Например: «Лиса и во сне видит куру», «Столетнюю лису не проведешь», «Сколько лис в твоей утробе?» (о хитром человеке). В сознании корейцев лиса также связана с представлениями о несчастье, злой силе, враждебной человеку магии: «Если лиса перейдет тебе дорогу — жди несчастья».

Олень, косуля, заяц противопоставлены хищным, кровожадным зверям как воплощение кротости, добра, пугливости, трусости, безобидности и незащитности.

В народном представлении заяц — олицетворение трусости. Образ трусливого зайца наиболее популярен в современном сознании. Говорят: «Как заяц перед шакалом», «Удирает как заяц». Распространено представление, что заяц спит с открытыми глазами: «Спит как заяц» (говорят о том, у кого чуткий сон). Мышь в корейских пословичных изречениях выступает как вор, наглец, трус и лицемер. Например: «Ворует как мышь», «Как шаги мышки перед кошкой», «Как мышинные слезы по издохшей кошке». Однако мышь олицетворяет ещё и такое положительное качество как упорство: «Одну дырку и мышь прогрызет».

Водные и обитающие около воды существа также встречаются в корейских пословицах. Так, улитка, или прудник, олицетворяет бродячую жизнь, медлительность: «Что же мне носить дом на себе, как улитка?».

Двустворчатая раковина ассоциируется, прежде всего, с неразличностью влюбленных или

супругов. Существует поверье, будто двустворчатая раковина — это фазан и фазаночка, которые погрузились в глубокие воды, чтобы не расставаться вовеки. Кроме того, раковина — олицетворение чистоты, порядочности: «Раковина моллюска не покрывается ржавчиной».

Черепаша, краб, рак олицетворяют медлительность и неповоротливость: «Куда добежит заяц, туда доползет и черепаха». А вот краб и рак — символы трусости: «Детеныши краба хватают клешней, котят царапают». Черепаха входит в число десяти символов долголетия: «Журавль завидует долголетию черепахи».

Из домашних животных в корейских пословицах чаще всего упоминается вол, иногда бык или буйвол — опора крестьянина. Вол в народной традиции — особо почитаемое животное, так как в Корее во многих случаях он заменяет лошадь. Вол, имеющий огромное значение в хозяйственной жизни корейцев в качестве тяговой силы, — самый любимый персонаж корейских изречений. Человек любит его силой, его могучим сложением. Вол наделен такими положительными чертами как сила, трудолюбие, благодарность и преданность. Например: «На вола можно надеяться, а на человека нет», «Даже глупый вол признает своего хозяина».

Собака — один из наиболее распространенных персонажей корейских пословиц. Любопытно отметить, что этот персонаж многозначен. Он олицетворяет и положительные, и отрицательные качества. «Съевшая мою кашу собака меня же и кусает за пятки», «У злой собаки раны на морде не успевают заживать» — в этих

примерах собака проявляет отрицательные черты: неблагодарность, жадность, драчливость. Примеры положительных качеств: *«Даже собака через пять дней узнает хозяина», «И собака прибежит, если её позовешь», «Щенок и тот виляет хвостом, когда увидит своего хозяина».* Щенок в корейских пословицах нередко связан с представлением о неразумности, неопытности, наивности и глупости.

В корейских пословицах богато представлены и пернатые. Из домашних птиц наиболее часто встречается петух. Этот персонаж многозначен. Во-первых, петух оповещает о времени, олицетворяя тем самым новые надежды на счастье: *«Не бывает, чтобы пропел петух, а не наступило утро, не бывает, чтобы пропела курица и наступило утро».* Во-вторых, петух — бабник, драчун, задира и упрямец. Курица олицетворяет сварливую, самоуправную и злоую жену: *«Когда курица начинает петь с петухом, в доме наступает разлад»* [8, с.45].

Сова в корейских пословичных изречениях сравнивается с теми, кто не умеет считать, а также с запасливыми людьми. По народному поверью, сова способна считать лишь до двух: *«Счет совы», «Сова умеет считать только — один и два».* **Сова, однако, весьма хозяйственная птица:** *«Как хозяйство совы» (т.е. все есть).* *«Нашел гнездо совы»,* — так говорят о человеке, который нашел клад или неожиданно разбогател, так как сова, по поверью, очень запаслива.

Флора

Народная фитонимия — одна из самых древних микросистем, в

которой закреплен опыт практического и культурно-мифологического освоения мира растений как части окружающей человека природы. Эти представления фиксируются внутренней формой наименований, отражающих важные для опознания растений признаки. Поскольку номинативный процесс имеет ярко выраженный антропоцентрический характер, признаки, положенные в основу наименований, могут отражать не только объективные свойства растений, но и такие, которыми они не обладают, которые приписывает этому растению номинатор, а также эмоциональные состояния человека, связанные с воздействием на него того или иного растения. Следовательно, номинативные признаки могут быть обусловлены ситуацией, состоянием субъекта, его ассоциациями, уровнем его языковой компетенции.

В корейском и английском языках существует немало фразеологических и устойчивых словосочетаний, в состав которых входят фитонимы — названия растений. Это названия деревьев и кустарников, цветов и трав, культурных и дикорастущих деревьев.

Каждый народ запечатлевает в языке, наряду с другими фактами реальной жизни, явления природы, то есть то, что ему близко и понятно. С этой точкой зрения вполне объяснимо, что большинство фразеологизмов корейского и английского языков содержит название тех деревьев, которые растут на территории Великобритании, США и Республики Корея.

Интересно отметить, что в корейском языке сосна, в отличие от английского языка, имеет символическое прочтение. В Корее сосна, как и бамбук, издавна считалась символом верности и по-

стоянства. С бамбуком и сосной связан комплекс представлений о вечном, неизменном, как свойстве мира и человека.

В корейских средневековых повестях отмечены устойчивые словосочетания с фитонимом ива. 꽃 가운데 녹색 버드 나무를 아프게 하지 마십시오 (*букв. не сломать зеленой ивы среди цветов*) — не знать женской любви, 도로 버드 나무와 장미 (*букв. Ива и роза при дороге*) — женщина легкого поведения. Эти устойчивые выражения практически не употребляются в современной речи корейца, однако в тексте встречается и клишированное сравнение женского стана с ивой: 좋은 유연한 버드 나무처럼 (*букв. Словно прекрасная гибкая ива*). Это дерево с гибкими ветвями и узкими листьями растет на территории России и является одним из любимейших персонажей русских народных песен [8, с. 33 — 47].

В Корее одним из популярных деревьев всегда был одон — масличное дерево. Одон в корейской ментальности — символ долголетия. Наименование этого дерева часто встречается в корейской поэзии. С одоном связано много преданий, в частности, будто бы именно на них жили фениксы.

Кипарис — вечнозеленое и долголетнее дерево с прочной и стойкой древесиной являлось символом долгожительства, а также нравственной стойкости и жизненной силы. Вечнозеленые сосна и кипарис были предметом особого почитания: с ними связаны представления о королевских предках. Эти хвойные деревья играют определенную роль в преданиях о происхождении родоначальников древних корейских родов. Кипарис называли янбаном (дворянином). Это нашло отражение в литературе.

В корейских фразеологизмах и устойчивых словосочетаниях используются наименования деревьев, характерные для корейского регионов. В составе корейских фразеологизмов и устойчивых выражений встречаются деревья, характерные для корейского полуострова: ива, дикая слива, одон, мандариновое дерево, персиковые деревья.

Устойчивое словосочетание 연꽃의 단계 (*букв. ступать по лотосам*) означает красивую походку. В основе его лежит некий эпизод из жизни красавиц древности. Правитель княжества Ци князь Дунь-хунь приказал вырезать из золота цветы лотоса и разбросать их по полу, а затем велел своей наложнице Пань Фэй пройти по ним. Глядя на неё, он приговаривал: «Каждый её шаг рождает цветок лотоса». В корейской средневековой литературе присутствует большое количество эталонных клишированных сравнений, компонентами которых являются разные виды цветов. Эти сравнения, большей частью, заимствованные из китайского языка, переходили из повести в повесть, из стихотворения в стихотворение. Фитоним «орхидея» имеет символическое прочтение в традиционной корейской поэзии. Это символ красоты на земле. В современном корейском языке такие сравнения не употребляются. Итак, как видно из проведенного анализа, наименования цветов, встречающиеся во фразеологизмах, устойчивых словосочетаниях и устойчивых сравнениях корейского и английского языков практически не совпадают.

Некоторые из них имеют точки соприкосновения в компонентном составе, то есть используются одни и те же названия

плодов, но структурно и семантически они очень далеки друг от друга. Например, в корейском и английском языках имеются фразеологизмы с номинативным компонентом боб. Англ.: *to spill the beans* и др. [6, 9, 13].

В корейском языке существует гораздо больше пословиц с номинативным компонентом «боб», так как бобы издавна являются основной пищей корейцев. 가뭄 콩에서 성장하는 경우로 (букв. *Словно в засуху боб растет* — очень редко), 콩의 가루가 (букв. *Становится порошком из бобов* — разбиться вдребезги).

Таким образом, каждый из разноструктурных языков использует свои наименования для создания фразеологических единиц. Каждое животное или растение носит свой определенный характер. В корейских пословицах есть компоненты, которые схожи по смыслу с английским языком, но все же большинство из них различаются. Разница обусловлена национальной спецификой культуры, образа жизни, образного восприятия внешнего мира обоими народами.

Благодаря своей образности, эмоциональной окрашенности, оценочности, стилистической маркированности, фразеологические единицы (ФЕ) являются важным экспрессивным средством и активно используются в устной и письменной коммуникации в разных типах дискурса. С другой стороны, в силу идиоматичности, обусловленной исторической изменчивостью языка, спецификой лексико-синтаксической сочетаемости и влиянием истории и культуры, фразеологизмы представляют собой значительные трудности для перевода. Вследствие этого со-

поставление фразеологии имеет значение для практики и общей теории перевода, так как позволяет выявить те лингвистические и экстралингвистические факторы, которые составляют лингвокультурный барьер.

Зоонимические ФЕ являются ядром фразеологического фонда любого языка и представляют собой универсалию. В родственных языках метафорическое означивание действительности с помощью названий животных, запечатленное во фразеологии, в значительной мере совпадает. Тем интереснее представляется соотношение этих пластов фразеологизмов в неродственных, столь далеких друг от друга языках, как английский и корейский.

Во фразеологии корейского языка было выявлено 160 ФЕ, содержащих 25 названий животных, наиболее активными из них во фразеологии оказались:

- dog — 49 ФЕ,
- tiger — 32,
- cow — 15,
- horse — 11,
- cat — 11,
- mouse — 10,
- fish — 9,
- bird — 8,
- bear — 6,
- chicken — 6,
- crow — 5,
- frog — 5,
- hare — 3,
- fox — 3.

Единичные фразеологизмы образованы такими названиями животных, как hen, sparrow, swallow, magpie, pheasant, pig, calf, ass, hound, monkey, weasel[1]*.

В английском языке имеется более 1000 зоонимических фразеологизмов, в составе которых представлены 103 названия животных. Наиболее фразеологиче-

ски активными английскими названиями животных являются:

- dog — 103 ФЕ,
- cat — 77,
- horse — 73,
- bird — 53,
- fish — 39,
- pig — 29,
- cock — 25,
- goose — 24,
- ass — 24,
- lion — 24,
- bear — 27,
- bee — 24,
- cow — 18,
- duck — 18,
- sheep — 17,
- bull — 16,
- wolf — 14,
- calf — 13,
- chicken — 13,
- monkey — 13,
- ape — 13,
- hen — 11,
- hog — 11,
- mouse — 11 [2].

Хотя корпус отобранных зоонимических фразеологизмов корейского языка оказался значительно меньше, чем в английском языке, так как автору [1] недоступны были другие, возможно, существующие лексикографические источники корейской фразеологии, тем не менее, собранный материал позволяет сделать следующие выводы.

Частотность употребления названий животных во фразеологии в значительной мере обусловлена экстралингвистическими факторами. *Распространенность конкретных видов животных в среде обитания данного народа и их близость к человеку* (например, собак и кошек) позволяли людям наблюдать повадки этих животных и проводить параллели с поведением людей, о чем свидетельствует наибольшая фразо-

образовательная активность этих наименований в обоих языках. Присутствие в фауне Кореи тигра и отсутствие его в фауне Британских островов объясняет интенсивное использование образа тигра в корейской фразеологии (산 호랑이 눈썹을 찾는다 “to look for eyebrows of a tiger” — ‘to do which is impossible’), в то время как в английской фразеологии обнаружено всего 3 ФЕ с этим словом (*paper tiger* «бумажный тигр» — ‘о человеке, с виду сильным и опасном, а на самом деле слабым и нерешительным’).

Другим экстралингвистическим фактором, влияющим на использование название животного во фразеологии, является *полезность этого животного для человека*. Это подкрепляется высокой частотностью использования во фразеологии обоих языков образов домашних животных: лошадей, коров, кур, при этом, однако, высокочастотными в английской фразеологии оказались наименования гораздо большего числа домашних животных (ср.: список выше), которые вообще не представлены в корейской фразеологии или представлены единичными ФЕ. Так, слово *pig* образует 29 ФЕ, а его корейский коррелят зафиксирован только в одной ФЕ, что, по-видимому, свидетельствует о меньшей значимости свиней как источника продукта питания для корейцев, и, в целом, о значимости их для экономики. Отсутствие в корейской фразеологии столь активно используемых в английской фразеологии образов гусей, уток, овец, очевидно, обусловлено тем же фактором.

Экстралингвистическим фактором, обуславливающим не только частотность употребления во фразеологии, но и образную

основу ФЕ, являются *внешние признаки животных, их повадки и отношение людей* к этим животным: 고양이 쥐생각 — “Cat’s regard of a mouse” — ‘When a person pretends to have regard for smb, but actually hasn’t’; англ. ФЕ : *to play cat and mouse with smb*.

К лингвистическим факторам, детерминирующим особенности английских и корейских фразеологизмов, включающих названия одних и тех же животных в этих двух языках, являются расхождения в их лексико-грамматических системах. Так, во фразеологии английского языка представлены отдельные наименования одних и тех же животных по признаку:

- «пола» (bull — cow, horse — mare, pig/hog — sow, ram — sheep, cock — hen, напр., *like bull in a china shop* — ‘как слон в посудной лавке’; cash cow — ‘дойная корова’;

- «возраста» (bull — calf, sheep — lamb, dog — puppy,

cock — chicken, напр. : *to kill the fatted calf* — ‘заклать упитанного теленка’ — ‘угостить лучшим’);

- «прирученности» (hare-rabbit), в то время как в корейском языке эти различительные признаки обозначаются с помощью суффиксов, а во фразеологии употребляются в основном обобщенные наименования без отмеченных выше признаков, хотя и встречается использование наименований конкретной особи и детеныша, например, 소 닭 보듯 닭 소 보듯 — “To look at each other like a cow at a chicken” — ‘Not to be interested in each other’.

Влияние названных факторов в сочетании с другими особенностями культуры и менталитета обуславливают значительное расхождение зоонимической идиоматики корейского и английского языков.

1. Амичба Д. П. Лингвокультурологическое выражение смысла из значения «общечеловеческого» в ментальных образах абхазов, русских и украинцев (на материале фразеологии) : монография / Д. П. Амичба. — Д. : Изд-во ДНУ, 2012. — 288 с.

2. Ветров П. П. Фразеология современного китайского языка : синтаксис и стилистика / П. П. Ветров. — М. : Восточ. книга, 2007. — 368 с.

3. Войцехович И. В. Практическая фразеология современного китайского языка / И. В. Войцехович. — М. : АСТ : Восток — Запад, 2007. — 509 с.

4. Корнилов О. А. Жемчужины китайской фразеологии / О. А. Корнилов. — М. : ЧеРо, 2005. — 335 с.

5. Куротченко К. Б. Взаимосвязь китайского и корейского языков в контексте глобализации и интеграции стран Азиатско-Тихоокеанского региона / К. Б. Куротченко, Ю. И. Щевцов. — РУДН. — М. : 2001. — С. 5 — 17.

6. Мосунова Н. И. Парадигматические и синтагматические свойства компонентов фразеологических единиц современного английского языка: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Н. И. Мосунова. — Минск, 1988. — 235 с.

7. Новикова Т. А. Китайские иероглифы в корейском языке / Т. А. Новикова, Я. Е. Пакулова. — М. : Муравей, 2001. — 131 с.

8. Пак Сон Гу. Национальная специфика фразеологизмов русского и корейского языков / Сон Гу Пак // Язык, сознание, коммуникация : Сб. статей / Ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. — М. : Диалог — МГУ, 1999. — Вып. 7. — С. 33 — 47.

9. Санлыер Д. Ф. Культурно-национальное мировидение через единицы фразеологического уровня : на материале татарской, турецкой и английской лингвокультур : автореферат дисс. ... доктора филологических наук : 10.02.20 / Санлыер Диана Фердинандовна. —

- Чуваш. гос. ун-т им. И.Н. Ульянова. — Чебоксары, 2008. — 49 с.
10. Селіванова О. О. Нариси з української фразеології (психокогнітивний та етнокультурний аспекти) / О. О. Селіванова. — К. — Черкаси : Брама, 2004. — 276 с.
11. Martin Taylor. Writing and Literacy in Chinese, Korean and Japanese. / Taylor Martin. — Amsterdam, 1999. — P. 13 — 36.
12. Minjung's Essence Korean-English Dictionary 3rd edition. Seoul, 1996. — 460 p.
13. 한국어 발음연습. 고려대학교 민족문화연구소. 서울 1999.

The article deals with lexical background of Korean and English phraseological units, proverbs dealing with flora and fauna. Phraseological fund of different languages reflects peoples' identity — the facts of history, economic and geographic features, social relations, law, customs, household rules, superstitions etc.

Key words: *Korean Phraseology, English Phraseology, Linguistic aspects of Country Studies, Cultural peculiarities Lexical Units.*

Сведения об авторах

Акчурина-Муфтиева Нурия Мунировна — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой «Декоративное искусство» ГБОУВОРК «Крымский инженерно-педагогический университет».

Алексеева Елена Николаевна — старший преподаватель кафедры «Изобразительное искусство» ГБОУВОРК «Крымский инженерно-педагогический университет».

Антипова Юлия Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки.

Воеводин Алексей Петрович — доктор философских наук, профессор, профессор кафедры театрального искусства ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

Грива Ольга Анатольевна — доктор философских наук, профессор, профессор кафедры музеологии и библиотечно-информационной деятельности ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

Григорьева Марина Борисовна — кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры «Декоративное искусство» ГБОУВОРК «Крымский инженерно-педагогический университет».

Гусева Ярослава Сергеевна — магистрант ГБОУВОРК «Крымский инженерно-педагогический университет», специальность «Декоративно-прикладное искусство».

Джелилов Ахтем Алиевич — кандидат филологических наук, заведующий кафедрой филологии и гуманитарных дисциплин Крымского факультета ГВУЗ «Запорожский национальный университет»

Донская Елена Викторовна — кандидат культурологии, в. о. доцента кафедры культурной антропологии и этнографического туризма ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

Микитинец Александр Юрьевич — кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурной антропологии и этнографического туризма ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

Микитинец Ольга Ивановна — кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурной антропологии и этнографического туризма ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

Норманская Анжела Викторовна — старший преподаватель кафедры социальных и гуманитарных наук ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

Фёдоров Юрий Владимирович — заслуженный артист Украины, кандидат философских наук, главный режиссер Государственного академического музыкального театра Республики Крым.

Элькан Ольга Борисовна — кандидат культурологии, и. о. доцента кафедры социальных и гуманитарных наук ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Воеводин А. П.</i> Эстетика, искусствознание, художественная критика	3
<i>Акчурина-Муфтиева Н. М., Гусева Я. С.</i> Тенденции развития декоративно-смысловых акцентов в современном костюме	15
<i>Грива О. А.</i> Подготовка специалистов в области культуры для реализации стратегии жизнотворчества в поликультурной среде	20
<i>Антипова Ю. В.</i> Новый год эпохи постмодерна (о праздничных телеконцертах канала «Культура»)	25
<i>Микитинец А. В., Микитинец О. И.</i> Мифология современного человека: культурно-антропологический анализ	33
<i>Донская Е. В.</i> Структурные свойства образного языка художественной культуры	39
<i>Григорьева М. Б.</i> Ведущие приемы стилизации этнической тематики (на примере кафе и ресторанов татарской кухни в Крыму)	44
<i>Алексеева Е. Н.</i> Роль частных собраний в формировании музейных коллекций Крыма	50
<i>Элькан О. Б.</i> Музыкальный смысл художественного творчества Т. Гроховьяка	58
<i>Норманская А. В.</i> Конструирование картины мира в современной массовой культуре (на примере телесериалов)	64

<i>Фёдоров Ю. В.</i> Современный театр сквозь призму феномена вырождения. 3-я часть. Двойное дно театрального «авангарда»	70
<i>Джелилов А. А.</i> Ментальные образы флоры и фауны в корейской и английской лингвокультурах (на материале фразеологических и паремиологических единиц)	79
Сведения об авторах	87

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

Культурология

№ 5 (2014)

Редактор *Г. Н. Гржибовская*
Технический и художественный
редактор *Е. В. Мажарова*
Вёрстка *А. В. Климашенок*

Подписано к печати 30.03.2015.
Формат 189x283
Гарнитура Times New Roman
Тираж 50 экз.

Издательство «Антиква»
295000, Российская Федерация, Республика Крым,
г. Симферополь, пер. Героев Аджимушкая 6, оф. 3,
тел.: +79780219280, +79788913701 e-mail: antikva07@mail.ru