

ФГАОУ ВО "Крымский федеральный  
университет имени В.И.Вернадского"

# ТЕКСТ И КОММУНИКАЦИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ



МАТЕРИАЛЫ  
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ  
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
С МЕЖДУНАРОДНЫМ  
УЧАСТИЕМ

16 МАЯ 2018 ГОДА  
Г. СИМФЕРОПОЛЬ

**УДК 008**  
**ББК 71**

**Под общей редакцией**  
**доктора философских наук**  
**Д. С. Берестовской**  
**кандидата культурологии**  
**И. А. Андриющенко**

**Технический редактор**  
**А. Н. Володин**

Текст и коммуникация в пространстве культуры: материалы I Междисциплинарной научной конференции с международным участием (16 мая 2018, г. Симферополь) / Крымский федеральный университет, 2018. – XXX с.

Сборник содержит материалы I Междисциплинарной научной конференции с международным участием, посвященных широкому кругу проблем: актуальные вопросы культурологии, религиоведения, истории, этнологии, социологии культуры, менеджмента в сфере культуры, искусствоведения, филологии и т.д. Представлены результаты исследований как состоявшихся учёных, так и начинающих исследователей.

Материалы печатаются в авторской редакции. Ответственность за содержание и редакционную подготовку представленных к публикации материалов несет автор. В статьях сохранён авторский стиль изложения.

© Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского, 2018

# Оглавление

## ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

БЕРЕСТОВСКАЯ Д. С. Семиотический характер художественного текста.....	5
ВОЕВОДИН А. П. Информационное пространство культуры.....	8
ВОЕВОДИНА Л. П. Музыка в информационном пространстве культуры .....	10
ГАБРИЕЛЯН О. А. Как возможна мифопоэтика России как цивилизации .....	11
ДОНСКАЯ Е. В. Текст, интертекст, образное пространство, метавиртуализм.....	13
ИШИН А. В. Онтология творчества Андрея Рублева .....	14

## ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ / ДОКЛАДЫ

АНДРЮЩЕНКО И. А. Актуальные практики исследования культурной травмы .....	18
БЕГАЛИНОВА К. К. Коммуникация и культура в религиозном пространстве .....	21
ВАХТИНОВА Е. В. Мифологическая символика современной предметно-пространственной среды как медиум культурной памяти .....	37
ВОЛОДИН А. Н., ЖИТОВА Д. Е. Нарушение традиции как знак (на примере эпистолярного текста).....	40
ГАБРИЕЛЯН Т. О. Феномен бренд-культуры .....	45
ГРЕБЕНИК Е. Н. Театр как особая форма культурной коммуникации .....	51
ЗОЛОТУХИНА Н. А. Религиозный символ в работе П. Грейсера «К истине» .....	54
ИЩЕНКО Н. С. Культурная память в социокультурной коммуникации .....	56
КОКОРИНА Е. Г. Синтетические явления в «текстах» крымской архитектуры второй половины XVIII – начала XX вв. ....	60
КОСТРОМИЦКАЯ А. В. Места и «не-места» в культурном пространстве современного города .....	66
КУГУШЕВА А. Ю. Вербальный текст крымской культуры в художественном пространстве произведений С. Г. Мамчича.....	70
КУРЬЯНОВА И. А. Жизнетворчество Максимилиана Волошина как текст культуры Серебряного века .....	73
МИЗРАХИ М. В. О некоторых аспектах преобразования коммуникативных стратегий художественных музеев: партиципаторные проекты .....	77
СУПРАНКОВА Т. С. «Фауст» И. В. Гёте как текст немецкой и мировой культуры.....	80
ШЕВЧУК В. Г. Интертекстуальность как своеобразие искусства авангарда начала XX века.....	84
ШЕВЧУК-ЧЕРНОГОРОДОВА М. А. Универсальное и идиотническое в текстах культуры .....	91

**I МЕЖДИСЦИПЛИНАРНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ  
С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ  
ТЕКСТ И КОММУНИКАЦИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ**

*Тезисы докладов*

**Д. С. Берестовская**

д. филос. н., председатель Крымского регионального отделения  
Научно-образовательного культурологического общества,  
профессор кафедры культурологии  
Таврической академии «КФУ им. В. И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)

## СЕМИОТИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

**I.** Проблема своеобразия художественного текста – одна из центральных в культурологическом дискурсе. Ю. М. Лотман среди многообразия свойств культуры выделил текстоморфность, основанную на знаковой природе, обладающей способностью «энергетически направленного действия» по формированию образной системы [См. : 9].

Отметим два речения Ю. М. Лотмана, характеризующие, на наш взгляд, сущность культурных процессов: «культура как текст» и «культура есть память», что обращает культуролога к анализу текстов культуры в их историческом развитии. В данной статье обратимся к различным периодам и образным системам художественных текстов, раскрывающих семиотическую инвариантную основу феномена культуры, создающих «поле широких возможностей для художественного кодирования» [9, с. 68].

**II.** Формирование представлений о сущности человеческого познания, о понимании культуры, искусства (в западной ментальности) относится к эпохе античности.

Платон – философ высокой классики (V – IV вв. до н.э.) – в одном из диалогов («Государство») воспроизвёл миф о пещере. Диалог ведётся между Сократом и Главконом, братом Платона.

Мыслитель описывает людей, которые находятся в подземном жилище – подобие пещеры, у них оковы на ногах, они не видят ничего, кроме теней (свет исходит от какого-то огня сверху). Если же один из них чудом окажется наверху и *расскажет* о свете, то они не только не поверят, но могут его убить.

Римский писатель Плиний Старший (23 – 79 гг. н.э.) в труде «Естественная история» [в переводе с лат. «Естествознание. Об искусстве»] обращается к мифу о происхождении живописи: рассказ об обведённой тени. Согласно мифу, египтяне и греки приходят к живописи через *тень*. Основа первого изобразительного акта, по Плинию, в том, что изображение не возникло из непосредственного наблюдения человеческого тела, а зафиксировало некую проекцию этого тела.

Таким образом, два мифа повествуют: о формировании познания (Плиний) и представления о культуре (Платон). Тень и эхо – в качестве первых иллюзий (одна оптическая, другая слуховая) [См. : 10, с. 9–10].

Сегодня мы могли бы назвать эти явления текстами культурами: визуальным (оптическим) и аудиальным (слуховым – речь).

Обращаясь к концепции Ю. Лотмана, отметим, что проявляется знаковая природа художественного текста – двойственная в своей основе: с одной стороны, текст как бы представляется самой реальностью, самостоятельным бытием, а с другой – напоминает, что он чьё-то создание. Так возникает, по определению Лотмана, «двойное освещение», игра «в семантическое поле» – «реальное и фикция», «соединение вещей и знаков вещей» в едином тексте [См. : 9, с. 69–72].

Так рождается «сложно устроенный текст», наиболее ярко проявляющийся в художественном познании действительности, что подтверждает положение: художественный текст не имеет одного решения. Данный вывод о многозначности художественного текста иллюстрируется анализом образной системы российских и зарубежных художников, в частности, живописи, творчество которых относится к рубежу XIX–XX вв.

**III.** Обратимся к факту художественной жизни России, казалось бы, широко известному. Нам этот факт представляется значительным.

Примерно в одно и то же время (1915–1919 гг.):

Малевич экспонирует «Чёрный квадрат на белом фоне», в брошюре «О новых системах в искусстве» называет эту фигуру «нулём форм», в то же время сопоставляет с декорациями к опере «Победа над Солнцем» (изображение «Квадрата» на занавесе: это не только конец, но и начало);

А. Блок заканчивает поэму «Двенадцать», две первые строки – два образа:

*«Чёрный вечер.*

*Белый снег»;*

в этом же году в трактате «О духовном в искусстве» В. Кандинский эти цвета обозначает так:

*«Белый – ничто доначально.*

*Чёрный – ничто без возможностей»* [Подробнее см. : 2].

Мы определяем эти примеры как символизацию художественных текстов и синтетичность образной системы.

**IV.** Представляется важным обратиться к творчеству американского художника Джексона Поллока, анализ которого произведён критиком-теоретиком Розалиндой Краусс в статье «О Джексоне Поллоке – абстрактно» (2003).

Обозначив проблему о соотношении двух подходов к интерпретации произведений искусства – «критики» и «истории искусства», Р. Краусс обсуждает именно чёрно-белые произведения Дж. Поллока. Она дискутирует с Э. А. Кармином и другими критиками, не понявшим, с её точки зрения, новаторства Поллока и сути его чёрно-белых абстракций. Р. Краусс соотносит эти произведения с чёрно-белыми абстракциями Малевича, доказывая новаторство художников, опираясь на высказывание Поллока: «Современный художник работает с пространством и временем и выражает свои чувства, а не иллюстрирует» и добавляет: «Опыт нашего века в живописи – не иллюстрации опыта (но эквивалент)» [8, с. 225–244].

Р. Краусс выступает против тех критиков, которые не понимают сути чёрно-белых абстракций, называют их «орнаментами, ничего не означающими». Для доказательства своей правоты Р. Краусс обращается к высказываниям К. Малевича, его пониманию термина «Ничто». Она утверждает: «... художники первой волны чистой абстракции в XX веке ставили перед собой цель – и цель куда как серьёзную – именно изобразить Ничто. Прописная «Н» в «Ничто» говорит об этой абсолютной серьёзности». Автор статьи утверждает: это воплощение «гегелевской идеи» в творчестве Мондриана и Поллока [8, с. 240, 241].

Приведём формулировку В. Кандинского, упомянутую выше: «Белое – ничто доначальное», «Чёрное – ничто без возможностей» [7, с. 72–73].

Ещё одно наблюдение Р. Краусс, сближающее Поллока и Мондриана, можно отнести и к Малевичу: «Свои произведения они строят на структуре противоположностей: линия в противоположность цвету, материя в противоположность бестелесному...» [8, с. 240, 241].

**V.** Своеобразие художественного текста находит своё воплощение в феномене «синтеза искусств», основанного на синестезии – психологической соотносимости цвета, звука, слова, формы, тактильных, вкусовых и обонятельных ощущений, что влияет на образный, метафорический язык искусства.

Ещё Аристотель, размышляя о взаимоотношении искусств в чувственном восприятии человека, утверждал, что для этого процесса необходимо *единство* [1, с. 424].

Французский поэт Ш. Бодлер вывел особый закон «всеобщей аналогии» как проявление феномена синтетической особенности образных систем искусства. В России идеи синтеза получили особое развитие в эпоху Серебряного века – рубежа XIX–XX вв. Они нашли развитие в философии (идеи «цельного творчества» Вл. Соловьёва, «духовной целостности» культуры В. Зеньковского, закон «синархии» В. Шмакова, анализа «высшего синтеза» А. Лосева и др.). Идеи синтетичности – одни из ведущих в творчестве П. Флоренского. В своей работе «Столпы утверждение истины» он писал: «... образы искусств суть символы разных сторон вещи, разных восприятий, разных степеней синтетичности» [11, с. 80].

Яркое воплощение синтеза искусств находим в творчестве писателей – ранняя проза С. Н. Сергеева-Ценского, «Береговое»; поэзия А. Блока, его статья «Краски и слова»; творчество К. Малевича и В. Кандинского – и художественная образность, и теоретические труды и т.д. Подробно эта проблема изложена в наших работах [Берестовская Д. С. : 3; 4; 5; 6 и другие].

**Вывод.** Таким образом, проблема семиотического характера художественного текста находит воплощение в знаковой природе, многозначности и символичности художественных приёмов искусства, синтетичности как основополагающем феномене художественной культуры и других явлениях, получивших творческую жизнь в талантливых произведениях литературы и искусства.

## Список литературы

1. Аристотель. Сочинения : в 4 тт. / Ред. В. Ф. Асмус. – М. : Мысль, 1976. – Т. 1. – 550 с.
2. Берестовская Д. С. Интертекстуальность как принцип формирования художественной образной системы серебряного века русской культуры // Международный журнал исследований культуры. – СПб. : Эйдос, 2017. – № 3 (28). – С. 132–140.
3. Берестовская Д. С. Мыслители XX века о культуре. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2010. – 150 с.
4. Берестовская Д. С. Очерки философии искусства. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2013. – 200 с.
5. Берестовская Д. С. Своеобразие художественных текстов ранней прозы С. Н. Сергеева-Ценского. Серия «Крымский текст в русской культуре». – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2017. – 160 с.
6. Берестовская Д.С., Шевчук В. Г. Синтез искусств в художественной культуре : монография. – Симферополь ИТ «АРИАЛ», 2010. – 230 с.
7. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М. : Архимед, 1992. – 109 с.
8. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М. : Художественный журнал, 2003. – 318 с.
9. Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб. : Искусство СПб., 2000. – 704 с.
10. Суикита В. Краткая история тени / Пер. с англ. Д. Ю. Озеркова под ред. Б. В. Останина. – СПб. : Machina, 2004. – 269 с. (Новая оптика).
11. Флоренский П. Столп и утверждение истины : Собр. соч. в 2-х тт. – М. : Правда, 1990. – Т. 1. – 496 с.

*А. П. Воеводин*  
*доктор ф. н., профессор,*  
*(г. Луганск)*

## ИНФОРМАЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ

1. Культура – особый тип человеческого движения, отличительной чертой которого является наличие предварительно осознанного виртуального плана целесообразной деятельности. Непосредственным результатом целесообразной деятельности людей являются артефакты («искусственно сделанные»), то есть, неестественные (или сверхъестественные) продукты опредмечивания виртуальных замыслов людей. Артефакты представляют собой «окаменевший интеллект» или текстуальный мир культуры. Совокупность артефактов образует предметную основу социокультурного пространства, знаково-символическую сферу человеческих коммуникаций.

2. Артефакты имеют две формы – природную (материально-вещественную) и человеческую (культурно-символическую) или виртуально-смысловую. Поэтому культурное пространство представляет собой тотальную информационную среду, сверхъестественно-смысловое содержание материально-вещественных процессов в обществе, в котором



собственно культурное движение представляет собой информационный процесс, а культурное пространство – информационное или виртуально-смысловое пространство.

3. Информационное пространство культуры имеет множество измерений, среди которых в качестве основных выделяются гносеологическое, аксиологическое и праксеологическое. *Гносеологический* срез информационного пространства культуры формируется в результате понятийно-символической рефлексии повседневного практического опыта и со временем из эмпирического познания оформляется в науку, специализированный вид познавательной деятельности. Его цель – создание Картины мира, категориально-понятийной модели действительности. Наиболее полно гносеологические коммуникации информационного пространства культуры представлены в *образовании*, цель которого в непрерывной трансляции и воспроизводстве доминирующей Картины мира.

4. *Аксиологический* горизонт информационного пространства культуры предстает в виде эмоционально-смысловой окраски гносеологических образов и нацелен на выявление степени значимости рефлекслируемых объектов в границах положительного и отрицательного векторов развития человека и общества. Эмоциональные оценки действительности рефлектируются и опосредованно опредмечиваются в культурно культивируемых системах иконических знаков – эстетических образах, основной коммуникативной задачей которых является создание культурного вкуса или ценностно-нормативной окраски Картины мира. Профессиональным видом эстетической деятельности является *искусство*, которым целенаправленно осуществляется конструирование необходимых обществу эмоциональных оценок действительности, их культурная трансляция и *воспитание* нужного типа ценностных ориентаций и поведения человека посредством формирования у него социально оправданных стимулов поведения – эстетических чувств.

5. *Праксеологическое* измерение информационного пространства культуры основывается на применении гносеологической и аксиологической картины мира к виртуальному определению (изобретению, конструированию) *целесообразной технологической модели* реализации формируемых культурой интересов людей. Непосредственное воплощение такой модели в практической деятельности людей завершается ее опредмечиванием в потребных обществу артефактах, использование которых в культурных коммуникациях открывает культурные смыслы общественного тела человека.

6. Информационное пространство культуры раскрывается в актах культурной коммуникации, суть которой состоит в беспрестанном оживлении человека, опредмечивании и распределении ненаследуемой в генах информации.

## **МУЗЫКА В ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ**

1. Музыка не является коммуникацией. Коммуникация – одноканальный гносеологический процесс с явно выраженным вектором передачи информации от корреспондента к реципиенту, в котором информационное сообщение должно быть изначально сформулировано (оформлено) гносеологическими средствами. Содержание информационного сообщения виртуально по способу своего бытия и в наиболее совершенных и сложных формах коммуникации не зависит от материально-знаковой основы информационного сигнала. Поэтому коммуникационное сообщение нуждается в гносеологически осмысленной (объект-субъектной) процедуре кодирования (опредмечивания) и дешифровки (распредмечивания) сообщаемой информации. В отличие от опосредованного характера коммуникативных связей музыка воспринимается непосредственно, и только восприятие сложных инструментальных произведений строится с опорой на теоретические представления о жанровом устройстве музыкальной формы, которое обостряет адекватность непосредственного музыкального восприятия, является его необходимым условием.

2. Музыка не является сферой познания. Музыка представляет собой аксиологический (эмоциональный) процесс. Эстетическая предметность музыкального образа исключительно эмоциональная. Даже в случае рационального объяснения музыкального произведения слова не затрагивают существа звучащего образа (музыкальной интонации), но фиксируют лишь внешние сопутствующие смыслы, безразличные и чуждые его музыкально-эстетическому содержанию. Вдобавок к этому, музыка не существует одноканально - ни в нотах, ни в музыкальном инструменте или техническом средстве, ни в процессе исполнительства, ни в головах у слушателей. Ее бытие требует синергетически одновременного соучастия всех элементов сложной музыкальной художественной культуры. В отличие от гносеологической заостренности зрительного образа, музыкальная ритмо-интонационная информация неподготовленному слушателю недоступна, она не «вливается» пассивно в его уши, но требует активной работы слушательского восприятия. Музыкальная информация не атрибутивна и не передается звучащим сигналом подобно звукам фанфар, которые информируют собравшихся о торжественной важности предстоящего культурного события. Музыка требует соучастия (синергии) всех акторов музыкального процесса, поскольку эмоция виртуально не канализируется, не передается и не сообщается. Поэтому форма культурного исполнения музыки требует *сопереживания*, то есть одновременного, однозначного и общезначимого чувственно-эмоционального культурного

переживания музыкального образа многими людьми. В противном случае музыкальное исполнение не достигает своей цели, культурная функция музыки остается нереализованной.

3. Музыка есть эстетическое общение. Общение не следует отождествлять с коммуникацией, это два различных типа социокультурных связей, которые принципиально отличаются друг от друга. Еще Гадамер в работе «Актуальность прекрасного» остроумно заметил, что «с изобретением телефона люди перестали общаться». Музыкальное общение предполагает совместное эмоциональное сопереживание сформированного в данной культуре обобщенного и типизированного эстетического чувства. Музыкально-эстетическое общение не нуждается в опосредующих коммуникаторах. Как субъект-субъектное со-бытие оно характеризуется взаимным эмоциональным «растворением» людей друг в друге. В ситуации музыкального общения люди, непосредственно воспринимая одинаковые ритмо-интонационные комплексы и адекватно переживая качественно сходные музыкально-эстетические интонации, могут сутками молча сидеть спиной друг к другу и при этом, не переставать общаться, наслаждаясь культурной тождественностью друг с другом. Именно поэтому музыка социально объединяет и культурно сплачивает людей.

*О. А. Габриелян*

*д. ф. н., профессор,*

*зав. каф. философии естественнонаучного профиля,*

*декан философского факультета*

*Таврической академии «КФУ им. В. И. Вернадского»*

*(г. Симферополь, Республика Крым, РФ)*

## **КАК ВОЗМОЖНА МИФОПОЭТИКА РОССИИ КАК ЦИВИЛИЗАЦИИ**

**Введение.** Под мифопоэтикой применительно к осмыслению особенностей той или иной цивилизации мы понимаем мифологические структуры и образы, которые составляют ее индивидуальность. Оригинальность ее определяется не только набором этих «культурных генов», но и их композицией.

**Основная часть.** Очевидно, что об особенностях русской цивилизации писали и славянофилы в спорах с западниками, и евразийцы, и все те, кто пытался сформулировать и исследовать «русскую идею». Этот процесс происходил не только внутри русского интеллектуального поля (А. С. Хомяков, И. В. Киреевский, К. С. Аксаков, И. С. Аксаков, Ю. Ф. Самарин, Ф. В. Чижов, А. А. Григорьев, Н. Н. Страхов, Н. Я. Данилевский, К. Н. Леонтьев, Ф. М. Достоевский – далеко неполная плеяда славянофилов, Л. Гумилев с предшествующими и последующими евразийцами), но и за ее пределами, исследователями, которые принадлежали к иным культурам и цивилизациям

(О. Шпенглер, А. Тойнби, С. Хантингтон и др.). Их видение не менее ценно, так как открывало новые структурные элементы (и отношения между ними) цивилизационного пространства России, или подтверждало выявленное ранее ее собственными исследователями.

Почему так важно характеризовать отмеченное как мифопоэтика?

Во-первых, это позволяет сосредоточить внимание на теоретическом осмыслении этических и эстетических норм (шире - социальных норм), выявить закономерности их действия. Во-вторых, определить конституирующие принципы, сформировавшиеся в осевое время возникновения русской цивилизации. В-третьих, дать эмпирический анализ ее самоосуществления в повседневности. И, в-четвертых, показать, как эта цивилизация разворачивается в истории, то есть как развивается ее система ценностей, запечатленная не только в материальных артефактах, но, что не менее важно, и в нематериальных формах.

Такого рода поэтика обретает живое дыхание посредством мифологии, как архетипичной попытки миропостроения, завершающем этапе в цепочке: мировосприятия – мироосмысления – мировоззрения.

Поэтика в ее академическом и широком понимании становится разделом общей эстетики, для нас же важным является то, что мы будем понимать под ней логику как эстетического, так и этического начал конкретной цивилизации, то есть наш подход очерчен рамками практической философии.

Мифопоэтика для нас выступает и как процесс исследования, и сама логика генезиса и бытия изучаемой реальности.

**Выводы.** Выбранный теоретический инструментарий – мифопоэтика – неслучаен. Философское осмысление этического и эстетического в социальном мифе имеет вполне прагматическую цель. Мы стараемся раскрыть логику взаимодействия мифологии и идеологии. Анализируя ее, применяя мифопоэтику к истории и современности как тексту, мы открываем не только исследовательские перспективы, но и возможность построения новых мифологем или модернизации старых для поиска ответа на актуальные вызовы истории эпохи постмодерна. Примером практического применения мифопоэтической интерпретации может служить осмысление мифопоэтики Русского мира в контексте современных политических реалий. Мы можем спорить о политической конъюнктурности данной мифологемы, но мы не можем отрицать реальность ее существования, хотя бы потому, что именно против нее активно борется русофобская часть ближнего зарубежья.

Мифопоэтика, разрабатываемая в недрах теории литературы, на наш взгляд, имеет перспективу стать методологией философского исследования. Небольшой исторический экскурс может подтвердить, что в русской интеллектуальной традиции литература и ее осмысление были больше, чем труд писателя и критика. Они становились истоками философских учений и концепций. Нам представляется, что мифопоэтика обладает таким потенциалом, тем более, что предметом ее исследования мы определили этику и эстетику цивилизационного пространства России.

*Е. В. Донская*

*к. культ., доцент кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин Крымского университета культуры, искусств и туризма (г. Симферополь, Республика Крым, РФ)*

## **ТЕКСТ, ИНТЕРТЕКСТ, ОБРАЗНОЕ ПРОСТРАНСТВО, МЕТАВИРТУАЛИЗМ**

1. Семиотический подход Ю.М. Лотмана к культуре как к тексту [3, с. 129-132] определил плодотворное направление исследований и предвосхитил многочисленные новые научные результаты. Интертекст и интертекстуальность, введенные Ю. Кристевой, явились многомерной моделью культуры и представлением о легко воспринимаемом механизме связывания текстов [4, с. 39], но при этом оставались гомогенной конструкцией. Именно семиотический подход, обилие символов и образов в текстах культуры выводят гомогенную вербальную конструкцию гипертекста в новое, расширенное пространство. «Как объект исследования культура – это всегда текст, хотя и не всегда вербальный» [2, с. 31]. «Символ обладает способностью в сжатом, свернутом виде сохранять значимые, большие тексты. Он никогда не принадлежит какому-то одному культурному слою. Он пронизывает культуру вертикально, приходя из прошлого и уходя в будущее» [2, с. 33]. Именно так представляется историческая динамика, история и память культуры. «Являясь важнейшим механизмом памяти культуры, символы переносят тексты из одного пласта культуры в другой. Константные наборы символов в значительной мере берут на себе функцию механизма единства, осуществляя память культуры, не давая ей распасться на независимые друг от друга отделенные хронологические пласты» [2, с. 33].

2. Более точной моделью культуры представляется двухуровневая схема интертекстуальности, предполагающая, что интертекст имеет два уровня: нижний, традиционный, состоящий из элементов, которые имеют конкретное материальное воплощение, и верхний, виртуальный уровень – образное пространство. Существование нижнего, материального уровня не требует обоснования и пояснений: это – тезаурус конкретных текстов культуры. Существование верхнего уровня доказывается самим фактом творческого процесса: музыка может быть «задумана», сюжет – вымышлен, сцена спектакля – представлена мысленно до её реализации. Верхний уровень интертекста – это виртуальный тезаурус образов, связей между ними, образных конструкций, носителем которых является совокупное сознание социума [1, с. 89]. Это совокупное (нематериальное, виртуальное) сознание или образное пространство имеет реальное отражение и проявление в современных спектаклях, литературных произведениях, музыкальных сочинениях. И в этом смысле отображает новую, переосмысленную «действительность», отличающуюся от вещественности, реальности как имманентных проявлений

материального мира культуры и характеризующуюся комплексностью, включением в расширенное понятие действительности виртуальности и трансцендентности. Поэтому сегодня имеет смысл говорить не о постпостмодернизме, а о метавиртуализме.

**3.** Мы декларируем метавиртуализм как направление в культуре XXI века, продолжающее и развивающее основные принципы классической культуры и модернизма, использующее элементы различных стилей и направлений настоящего и прошлого. Основным, образующим понятием метавиртуализма является образное пространство как верхний, виртуальный слой двухуровневого интертекста. Метавиртуализм предполагает:

- новый, существенно более развитый уровень семиозиса – в целом;
- новый, более совершенный уровень образованности автора – в частности;
- более высокий уровень подготовленности интерпретатора – зрителя, слушателя, читателя;
- не просто монтаж, но обогащающий новыми смыслами синтез образов и образных конструкций;
- главенство смысла над мутациями – приёмами слепого, дадаистского поиска с целью нахождения нетривиальных текстов;
- отрицание симулякра, китча, пошлости;
- неприятие хаоса как пространства слепого поиска знаков и смыслов.

### **Список литературы**

1. Донская Е.В. Двухуровневая концепция интертекстуальности и образный язык культуры / Е.В. Донская // Международный научный центр "Сфера общественных наук": Культурология. – 2015. – №1(7). – С. 88–90.
2. Культурология. Часть I. Учебно-практическое пособие для студентов всех специальностей и всех форм обучения. / Ред. проф. Еремин Ю.В. М.: МГУТУ, 2007. – 92с.
3. Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т.1. – Таллинн, 1992. – С. 129-132.
4. Поветьева Е.В. Проблемы теорий интертекстуальности в современном языкознании / Е.В. Поветьева // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – М.: Изд. дом «Академия естествознания», 2012. – № 8. – С. 39-43.

***А. В. Ишин***

*д. ист. н., профессор кафедры истории России  
Таврической академии «КФУ им. В. И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **ОНТОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА АНДРЕЯ РУБЛЕВА**

Творчество выдающегося иконописца Андрея Рублева, зримо выходящее за грань обыденности и обыденного восприятия, без преувеличения, имеет вневременное, мировое, значение.

Год рождения мастера точно неизвестен. Предположительно, родился живописец в период между 1360 и 1370 годами. Известия о его жизни скудны. Церковные исторические источники свидетельствуют о нем: «Преподобный Андрей Радонежский, иконописец, прозванием Рублев, многие святые иконы написал, все чудотворные...».

Согласно летописному известию 1405 года, Андрей Рублев, уже принявший к тому времени монашеский постриг, участвовал в росписи Благовещенского собора Московского Кремля вместе с прославленным иконописцем Феофаном Греком и старцем Прохором из Городца.

Очевидно, преподобный Андрей начал монашеский подвиг в Троице-Сергиевом монастыре, а духовным отцом его стал преподобный Никон, настоятель обители, ученик и преемник великого русского святого – Сергия Радонежского.

Это была драматичная, судьбоносная для средневекового русского государства эпоха, когда Русь как никогда остро нуждалась в идее созидательного единства, ведя тяжелую борьбу за независимость с ханами Золотой Орды. Возрождалась православная духовность, медленно и трудно преодолевалось наследие внутренних нестроений и междоусобиц. Обитель, созданная подвижничеством Сергия Радонежского, превратилась, без преувеличения, в духовное Солнце и твердыню русского Православия.

Думается, что именно преподобный Сергей и выдающийся мастер монументальной живописи Феофан Грек (работавший до этого в Византии, Крыму, Новгороде) создали тот духовно-этический и эстетический фундамент, который в решающей степени определил магистраль творчества Андрея Рублева, устремленного к постижению полноты Премудрости Создателя, преобразению души человека в соприкосновении с Христовой благодатью.

Несомненно, очень важное значение имело для живописца его сотрудничество с иконописцем Даниилом Черным, с которым Андрей Рублев расписывает Успенский собор во Владимире (1408) и Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря (1425-1427). Последние годы жизни преподобный Андрей расписывает храм Спаса в Спасо-Андрониковом монастыре (1427-1430). 29 января 1430 года великого художника не стало.

К сожалению, время скрыло от нас многие его произведения, включая эту последнюю работу. Но то, что сохранилось до наших дней, позволяет говорить о поистине космическом масштабе творчества монаха-живописца, сумевшего не просто выразить идеал времени, но и проникнуться светлой Божественной гармонией инобытия. Не случайно, выдающийся философ, о. Павел Флоренский сказал о самой известной его иконе: **«Есть “Троица” Рублева, следовательно, есть Бог».**

В этом творении художник являет страждущему человечеству образ высшего – Божественного единства и снисхождения к миру, пронизанный евангельским идеалом жертвенности и любви.

Художественные шедевры Андрея Рублева выступают для нас как Божественные откровения, воззрением на которые побеждается «страх перед

ненавистной рознью мира сего». Возвышенной печалью светится образ Богородицы Владимирской, исполненной полнотой неизреченной любви, которую невозможно выразить никаким человеческим словом или движением сердца. Спокойствие и неземная мудрость заключены в образе апостола Павла. Радостную благую весть спасения возвещает людям Ангел – символ евангелиста Матфея...

Глубоко символично, что великий художник был канонизирован Русской Православной Церковью в год 1000-летия Крещения Руси. В этом нам видится знак возвращения к онтологическим основаниям отечественной культуры – важный залог грядущего духовного возрождения общества.



**I МЕЖДИСЦИПЛИНАРНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ  
С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ  
ТЕКСТ И КОММУНИКАЦИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ**

*Избранные статьи / доклады*

**И. А. Андриющенко**

*к. культ., доцент, зав. кафедрой культурологии  
Таврической академии «КФУ им. В. И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **АКТУАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ТРАВМЫ**

Понятие культурной травмы вошло в научный дискурс сравнительно недавно, в последнее десятилетие XX века. В попытке рефлексии культурной травмы научное сообщество изначально не выстраивало стены между узкими дисциплинарными дискурсами. Несмотря на это, через некоторое время эти стены «выросли» из тех противоречий в теме культурной травмы, которые историки, культурологи, социологи, философы, социальные психологи понимают и объясняют по-своему.

Исходной точкой этих профессиональных споров стало уже самое определение «травмы». Наряду с устоявшимся и принятым во многих предметных областях пониманием культурной травмы как переживания, которое оказывает разрушительное воздействие на нашу память и может делать ее особенно уязвимой при отражении каких-либо событий (Д. Лакапра), существуют и другие: травма — это «события, которые противоречат простому пониманию», это «события или эмоциональные состояния, которые приближаются к пределам переживаемого». Эти определения прозвучали на семинаре Р. Айермана, социолога из Йельского университета.

Еще один участник исследовательской группы из Йельского университета американский социолог Дж. Александер, написавший несколько программных для данной темы работ, привел в своей статье «Культурная травма и коллективная идентичность» определение, которое возникло в результате коллективной работы и носит описательный характер. Культурная травма имеет место, когда члены некоего сообщества чувствуют, что их заставили пережить какое-либо ужасающее событие, которое оставляет неизгладимые следы в их групповом сознании, навсегда отпечатывается в их памяти и коренным и необратимым образом изменяет их будущую идентичность.

Польский социолог П. Штомпка составил список «травмирующих» событий: удавшаяся или нет революция, государственный переворот, уличные бунты, крах рынка, радикальные экономические реформы, иностранная оккупация, принудительная эмиграция, геноцид, убийства, акты террора.

Также П. Штомпка определил «социальную (культурную) травму» как «какое-то значительное событие (воспоминание о подобном важном событии прошлого), которое бьет по самым основам культуры, точнее, интерпретируется как абсолютно несоответствующее ключевым ценностям, основам идентичности, коллективной гордости и т.д.».

Оставив за рамками доклада теоретические споры об определении культурной травмы, пунктиром обозначу ряд позиций, которые определяют исследовательскую повестку темы культурной травмы в настоящий момент.

Первая из них непосредственно связана с репрезентацией, которая является своего рода базой культурной памяти, требующей оформления в виде текстов и визуальных образов. Современная научная дискуссия строится вокруг проблемы возможности/ невозможности репрезентации культурной травмы. На первый взгляд, тезис о невозможности репрезентации травмы выглядит неубедительно, поскольку она так или иначе уже представлена в публичном, научном дискурсе и т.д. Однако в действительности дискуссия об этом не прекращается. Примером подобной дискуссии является вопрос о возможности отображения Холокоста. В книге «Длинная тень прошлого» немецкий культуролог, исследователь культурной памяти А. Ассман приводит пример резкого осуждения телевизионного сериала «Холокост» писателем, журналистом, общественным деятелем, Лауреатом Нобелевской премии мира Эли Визелем, который обвинил выпустившую этот телесериал компанию NBC в том, что она «превратила событие онтологической значимости в «мыльную оперу», предъявившую лишь фикцию».

Можно привести целый ряд примеров, подтверждающих активный характер этой дискуссии. Жесткая критика кинотекстов о Великой Отечественной войне, репрессиях 30-х годов, депортации и геноциде народов иллюстрирует суть дискуссии: «невозможность» репрезентации культурной травмы вследствие несоизмеримости масштабов травмы и возможностей ее репрезентации (беспомощность и поверхностность «киноязыка»; запрет на выражение «невыразимого»: см. А. Айсман высказывание К. Ланцманна о фильме С. Спилберга «Список Шиндлера»). А. Айсман видит в этом противоречии результат реакции на травму людей, для которых Холокост – «историческое событие, продолжающее непосредственное присутствие в настоящем». Для следующих поколений эта травма опосредована «социальными конструкциями и культурными репрезентациями».

В исследованиях репрезентаций культурной травмы особую актуальность приобрел анализ «языка репрезентаций». Подобный подход уже применялся в изучении «языка вражды», например. Однако в теме репрезентации травмы

в данном ключе есть некоторые особенности. Материалом в обоих случаях выступают медиатексты, что заставляет исследователей делать акцент на противоречии между этикой подачи информации (нейтральная позиция, сбалансированное освещение разных точек зрения) и «драматизацией событий» вследствие конкуренции за читателя/зрителя. Однако в случае с репрезентацией культурной травмы речь идет о высокой степени вовлеченности читателей/зрителей в «переживание» культурной травмы (участник события, участник - член семьи, знакомый, представитель «своей» группы и т.д.). В данном случае медиатекст может исследоваться с позиций:

- «внутреннего» и «внешнего» по отношению к читателю/зрителю текста;
- когнитивного, аффективного и поведенческого компонентов восприятия культурной травмы.

Вторая дискуссионная тема лежит в поле институционализации культурной травмы или памяти о ней. Роль институций (музеи, архивы, библиотеки, памятные места и т.д.) заключается не только в сохранении некоторой информации в различных формах, но и в ее интерпретации. С одной стороны, она является следующим этапом после репрезентации (по Дж. Александру). А. Айсман приводит пример «воспоминаний, которые не сумели преодолеть порог институционализации» – геноцид армян 1915 г. (подробнее в книге А. Айсман). Можно также привести другой пример – депортация крымских татар, болгар, немцев, греков, армян. В данном случае институционализация уже началась и даже достаточно оформилась, но при этом не завершённый, не прожитый всеми социальными группами процесс борьбы интерпретаций, не отрефлексированность не позволяет сделать переживание этой культурной травмы одной из базовых единиц региональной идентичности.

С другой стороны, институционализация может быть этапом намеренного конструирования культурной травмы. В этом случае институционализация происходит одновременно с широкой репрезентацией, при этом конкурентная борьба между альтернативными трактовками событий не завершена. Это приводит к параллельной институционализации противоположных, противоречащих друг другу нарративов культурной травмы, результатом этого процесса является эскалация внутреннего конфликта в обществе. Примером может послужить опыт репрезентации и институционализации репрессий в СССР: в обществе сосуществуют альтернативные нарративы культурной травмы (начиная от споров вокруг термина «сталинские репрессии», заканчивая масштабами, движущими силами, периодом, «пострадавшими» и т. д.), а также легитимизирующие их институции. Маркерами активности протекания этого

процесса является не затихающая в обществе дискуссия, которая периодически выражается в конфликтах. Отметим, что все чаще исследователи темы культурной травмы изучают подобные практики как способ внешнего «конструирования» культурной травмы с политическими или иными целями.

***К. К. Бегалинова***

*д. филос. н., профессор кафедры религиоведения и культурологии  
Казахского национального университета им. аль-Фараби  
(г. Алматы, Казахстан)*

## **КОММУНИКАЦИЯ И КУЛЬТУРА В РЕЛИГИОЗНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

**Введение.** В условиях глобализации и информатизации общества особую значимость приобретают проблемы межкультурной коммуникации, особенно в поликонфессиональном пространстве. Это обусловлено революционными изменениями в научно-технической жизни общества. Новейшие достижения микроэлектронных технологий, широчайшее распространение интернет-компьютерных средств связи – факс-машин, электронной почты, интернета, спутникового телевидения и т.д. – изменили характер, сущность, облик человеческой коммуникации. Они расширили временно-пространственные границы культурной, религиозной коммуникации, которая умело использует преимущества новейших информационных технологий. Как справедливо отмечается в научных исследованиях, она, с одной стороны, проявляет экзистенциальные характеристики, с другой – манипулятивные в процессе передачи коммуникативного сообщения. Поэтому, исследование межкультурной коммуникации в религиозном пространстве, диалога между религиями как важнейшей формы коммуникации в условиях глобализации выступает актуальной социально-политической, духовно-культурной проблемой.

**Целью** данной статьи является раскрытие природы, сущности, особенностей коммуникации и культуры в современном религиозном пространстве на примере Республики Казахстан.

**Основная часть.** Ни одна религия сегодня не может существовать изолированно, она взаимодействует с другими религиями, культурами. Коммуникация между ними осуществляется благодаря всемирным информационным потокам быстро. Человечество стоит на пороге создания еще более впечатляющих, грандиозных средств коммуникации, последствия

которых приведут к еще более тесной информационной зависимости всех сфер жизни общества, т.е. к еще более глубокой глобализации. В международно-политической науке под глобальностью понимается выход политических процессов за пределы территориальных государств и их национальных юрисдикции. В научной литературе существуют различные трактовки данного понятия. «Сторонники реалистической парадигмы понимают его как «столкновение цивилизаций» (С. Хантингтон); как результат победы Запада во главе с США в «холодной войне» против СССР и закономерный процесс распространения гегемонии единственной сверхдержавы на остальной мир (Г. Киссинджер); как геополитическое переустройство мира, включающее, в частности, пересмотр политики союзов, когда принадлежность к одному и тому же региону играет важную, но уже не первостепенную роль (А. Жокс). Неолибералы рассматривают глобализацию как «конец истории» (Ф. Фукуяма), окончательную победу и распространение на весь мир западных ценностей – рыночной экономики, плюралистической демократии, индивидуальных прав и свобод человека, как все более широкое распространение во взаимодействиях государств норм международного права (М. Закер); как процесс постепенного преодоления государствами своих узкоэгоистических национальных интересов и становления «сообщества цивилизованных стран», являющихся результатом взаимопроникновения национальных экономик, интернационализации финансов, усиления роли транснациональных корпораций (ТНК) в мировой экономике, роста непосредственной конкуренции предприятий и фирм независимо от их национальной принадлежности (Р. Липшук). Наконец, неомарксисты считают, что термин «глобализация» означает не что иное, как целенаправленную стратегию монополистического капитала и американского империализма, нацеленную на окончательное закрепление экономического неравенства в мире, отсталость и эксплуатацию «периферийных» и «полупериферийных» регионов и государств крупнейшими монополиями «мирового центра» (Р. Кокс), или же как понятие, заменяющее термин «империализм», содержанием которого является политика мирового капитализма, направленная на подчинение мира потребностям своего собственного развития (С. Амин)» [1]. В условиях глобализации насущнейшей необходимостью выступает культурный и межконфессиональный диалог как основной механизм решения важнейших цивилизационных проблем в современном мире, поскольку мерой человеческого в самом человеке, имплицитно содержащем религиозную духовность, выступает культура.

Культура является способом бытия человека. Можно условно разделить культуру на духовную и материальную, поскольку человек сам является духовно-практическим существом. Но бесспорным является примат духовного и в бытии человека, и в его культуре. В этом смысле культура есть место

пребывания духовного, и чем большего расцвета она достигает, тем выше духовность в культуре. В историческом развитии были этапы наивысшего расцвета духовности, когда появлялись новые формы научного знания, высокохудожественные произведения, расцветала религиозная духовность. Упадок духовной культуры находится в тесной взаимосвязи с её расцветом, упадок и расцвет могут переходить друг в друга, порождать самые неожиданные проявления их взаимосвязи. Будущее должно быть за культурой.

Культура - результат духовно-практической деятельности человека. И, тем не менее, она тесно связана с природой, поскольку сам человек есть часть этой природы, очеловеченная природа есть результат освоения первичной природы. И поэтому культура, безусловно, связана с природой, которая выступает её субстанцией, лоном, в недрах которой зарождаются, вызревают феномены культуры. Общество само в определённой степени является проявлением культуры, формой её бытия. Человеческий социум порождён трудом человека. Следовательно, труд является условием и средством возникновения и развития культуры. И чем больше культура, особенно духовная, пронизывает социальное развитие, тем более высоким, духовным оно является. Человек является субъектом и объектом культуры. Субъектом в том плане, что он создатель этой культуры. Объектом в том смысле, что он есть результат воздействия культуры на человека. Каждый человек ассимилирует культуру своей формой бытия, своим способом существования в мире. Поэтому, можно сказать, что культура субъективна в этом плане, поскольку она есть продукт человеческой деятельности. Но, возникнув, культура дистанцируется от человека, выступает неким целым, обективированным, не зависимым от индивидуального сознания. Поэтому, встаёт проблема о необходимом освоении каждым человеком культуры, её достижений. Тот факт, что человек является субъектом культуры, не означает, что он автоматически есть культурный человек. Для того, чтобы стать культурным человеком, чтобы культура стала внутренним миром каждого человека, требуются усилия духовного, психического, нравственного, физического характеров. Наиболее адекватными способами такого освоения выступают образование и воспитание. Именно через образование человек "присваивает" себе культуру как систему знаний, информации о мире и человеке. Через систему воспитания человек присваивает себе культуру как способ бытия, присутствия в мире культуры. Разумеется, в действительности образование и воспитание выступают единым процессом, однако, имеющим отдельные аспекты, на которое мы обратили внимание.

В современной литературе культивируется понятие «антикультура», под которой имеется в виду бездуховность общества, приоритетность в нём материальных, а не духовных ценностей. Антикультура - это такое бездуховное

общество, которое находится в тупике, в безвыходном состоянии, не имеет внутренних возможностей для своего дальнейшего развития. Поэтому, выход только в переходе от антикультуры к культуре.

Общеизвестно, что человек живёт не только в бытие, которое дано, но и в бытие, которое им самим же создано, которую определяют как духовное пространство или мир культуры. Культура - это реальность, в которую человек укоренён. «Будем... понимать под культурой совокупность объектов, связанных с общезначимыми ценностями и лелеемых ради этих ценностей, не придавая ему никакого более точного материального определения», – утверждал Г. Риккерт. Культура характеризует человека со стороны его качественного развития... «В культуре человек создаёт свой образ (образ жизни, образ действительности) как нечто отдельное и отделяемое от его тела, как своё бытие вне себя, не в миру» [2, с. 127]. «Всякая великая культура есть не просто конгломерат разнообразных явлений, сосуществующих, но никак друг с другом не связанных, а есть единство, или индивидуальность, все составные части которого пронизаны одним основополагающим принципом и выражают одну, и главную ценность. Доминирующие черты изящных искусств и науки такой единой культуры, её философии и религии, этики и права, её основных форм социальной, экономической и политической организации, большей части её нравов и обычаев, ее образа жизни и мышления (менталитета) – все они по-своему выражают её основополагающий принцип, её главную ценность. Именно ценность служит основой и фундаментом всякой культуры» [3, с. 429]. Именно в феномене культуры содержится объяснение того, как конечные и конкретные, исторически ограниченные формы практики и её результаты приобретают для человека всеобщее значение, становятся для него миром жизни, а также служат тем социально-селекционным фильтром, который не каждое «новое» пропускает в наш мир. И этот фактор необходимо учитывать в религиозной коммуникации. Он должен лежать в основе диалога между религиями, выступающим важной формой любой коммуникации. Особенно важен в Казахстане диалог между исламом и православием. Эти две основные конфессии на протяжении нескольких веков мирно уживались на территории Казахстана. В историческом, культурном аспектах они имеют глубокие, взаимопроникающие корни, обусловленные их сопричастностью к общей авраамической религии. Как справедливо отмечает религиовед С. Хантингтон, и ислам, и православие «являются монотеистичными, а значит, в отличие от политеистических верований, не могут с лёгкостью принимать новых божеств, и обе воспринимают мир дуалистически – «мы» и «они». Обе являются универсалистскими, и каждая провозглашает себя единственно верной. Обе – миссионерские и основаны на убеждении, что их последователи обязаны обращать неверующих в единственно истинную веру. С самого



зарождения ислам расширял своё влияние путём завоеваний; христианство, когда для того имелись возможности, поступало так же. Концепции «джихада» и «крестового похода» не только сходны между собой, но и отличают эти две религии от прочих основных мировых религий. Помимо этого, для ислама, как и для христианства, как и для иудаизма, характерен телеологический взгляд на историю, в отличие от идей цикличности или статичности, преобладающих в других цивилизациях» [4, с. 330].

Казахстан является поликонфессиональной страной, где представлены все мировые религии и конфессии. Поэтому мы не должны забывать об одном великом принципе, принципе ненасилия в мыслях, словах и деяниях, о котором Президент Республики справедливо сказал: «Но за этим древним принципом стоят вполне современные вещи. Внутреннее поле человека, полное мыслей, эмоций, тревог и сомнений есть поле духовное, поле религиозных исканий. Обладающие громовым эхом телевидение, Интернет и пресса – это те же слова. А деяния – сфера политиков, которые преобразуют эти мысли и слова в действия. Только отказ от насилия на уровне религиозной доктрины, на уровне медийных средств и на уровне политического действия есть реальная база для выживания в современном мире.

Между тем на всех трёх уровнях очевидна растущая агрессивность. Когда религиозные деятели совершенно серьезно рассуждают о преимуществах одной религии над другой, то становится ясным, что конфликт закладывается изначально. Когда средства массовой информации смакуют издевательства над святыми чувствами иноверующих, то становится ясным, что этим журналистам рано или поздно придётся столкнуться с издевательством над собственными верованиями. Когда политики без колебаний дают приказ на применение силового метода решения этнорелигиозных конфликтов, то становится ясным, что война придёт на порог их собственного дома. В этом треугольнике не должно быть агрессивных сторон. Но в основании должна отсутствовать агрессивность в позиции религиозных деятелей» [5, с. 15]. И если сущность ислама и православия (христианства), а отсюда и носителей этой религии – мусульман и христиан – имеет изначально такой неагрессивный, человеческий характер (в православии говорят, что Иисус Христос вочеловечился, чтобы понять и помочь человеку, принять его грехи на себя, а человек как образ и подобие Бога может пройти процесс «обожения»), то такова сущность любого религиозного направления, большого и маленького, мирового или национального и т.д. Поэтому, если существует мир и согласие между исламом и православием, то неизбежен этот мир и согласие между всеми конфессиями. Мы отметили эту проблему в основном теоретически, в плане построения мировоззренческих проблем ислама и православия, но этот факт не исключает, а, напротив, предполагает сложный, тернистый путь складывания такого рода

отношений. Всё-таки изначально, всякая религия подчёркивает специфику, особенность своего отношения к Богу, причём такая особенность подчёркивается как лучшая форма взаимосвязи со сверхъестественным. Это неизбежно порождает некоторое негативное отношение к другим церквям, другим религиям. Например, православие может критически относиться к таким направлениям, которые представлены современным протестантизмом – баптизму, адвентистам, Свидетелям Иеговы и т.д. И на уровне отдельных священников, и на уровне отдельных простых мирян подобное отношение высказывалось. В этих высказываниях подчёркивалось, что адвентисты или Свидетели Иеговы неправильно толкуют Библию, неправильно оценивают семь таинств, сложившихся в христианстве. Подобные толкования, по их мнению, приводят к такому противопоставлению различных христианских течений, что может привести к большему размежеванию между ними, способствовать не консенсусу, а разжиганию различия, несхожести между ними. В этих условиях очень важно выступление священников, пасторов, пресвитеров, любых духовных лиц в пользу единства христианских канонов, изложенных в Священном Писании. Духовные лица постоянно должны подчёркивать сходство между различными религиями не в плане вероучения, культа, религиозных праздников и т.д., а в плане общей трактовки религии как любви Бога к человеку, согласия между всеми конфессиями. Позитивным шагом в этом направлении является один из призывов Архиепископа Алексия к своей пастве, где говорится, что долг православного – «с глубоким уважением относиться к казахскому народу и его традициям. Жизненный опыт особенно последнего жестокого и кровавого XX века убедительно свидетельствует о щедрости души казахского народа, приютившего на своей земле гонимые суровой рукой истории многие народы, разделившего с ними хлеб и кров, перед лицом собственной смертельной опасности с уважением предоставившему им возможность сохранить свои традиции, веру и обычаи. Ныне, когда к боли всех казахстанцев в любой национальной семье многонационального казахстанского общества появляются духовные уроды, исповедующие крайний национализм и экстремизм, нам надлежит ясно видеть в этом дела древнего человекоубийцы, врага рода человеческого и отца лжи – дьявола, всегда сеющего раздор, зависть, злобу, разделения. От одной крови сотворил Господь все народы людей (Деяния... 17, 26), все мы – дети Адама и Евы и чрез них дети Единого Бога Творца, Промыслителя, Спасителя нашего и Вседержателя. В реальном осознании этого единства и в уважении к национальному его многообразию состоит определённая нам от Бога жизненная задача православных церковных людей в построении взаимоотношений с нашими соотечественниками... Поэтому на нас, православных христиан, лежит ответственность быть тем начатком нашего общества, который Господь

уподобил соли земной (Мф. 5,5), доброй закваске (Мф. 13,33), свету мира (Мф. 5,14). Делами веры и благочестия надлежит нам в повседневном общежитии и с окружающими нас людьми, неверующими и иноверующими, являть любящий Лик Христов и красоту Святого Православия» [6, с. 12]. Действительно, необходимо на конкретных фактах показывать, что любая религия способствует созданию высокой духовности в нашей республике. Однажды в журнале «Свет православия в Казахстане» была опубликована интересная статья о том, что православный не должен смотреть на другого верующего как на абсолютную противоположность ему. Если, например, пишется в этой статье, представитель такой религии как индуизм будет утверждать, что духовное первично, душа человека первична, то это путь к единению с православием. Подобного рода статьи, публикации выступают мостом в установлении дружбы, согласия между религиозными конфессиями, укрепляют отношения между различными верующими, подчёркивают их единство в понимании Бога и человека. И в конечном счете это ещё в большей степени способствует укреплению межкультурной коммуникации между религиями, духовного согласия между всеми гражданами Республики Казахстан и духовному согласию между Казахстаном и остальным мировым сообществом.

Для укрепления межконфессиональной коммуникации в Республике Казахстан была принята Концепция государственной политики в религиозной сфере Республики Казахстан на 2017 — 2020 годы. В концепции отмечено, что государством принимаются меры по сохранению стабильности в религиозной сфере, укреплению межконфессионального согласия и толерантности в обществе, а также формированию иммунитета населения к идеологии религиозного экстремизма и радикализма в любых формах и проявлениях. В концепции указывается, что основные усилия государства должны быть сосредоточены на следующих задачах: укрепление светских принципов развития государства, обеспечение прав граждан на свободу совести; совершенствование законодательства, регулирующего религиозную сферу; совершенствование единой системы работы государственных органов всех уровней и институтов гражданского общества по реализации государственной политики Республики Казахстан в религиозной сфере, направленной на укрепление светских принципов государства и противодействие религиозному экстремизму; обеспечение гарантированных законодательством прав граждан на свободу совести и уважение религиозных убеждений; обеспечение условий для полноценного функционирования религиозных объединений и недопущение деятельности деструктивных религиозных течений, подрывающих национальную безопасность, конституционные основы светского государства и способствующих радикализации отдельных групп

населения; усиление информационно-просветительской работы среди населения, направленной на разъяснение мер, реализуемых государством по сохранению стабильности, межэтнического и межконфессионального согласия в обществе, формированию у граждан иммунитета к деструктивной религиозной идеологии [7].

Реализация государственной политики в религиозной сфере должна осуществляться уполномоченным органом в религиозной сфере во взаимодействии с заинтересованными государственными органами и институтами гражданского общества. Основные задачи, на которых сосредоточится государство, следующие: совершенствование законодательства в религиозной сфере; укрепление светских принципов развития государства; общегосударственная система противодействия идеологии религиозного экстремизма и нейтрализации деятельности деструктивных религиозных течений. В Концепции отмечаются следующие мероприятия, которые будут осуществляться или ей провозглашаться: государственные служащие, в том числе занимающие руководящие должности, не могут открыто демонстрировать свои религиозные убеждения в коллективе, принуждать подчиненных служащих к участию в деятельности религиозных объединений; в системе правоохранительных, специальных органов и Вооруженных Сил не допускается пропаганда религии; канонические вопросы религий освещаются только средствами массовой информации, учрежденными зарегистрированными религиозными объединениями; учащиеся должны соблюдать требования к форме одежды; учащимся будут предоставляться в процессе обучения только научные знания о религиях; религиозные объединения и их представители в своей деятельности не должны призывать граждан отказываться от медицинской помощи в таких ситуациях, когда медицинское вмешательство необходимо в интересах сохранения здоровья и жизни человека; все религиозные объединения в Казахстане должны обеспечивать признание своими представителями государственных символов, национальных и государственных праздников и уважительное отношение к ним; проведение обряда бракосочетания по религиозным правилам должно производиться исключительно после регистрации брака в уполномоченных органах в установленном законом порядке; государство будет обеспечивать транспарентность и прозрачность организационной, финансово-хозяйственной и проповеднической деятельности религиозных объединений, действующих на территории страны; не допускать использования религиозного паломничества для проникновения и распространения идей деструктивных религиозных течений [7].

Реализация заданных принципов и подходов государственной политики в религиозной сфере будет осуществляться на период 2017 — 2020 годов.

В течение данного периода будут:

- подготовлена соответствующая правовая база;
- выработана оптимальная модель межведомственного взаимодействия с определением компетенций центральных государственных и местных исполнительных органов, а также институтов гражданского общества по вопросам реализации государственной политики в религиозной сфере;
- разработаны критерии и показатели эффективности местных исполнительных органов по реализации государственной политики в религиозной сфере;
- разработана казахстанская модель взаимодействия государства с религиозными объединениями;
- усовершенствованы механизмы сотрудничества государственных органов, научно-экспертного сообщества, средств массовой информации, общественных и религиозных объединений в реализации государственной политики в сфере религии;
- обеспечена модернизация медийной работы, сконцентрированной на продвижении светских принципов развития страны, национальных, духовных традиций народа Казахстана;
- разработан комплекс мер, направленный на повышение эффективности и результативности информационно-разъяснительной работы в религиозной сфере;
- созданы серии тематических документальных фильмов, телепередач и социальных роликов о ценностях светского образа жизни, национальных духовных традициях народа и конфессий Казахстана, а также опасности религиозного экстремизма и фундаментализма;
- разработаны меры по совершенствованию системы религиозоведческого и религиозного образования;
- проработан вопрос о внедрении в учебно-воспитательный процесс средних общеобразовательных организаций республики системы мер по противодействию религиозному экстремизму;
- обеспечена государственная поддержка неправительственных организаций, специализирующихся в вопросах продвижения светских основ государства и профилактики религиозного экстремизма;
- обеспечена деятельность центров по дерадикализации, реабилитации и дальнейшей ресоциализации лиц, подвергшихся радикальной религиозной идеологии;
- реализован комплекс социальных, информационных и научно-образовательных проектов, направленных на контрпропаганду и неприятие в обществе идеологии религиозного экстремизма и радикализма;

- совершенствована работа по повышению квалификации специалистов, участвующих в реализации государственной политики в религиозной сфере;
- обеспечено продвижение в стране и за рубежом общенационального бренда «Съезд лидеров мировых и традиционных религий» [7].

Республика Казахстан выступила первой на всем постсоветском пространстве с предложением союза различных религии и конфессии. Этот союз должен выступить, по мнению руководства нашей республики, мощным фактором духовного согласия и укрепления дружбы народов внутри каждой страны. И Казахстан на деле показал жизнеспособность, позитивную направляющую духовную силу данного союза всех религий, существующих на его территории. Казахстан провёл два съезда лидеров мировых и нетрадиционных религий. На первом присутствовали представители более 300 мировых организаций, которые представили даже те религиозные конфессии, не бытийствующие на земле Казахстана.

В честь достижения такого международного духовного согласия было построено специальное здание, получившее название пирамида. Это уникальное здание построено по проекту всемирно известного архитектора Нормана Фостера. Четыре грани его обращены равномерно к четырём сторонам света, что символизирует независимый Казахстан, дружеские объятия которого раскрыты для представителей всех наций и вероисповеданий. Уже второй съезд лидеров мировых и нетрадиционных религий проходил в данной пирамиде. На нем присутствовало ещё большее количество лидеров религиозных конфессий. Все выступавшие на этом съезде выразили благодарность народу Казахстана, его руководству за проявленную им инициативу, за то, что он придаёт большое значение взаимосвязи различных религиозных течений, конфессий, глубоко понимает роль и значение этой взаимосвязи, единства между религиями для создания духовного согласия как внутри страны, так и на мировой арене. На данном съезде было принято решение о проведении III съезда лидеров мировых и нетрадиционных религий в 2009 году в Астане. Последующие съезды также проходят в Астане. В 2018 году будет проведен VI съезд лидеров мировых и нетрадиционных религий.

Светский характер государства предполагает диалог верующих и неверующих, диалог представителей различных конфессий. Под диалогом понимается прежде всего обмен мнениями между сторонами. «Диалог как стремление общающихся сторон совместно прояснить суть интересующего их всех общего дела или общей предметной области предполагает для своей плодотворной реализации выполнение всеми участниками ряда условий. Эти условия можно разграничить на формальные и содержательные. Под формальными условиями здесь имеется в виду соблюдение всеми участниками

диалога элементарных принципов правосознания, которые можно сформулировать следующим образом.

Во-первых, это принцип свободы каждого члена религиозного сообщества как человека. Для возможного диалога это означает признание в каждой личности, т.е. свободного и равного партнёра... Во-вторых, принцип равенства всех перед законом. Применительно к диалогу это означает признание всеми общих процедурных правил, норм публичного общения, согласованного регламента, которые позволят реализовать каждому его право быть услышанным. В-третьих, принцип самостоятельности каждого как гражданина. Как формальное условие диалога этот принцип включает в себя признание значимости не только точки зрения, взглядов, мнения каждого из выступающих, но и право каждого на критику чужих и корректировку собственных убеждений» [8, с. 106]. Содержательные условия предполагают общность предметной области или деятельности. При соблюдении этого требования, участники диалога должны понимать предмет разговора; уважать оппонента, уметь ставить себя на его место; придерживаться элементарных стандартов рациональности, т.е. уметь излагать связно и последовательно свою точку зрения на предмет [8, с. 107-108]. Диалог может проходить в различных формах: встречи, переговоры, собеседования, консультации, конференции, дискуссии и другие формы.

И поскольку Республика Казахстан является поликонфессиональным и полиэтническим, то духовная жизнь общества насыщена множеством идей, точек зрения, представляющих специфику той или иной культуры, того или иного мировоззрения. Поэтому диалог выступает как широкий обмен различными мнениями, вырабатываемых учёными, интеллектуалами, теологами, представленными в СМИ и специальной литературе. В ходе такого обмена происходит филиация идей, их столкновение, взаимопроникновение и взаимовлияние. Так, мусульманская религия приветствует ведение диалога. В Коране, в частности в суре «Семейство Имрана», содержатся многочисленные аяты об этом.

Прежде всего диалог необходим внутри самого исламского мира. Если мусульманские страны сумеют установить серьёзный и откровенный диалог между собой, сумеют вычлениить основополагающие проблемы, связанные с преодолением разногласий между ними, то такой диалог будет конструктивным, он будет способствовать активизации позитивных отношений между этими странами. В этом отношении Пророк Мухаммад говорил, что «мусульманин для мусульманина подобен строению, в котором один блок укрепляет другой».

Диалог необходим и между цивилизациями. Настоятельность подобного диалога вызвана, в частности, событиями 11 сентября и другими терактами на

международном уровне. Только объединив усилия всех религий можно побороть международный терроризм. В религии насилия нет. В Коране говорится: «Аллах не запрещает вам быть добрыми и справедливыми с теми, которые не сражались с вами из-за религии и не изгоняли вас из ваших жилищ» (сура «аль-Мумтахина» или «Испытуемая», аят 8). В данном аяте говорится не только о справедливости, но и о доброте. Коран призывает «быть добрыми и справедливыми... Воистину, Аллах любит беспристрастных» («Испытуемая», аят 8). Вот почему пророк Мухаммад посещал некоторых приверженцев Писания, вкушал у них пищу, шёл им навстречу, одаривал их, посылал им пищу со своего стола, а они в ответ посылали Ему пищу со своего. Верующие разных конфессий должны уважительно, с пониманием относиться друг к другу, что в современном мире игнорируется некоторыми конфессиями.

Важным является и диалог мусульманских государств с немусульманскими. В ходе такого диалога нельзя противопоставлять одну религию другой. Все религии уникальны, носят богооткровенный характер, что недопонимается некоторыми политиками, государствами.

«Современный диалог в мире, наполненном конфликтами, часто напоминает диалог глухого с немым. Нет никакой необходимости в диалоге, после которого стороны уезжают, ещё раз уверившись в собственной непогрешимости, – отмечал Н. А. Назарбаев в своём выступлении на 11 съезде лидеров мировых и традиционных религий. – На мой взгляд, принципы, работающие в разных сферах, могли бы работать и в этой сфере. Я бы назвал их принципами понимания. Это ещё не диалог, это основа для его начала. Но без такой основы любой диалог превращается в пустую трату времени.

Во-первых, непредвзятость, отказ от сложившихся веками стереотипов взаимного восприятия. Нет необходимости вступать в диалог, не отказавшись от негативных стереотипов. В долгой и драматической истории Казахстана было немало примеров вражды и крови. Достаточно сказать, что в первой трети двадцатого века около трети казахов было физически истреблено, погибло от жестоких условий или эмигрировало за границу. Мы всё это помним, но не делаем из этого предмета ненависти и агрессии. Опасность исторических стереотипов состоит зачастую в том, что, будучи даже справедливыми, они призывают не к добру, но к злу. В сегодняшнем мире слишком много свежих ран и жертв. Но мой опыт политика говорит об одном – нужно уметь переступать через свои стереотипы.

Во-вторых, сознательный отказ от вторжения в чужие сакральные сферы. То, что свято для одного, не может быть предметом юмора или насмешек для другого. Это простое правило, которое, к сожалению, нарушается не только журналистами и политиками, но часто и самими духовными пастырями, которые небрежно относятся к своим словам в отношении иных религий.



Мы часто повторяем, что в Казахстане мирно уживаются представители более 40 конфессий. И это не просто слова – за последние 15 лет вы не увидите ни в одной казахстанской газете или на телеканале издевательств над чувствами верующих той или иной религии. Это запрещено Конституцией страны. При этом никого не пришлось наказывать за эти годы. Ответ и объяснение простое – сложилась в обществе в целом атмосфера терпимости и понимания ко всем верующим.

В-третьих, совместный ответ мировых и традиционных религий на новые, нестандартные угрозы. Если в мире политики такие нестандартные угрозы связаны с терроризмом, распространением оружия массового поражения, трансграничной преступностью, то в мире духовном возникает угроза более фундаментальная. Это разрыв с тысячелетними духовными традициями. Это явление происходит на всех континентах, независимо от веры. Это не старый мирный секуляризм или примитивный атеизм двадцатого века. Это радикальное отрицание того типа духовности, который сопряжён с традициями мировых религий. Непонимание этой угрозы, которая может просто подорвать основания современных религиозных институтов, вызывает давно потерявшие актуальность споры. Духовная ситуация в современном мире очень динамичная и религиозные институты всё же часть общества, которая вынуждена учитывать новые риски и угрозы самим основам своего существования. Эти принципы могли бы составить своего рода каркас понимания» [5, с. 15–16].

Чтобы диалог был результативным, необходимо придерживаться определённых правил. Прежде всего необходимо признать равноправие сторон: каждая из сторон обладает такими же правами, как другая. Необходимо придерживаться правила свободы, поливариантного плюрализма, т.е. любая точка зрения, высказанная в диалоге, если даже не принимается другой стороной, достойна уважения и отказа от силового давления. Каждый из участников диалога отстаивает свои взгляды и никто не имеет права требовать отказа от этих взглядов. Диалог как раз выступает такой формой взаимоотношений людей, когда требуется взаимопонимание, стремление понять точку зрения другого и по возможности принять его. Безусловно, диалог направлен на сближение позиций, взглядов людей, субъектов диалога. Следовательно, это первый и мощный способ взаимопонимания в религиозном споре. И практически диалог – это не только обмен мнениями двух субъектов, в этом диалоге участвуют все граждане общества, что делает роль и значение диалога, имеющем значение для всего общества, для государства в лице его отдельных структур. Желательно, чтоб диалог по религиозным вопросам захватывал различные слои населения, не только представителей разных религиозных конфессий, не только диалог между государственными структурами и религиозными организациями, но и диалог между верующими

и неверующими, хотя число верующих в Казахстане увеличивается. Но тем не менее, слой не верующих, атеистов, людей, признающих только научные взгляды остаётся ещё значительным. И высказывание противоположных точек зрения со стороны религиозных организаций и неверующих актуально. Участие идеологов, учёных, философов, политологов помогает уяснить такой факт, который ещё не стал достоянием большинства жителей нашей страны. Речь идёт о признании единства науки и религии, о том, что наука и религия имеют единый объект исследования – человека, но рассматриваемого в разных аспектах и ракурсах. Поэтому наука и религия как бы взаимодополняют друг друга, способствуют формированию единого целостного мировоззрения, являющегося необходимым феноменом духовной культуры XXI века. И данный факт должен стать достоянием как верующих, так и неверующих. Поэтому диалог между ними должен способствовать сближению разных точек зрения, представленных субъектами этого диалога. Важным является и диалог между представителями различных конфессий, между исламом и православием, фундаментальным и классическим исламом, между различными протестантскими церквями. Они могут вести диалог по многим проблемам, в том числе, и по вероучению в духе тенденции экуменизма, направленных на богословско-теологическое сближение конфессий. Приветствуется диалог между верующими и государственными органами по проблемам свободы совести, свободы вероисповедания, принципов светского характера государства. Необходимо помнить, что религиозные организации обладают очень большим опытом, являются носителями высокой культуры, идущей из древности. Поэтому религия выступает мощным фактором создания позитивной духовной атмосферы в обществе. Отсюда и государство, и религиозные объединения заинтересованы в том, чтобы духовность в обществе носила высоконравственный, гуманистический характер. Следует отметить, что та лепта, которую вносят различные религиозные объединения нашей республики в это дело, неоценима. Религиозные объединения вносят определенный вклад в общекультурный процесс в стране. Религия в определённой степени является хранительницей культурного наследия народа и государства. Она может приумножать это культурное наследие, принимая непосредственное участие в сохранении, приумножении этого наследия. Речь идёт о культурных памятниках, мечетях, церквях, которые сегодня восстанавливаются быстрыми темпами в различных регионах нашей страны. Религия является одним из участников процесса, который называется гуманизацией общества. В силу своей духовной сущности она придаёт большое значение общечеловеческим ценностям, т.е. тем предметам, явлениям, которые имеют общечеловеческий характер и поддерживаются не только светским государством, но и самой религией.

В этом большая заслуга религиозных объединений, которые на протяжении всей длительной истории своего тернистого существования были приверженцами, сторонниками этих ценностей, внесли большой вклад в сохранение этих ценностей. Наконец, религиозные объединения способствуют развитию проблем гуманизма, общечеловеческого и на мировой арене, поскольку религия – это важный фактор в жизни любого государства, количество верующих охватывает больше половины всего человечества на земле. Поэтому, если внутри той или иной страны, если на уровне межгосударственных отношений, на уровне мировой политики встречаются явления, носящие антигуманный характер, то религиозные объединения, отдельные лидеры принимают активнейшее участие в решении этих проблем через организацию и проведение различных международных форумов, конференций, круглых столов и т.д. по отдельным конфессиям (ислам, христианство). Подобные мероприятия организуются религиозными объединениями и на межконфессиональном уровне.

Так, например, события начала XXI века нашли отражение и твёрдое осуждение со стороны лидеров религиозных течений, особенно таких событий, как развязывание войн в Ираке, Ливане, Сербии, Сирии и т.д. Речь не идёт о том, что религиозные объединения подобно государственным структурам могут вмешиваться в конкретные действия, а речь идёт о том, что духовная сила, высокие нравственные гуманистические качества религии, большой авторитет церкви служат мощным средством в позитивном решении этих международных проблем.

Понимание этими религиями современной ситуации, необходимости становления духовного согласия в стране вовсе не означает, что не существует сложности, трений в развитии каждой из этих религии и в отношениях между ними. Сложности существуют, и они связаны и с трудностями не только достижения консенсуса, взаимопонимания, диалога между религиями, особенно мировыми. «Великие мировые религии, вышедшие когда-то за рамки племён, привели к духовной интеграции огромных регионов, создали каждая целый мир, христианский мир, мир ислама и так далее, но сегодня они играют двойственную роль: сближают – более или менее – народы одного региона, одного традиционного мира; а в глобальных масштабах христианство, ислам, индуизм, буддизм сами стали чем-то вроде новых племён» [9, с. 45].

Выводы. Мир вышел за рамки древних регионов, мир стал единым, а религиозные культуры остались разными, и они сталкиваются друг с другом в одном информационном пространстве. В этом мире мировые религии, по своей задаче стоят перед необходимостью укрепления культурной коммуникации, конфессионального диалога, перед поисками общей почвы для диалога, для сближения. Этого сближения пока нет, и религиозные различия

сплошь и рядом используются как знамя войны. Почти во всех кровавых конфликтах современности они используются как знамя войны [9, с. 45]. Особенно это связано с исламом, который используется в качестве орудия фундаменталистами. Отсюда, это не может не сказаться на становлении ислама в Казахстане. Ислам существует как классический, так и фундаменталистский. Для Казахстана предпочтительнее установление классического ислама эпохи пророка Мухаммада. Но сторонники фундаменталистской точки зрения, отдельные его представители в нашей республике не теряют надежды на установление фундаментализма в Казахстане в форме ваххабизма, салафитского, радикального ислама и т.д. Это создаёт особую сложность в жизни ислама, исламистов в нашей республике. Сталкиваются представители разных направлений и толкований, они подчас принимают форму схоластики, а иногда пытаются выйти и на практические рельсы. В самом православии имеются трудности, подводные течения, которые лихорадят его деятельность в теоретическом и практическом аспектах. Особенно в практическом отношении православие с тревогой относится к новохристианским сектам и течениям, которые подрывают основы классического христианства. Создаётся такая ситуация, когда православие гораздо ближе к исламу, нежели некоторые христианские течения и направления. Большую роль в решении этой проблемы должен сыграть межконфессиональный диалог, выступающий важнейшей формой коммуникации. Но самое главное – это государственная политика, позиция президента Н. А. Назарбаева, которая способствует становлению духовного согласия, межконфессионального мира и взаимопонимания. В своей книге «Идейная консолидация общества – как условие прогресса Казахстана» он отмечает, что необходимо «противодействовать попыткам использовать религиозные чувства для провоцирования в обществе конфликтов, содействовать позитивным направлениям в деятельности религий». Эти положения лежат в основе межконфессиональной политики нашей республики, являющейся светским государством. Основной целью в республике должно быть создание демократического, правового, гражданского общества, основанного на рыночных механизмах и свободе творчества человека. Свобода вероисповедания при этом должна носить не основной, а дополняющий смысл для полноценного развития общества и религия в этом отношении не может являться самоцелью прогресса, выступая только как одна из частей общественно-политического развития Казахстана.

### **Список литературы**

1. [https://yandex.kz/search/cbid-2285101+\\$text//kommunikazyu...](https://yandex.kz/search/cbid-2285101+$text//kommunikazyu...) (Интернет-ресурс)
2. Риккерт Г. Два пути познания.// Новые идеи в философии. – СПб, 1913.
3. Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. – М.: Политиздат. 1992. – 543 с.
4. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. М., 2003.

5. Решение лидеров мировых и традиционных религий, принятое на 11 Съезде лидеров мировых и традиционных религий в Астане // Казахстанская правда. – 2006. 14 сентября. № 211.
6. Свет Православия в Казахстане. № 6 (73), 2000.
7. Концепция государственной политики в религиозной сфере Республики Казахстан на 2017 — 2020 годы. Астана, 2017.
8. Религия в политике и культуре современного Казахстана. Под редакцией А.Н. Нысанбаева. Астана, 2004. – 234 с.
9. Померанц Г. Диалог культурных миров // Лики культуры. Альманах. Т.1, М., 1995.

***Е. В. Вахтина***

*преподаватель кафедры культурологии  
ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия  
культуры и искусств им. М. Матусовского»  
(г. Луганск)*

## **МИФОЛОГИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА СОВРЕМЕННОЙ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ КАК МЕДИУМ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ**

Мифология является первичным способом освоения окружающей действительности, архаическим пространством формирования универсального категориально-понятийного аппарата и, соответственно, коммуникации. Именно благодаря потребностям человека, которые подразделяются теоретиком культурного психоанализа *К. Леви-Стросом* на три категории: естественные, производящие и интегративные [1, с. 42], мифология обрела вид образа жизни. Осознавая необходимость улучшения условий существования, человек начал использовать добытых на охоте животных с целью призвать на помощь высшие силы, которые умели укрощать погодные условия и создавать, по мнению *Дж. Вико*, уникальные образцы вещей [2, с. 137].

Данный призыв, как правило, представлял собой сакральный акт дарения, в ходе которого через жертву осуществлялось «умилостивительное приношение» [1, с. 40]. Также, под жертвоприношением подразумевался товарно-денежный обмен в архаической его форме, поскольку при помощи жертвенного тотема первобытный человек «выпрашивал» для себя или своей общины у сверхъестественного существа определенную разновидность блага. Таким образом, жертвоприношение носит, прежде всего, утилитарный и коммуникативный характер – его реализация направлена на достижение конкретной цели и интерпретируется как диалог между жрецом и божественной сущностью. Жертвенное животное выступает в качестве универсального посредника для передачи сообщений диалога, а также – для синхронизации сакрального и профанного миров. Когда мы сталкиваемся с распознаванием понятия «жертвы», то учитываем тот факт, что ей может быть не только живое

существо, но и предмет вещного мира, который обладает многоуровневой символической нагрузкой. Иными словами, символы являются первичными средствами фиксации диалогического взаимодействия человека с божеством, а также – с остальными представителями первобытного общества. Немецкий культуролог Э. Кассирер в работе «Опыт о человеке» подчеркивал, что сущность человека исчерпывается кругом его деяний, а так как они носят символический характер, то и человек в таком случае выступает «символическим животным» [3, с. 472]. Кассирер отмечает символический способ общения с миром у человека, отличный от знаковых сигнальных систем, присущих животным: последние ограничены миром своих чувственных восприятий, что сводит их действия к прямым реакциям на внешние стимулы. Человеку же свойственно обрабатывать полученную извне эмпирическую информацию при помощи кантовских категорий рассудка и разума.

В современном социально-информационном пространстве жертвоприношение является достоянием общества потребления, а мифологическая символика – универсальным методом репрезентации товаров и услуг. Чаще всего мы наблюдаем ее присутствие в рекламных роликах ведущих брендов одежды, косметики и парфюмерии, что придает им романтический оттенок и, безусловно, значительно повышает интерес целевой аудитории. Например, французский дом моды Hermès, основанный Тьерри Эрмесом в 1837 году, не одно столетие использует в качестве логотипа шорника, стоящего напротив запряженной лошадей коляски, что отсылает нас к образу античного бога торговли, посланника Олимпа — Гермеса. Примечательно, что при дальнейшем рассмотрении логотипа мужская фигура действительно напоминает Гермеса, изображенного в одной из наиболее распространенных в своих скульптурных воплощениях поз. Помимо данной марки, античную символику применил в рекламе парфюма Olympea бренд Расо Rabanne: прекрасная девушка в драпированной тунике олицетворяет, вероятнее всего, жрицу храма богини Геры в Олимпии – важнейшем святилище Древней Греции. Следует отметить, что женские образы античной мифологической культуры прослеживаются в айдентике ювелирного бренда Pandora, чье название отсылает нас не только к истории о том, что внешняя красота приносит людям немало несчастий, но и о том, что истинно счастливая женщина — та, которая обладает драгоценными дарами, символами мужского внимания и заботы.

Создатель логотипа спортивного бренда Nike Каролина Дэвидсон также опиралась на мифологические сюжеты – в данном случае речь идет о крыле древнегреческой богини победы Ники, которое подразумевает необходимость стремления к самосовершенствованию. Тот факт, что логотип должен был помещаться на боковую сторону кроссовок, predetermined выбор дизайнера, совместившего в символе синкретизм принципов утилитарности и эстетичности. Юбер Живанши, чей символ по сей день является загадкой, использовал четыре переплетенные буквы «G», напоминающие цветок клевера, зачастую фигурировавший в кельтской мифологической парадигме,

в совокупности с арфой. Позднее данный цветок стал атрибутом празднования Дня Святого Патрика, который интерпретировал клевер как символическое воплощение триединства трансцендентного Бога.

С момента основания, бренд Versace в первую очередь идентифицируют по логотипу с головой Медузы Горгоны, волосами которой служили живые змеи. Сам Джанни Версаче охарактеризовал свой выбор следующими словами: «Медуза символизирует красоту и роковые чары античной древнегреческой классики, она – синтез красоты и простоты, которая в прямом смысле парализует и даже гипнотизирует» [4]. Тем самым подтверждается веками проверенная схема «перерождения» поэтизированной античной культуры, основу которой составлял принцип мимезиса – копирования идеальных образов Космоса. Следует обратить внимание на саму этимологию понятия «логотип», которое заимствовано из древнегреческой языковой картины мира и переводится как «отпечаток слова» [5, с. 546]. Таким образом, большинство модных домов современности незримо следует завету немецкого мыслителя М. Хайдеггера, который непрестанно призывал к возвращению в лоно «мышления греческого мира» [6, с. 114]. Действительно, если мы обратим внимание на метамодернистское коммуникативное пространство, то наиболее распространенные в его границах мифологические символы – античные. Оставляя тематику модных домов, мы обнаруживаем отголоски древнегреческой культуры в образах совы, палицы Гермеса, лаврового венка, сосудов с вином и многих других. Данная тенденция говорит о том, что современное информационное общество обращается к мифологической символике не только в силу ее универсализма, в качестве способа репрезентации феномена подражания, на котором базируется культура медиа, но и по причине «узнаваемости» ее форм, препятствующей межкультурным конфликтам.

### **Список литературы**

1. Леви-Строс К. Первобытное мышление / Пер., вступ. ст. и прим. А. Б. Островского. – М.: Республика, 1994. – 384 с.
2. Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций. – М.; Киев, 1994. – 656 с.
3. Кассирер Э. Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. – 784 с.
4. История Versace. [Электронный ресурс]. Доступ: <https://www.cosmo.ru/fashion/brands/versace/#part0>.
5. Комлев Н. Г. Словарь иностранных слов. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. – 1168 с.
6. Хайдеггер М. Что это такое – философия? // Вопросы философии. 1993, № 8, с. 113-123.

*А. Н. Володин*  
старший преподаватель кафедры культурологии  
Таврической академии «КФУ им. В. И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)

*Д. Е. Житова*  
обучающаяся кафедры восточной филологии  
Таврической академии «КФУ им. В. И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)

## **НАРУШЕНИЕ ТРАДИЦИИ КАК ЗНАК (НА ПРИМЕРЕ ЭПИСТОЛЯРНОГО ТЕКСТА)**

**Введение.** Одно из исходных положений семиотики тартуско-московской школы заключается в том, что тексты (в широком значении этого слова) являются знаковыми системами, *семантически* и *синтаксически* структурированными согласно нормам выработавшей их культуры. Оптимальная точка начала любого семиотического исследования – не отдельный знак (что невольно ведёт к атомарному пониманию его сущности), а конкретный язык в синхронном и диахронном разрезах. Подобный взгляд позволяет обнаруживать не только внутренние закономерности развития знаковых систем, но и внешние – источник которых находится в культуре.

**Цель** нашего исследования – выявление закономерностей нарушения семантической и синтаксической структуры в эпистолярном тексте.

**Результаты исследования.** Нарушение традиции имеет разный смысл в отношении художественных и нехудожественных знаковых систем. Как отмечает Ю. М. Лотман, «в нехудожественных коммуникативных системах “грамматика” любого структурного уровня подразумевает, что для всего текста могут быть сформулированы некоторые <...> правила, нарушение которых возможно лишь в порядке ошибки» [7, с. 97]. Нарушение правил языкового употребления может восприниматься и как ошибка, и как обновление художественного кода.

Эпистолярная традиция в обозначенном контексте занимает пограничное положение, связанное со структурной гибкостью письма, его потенциалом принимать любые формы и передавать максимально многообразное содержание. Часто эпистолярный текст обладает всеми атрибутами художественного текста (достаточно вспомнить знаменитое обоснование этого феномена Ю. Тыняновым [11] и определение письма данное С. С. Аверинцевым [1, с. 199]). Пристальное внимание гуманитарных наук к эпистолярному тексту не способствовало прояснению его сущностных характеристик, напротив – представление об эпистолярном тексте остаётся размытым.

Разнообразие личностей автора и адресата, их коммуникативных интенций и самих ситуаций общения порождает бесконечное многообразие



эпистолярных текстов, которое даже в рамках гуманитарных наук представляется сложным адекватно обобщить. Характерна в этом отношении работа профессора О. П. Фесенко, который, проанализировав употребление термина в языковедческих науках, выделил шесть точек зрения на сущность эпистолярности, – эпистолярный текст раскрывают через: 1) понятие «стиль»; 2) понятие «жанр»; 3) сочетание различных жанров и стилей; 4) особую форму содружества литературы с жизнью, которая не может быть описана через понятие жанра и стиля; 5) понятие «жанр речи» (вслед за М. М. Бахтиным); 6) понятие «дискурс» [13, с. 132].

Вслед за некоторыми положениями «Риторики» Аристотеля [2, с. 14] и наследниками античной эпистолярной традиции в целом, значительная часть исследователей характеризует эпистолярный текст через несколько, казалось бы, неотъемлемых характеристик письма. Это: а) некий текст; б) посылаемый или передаваемый (преодолевающее определённое расстояние); в) определённому адресату (или группе адресатов); г) для сообщения определённой информации. Само слово «эпистолярный» происходит от латинского *epistola*, которое переводится как «письмо», «послание», «сообщение».

Но в процессе рассмотрения конкретных случаев переписки обнаруживается, что для описания эпистолярного текста вышеозначенных характеристик недостаточно, а некоторые из них факультативны. На последнее указывает профессор Н. А. Калёнова и в качестве одного из подтверждений приводит переписку между Вячеславом Ивановым и Михаилом Гершензоном: в этой эпистолярной коммуникации адресант и адресат не были разделены расстоянием. Но для передачи информации был выбран именно эпистолярный формат как наиболее полноценный канал коммуникации [цит. по: 6, с. 81].

Другой подход к пониманию эпистолярного текста разработал советский текстолог Е. И. Прохоров. В первую очередь он предлагает дифференцировать представление о феномене в широком и узком смысле. Расширенное понимание включает в сферу эпистолярных текстов любое адресованное письменное сообщение. В этом случае любые формальные элементы письма (обращение к адресату или указанные дата и место написания) не значимы. Во втором случае эпистолярные тексты понимаются как «письменные личные обращения автора к отдельным лицам или коллективам лиц, с обычным присутствием типично эпистолярных элементов <...> и предполагающие необходимость ответа (или сами являющиеся ответом)» [9, с. 19], т. е. написанные согласно традиции.

Наиболее верное понимание эпистолярного текста (с точки зрения семиотики культуры) сформулировал основоположник отечественной эпистолографии В. А. Сметанин, ведущий исследователь византийской эпистолярной традиции. Учёный считал главным признаком письма его специфическое внутреннее устройство и, соответственно, определял его как «письменное сообщение автора адресату, построенное на основе типологической архитектоники данного времени» [10, с. 7].

Каждый раз, когда в руки исследователя попадает письмо, он сталкивается с личностным высказыванием. Даже при условии, что это письмо носит абсолютно шаблонный характер, личность пишущего будет «просматриваться» в почерке, наличии и самом типе речевых ошибок, композиции письма и пр. Естественно, что наиболее информативными являются частные, «дружеские» письма, в которых наиболее полно отражается личность пишущего. Вместе с тем следует помнить, что сам «шаблон» письма представляет собой «усреднённое» представление о коммуникативной норме в рамках определённой культуры, определённой эпохи. Можно сказать, что письмо конституируется через взаимодействие эпистолярной традиции эпохи и творческой воли автора.

Именно в письмовниках представлена безличная сторона писем как «хроно-аккумуляторов», зафиксированы представления об эпистолярных нормах определённой эпохи. Зачастую они содержали в себе не только «краткое наставление» по эпистолярному стилю, но и шаблоны писем для различных коммуникативных ситуаций, а также реальные письма выдающихся людей в качестве классических образцов. Письмовник при ближайшем рассмотрении оказывается ценным источником для реконструкции повседневной культуры эпохи, слепком представления о стандартных коммуникативных ситуациях, в которых возникала необходимость эпистолярного высказывания, средней нормой бытового общения.

В свете вышесказанного представляется важным вопрос о столкновении индивидуального и эпистолярного кодов: осознанное нарушение эпистолярной традиции, совершенное личностью, хорошо владеющей традиционными кодами коммуникации.

С точки зрения знаковых систем, причина всякой *осознанной* диссимметрии заключается в невозможности передать информацию традиционным кодом. Подтверждение этому положению можно найти в специфике самого процесса становления русской эпистолярной традиции, когда языком светского общения стал французский (середина XVIII века), а в эпистолярных текстах билингвизм оказывается общим местом. Вместе с новым языком в русскую культуру пришли и французские письмовники, коренным образом отличавшиеся от русских. Образцы французских писем характеризовались стилистическим единством, изысканностью, личностным характером написанного, выражением тонких душевных чувств и порывов адресанта. Русские письмовники в этом отношении проигрывали: слог образцов «отличался налётом архаичности и отсутствием грамматической, лексической и стилистической системности» [4, с. 27], а само письмо было лишено каких-либо личностных черт. Иными словами, «внутренняя архитектура» российских шаблонов эпистолярных текстов еще не предполагала индивидуальности высказывания, не предъявляло к письменной речи требований раскрытия личности пишущего.

В эпистолярной коммуникации два языка часто смешивались, то есть нарушалась и русская, и французская эпистолярные традиции,

но диссимметрия происходила закономерно: каждый языковой код получил свою сферу употребления. Это отмечает Д. Атанасова-Соколова, изучая письма М. Муравьева: «Существует определённая взаимозависимость между чередованием кусков текста на французском и на русском языке <...> и тематическим строем писем. Чаще всего <...> французские слова и предложения появляются, когда Муравьев ищет средства выражения оттенков “чувствования” и нравоучительных размышлений в “приятной изысканной манере”» [4]. Русскоязычные коды используются прежде всего для бытовых фактов – «от повседневных, литературных, культурных и светских новостей» до «последнего крика моды и забот об оставленной дома старой собаке Фовушке» [5].

Тремя десятилетиями ранее И. Паперно провела анализ двуязычного характера переписки пушкинской эпохи и пришла к аналогичным выводам: «Французский был языком этикетного, ритуализованного общения, а русский – свободного, ненормированного» [8]. Такая разница в сферах употребления двух языков связана с неработанностью в русском языковом пространстве кодов, способных передать «серьёзные размышления». Французский давал набор шаблонов, идеально подходящих для этических, философских размышлений, выражение этой же информации на русском предполагало творческое напряжение адресанта. «Штампованные типы поведения, ориентированные на норму, пользовались французским языком; творческие, ориентированные на исключение – русским» [8].

Подобные нарушения в дружеском эпистолярном дискурсе первой трети XIX века стали предметом внимательного изучения О. П. Фесенко. Она определяет их термином «диссимметрия» и называет характерным признаком «смены традиции речевого жанра» [12, с. 74–75]. Исследователь отмечает множественное нарушение эпистолярных канонов: упущение и пародирование этикетных формул приветствия и прощания, языковую игру на уровне структуры текста и вербальных кодов. Эти нарушения несут «определённую функциональную нагрузку, помогая выразить своё отношение к адресату, передать эмоциональное состояние» [12, с. 78].

Отметим, что за феноменом намеренной диссимметрии эпистолярной традиции может стоять уникальная прагматическая ситуация, вызвавшая аномальное употребление кодов. Так, по одной из версий, первым нарушителем канона в античной эпистолярной традиции стал Гай Юлий Цезарь: после победы над Фарнаком, сыном Митридата VI, он послал своему другу письмо, начинавшееся не положенными «salutum elicit», а знаменитыми «veni, vidi, vici» [3].

**Выводы.** Таким образом, смысл нарушения конвенциональной семантики и синтактики знаковых систем имеет различный смысл в художественных и нехудожественных языках. Эпистолярные тексты конституированы на границе этих двух языков. Форма и содержание эпистолярных текстов варьируются от культуры к культуре, следовательно, при исследованиях необходимо опираться на конкретные представления

об эпистолярной норме в данной культуре (понимать «типологическую архитектонику» письма данного времени). Каждое письмо являет собой соотношение эпистолярной традиции эпохи и творческой воли адресанта. Эта традиция может быть эксплицирована на основании писемников, представляющих собой «усреднённую норму коммуникации».

Нарушение традиции употребления любого нехудожественного языка является знаком. Все нарушения можно разделить на две категории: неосознанные и осознанные. Если первые указывают скорее на недостаточность объёма культурной памяти адресанта, то вторые – на невозможность передать информацию «стандартными» каналами культуры.

### **Список литературы**

1. Аверинцев, С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / С. С. Аверинцев. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 448 с.
2. Аристотель. Риторика. Поэтика / сопр. статья В. Н. Марова. – М. : Лабиринт, 2000. – 224 с.
3. Арутюнян, А. Ж. Значение эпистолярного жанра для характеристики определённого исторического периода на примере одного письма / А. Ж. Арутюнян // Альманах современной науки и образования. – 2010. – N 1-1. – С. 75-76.
4. Атанасова-Соколова, Д. «Говоря с тобою через письмо...». Письма М. Н. Муравьёва (часть 1) / Д. Атанасова-Соколова // Новый филологический вестник. – 2006. – N 1 (2). – С. 24–36.
5. Атанасова-Соколова, Д. «Говоря с тобою через письмо...». Письма М. Н. Муравьёва (часть 2) / Д. Атанасова-Соколова // Новый филологический вестник. – 2006. – N 2 (3). – С. 94-107.
6. Калёнова, Н. А. О проблемах и перспективах исследования частного письма в современной лингвистике / Н. А. Калёнова // Rhema. – 2013. – №1. – С. 80–87.
7. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – СПб : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 704 с.
8. Паперно, И. А. О двуязычной переписке пушкинской эпохи / И. А. Паперно // Ученые записки Тартуского государственного университета. – 1975. – Вып. 358. – С. 148-156.
9. Прохоров, Е. И. Издание эпистолярного наследия / Е. И. Прохоров // Вопросы текстологии. – М. : Изд-во АН СССР. – М., 1985. – С. 6-60.
10. Сметанин, В. А. Новое в развитии представлений об эпистолографии / В. А. Сметанин // Античная древность и средние века. – 1980. – Вып. 17 : Античные традиции и византийские реалии. – С. 5–18.
11. Тынянов, Ю. Н. Литературный факт / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – С. 255–270.
12. Фесенко, О. П. Диссимметрия дружеского эпистолярного дискурса первой трети XIX века / О. П. Фесенко // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2008. – N 2. – С. 73–81.
13. Фесенко, О. П. Эпистолярный жанр, стиль, дискурс / О. П. Фесенко // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2008. – № 23 (124). – С. 132–143.

**Т. О. Габриелян**

*к.искусств., преподаватель кафедры книжной графики  
Таврической академии «КФУ им. В. И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **ФЕНОМЕН БРЕНД-КУЛЬТУРЫ**

**Введение.** Задаться вопросом о существовании бренд-культур сподвигло то, что современные корпорации начинают активно интересоваться духовной сферой жизни человека. Об этом свидетельствует тот факт, что за последние 30–40 лет в маркетинговую терминологию вошли понятия, резко контрастирующие с базовыми – бизнес-ориентированными. Одним из таких понятий является «бренд».

По своей сути этот процесс вполне закономерен. Так, например, в начале XX века, бизнес (промышленность) обратился к искусству для эстетизации производимой продукции, теперь встал вопрос о наделении продукции содержанием.

О брендах, способах их создания и продвижения – написано много: Д. Аакер, М. МакДональд, Л. Чернатони, Г.Л. Тульчинский, И.Я. Рожков [4], В.Г. Кисмерешкин, В.Н. Домнин и др. Каждый раз бренд рассматривается в новых, необычных ракурсах в контексте различных наук и теорий: социологии, культурологии, дизайна, психологии, маркетинга, экономики, менеджмента и др. Сегодня все сложнее говорить о том, что брендинг является одной из форм маркетинговой коммуникации. Скорее следует констатировать тот факт, что брендинг преодолел притяжение маркетинга, став отдельным феноменом, в первую очередь, культурологического плана.

Понятие бренд-культуры следует вводить в культурологическое поле с осторожностью, как новый концепт, требующий своего тщательного и глубокого осмысления. Сложное слово, состоящее из двух самостоятельных понятий, на самом деле позволяет реализоваться синергетическому эффекту, формирующему нечто третье, не сводимое к сумме слагаемых. Тем не менее в начале следует обозначить дефиниции ключевых понятий и лишь потом описывать формируемый ими синтетический продукт.

Таким образом, **целью** статьи является определение понятия бренд-культуры посредством:

- определения дефиниций базовых понятий: бренд, культура, архетип, миф;
- выявления места тотального дизайна в контексте феномена бренд-культуры;
- описания модели бренд-культуры и сопоставление ее с «колесом» бренда, европейской и азиатской моделями создания корпоративных брендов, системой ценностей личности.

**Основная часть.** В первую очередь следует обратиться к понятию культура, которую часто интерпретируют как идеалообразующую сторону человеческой жизни. Процесс и результат идеалообразования – культивирование (возделывание, возвращение) идеалов, способствующих процессу комфортного существования каждого человека с самим собой, с другим человеком. При таком понимании культуры ее носитель соотносится с любым объектом не непосредственно, а только через посредничество идеалов. Идеалы-посредники можно распределить по следующим категориям: политические, экономические, правовые, религиозные, социальные, художественные, научные, технические, физические и другие.

Бренд, в свою очередь – это клеймо, тавро, которым, выжигая, клеймили скот [7, с. 70]. В начале он служил в качестве личного опознавательного знака и идентификатора принадлежности собственности. Одновременно выполнял функцию гарантии качества и авторства – позволяя отличить товары одного производителя от другого. До середины XX века брендом также называли торговую марку или товарную марку.

С 1950-х годов постепенно осознается то, что бренд – это не просто «изящная эмблема, запоминающийся слоган или красивая картинка на этикетке, украшающая продукцию фирмы» [7, с. 70]. Бренд начинают воспринимать как особую индивидуальность (идентичность) и систему ценностей (идеалов), запечатлённых в визуальной, вербальной и поведенческой символике. Все это формирует определенный образ, хранящийся в сознании людей. Так, в XX веке бренд сделал карьеру от клейма до мечты, которая целенаправленно проектируется и вплетается в канву повседневности.

Бренд и культуру связывают друг с другом два фундаментальных понятия — это архетип и миф. Архетип служит основой мифа. Это идея, эйдос, праформа, нулевой код, схема, психологическая предпосылка (по К. Юнгу) мифа. Например, архетипами являются бинарные оппозиции, выделенные К. Л.-Строссом и активно применяемые в брендинге: добро – зло, жизнь – смерть, земля – небо, мужское – женское и т. д. [1, с. 105].

Другую классификацию предлагают М. Марк, К. Пирсон. Она состоит из двенадцати архетипов: простодушный, славный малый, герой, заботливый, искатель, бунтарь, любовник, творец, правитель, маг, мудрец, шут [2, с. 19–20, 33, 36, 315, 327], основанных на архетипах, выявленных К. Юнгом. Дадим развернутое описание с приведением примеров:

- простодушный – это спонтанный доверчивый ребенок, верящий в существование земли обетованной и готовый двинуться в Путь для ее поиска: безалкогольный газированный напиток Coca-Cola, сеть быстрого питания McDonalds, конгломерат индустрии развлечений Disney, мороженое Baskin-Robbins, кофе Maxwell House, производитель мебели Ikea;

•славный малый/сирота: понимает, что значение каждого именно в том, каков он есть. Учит нас эмпатии, реализму и житейской мудрости: джинсы Wrangler, сок Моя Семья;

•воин/герой – твердый и храбрый, этот архетип учит нас ставить цели и достигать их, преодолевать препятствия, стойчески выдерживать тяжелые времена: спортивная одежда Nike, логистическая компания FedEx, международное гуманитарное движение Красный Крест, сигареты Marlboro;

•заботливый/альтруист – движим состраданием, нежностью и самоотверженностью, направленными на то, чтобы помогать другим: телекоммуникационные услуги AT&T, консервированные супы Campbell, автомобили Volvo, авиакомпания S7, Лаборатория Касперского (кибербезопасность);

•искатель/землепроходец/странник – это сильная духом индивидуальность, бравирует одиночеством и изоляцией для того, чтобы искать новые пути: джинсы Levi's, научно-фантастический телевизионный сериал Star Trek, портативные аудиоплееры Walkman, кофейня Starbucks, интернет-услуги Amazon, детская и подростковая одежда Глория Джинс, нефтепродукты Лукойл, телекоммуникационные услуги Билайн;

•бунтарь / разрушитель – уничтожает то, что не служит жизни, помогает появиться новому: мотоциклы Harley-Devicson, музыкальный канал MTV, производитель персональной электроники Apple, сеть магазинов одежды United Colors of Benetton;

•любовник: правит всеми типами любви – от родительской до дружбы. Он помогает нам испытывать удовольствие, добиваться близости, быть преданными и идти за своим счастьем: кинокомпания и телевизионный канал Hallmark, косметика Revlon, мороженое Инмарко, торговая сеть по продаже косметики и парфюмерии Л'Этуаль;

•творец: поощряет все воображаемые устремления – от высокого искусства до мельчайших инноваций в жизненном укладе или работе: производитель компьютерных комплектующих Intel, сеть магазинов Республика, часы Swatch,

•правитель: вдохновляет нас на принятие ответственности за наши собственные жизни как в области наших устремлений, так и в обществе в целом: кредитные карты American Express, аппаратное и программное обеспечение IBM, проприетарное программное обеспечение Microsoft, автомобили Cadillac, авиаперевозки Аэрофлот, банковские услуги ВТБ24, энергоресурсы Газпром, железнодорожные перевозки РЖД;

•маг – досконально изучает фундаментальные законы науки и метафизики, чтобы понять, как преобразовывать ситуации, влиять на людей и превращать видение в реальность: порошок для смягчения

воды Calgon, духи Chanel No. 5, моющее средство Mr.Proper, косметика Красная линия;

- мудрец: ищет истины, которые делают нас свободными: Гарвардский университет, Московский государственный университет (МГУ), Массачусетский технологический институт (MIT), газета The New York Times, журнал Life, газета Ведомости;

- шут: побуждает нас к получению удовольствий от жизни, показывает, как превратить работу, взаимодействия с другими и даже самые светские задачи в Веселье: пиво Miller Lite, конфеты M&M's, шоколадный батончик Snickers, чипсы Pringles, безалкогольный газированный напиток Pepsi, услуги сотовой связи Мегафон, телеканал СТС.

В свою очередь, миф – это то, в чем проявляется архетип. Миф выполняет компенсаторную функцию, объясняет человеку «бытие мира» и «бытие в мире» через сказания и легенды, передаваемые из поколения в поколение. Он разрешает противоречие, возникающее между несовершенным человеком и совершенным (но непонятным человеку) миром, смягчая беспокойство и тревогу (К. Леви-Стросс). Миф не исчезает и в современном цивилизованном (рациональном, логоцентричном) мире, он трансформируется в бренд. Теперь уже бренды призваны объяснять человеку современный технизированный быстроменяющийся мир, учат людей как им одеваться, кушать, общаться.

Но у бренда есть дополнительная функция, расширяющая возможности традиционного мифа. Бренд целенаправленно трансформирует бытие человека, формируя нужные бренду ценностные ориентации, т.е. процесс идеалообразования становится прагматически ориентированным и управляемым. Основной целью создания бренда является формирование поведенческого стереотипа, который становится частью семейных, корпоративных, политических, национальных или других традиций.

Так, например, в контексте культуры повседневности: Coca-Cola – формирует миф о празднике, в центре которого находится живительный напиток; Nike – миф о спортсмене-победителе; Facebook – миф о коммуникационном интеграторе (римском форуме); Apple – миф о качественной, инновационной электронике для избранных.

В маркетинге систему бренда, как правило, представляют в виде «колеса» или так называемой «луковицы» – вписанных друг в друга окружностей: сущность бренда, личность, ценности, преимущества (рациональные и эмоциональные), атрибуты (то, что мы видим, слышим, чувствуем). На примере бренда Apple – эта система выглядит следующим образом:

- сущность бренда – базовый слоган «Думай иначе» (англ. «Think different»);

- личность – образ творческой индивидуальности. Образ, которому потребитель желает уподобиться;

- ценности: стиль, удобство, технологичность;



- преимуществами являются техническое «совершенство» продукции и символы престижа и уникальности;

- атрибуты представлены комплексным дизайном всех компонентов, с которыми взаимодействует потребитель: устройство, аксессуары, интерфейс, система обслуживания клиентов и пр.

В культурологическом контексте сущность, личность, ценности и преимущества можно отнести к духовной – содержательной составляющей бренда, а атрибуты – к материальной.

С другой стороны, компоненты «колеса» бренда можно интерпретировать в контексте понятий архетипа (классификации М. Марк, К. Пирсон) и мифа (повествования). Здесь сущность бренда заменяется архетипом. Личность и ценности репрезентуют характер и ценностные ориентации главного героя мифологического повествования. Преимущества, заменяются ответами, которые дает миф зрителю, выполняя свою компенсаторную функцию. Уровень атрибутов заменяется вариациями. Это внешний слой бренда репрезентующий архетип и транслирующий миф. Он может иметь множество проявлений, но смысловое ядро всегда будет оставаться неизменным.

Применяя эту модель к бренду Apple получим следующую систему:

- архетип – бунтарь;
- миф
  - личность – индивидуалист, инноватор, позволяет появиться новому;
  - ценности – активность, изобретательность;
  - ответы – формируй свой образ инноватора;
- вариации – тотальный дизайн коммуникаций.

Не сложно заметить насколько похожи маркетинговая и культурологическая интерпретация бренда. По сути это одно и тоже представленное с помощью различных моделей.

Третьей составляющей бренд-культуры является тотальный дизайн. Именно он позволяет мифу проявиться в чувственно данной форме. Его суть заключается: «в преодолении неорганизованности, хаоса предметной среды, способ избавления от эклектики и нецелесообразности современного предметного мира» [5, с. 156].

Этот подход предполагает потенциальную возможность построения предметной среды, где нецелесообразность и неупорядоченность заведомо отсутствуют. Формирование подобной среды видится через создание проекта с описанием всех необходимых условий жизнедеятельности. Тотальный дизайн – это материализация общественного идеала, а в контексте феномена бренд-культуры – материализация целостной системы идеалов.

Следует отметить, что идея тотального дизайна разрабатывалась отечественными теоретиками дизайна в 80-х годах XX в. и была непосредственно связана с плановой экономикой, образом жизни и общественными идеалами того времени. Ключевой единицей тотального

дизайна была определена дизайн-программа – процесс и результат художественного проектирования сложного социокультурного объекта. В частности, было разработано несколько дизайн-программ [3]: сбор и переработка вторресурсов, Апшерон (сельскохозяйственный поселок), БАМЗ (бытовая аппаратура магнитной записи) и др.

Понятие бренд-культуры встречается в работе Я.И. Трофимова: «Брендинг и идентификация настоящего и будущего» [6]. Однако, на наш взгляд, она недостаточно разработана в культурологическом контексте, хотя бы по тому, что автор в хронологии развития бренда ставит ее раньше бренд-религии. Этот нюанс не позволяет Я.И. Трофимову преодолеть «притяжение» бренда как единичной, инкапсулированной мечты к рассмотрению его, как культурологической всеохватывающей, тотальной системы.

Тотальная система – это не утопия. Достаточно взглянуть на естественно возникшие культуры Древней Греции и Древнего Египта. Здесь легко прослеживается детальная проработка материальной и духовной составляющих культуры, синкретичная связь смысла и образа.

Сегодня введение понятия бренд-культуры становится все более актуальным. Корпорациям важен лояльный потребитель, еще лучше, если ценностные ориентации потребителя определяются брендом (создаются искусственно) и проявляются во всех видах жизнедеятельности человека. Со своей стороны, корпорации будут создавать нужный контент и нужные продукты для культивирования «нужных» потребителей. Простота контента и его легкоусваиваемость будут постепенно трансформировать национальную или массовую сферы культуры личности в бренд-культуру.

Структура бренд-культуры представляет собой наложение на «колесо» бренда сетки ценностной системы культуры. Эта сетка разделяет «колесо» на отдельные сегменты, каждый из которых репрезентует собой отдельный бренд, который, в свою очередь, отвечает за формирование отдельной ценностной ориентации потребителя.

Подобная структура очень похожа на гибридную модель построения бренда, в которой объединены европейский и азиатский подходы создания брендов. Европейский подход предполагает наличие корпоративного бренда, который управляет суббрендами, оставаясь при этом незаметным для потребителя. Потребитель коммуницирует только с суббрендами. Например, бренд Unilever владеет следующим портфелем суббрендов: Dove, Knorr, Lipton, Calve, Domestos и др.

В свою очередь, азиатский подход предполагает явное присутствие в коммуникациях суббрендов, постоянно связывая потребителя с корпоративным брендом. Подобный подход применяет бренд Sony, который владеет множеством суббрендов: Sony BRAVIA, Sony VAIO, Sony Mobile, Sony Music, Sony Pictures, Sony Walkman, Sony PlayStation, Sony Alpha и др.

Однако между гибридной моделью западного и азиатского подходов к созданию корпоративных брендов и моделью бренд-культуры существует важное отличие. Бренд-культура не призвана репрезентовать модель

корпоративного бренда и его портфель суббрендов. Ее задача заключается в репрезентации системы ценностей, полностью переписывающей культурный код потребителя, являясь фундаментом для тотального дизайна материального окружения.

**Выводы.** Таким образом, архетип, проявившийся в мифе, формирующий систему ценностей, представленных в тотальном дизайне материального окружения, определяет бренд-культуру. Одновременно все эти компоненты бренд-культуры являются семиотическими знаковыми образованиями, т.е. формируют коммуникативную среду, в которой пребывает потребитель. Это позволяет понимать бренд-культуру как сложноорганизованный бренд, формирующий целостную систему ценностей потребителя и тотальный коммуникативный дизайн любых ее проявлений, направленных на удержание потребителя в этой системе.

### Список литературы

1. Ковриженко М. К. Креатив в рекламе / М. К. Ковриженко. — М. : Питер, 2004. — 253 с.
2. Марк М., Пирсон К. Герой и бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов / Пер. англ. под ред. В. Домнина, А. Сусенко. — СПб.: Питер, 2005. — 336 с.: ил.
3. Методика художественного конструирования. Дизайн программа : методические материалы / В. Ф. Сидоренко, Л.А. Кузьмичев, А.Л. Дижур [и др.]. — М. : ВНИИТЭ, 1987.— 172 с.
4. Рожков И. Я., Кисмерешкин В. Т. Бренды и имиджи / И. Я. Рожков, В. Т. Кисмерешкин. — М. : «РИП-холдинг», 2006.— 256 с.
5. Теоретические и методологические исследования в дизайне — М. , [Изд-во Шк. Культ. Полит.]. 2004. — 372 с.
6. Трофимов Я. И. Брендинг и идентификация настоящего и будущего / Я. И. Трофимов.— Одесса : Пласке, 2009.—96 с.
7. Тульчинский Г.Л., Терентьева В.И. Бренд-интегрированный менеджмент: каждый сотрудник в ответе за бренд / Г.Л. Тульчинский, В.И. Терентьева. — Москва : Вершина, 2006. — 352 с. : ил., табл.

***Е. Н. Гребеник***

*преподаватель кафедры театрального искусства  
ГОУК ЛНР "Луганская государственная академия  
культуры и искусств им. М. Матусовского"  
(г. Луганск)*

## ТЕАТР КАК ОСОБАЯ ФОРМА КУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Как социокультурный институт театр осуществляет свою воспитывающую функцию в процессе взаимодействия различных социальных общностей: зрителей, актеров, режиссеров и других работников театра. Такое

взаимодействие можно рассматривать в качестве информационно-эстетического способа воспроизводства институциональных связей.

Культурная коммуникация в театре осуществляется посредством коммуникативного взаимодействия этих общностей. Театр – сложная коммуникативная система. Специфика его эстетической коммуникации определяется, с одной стороны, спецификой художественного синтеза средств художественной выразительности, а с другой – характером информационных связей с аудиторией. Театр невозможен без аудитории – живой процесс театрального творчества происходит при непосредственном соучастии публики, непосредственного «на глазах» у зрителя. Сиюминутность театрального действия характеризуется одномоментным сопереживанием актеров и публики, их «растворенностью» друг в друге, которую иногда описывают понятием «квазисубъект» и которую нельзя воссоздать ни в кино, ни на видеокассете. Спектакль задает самостоятельную информационно-смысловую сферу, условные границы которой препятствуют переключению зрителя на какую-либо иную реальность или будущность [1, с. 96].

Творческая роль зрителя как одного из звеньев театральной коммуникации огромна. Прежде всего, необходимо его согласие на иллюзию и принятие на себя «роли зрителя». С одной стороны, он не профессиональный актер и не принимает специального целенаправленного участия в сценическом представлении. С другой стороны, состояние его духа оказывает влияние на сущность представления, т.е. эмоциональная реакция, энергия зрительного зала могут служить определяющим фактором игры актеров и атмосферы сцены. Сущность театральной коммуникации, на наш взгляд, здесь заключается в передаче и восприятии эстетической информации в условиях межличностного и массового общения по разнообразным эстетическим каналам, при помощи различных художественно-коммуникативных средств. Коммуникацию между театром и публикой, по-видимому, можно отнести к темпоральной, публичной, управляемой, эффективность которой способствует культурной интеграции членов социальных общностей - работников театра и зрителей.

Кроме того, театр как социокультурный институт, осуществляет еще два вида коммуникации. В процессе спектакля актуализируется непосредственно-смысловая коммуникация, в рамках которой происходит двусторонний обмен информацией. Это позволяет осуществлять аксиологическое эмоциональное воздействие на зрителя, поскольку происходит обмен смысловой и оценочной информацией с одновременным использованием вербальных и невербальных средств [2, с. 21]. В то же время между театром и зрителями происходит и опосредованная односторонняя коммуникация – через СМИ (художественная критика, реклама и др.). Специфика художественной коммуникации в театре заключается в том, что она не может быть полностью непосредственной, так как создатели спектакля общаются с публикой посредством сценических условностей и художественного образа.

Театрально-художественная коммуникация имеет обширный эстетический инструментарий. Как синтетический вид искусства театр

использует различные коммуникативные средства – слова, художественные словосочетания и литературные тропы; такие особенности голоса, как высота, громкость, тон; жесты, поза, телодвижения, мимика; сценографию, рисунки, символы; все эти инструменты органически синтезируются в художественном образе – сценическом, кинематографическом, изобразительном, музыкальном, литературно-художественном. В конкретных художественно-коммуникативных актах эти средства могут использоваться как самостоятельно, так и в сочетании друг с другом.

В целом можно выделить следующие виды коммуникативных средств:

а) вербальные или словесные знаки – слова, словосочетания, которые образуют вербальные системы;

б) невербальные знаки – жесты, мимика, особенности голоса, символы, которые образуют невербальные системы;

в) синтетические знаки – образы, которые соединяют в себе вербальные и невербальные знаки и образуют синтетические системы в определенных видах искусства.

Знаки, используемые в театральном искусстве, являются наиболее сложными, так как они ориентированы не на понятийное, а на ассоциативно-образное восприятие. Язык театра достаточно сложен, ибо включает в себя языки всех других видов искусств и содержит, кроме того, круг собственных знаков, связанных с живым действием, происходящим на сцене. Театр использует выразительные средства целого ряда искусств, а поэтому и восприятие спектакля является сложным духовным процессом. Любая односторонность ориентации нарушает целостность восприятия сценического действия [3, с. 168].

Таким образом, театральное представление – не замкнутое информационное пространство, а грандиозный сценический космос, в котором заложены основы формирования творческой личности, представлен широкий диапазон коммуникативных связей и отношений. Театральная коммуникация является существенным элементом культуры, включающим источник развития искусства – изменяющуюся реальность – и способы сохранения направленности и устойчивости сценического искусства – материализованные художественные образы.

### **Список литературы**

1. Басин Е. Я. Искусство и коммуникация / Е. Я. Басин. – М. : МОНФ, 1999. – С. 188.
2. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / И. Гофман. – М., 2000. – С. 30.
3. Уледов А. К. Духовная жизнь общества / А. К. Уледов. – М. : Мысль, 1980. – С. 271.

**Н. А. Золотухина**  
*кандидат культурологии, доцент кафедры декоративного искусства  
ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **РЕЛИГИОЗНЫЙ СИМВОЛ В РАБОТЕ П. ГРЕЙСЕРА «К ИСТИНЕ»**

**Введение.** Существенную роль в формировании внехудожественной действительности имеет символика. Выявляя гармоничное соотношение между двойственным характером внешней и внутренней формы, мы находим содержание индивидуального стиля металлопластики в работе П. П. Грейсера «К истине». Данная тема раскрывает посредством семиотического подхода, признаки религиозного символа заложенного автором.

**Целью** данного исследования мы видим выявление особенностей применения семиотического подхода к исследованию религиозного символа в работе П. Грейсера «К истине».

**Методы исследования.** В статье использованы ссылки на фундаментальные труды отечественных исследователей Ю. М. Лотмана и А. Ф. Лосева широко раскрывших проблему символа и его функционирования, а также П. А. Флоренского, теоретические труды которого были необходимы в рассмотрении сакрального понимания религиозного символа.

Основным методом в изучении религиозного образа является применение семиотического анализа, в свою очередь репрезентативная функция символа заключена в формально-семиотическом подходе. Символ демонстрирует нечто, что не есть он сам, при этом являясь участником заложенного действия в искусстве.

**Основная часть.** Объектом исследования данной темы является символическое создание образа религиозного значения в инновационной технике декоративного искусства. Предметом изучения является стилевое решение композиции темы «К истине», выполненное П. П. Грейсером в 1989 году. Мы наблюдаем субъективное оценивание художественно-эстетического пространства с действительностью, тем самым, мы прослеживаем путь экспериментальных приёмов и использование технологических средств автором. Анализируя синтез современных материалов: дюраль, сварку и холодную эмаль — мы приходим к выводу, что созданная в Крыму, во второй половине XX века, инновационная техника, была не достаточно изучена.

Отечественный семиотик и культуролог Юрий Михайлович Лотман определял символы как распознаваемые составляющие, предоставляющие определяемую роль мысли, которая является надежным «языком» во всех видах искусства. Религиозные символы устремлены к сознанию, к эмоциям человека, порождая ассоциации, в зависимости от эпохи, вероисповедания и культуры

общества [1]. Акцентируя внимание на символику изображаемой композиции, А. Ф. Лосев отмечает противопоставление изображаемого объекта с изображением символа вещи, при этом замечая, что не всякое изображение вещи есть ее символ [2].

Основным методом в изучении религиозного образа, есть составляющее применение семиотического анализа. Наш современник Д. С. Берестовская в своей монографии «Синтез искусств» отмечает, что «В символическом образе мыслитель видел важный способ связи и соотношений между уровнем бытия» [3, с. 74].

Характерным по нашему мнению для определения религиозного символа в работе П. Грейсера «К истине» является высказывание И. В. Гете, что вся окружающая действительность имеет смысловую многозначность, которая, «совпадая с божественным, никогда не допускает непосредственного познания. Мы созерцаем его только в отблеске, в примере, в символе, в отдельных и родственных явлениях» [4, с. 354].

Анализ трудов П. А. Флоренского проведенные А. Андрюшковым, приводят к выделению сакрального статуса, как одного из принципов религиозного культа. Основным свойством которого в свою очередь, является мировое воплощение замысла Творца и, как следствие, репрезентация в образ мира с его идеальными чертами способными преодолеть смерть и разрушение [5].

По мнению Флоренского, христианское созерцание церковного учения о Святом Кресте зрит всю мировую жизнь под схемою Креста, где всё крестовидно и мыслимо как определенного рода форма бытия [6, с. 39]. Флоренский соотносит Крест с организующим типом человеческой природой, которая была сотворена по образу Господнему, а также вселенной, «...созерцаемой как единое Целое» [6, с. 36].

Текст фиксирует парадоксальное свойство искусства превращать условное в реальное и прошедшее в настоящее. Павел Грейсер в работе «К истине» выстраивает с помощью формы креста зрительный образ, который наделяется определенными сведениями и представлениями людей о мире. Символ, в данной работе, состоит из общечеловеческой совокупности смыслов используемых с древнейших времен религией. В них, наделенных, не только формально, но и цветом, важную функцию составляет информация, заключенная в религиозном наследии актуальных для человека знаний [5]. В Библейской мифологии раскрывается соотношение земной и небесной судьбы человечества, а категория образа в данном случае выражена в композиционном центре холодной эмали и пересекается с основной темой. Божественный смысл, по мнению П. А. Флоренского, возможно понимать сквозь призму символа как специфическую форму понимания бытия, так как оно «больше самого себя». Смысловое содержание обогащается символом, который высвобождает скрытое содержание, основу которого составляет более глубокий смысл [6].

Комплекс представлений, которыми наделен образ креста П. Грейсером, решен посредством равновесия между психологическим и физическим состоянием символического средства изображения. Учитывая визуальное восприятие плоскости, распределяются горизонтальные линии, в динамическом движении тёмно-красных пятен. Автор применяет технические эффекты, преломляющие дюралевые, разных размеров листы, которые создают свечение работы, дорогу млечного пути и бесконечный смысл вселенной.

Грейсер вводит конкретную знаковую форму креста, акцентируя внимание на венке, расположенном поверх него. Создавая образ памятника, устремленного в пространстве, художник приводит совокупность композиционного решения и знаковой форме «К истине», как воплощению памятника вечному поиску и несоизмеримому человеку масштабу сакральной мысли о бытии.

**Выводы.** Основополагающим в свойстве символа является единение воплощённых значений символической содержательности. Основной задачей П. П. Грейсера в работе «К истине» был поиск и усиление идейного замысла в новаторском композиционном решении, наличие контрастной динамики цельности в переосмыслении абстрактной формы.

### **Список литературы**

1. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб. : Искусство, 2000. 704 с.
2. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М. : Правда, 1990. 647 с.
3. Берестовская Д. С., Шевчук В. Г. Синтез искусств в художественной культуре. Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2010. 230 с.
4. Гете И.В. Избранные философские произведения / И.В. Гете – М.: Наука, 1964 – 519 с.
5. Андрюшков А. Сакральное значение власти в философии культа П. А. Флоренского // Власть. 2007. №6. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/sakralnoe-znachenie-vlasti-v-filosofii-kulta-p-a-florenskogo> (дата обращения: 07.05.2018)
6. Флоренский П. Столп и утверждение Истины. М.: Правда, 1990. – 490 с.

***Н. С. Ищенко**  
аспирант кафедры теории искусств и эстетики  
ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия  
культуры и искусств им. М. Матусовского»  
(г. Луганск)*

## **КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ**

**Введение.** Социокультурная коммуникация социетальных систем (целых обществ) рассматривается в теории межкультурной коммуникации. Межкультурная коммуникация обществ приводит к разным изменениям культурного пространства обоих коммуникаторов. Основные варианты



масштабных изменений при межкультурной коммуникации типично от полного уничтожения одной из культур при замене ее другой культурой до самоизоляции и отказа от коммуникации. Важную роль при определении стратегии культурного развития социетальной системы в межкультурной коммуникации играет культурная память.

**Цель работы** – рассмотреть роль культурной памяти в межкультурном взаимодействии обществ при разных вариантах культурной динамики в результате межкультурной коммуникации.

**Основная часть.** Социетальная система представляет собой социокультурную систему, соответствующую обществу как целому. Межкультурное взаимодействие разных социетальных систем формирует актуальное единство человечества. Информационный аспект межкультурного взаимодействия представляет собой межкультурную коммуникацию [1, с. 916]. Межкультурная коммуникация социетальных систем вызывает различные изменения в культуре обоих коммуникаторов. Если эти изменения значительны и носят закономерный характер, они представляют собой культурную динамику социетальной системы. Закономерности культурной динамики определяются в том числе и механизмами культурной памяти, которые будут рассмотрены ниже.

Межкультурная коммуникация социетальных систем в масштабах всей планеты является информационным аспектом модернизации, создающей единое социокультурное пространство человечества, куда в разной степени вовлечены все народы планеты. Формирование этого глобального мирового единства началось в эпоху Великих географических открытий и происходит на основе европейской культуры [2, с. 51 – 53], [3]. Поэтому одним из коммуникаторов в межкультурной коммуникации в современном мире является европейская культура.

Социокультурная коммуникация возникает при обмене информацией между социальными субъектами от индивида до социетальной системы [4, с. 7]. Информация представляет собой исторически сложившийся способ хранения и управления смыслами [5, с. 19]. Смысл – это мысленное содержание предмета или явления. Смысл и значение соотносятся как идея и ее символическое выражение в культуре [6, с. 678]. Социокультурная коммуникация выражается в движении смыслов в социокультуре, которое можно разделить на две группы: движение смыслов в пространстве и во времени.

Движение смыслов в социокультурном пространстве классифицируют как диаотопную или коммуникационно-пространственную деятельность.

Движение смыслов во времени называется коммуникационно-временной, диахронической или мнемической деятельностью [7, с. 31].

Движение смыслов во времени представляет собой трансмиссию культуры. Трансмиссия культуры – это межпоколенческая трансляция культуры «посредством социализации и инкультурации молодого поколения, освоения им совокупного социокультурного опыта, усвоение традиций

и способов коммуникаций, освоение культурного наследия, характерного для данного общества...» [8, с. 234].

Культурная трансмиссия осуществляется культурной памятью. Культурная память – это общее культурное пространство, в рамках которого смысловые формы могут существовать и актуализироваться [9, с. 200]. Актуализация культурных форм рассматриваемой культуры совершается в пределах некоторой смысловой постоянной, которая обеспечивается как существованием одних и тех же текстов, так и непрерывностью способов понимания или закономерным характером их трансформации.

Память культуры динамична. На одном полюсе динамической структуры существует единство памяти как системы образов и кодов, которые понятны всем носителям данной культуры, другой же полюс определяется созданием субкультур с собственной системой образов, причем дробление субкультур осуществляется вплоть до атомарного индивида.

Наряду с этой структурой действует еще один механизм функционирования памяти как памяти технической и памяти творческой. Техническая память представляет собой хранилище готовых текстов и результатов культурной деятельности. Творческая память включает в себя как механизмы создания новых текстов, так и способы актуализации уже существующих культурных объектов. Культурная память панхронна, то есть включает в себя тексты не только недавнего времени, но вообще все тексты данной культуры. Панхронная культурная память содержит прошедшее как пребывающее, сохраняя как элементы культурного пространства, так и возможность их актуализации [9, с. 201].

При межкультурной коммуникации социетальных систем создаются новые условия для работы механизмов культурной памяти. При контакте двух разнородных культурных пространств возможны следующие варианты перемен: утрата собственной культуры; стремление к культурной изоляции; создание новых форм, которые отсутствовали в обеих культурах [10, с. 445].

Утрата народом собственной культуры под влиянием другой, более экспансивной, располагающей большими средствами воздействия происходит путем насилия, военного, информационного или культурного. Понятие информационной и культурной агрессии становится особенно актуальным с конца XX века, когда средства массовой информации и Интернет охватили всю планету и дают небывалые возможности манипуляции общественным сознанием [11, с. 37]. В этом случае механизмы культурной памяти не позволяют сохранить оригинальную культуру при существовании в чуждом культурном пространстве с иной социокультурной динамикой.

Возможен также случай, когда под натиском чуждой культуры активизируются силы самосохранения в культуре-реципиенте, возникают нативистские движения и стремление к культурной изоляции. Этот вариант реализуется в индейских и негритянских движениях в Америке, с возникновением радикальных и экстремистских группировок в их составе. Однако самоизоляция в современном мире не существует, поскольку единая

экономическая система уже сформирована и любая социетальная система занимает в ней свое место. Культурные стратегии самоизоляции должны учитывать существование чужой экспансивной культуры, то есть представляют собой в конечном итоге разновидность межкультурной коммуникации. Культурная память в таких случаях деформируется и использует инокультурные элементы, хотя и позволяет сохранить некоторые автохтонные культурные системы.

Между описанными крайними случаями возможно также под влиянием культуры-донора возникновение новых культурных ориентаций, эстетических идеалов, типов социального взаимодействия. При этом социокультура в целом не разрушается, а трансформируется с сохранением базовых принципов конституирования собственного социокультурного пространства, реализованных в культурной памяти. Те народы, которым удалось это сделать, создают в современном мире собственный вариант модерности, рассматриваемый в теории множественных модерностей [12].

Межкультурная коммуникация в глобализированном мире представляет собой социокультурную коммуникацию, которая осуществляется в рансоциетальном пространстве, объединяющем культурные пространства обоих коммуникаторов. Одним из коммуникаторов является экспансивная европейская культура, деформирующая культурные пространства других культур. Культурная динамика при межкультурной коммуникации может проявляться как полное уничтожение чужой культуры, как ее самоизоляция, являющаяся одной из стратегий межкультурной коммуникации, и как создание собственного варианта модерности, сохраняющего благодаря культурной памяти базовые структуры социетальной системы культуры-реципиента.

### **Список литературы**

1. Климов, А. Г. Межкультурная коммуникация / А. Г. Климов // Социокультурная антропология: История, теория и методология: Энциклопедический словарь / Под ред. Ю. М. Резника. – М.: Академический Проект; Культура; Киров: Константа. – 2011. – С. 916 – 923.
2. Ясперс, К. Истоки истории и её цель / К. Ясперс // Смысл и назначение истории: Пер. с нем. – М.: Политиздат, 1991. – С. 28 – 286.
3. Силина Е. В. Социальные трансформации в условиях глобализации (философский анализ) [Электронный ресурс]: автореф. дис. на соиск. учен. степ. кандидата филос. наук (09.00.11) / Силина Елена Валерьевна; Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации (Финансовый университет). – Москва, 2013. – 27 с. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/sotsialnye-transformatsii-v-usloviyah-globalizatsii>
4. Заморкин, А. А. Виртуальные коммуникации как социокультурный феномен современности [Текст]: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук (09.00.11) / Заморкин Антон Алексеевич; Северо-Кавказский федеральный университет. – Ставрополь, 2014. – 23 с.
5. Воеводин, А. П. Информация и смысл / А. П. Воеводин // Учен. зап. Таврич. нац. ун-та им. В. И. Вернадского: – Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». – 2014. – Т. 27 (66). – №3. – С. 3 – 19.

6. Резник, Ю. М. Культура: структура и функции / Ю. М. Резник // Энциклопедический словарь. — М.: Академический проект, Культура; Киров: Константа, 2012. — С. 676 – 686.

7. Соколов, А. В. Социальные коммуникации. – Учебно-методическое пособие. – М.: ИПО Профиздат, 2001. – 224 с.

8. Теория культуры: Учебное пособие / Под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова. – СПб.: Питер, 2008. – 592 с: ил.

9. Лотман, Ю. М. Память в культурологическом освещении / Ю. М. Лотман // Избранные статьи в 3-х томах. Том 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – С. 200 – 202.

10. Теория культуры: Учебное пособие / Под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова.

11. Соколов, А. В. Социальные коммуникации.

12. Браславский, Р. Г. Цивилизационная перспектива в социологическом анализе современных общества / Р. Г. Браславский // Журнал социологии и социальной антропологии. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, Факультет социологии; Социологический институт Российской академии наук; Социологическое общество им. М.М. Ковалевского, 2012. – Том XV, № 6 (65), Специальный выпуск. – С. 30 – 49.

***Е. Г. Кокорина***

*к. культ., доцент, доцент кафедры культурологии  
Таврической академии «КФУ им. В. И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **СИНТЕТИЧЕСКИЕ ЯВЛЕНИЯ В «ТЕКСТАХ» КРЫМСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII – НАЧАЛА XX вв.**

С момента вхождения Крыма в состав Российской империи в 1783 г. на полуострове стала проявляться синтетичность, ставшая характерной чертой разных феноменов культуры. Это, в том числе, нашло выражение и в местной архитектуре, в которой, начиная с рубежа XVIII–XIX вв. осуществляется диалог культур, проявившийся в органичном соположении разных стилевых направлений и традиций зодчества народов, населявших Крым. Данный процесс интенсивно развивался вплоть до первых десятилетий XX в., и его результатом стало появление уникальных памятников архитектуры, которые сыграют в дальнейшем важную роль в формировании облика крымских городов.

Согласно Ю. Лотману, диалог культур – это такой вид взаимодействия между «культурой-передатчиком» и «культурой-приёмником», который способствует развитию воспринимающей культуры и открывает для неё новые возможности. По мере развития диалога с иной культурой элементы «непривычного» теряют характер экзотичности и труднодоступности. Границы «своего» расширяются за счёт «чужого». Кроме того, в процессе такого взаимодействия происходит более глубокое понимание иной культуры, а через это лучше усваивается специфика своей собственной.

Согласно Ю. Лотману, процесс принятия «культурой-приёмником» инородных текстов делится на несколько этапов. На первом новые тексты сохраняют облик «чужих» для воспринимающей культуры. Носители культуры стремятся отмежеваться от прошлых традиций и всяческими способами идеализируют «новое». На следующем этапе «импортированные» тексты и «своя» культура взаимно перестраиваются. Увеличивается количество переводов и адаптаций, «чужеродные» артефакты усваиваются культурой. На третьем этапе представители принимающей культуры выделяют в принятых текстах некоторый высший смысл и начинают считать, что «культура-передатчик» не смогла воплотить данный смысл правильно, он был искажён в ходе воплощения. На четвёртом этапе воспринятые тексты растворяются в семиосфере «культуры-приёмника». Она переходит от пассивного насыщения в творческую позицию и начинает порождать новые тексты. На заключительном этапе «культура-приёмник» занимает противоположную позицию, и сама становится источником текстов, которые транслируются в другие культуры (или части семиосферы) [1, с. 272–273].

Именно такую ситуацию мы можем наблюдать со второй половины XVIII по начало XX вв., когда начинается традиция синтетических соположений в развитии архитектуры на территории Крыма [2].

К первому этапу создания синтетических архитектурных «текстов» в процессе диалога культур мы относим период непосредственно со времени вхождения Крыма в состав Российской империи по первую треть, а применительно к некоторым архитектурным объектам – четверть XIX в.

В этот период даже основанный Симферополь можно считать примером синтетического сочетания местных традиций градостроительства и архитектуры с привнесёнными русскими: первые планы городской застройки были спроектированы по европейскому образцу в духе классицизма (длинные прямые улицы, которые пересекались в основном под прямыми углами) примыкали к кварталам старой застройки. Причём В. Нечуй-Каховский, взявший на себя основные труды по устройству столицы, сообщал Г. Потёмкину-Таврическому, что территория «для построения изберётся вне старого города такое, кое при строении нового не подвергнет оных сломке» [3, с. 5–6]. В 1802 г. Симферополь посещает В. Измайлов, который в работе «Путешествие в полуденную Россию» пишет: «Сегодня вы удивляетесь дикому состоянию сего города, но скоро вы будете удивляться цветущему блеску его <...> Здания европейского вкуса в нём возносятся, новые жители селятся, развёртывается блеск общежития, жизнь делается приятною» [4, с. 29]. И уже в конце XIX в В. Кондараки, как бы подытоживая вековой процесс диалога, описывает столицу Таврической губернии как его синтетический результат в «Новом, обстоятельном путеводителе по Крыму», изданном в 1885 г., следующим образом: «Город этот по разнородности обитателей можно разделить на несколько отделов: на новую часть, занятую русским интеллигентным сословием в смеси с немногими других наций и на старую половину, которая делится на кварталы: греко-армянский в смеси

с караимами, татарский и цыганский. В первом бросаются в глаза церковные купола, а в последней высокие минареты татарских мечетей» [5, с. 10]. У А. Маркевича мы находим подтверждение синтетической реализации диалога культур на примере Симферополя: «<...> старая Акмечеть была небольшим типичным восточным городком, с узкими и кривыми улицами, переулками и частыми тупиками. Постепенно эта часть города была перестроена и выпрямлена» [6, с. 25].

К этому, первому периоду, появления синтетических «текстов» архитектуры в Крыму относятся имения академика П. Палласа (до 1788 – 1895 гг.), генерал-губернатора Новороссийского края М. Воронцова (предположительно проект Ф. Эльсона, 1826 г.), в основе композиции которых лежат традиционные принципы классицизма, но также присутствуют совершенно новые для русского «текста» элементы, воспринятые из местной культуры. Впоследствии это проявится ещё сильнее и станет отличительной чертой крымской архитектуры.

Важным фактором, повлиявшим на синтетическую сущность крымских «текстов» усадебной архитектуры, было то, что во второй половине XVIII – первой половине XIX вв. она допускала возможность «выражения мира души владельцев» [7, с. 151].

Второй этап проявления синтетичности в крымской архитектуре (вторая четверть XIX – начало XX вв.) характеризуется более смелыми примерами соположения различных стилей.

Одним из первых таких сооружений стало здание, заложенное в 1826 г. и окончательно возведённое в 1827 г. на средства Страхового общества в Алуште. В то время этот дом был признан одним из самых красивых в городе, а после его приобретения генералом А. Голубовым, он получил название «Голубка». В совокупности всех сущностных черт этот синтетический «текст» складывается из «знаков» классицизма и местного зодчества, а также романтических тенденций, которые, в свою очередь, позже проявятся в большинстве крымских построек XIX в. Данный «текст» является типичным образцом южнобережной архитектуры.

Когда Ливадия стала местом летней резиденции императорской семьи, на Южном берегу Крыма один за другим стали появляться новые дворцы, принадлежавшие самым влиятельным дворянским и княжеским фамилиям [8, с. 25]. Наряду с ними старались построить в Крыму летнюю резиденцию и представители купечества [9, с. 166].

Наиболее часто они проектировались в условном синтетическом «восточном» стиле, ориентиром для чего было первое царское имение в Ливадии. Данное стилистическое направление надолго укоренится в южнобережной архитектуре Крыма, и станет базовым набором архитектурных «знаков», на котором впоследствии будет развиваться местный вариант «стиля модерн».

К этому – второму – этапу относятся дворец «Меллас» Л. Перовского и особняк в имении А. Кузнецова.

Архитектура дворца «Меллас» (проект Ф. Эльсона, 1834 г.) синтетична, она воплощает «многоголосый» полилог: в плане это средневековое палаццо, но присутствуют элементы, традиционные для ренессансной виллы. В отделке наружных стен и особенно в интерьере прослеживаются явные «знаки» восточных культур. Особое внимание было уделено оформлению килевидных окон, арок и ниш, которые созданы в мавританском стиле.

Особняк в имении А. Кузнецова (проект Дж. Биллианга, 1889 г.) демонстрирует уникальное для Крыма явление, когда в синтетический «контекст» местной архитектуры включается «текст» здания, созданного в стиле классицизма (для которого характерна простота и строгость форм), но в то же время сложного в плане, а своим внешним видом напоминающего усадьбы средней полосы России.

Третий этап диалога культур в Крыму, в результате которого появлялись синтетичные тексты «архитектуры», мы ограничиваем временем с начала XX в. до завершения истории Российской империи.

Это был период наивысшего расцвета искусства архитектуры в Крыму, когда целое поколение Великих Князей Романовых, возглавляемое императором Николаем II, внесло значительный вклад в культуру региона. Десять усадеб определили качественный скачок в развитии синтетических тенденций в крымских «текстах».

Значительную роль сыграла творческая деятельность архитектора Н. Краснова (по проектам которого выполнены почти все заказы монаршей семьи), преобразовавшего стилевую этико-эстетическую направленность архитектуры нового типа. Его творческий метод отличался синтетичностью и привнес новые черты в «текст» культуры Крыма [10].

Один из первых заказов, который получил архитектор в Ялте, была дача А. Эрлангера (1888 г.). Здесь Н. Краснова опирался на уже существовавшую «восточную» традицию, но одновременно с этим обращается к композиционным решениям в духе Ренессанса, что говорит о рождении в Крыму нового стилистического направления.

Более отчётливо тяготение к «стилю модерн» проявилось при постройке дворца «Дюльбер» (1897 г.) в Мисхоре для внука Николая I, великого князя П. Романова. Казалось бы, синтетический «текст» этого архитектурного сооружения составлен из «знаков» мавританского (арабского, сарацинского) стиля: орнаментация резными наличниками, дверями, окнами, террасы и плоские крыши, купола и башня. Но в то же время планировка была европейской, а в отделке были использованы новейшие технологии отливки из гипса. Декоративные «знаки» в сочетании с конструктивными составляют здесь единый архитектурный «текст», прочитывающийся в движении, в пространстве, которое охватывает все элементы и объёмы здания.

Работы Н. Краснова непосредственно в «стиле модерн» относятся к первому десятилетию XX в. Был создан целый ряд архитектурных сооружений в Симеизе: дача Я. Семёнова, виллы И. Мальцова, В. Чуйкевич («Ксения»), доходный дом К. Коробьина, дача И. Яцкевича («Эльвира»).

«Тексты» этих построек «крымского модерна» разнятся: здесь и северный, и английский «модерн», и восточное его направление. И все они, в свою очередь, являются «знаками» в общем синтетическом архитектурном «тексте» Симеиза, который к этому времени выглядел как сказочный город-сад.

«Крымский модерн» читается и в «тексте» ансамбля построек в имении «Харакс» (1907 г.) великого князя Г. Романова. Это время расцвета творческих сил Н. Краснова. Дворец – решённая в стиле позднего «рационалистического модерна» постройка – как будто переносит нас из Крыма в Шотландию, чему способствуют «знаки» этого архитектурного «текста»: декор сведён к минимуму, но ощущение изящества достигается благодаря совершенству пропорций здания, оформлению окон и контрасту черепицы и фасадов. Все фасады также отличаются неповторимостью, но, в то же время, постройка воспринимается целостным произведением архитектуры. Этому же способствовало и оформление интерьеров, что соответствовало идеологии «стиля модерна».

Эта же тенденция нашла отражение и в «тексте» «Охотничьего дома» (1912 г.) в имении князя Ф. Юсупова в Коккозе. Здесь органично соединились традиции крымскотатарской архитектуры и современных для того времени конструктивных форм. Его синтетический «текст» был составлен из «знаков» восточного искусства (черепица с глазурью, яркая мебель с использованием народных мотивов, витражи и восточные ткани), но в то же время, это всё было удачной стилизацией.

Таким образом, эти немногие примеры из творческого наследия Н. Краснова демонстрируют нам, насколько богат синтетический «текст» «крымского модерна» как ярчайшего регионального архитектурного направления. Мы видим в нём «знаки», заимствованные и из местной народной культуры, и из восточных и западных традиций, что было продиктовано национально-романтической направленностью «модерна».

Обзор работ Н. Краснова позволяет сделать вывод, что «крымский модерн» стал логическим продолжением тенденции, развивавшейся на полуострове с конца XVIII в., когда начинается новый этап в развитии местной архитектуры, для которой характерны синтетические проявления диалога культур. Рубеж XIX–XX вв. в крымской архитектуре подытожил их развитие в течение всей истории Крыма в составе Российской империи. Анализ крымских памятников этого времени позволяет говорить о диалоге (полилоге) стилистических черт мавританской, неоготической, неоклассической и местной народной архитектуры. Как отмечает Д. Потапчик, для Крыма «в данном случае доминантой всегда служил Восток и античная Греция. Вот почему «симбиоз традиций» – *определяющий синтетическую сущность* (выделено нами – К. К.) – в архитектурных памятниках Крыма имеет свой неповторимый пластический облик, позволяющий безошибочно определять его географическую принадлежность» [11, с. 1028]. Здания, сооружавшиеся в этот период, предстают как «тексты», составленные из «знаков» – как конструктивных, так и декоративных архитектурных элементов. Эти



архитектурные тексты чаще всего оказываются «диалогами», в которых синтетически соединены «знаки» из разных архитектурных стилей.

Таким образом, в период со второй половины XVIII по начало XX вв. поступательно развивались синтетические тенденции, которые стали результатом успешного осуществления диалога культур в крымской архитектуре. От соположения традиций классицизма и местного народного зодчества через «игру в сказочный Восток» к формированию крымского варианта «стиля модерн» создавались уникальные «тексты» культуры, которые и по наше время определяют облик многих городов полуострова.

### **Список литературы**

1. Лотман Ю. М. Семиосфера / Юрий Михайлович Лотман. – СПб : «Искусство-СПБ», 2000. – 704 с.

2. Кокорина Е. Г. Взаимоотношение явлений, отражающих различные принципы «смешения» в культуре / Е. Г. Кокорина // Культура народов Причерноморья. – 2005. – № 65. – С. 135–137.

3. Белова С. Л. Симферополь: этюды истории, культуры, архитектуры / С. Л. Белова. – Симферополь : Таврия-Плюс, 2001. – 183 с.

4. Лашков Ф. Ф. Третья учебная экскурсия Симферопольской мужской гимназии. Симферополь и его окрестности / сост. Ф. Ф. Лашков, Ил. А. Архипова. – Симферополь : Типография Н. Т. Гордиевского, 1890. – 255 с.

5. Кондараки В. Х. Новый, обстоятельный путеводитель по Крыму / В. Х. Кондараки. – М. : Типография М. М. Борисенко и Ко, 1885. – 160 с.

6. Маркевич А. И. Симферополь, его исторические судьбы, старина и недавнее прошлое / А. И. Маркевич. – Симферополь : Крымиздат, 1924. – 115 с.

7. Кириченко Е. И. Организация архитектурного пространства Крыма в годы правления генерал-губернатора Новороссии М. С. Воронцова / Е. И. Кириченко // Мир усадебной культуры. I Крымские международные научные чтения (22–24 мая 2000 г., Алушка) : Материалы / под ред. В. П. Казарина. – Симферополь : Крымский Архив, 2001. – С. 145–154.

8. Кокорина Е. Г. Роль эскапизма в формировании творческого пространства Крыма / Е. Г. Кокорина // Сборник материалов конференции XXXIX международные научные чтения «Культура народов Причерноморья с древнейших времён до наших дней», 21–22 сентября 2015 г. – Симферополь, 2015. – С. 57–60.

9. Брагина Т. А. Путешествие по дворянским имениям ЮБК / Татьяна Брагина, Наталья Васильева. – Симферополь : Таврия, 2001. – 224 с.

10. Калинин Н. Архитектор Высочайшего Двора / Николай Калинин, Александр Кадиевич, Марина Земляниченко. – Симферополь : Бизнес-Информ, 2011. – 232 с.

11. Потапчик Д. С. Стилистические особенности архитектуры «стиля модерн» в Крыму как регионального явления / Потапчик Д. С. // III научно-практическая конференция профессорско-преподавательского состава, аспирантов, студентов и молодых учёных «Дни науки КФУ им. В. И. Вернадского» (Симферополь, 2017), сборник тезисов участников. – Симферополь, 2017. – Т. 7. – С. 1028–1029.

*А. В. Костромицкая*  
*к. культ., доц. кафедры культурологии*  
*Таврической академии «КФУ им. В. И. Вернадского»*  
*(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **МЕСТА И «НЕ-МЕСТА» В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА**

**Введение.** В современной гуманитаристике все чаще звучат утверждения об ускорении истории, для которого характерны стремительные трансформации традиционного стадийного развития: уменьшение временных промежутков между значимыми историческими событиями, рост темпов социокультурного и экономического развития общества, модернизация государственного и политического устройства стран мира, увеличение количества научно-технических открытий и технологий, узкопрофильных профессиональных образований и других изменений в пространстве и времени. Закономерно, что указанные изменения влияют на повседневность в жизни человека, а поскольку большинство современного человечества проживает в городах, актуальным для культурологического исследования представляется осмысление пространственно-временного континуума в культурном пространстве современного города.

**Цель** работы – исследование актуального состояния культурного пространства через определение мест и «не-мест» в современном городе.

**Основная часть.** Стремительное развитие исторического процесса фиксируется в трудах таких исследователей, как Т. Адорно, П. С. Гуревич, М. Мосс, П. Нора, М. Оже, М. де Серто, Е. Г. Трубиной, в работах философов и культурологов-постмодернистов, художественной литературе, публицистике и других источниках.

Ускорение истории, о котором мы говорили во введении, приводит к избытку (или даже переизбытку) событий, что особенно заметно в истории и культуре с начала 20 века, когда мир всколыхнули глобальные перемены в ценностных и мировоззренческих установках, художественном и других текстах культуры, а исследователи стремились зафиксировать новые парадигмы, найти объяснения переустройству мира и осмыслить культуру нового типа, открытую к бесчисленным трансформациям. Соответственно, в интерпретировании событий также можно заметить некоторый избыток и форсирование медиапотока, что с одной стороны обогащает образную компоненту культурного пространства, а с другой – открываются безграничные возможности для манипуляций.

Следует отметить, что метафора пространства широко применяется в современных научных трудах, в том числе в культурологических исследованиях, где под пространством понимают конструируемое социокультурное образование, базис модели мира, его структурной организации, уникальное поле, «порождаемое взаимодействиями

и воздействиями ценностей культуры и их систем» [1, с. 437], в котором курсируют смыслы и протекают все культурные процессы. Поэтому пространство динамично и разномасштабно, то есть может существовать на уровне культурного региона, страны, города, конкретного места или другой геолокации.

Стремительный рост городов выражается не только в расширении физического пространства, но и в форсированном разрастании таких типов пространств, как общественное, экономическое, политическое, художественное, символическое, медиапространство. При этом архитектура культурных пространств все больше подвержена манипулятивным технологиям.

Манипуляции в культуре исследователи фиксируют с древнейших времен, тем не менее, с повсеместным распространением средств массовой коммуникации манипуляция как социокультурный феномен «предстает как симуляция подлинной индивидуальной и коллективной жизни людей, как вариант их самоотчуждения, что порождает искаженные формы бытия», когда «люди как субъекты социального управления ... взаимодействуют не просто с реальными процессами и предметами, но и с их более или менее адекватными информационными образами, символами, кодами» [2, с. 13]. Идентичные процессы происходят не только в семиотическом поле личности, но и в культурном пространстве города, сельского поселения и других территорий.

Российский исследователь У. Шихалиева выделяет такие технологические признаки манипуляции в современной культуре, как «повторяемость основного содержания навязываемой идеи культуры, информирование населения неявным знанием с выдачей его за объективную истину» [2, с. 14], дезинформация, подтасовка, явная или скрытая реклама, дискредитация, замалчивание, ложь, лесть, провокация, внушение, нейролингвистическое программирование, придание ценности или обесценивание, рост популярности «квазиреальности»; поляризация культурного пространства. Мы можем добавить к ним претензию на рациональность; неравномерное или фрагментарное использование и трансляцию событий, процессов, отдельных культурных артефактов; работу с идеологией, национальными и этническими символами; коммерциализацию культуры; имитирование, суггестию и симулирование отдельных элементов культурного пространства.

Не во всех типах городских пространств можно наблюдать указанный комплекс характеристик полностью, тем не менее, многие из них способствуют актуализации и увеличению количества визуальных и воображаемых образов территорий, которые формируются у постоянных жителей и нерезидентов. Образ территории – явление, динамика которого зависит от множества факторов: от возраста до мотивации носителя образа, действий властей по благоустройству города, транслирования определенных идей в средствах массовой коммуникации и так далее. При этом у жителей, как правило, образ

территории формируется постепенно и является одной из основ идентичностей личности. В детстве первостепенны дом и сопричастность к семье, позже – микрорайон, районы и другие места города, а в зрелом возрасте, при условии небезразличного отношения к местам в городе обитания, образ гармоничен, полон, устойчив и в меньшей степени поддается манипуляциям. Подобные места в культурном пространстве города обладают для резидентов такими характеристиками, как:

- наличие идентичности,
- стабильность, понимание памяти места и неписанных правил жизни,
- наличие сообщества и отношений с другими людьми, также идентифицирующими себя с этими местами,
- привычные приметы пейзажа,
- общность кодов и стратегий коммуникации с себе подобными,
- понятная система символов в культурном пространстве,
- «риторическая территория», то есть пространство дома, в котором понятны и приятны местные языковые особенности,
- чувство ответственности за сохранность локаций.

Однако сегодня, с учетом ускорения истории и медиапотока, избытка событий и их трактовок, происходят коренные изменения в культурном пространстве города, которое, по мнению отечественных и зарубежных исследователей, наполняется не только новыми местами, но и частично лишенными смыслов элементами, так называемыми «не-местами». К ним относят «пространства, созданные в соответствии с определенными целями (транспорт, транзит, торговля, развлечения), и отношения, выстраиваемые индивидами с этими пространствами», «отличаются тем, что они частично определяются словами или текстами, которые они нам предлагают» [3, с. 102-104]. Данный термин введен французским социальным философом и антропологом М. Оже в работе «Не-места. Введение в антропологию гипермодерна», а сам феномен обладает такими характеристиками, как:

- наличие инструкций по использованию, нарушение которых влечет исключение из «не-места», угрозу статусу или даже жизни,
- обилие текстов, предписаний, экранов, знаков, указателей, афиш, рекламных конструкций,
- случайные, легко создаваемые и разрушаемые образы,
- отсутствие истории, то есть в «не-местах» всё происходит по принципу «здесь и сейчас», поскольку в следующий раз правила посещения могут быть изменены (откроют новый зал ожидания, появятся дополнительные дорожные знаки, товары переместят в другие залы и т. п.),
- ориентация на «среднего человека», массу с «усредненными» предпочтениями,
- ситуативность контактов и коммуникаций.

Также можно выделить ряд особенностей взаимодействия посетителей/потребителей «не-мест»:

- отсутствие или наличие кратковременной идентичности,
- отсутствие устойчивых связей,
- дистанцированность и одиночество,
- «прочитывание» пространства, а не познание его,
- обязательность следования правилам и предписаниям, отсутствие свободы выбора, перемещений, постоянный контроль.

Прообразом «не-места» служит пространство путешественника – зрителя, который не чувствует ответственности за состояние посещаемых мест и, следовательно, более безразличен к ним, нежели резиденты. При этом интересно, что российский философ Д. С. Хаустов, вслед за Ж. Делезом и Ф. Гваттари, разделяет отношения путешественника и туриста к локации, с которой они собираются познакомиться: «путешественник открывает мир как рожденный здесь и сейчас в опыте его собственного движения, тогда как турист двигается по заранее заданной схеме [...] и узнает не больше, чем мог бы усвоить из туристической программки на сайте фирмы» [4, с. 181]. Однако, составление «карты опыта» путешественником или следование намеченному маршруту туристом все же не исключает отсутствие идентичности у обоих, а говорит исключительно о различных эмоциональных фонах прочитывания текста территории. Оба они проявляют «снисходительность к безымянности» [5], воспринимая образ культурного пространства без выделения мест и «не-мест».

Идея о сосуществовании в культурном пространстве города мест и «не-мест» свидетельствует о том, что город, некогда четко структурированное образование, перестает быть целостностью. Эта мысль созвучна с представлениями мыслителей второй половины 20 и начала 21 веков о современной социокультурной ситуации, признающей практики, которые «собственной структурой подчеркивает свою нецелостность, частичность, отдельность от других» [4, с. 105], а также отрицающей тотальность и представляющей собой множественность и децентрацию.

**Выводы.** Исследование актуального состояния культурного пространства современного города произведено в работе через определение и описание в нем мест и «не-мест». К местам в пространстве города относят локации, обладающие относительной стабильностью и структурными элементами, порождающими идентичность личности, к «не-местам» – динамично меняющиеся элементы пространства, созданные с определенной целью, предлагающие минимум отношений, связей, свободы и в большой степени подверженные манипуляциям. Места и «не-места» в культурном пространстве современного города проникают друг в друга. Образы городских территорий состоят из образов как мест, так и «не-мест», при этом последние более зыбки, так как создаются рассказами, слоганами, рекламными текстами, иллюстрациями в журналах, заметками в путеводителях или постами в социальных сетях. Здесь уместно отметить, что современный житель также не всегда стремится к освоению культурного пространства города, в котором живет, поэтому не только для туриста, но и для горожанина не только

«не-места»), но и места города все больше связаны с узнаванием, а не познанием их. А поскольку информация больше не отождествляется с носителем информации, расширение «не-мест» в культурном пространстве может повлечь за собой трансформации как социокультурной обстановки, так и механизмов идентификации у современного человека, проживающего в городе, где плотность культурных инноваций наиболее высока и заметна.

### Список литературы

1. Теория культуры: Учебное пособие [Под. ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова]. — СПб.: Питер, 2008. — 592 с.
2. Шихалиева У. К. Феномен манипуляции в контексте современной культуры: философский анализ [автореф. на соиск. уч. степ. к. филос. н.] / У. К. Шихалиева. — Астрахань, 2014. — 21 с.
3. Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна / М. Оже [пер. с франц. А. Ю. Коннова]. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 136 с.
4. Хаустов Д. С. Лекции по философии постмодерна / Д. С. Хаустов. — М.: РИПОЛ классик, 2018. — 288 с.
5. Карпов А. Пространство культуры [Электронный ресурс] / А. Карпов. — Режим доступа к статье: <http://culturolog.ru/content/view/1549/>.

*А. Ю. Кугушева*  
*аспирант кафедры культурологии*  
*Таврической академии «КФУ им. В. И. Вернадского»*  
*(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## ВЕРБАЛЬНЫЙ ТЕКСТ КРЫМСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. Г. МАМЧИЧА

**Введение.** Изучение культуры как текста является актуальным направлением современных исследований. Один из аспектов проблематики текстовой структуры культурного пространства Крыма составляет семиотический анализ вербального и визуального текста в художественной культуре второй половины XX в.

**Цель работы:** анализ художественного пространства произведений крымского живописца С.Г. Мамчича в контексте вербального текста крымской культуры XX в.

**Основная часть:** Семиотический подход к рассмотрению и изучению явлений культуры как текста опирается на ее символическую структуру. К вопросу о роли символа в культурном пространстве обращались исследователи Умберто Эко, Юлия Кристева, Ролан Барт, Ю. М. Лотман.

Ю. М. Лотману принадлежит определение пространства художественного произведения как системы, объединяющей символы, знаки для хранения и трансляции сведений о культуре [1, с. 294-309]. Данная система предстает

в форме знаковой структуры, языка или текста. По мнению Ю. М. Лотмана, текст является сложной, многоуровневой системой, которая способна создавать новые значения знаков и символов, в зависимости от контекста, в который эту систему помещает зритель или интерпретатор [2, с. 129-132].

Важной составляющей текста культуры является иконический знак, который Умберто Эко определяет как визуальный образ, соответствующий определенному высказыванию [3, с. 85]. Художественное пространство произведения искусства состоит из иконических знаков и приобретает значение визуального текста, или полисемантической структуры, по определению А.Я. Флиера, вступающей в социокультурные коммуникации [4, с. 222]. Примером подобной коммуникации является диалог вербального текста крымской культуры XX в. и художественного пространства произведений крымского живописца С.Г. Мамчича, представителя Киммерийской школы.

Анализ художественного пространства творчества таких представителей Киммерийской школы, как И.К. Айвазовский, Л.Ф. Лагорио, К.Ф. Богаевский, М.А. Волошин, указывает на его сложную знаковую структуру. Семиотический дуализм текста культуры определяет возможность соотнесения отдельного иконического знака с другими языками и выразительными художественными средствами, в частности, с вербальным текстом.

Феномен Киммерии Волошина, нашедший отражение в поэтических циклах, воспоминаниях, серии акварелей, оказал несомненное влияние на развитие крымской художественной культуры середины и второй половины XX в. Образы Восточного Крыма, возникающие в живописи авторов указанного периода, современники сравнивали и сопоставляли с Киммерией в пейзажах К.Ф. Богаевского, в яркой и образной поэзии М. А. Волошина. Не стал исключением и крымский живописец С. Г. Мамчич, представивший в своем творчестве авторское видение киммерийского пейзажа, в контексте наследия Киммерийской школы и художественной культуры XX в.

Произведения 1960-1970-х гг. – «Стрижи и крыши», «Тропинки детства», «Старый виноградник», «Город у моря» и другие – составили тот круг образов Восточного Крыма, который в первую очередь ассоциируется с творчеством Степана Гавриловича и позволяет современникам проводить сравнение с Киммерией Волошина: «Пусть говорят, что там бывал, / Где ты шагал, / Что открывал / Весь этот чудо-мир Волошин <...>» (Б.Е. Серман, 1977) [5, с. 60-61]. Таким образом, визуальный текст полотен С. Мамчича помещается в контекст «чудо-мира» Киммерии Волошина.

Собственный образно-символический мир коктебельских акварелей М. Волошин рассматривал как воплощение свободы и ритмичности жеста художника, уподобляемого танцевальному жесту [6, с. 357]. Вербальный текст, сопровождающий акварельные листы, по мнению автора, не отображает его содержания, но сопутствует ему по смыслу. Киммерия предстает перед читателем или зрителем в симфонии слова, цвета и формы, в их свободном сочетании [7, с. 217-220]. Поэт отразил это ощущение свободы и самостоятельной жизни текста в высказывании: «Мои стихи о природе

утекли в акварели и живут в них, как морской прибой, – с приливами и отливами» [8, с. 144-149]. Созданный М. Волошиным образ Киммерии явился воплощением принципа синтеза искусств, объединения выразительных средств вербального и визуального текста.

В творчестве С. Мамчича получают развитие композиционные приемы волошинских акварелей, интерпретация символического значения колорита. Так, активная роль желтого цвета в работах «Изрезанный берег» 1966, «Стрижи и крыши» 1965, «Старый виноградник» 1966 и других произведениях передает состояние покоя, философского осмысления природы. В представлении М. Волошина, желтый цвет, цвет старого золота, охры и шафрана соответствовал солнечному свету, свободе, мысли [9, с. 233].

В статье М. Волошина «Чему учат иконы?» красный цвет определяется как цвет земли, крови, жизни – его видение рдеющих и бурых трав, охристых холмов Коктебеля находит отражение в образах крымской земли С. Мамчича в работах «Весеннее солнце» 1964, «Красный виноградник» 1966, «Родной город. Феодосия у Старого Карантина» 1973-1974, «Дыхание истории» 1973 и других. Синий цвет, «синий окоём» в интерпретации С. Мамчича получает развитие в значении бесконечности морской стихии, ее внутренней свободы и открытости в произведениях «Рыбачья гавань» 1964, «Мыс Ильи» 1970, «Тропинки детства» 1971 и других.

Визуальный текст полотен С. Мамчича явился основой для интерпретации его образной системы через диалог с крымским текстом деятелей культуры первой половины XX в., в частности, А. Грина и А. Куприна. Современники художника рассматривали мотивы «Города у моря» или «Дыхания истории» как реминисценции к Гель-Гью в романе «Бегущая по волнам» или Балаклавской бухте в повести «Бухта листригонов» [10, с. 365].

Литературный образ сказочной страны Гринландии, возникающий в рассказах и повестях писателя А. Грина, получил развитие в крымской художественной культуре 1970-1980-х гг. В данном контексте рассматриваются произведения С. Мамчича, О. Грачева, А. Худченко и ряда других авторов, представленных на выставке 1981 г. «Образы Александра Грина в живописи и графике» [11, с. 4].

Центральным образом текста А. Куприна становится единство человека с природой в его «трудной, но радостной жизни» [12, с. 70]. Этот мотив находит воплощение в морской серии С. Мамчича, посвященной повседневному труду рыбаков – «Путина идет», «Сохнут сети», «Тремонтан – северный ветер» и других.

**Выводы:** Анализ художественного пространства С. Мамчича в рамках вербальных текстов М. Волошина, А. Грина, А. Куприна позволяет прийти к выводу о существовании диалога между указанными знаковыми структурами, о порождении ими новых смыслов. Литературные образы ассоциируются зрителем с формами, композицией и колоритом полотен С. Мамчича, которые



приобретают значение иконического знака в крымском культурном пространстве.

### **Список литературы**

1. Леута О. Н. Ю. М. Лотман о трех функциях текста // Юрий Михайлович Лотман / Под ред. В.К. Кантора. – Москва: РОССПЭН, 2009. – С. 294-309.
2. Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3 т. Т.1. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – 480 с.
3. Эко У. О членениях кинематографического кода // Стрoение фильма. – Москва, 1985. – С.85.
4. Флиер А.Я. Избранные работы по теории культуры. – Москва: ООО Издательство Согласие; Издательство Артём, 2014. – 560 с.
5. Серман Б.Е. Спокойствие и непокой: Стихи. – Киев: Дніпро, 1982. – 149 с.
6. Волошин М.А. Жизнь – бесконечное познание: Стихотворения и поэмы. Воспоминания современников. Посвящения / Сост., подгот. текстов, вст. статья, комм. В. П. Купченко. – Москва: Педагогика-Пресс, 1995. – 576 с.: ил.
7. Часовских Т.Н. Надписи на акварелях (М. Волошин) // Культура и текст. – 1998. – № 4. – С. 217-220.
8. Филиппова О.Н. М.А. Волошин - поэт и художник // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2014. – № 4. – С. 144-149.
9. Пинаев С.М. Максимилиан Волошин или себя забывший бог. – Москва: Молодая гвардия, 2005. - 661 с.
10. Криштоф Е.Г. Сто рассказов о Крыме. – Симферополь: Таврия, 1978. – 400 с.
11. Образы блистающего мира // Ленинец. – 1981. – 18 июля (№85). – С. 4.
12. Лилин К. Александр Иванович Куприн. – Ленинград: Просвещение, 1975. – 112 с.

***И. А. Курьянова***

*к. ф.н., доцент кафедры культурологии*

*Таврической академии «КФУ им. В. И. Вернадского»*

*(г. Симферополь, Крым, РФ)*

### **ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА КАК ТЕКСТ КУЛЬТУРЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

Культура – это Человек. Человеческая деятельность, и, прежде всего творческая, порождается культурой, творит культуру, сама становится культурой. Не случайно, когда надо обозначить время, мы говорим: «Это было во времена Шекспира или Пушкина». Характеризуя культурные хронотопы называем их по знаковой личности: Репинские Пенаты, Чеховское Мелихово, Петербург Достоевского. Уже стали научными терминами определения: байроновский тип, тургеневская девушка, маниловщина. И даже разговорные определения – шекспировские страсти, хлестаковщина – понятны каждому. Почему так происходит? В первую очередь потому, что и творцы и их герои (как часть души автора) вобрали в себя и воплотили в своей жизненной истории главные черты Времени, стали его зеркалом, точно и правдиво передающим его образ.

Конечно, так происходит не со всеми, а только с теми художниками, кто обладает особыми и необходимыми качествами для того, чтобы осуществлять эту важнейшую культурологическую функцию – творить культуру.

Американская антропологическая школа «Культура и личность» дала свое довольно емкое название такой творческой личности, определяющей культурное лицо эпохи – «модальная личность», или «базовая». Согласно А. Кардинеру (представителю этой школы), это главная личностная структура, которую формирует та или иная культура, и она включает в себя совокупность склонностей, представлений и особенности способов связи с другими людьми, которые делают её максимально восприимчивой к жизни, и позволяют быстро адаптироваться к особенностям данной культуры, достигая определенных успехов в рамках существующего порядка.

Такими чувствительными и отзывчивыми личностями становятся, в первую очередь, творческие люди, художники, поэты, музыканты. Камертон их души тонко настроен на жизнь и улавливает все её волны, отзывается на все звуки и движения, что и определяет их поведение и жизненную философию. Согласно данному подходу, общество может быть охарактеризовано через такую модальную личность, поскольку в судьбе и жизнетворчестве её проявляется судьба поколения и культуры времени. Таким образом, модальная личность является культурным текстом, изучая и расшифровывая который, можно познать культуру эпохи. Конечно, эта теория, как и всякая другая, не носит абсолютного характера, но опыт русской культуры указывает на наличие здесь рационального зерна.

Возьмем на себя смелость определить нашего земляка – крымчанина, коктебельца, тонкого поэта, интересного художника, оригинального мыслителя, жившего в начале прошлого столетия, – Максимилиана Волошина как базовую личность эпохи Серебряного века, через которую это время может быть и охарактеризовано, и изучено, и понято. Иначе как объяснить наличие в нашей культуре таких понятий как «Волошинский Коктебель», «Волошинская Киммерия», «Дом Поэта».

Исследуя жизнетворчество Максимилиана Волошина, постигая этот личностный текст, мы сможем лучше понять сложную и богатую культурную эпоху начала XX столетия, что очень важно для нас, живущих в начале следующего XXI века. Жизнь культуры циклична и времена как бы повторяются в своих базовых чертах через определенные промежутки времени. И не нами первыми замечено, что наше сложное и нестабильное время очень напоминает, то, что было в русской культуре тогда, в начале двадцатого века.

Современных культурологов волнуют прежде всего проблемы современной жизни культуры. Однако, изучать свое время очень трудно. Но если применить метод аналогий, то, исследуя подобное время, жизнь культуры и её творцов в нестабильной ситуации начала XX века, можно лучше понять сегодняшнее состояние культуры, сделать прогнозы на будущее.

Пример жизни «поколения рубежа» (А. Белый) с честью прошедшего испытание кризисом, революциями, войнами, важен и чрезвычайно актуален для нас сегодняшних.

Максимилиан Александрович Волошин родился 28 мая 1877 года в Киеве, в школе учился в Москве. Но как он сам напишет в автобиографии, духовной родиной ему стал Коктебель, в который они с матерью переехали в 1893 году, поскольку жизнь здесь, на далекой окраине России, была не такой дорогой как в столицах. Феодосийская гимназия, Московский университет, Парижские салоны и художественные ателье сформировали личность молодого художника. Но истинной лирой поэта Волошина стал именно Коктебель. Здесь, у молчаливых...

Торжественно-пустынных берегов

Очнулся я – душа моя разъялась,

И мысль росла, лепилась и ваялась

По складкам гор, по выгибам холмов... («Коктебель», 1918 г.)

Волошин воспел Восточный Крым в лирической поэзии и поэтических акварелях. Кроме того, его перу принадлежат прекрасные переводы французских поэтов, множество искусствоведческих статей, текстов лекций. Но самое главное его творение – Дом в Коктебеле, известный как «Дом Поэта», гостеприимно распахнутый хозяином для всех желающих и нуждающихся, и ставший первым в стране Домом творчества.

Строительство своего Дома Максимилиан Александрович начал в 1903 году. Строил понемногу и долго, пристраивая небольшие комнаты и расширяя пространство для жизни многочисленных гостей. Сам разработал план, положив в основу принцип золотого сечения - античной гармонии. В трудное время революций и гражданской войны, и всего, что сопровождает такие события – голода, холода, разрухи, бедности, страха смерти – Волошин посвятил себя строительству, и в прямом, и в переносном смысле. Он строил Дом и судьбы людей, судьбы творцов культуры и самой культуры.

Под гостеприимной кровлей поэта жили и работали очень многие крупные творческие личности Серебряного века. А. Белый, К. Бальмонт, В. Брюсов, О. Мандельштам, И. Эренбург, М. Цветаева, Н. Гумилев, А. Толстой, К. Богаевский, А. Лентулов, К. Чуковский, В. Вересаев, М. Булгаков – вот неполный список тех, для кого Дом Поэта на некоторое время становился домом и мастерской. Сколько прекрасных произведений создано здесь, кроме творений самого хозяина. Гумилев написал в Коктебеле прославленных «Капитанов», А. Толстой сочинял «Сорочьи сказки», стоя за конторкой, которую сделал для него своими руками Волошин, здесь работал над пьесой «Яков Богомоллов» Горький, писала стихи Цветаева, читал коктебельцам «Собачье сердце» Булгаков...

В русской культуре рубежа XIX – XX веков, в кризисное и нестабильное время, ведущим художественным методом стал символизм, не ставший чисто литературным явлением и, кроме всего, предлагавший интересные программы выхода из «хаоса», с ведущей ролью в организации «жизни по законам

искусства» именно личности художника, творца. Старшие символисты выдвинули идею «теургии», но, по мнению А. Белого, не преуспели в ней. Младосимволисты провозгласили полное растворение искусства в потоке жизни и переход творчества в жизнетворчество. Но никто из них, ни Иванов в теургических собраниях на Башне, ни Белый с его кружком «Аргонавтов», ни Гумилев с «Цехом поэтов» – не сделал последнего шага для реального выхода искусства в жизнь.

Это удалось, как нам представляется, только Максимилиану Волошину. Синтез мысли, творчества и реальной практики жизни реализован в постройке Дома для всех, для жизни Культуры в неустроенное, переломное, губительное для культуры время, к воплощенным в реальность стен идеям теургии и всеединства.

Разрухе, царившей в стране, поэт-философ противопоставил созидание и строительство, скитальничеству – стены дома, глобальному разобщению и вражде гражданской войны – единение и творческую атмосферу, антигуманизму времени – любовь к человеку и веру в него. Гибели культуры, которую нес ей мир, Дом Волошина противопоставил жизнь с её главным свойством и бесценной возможностью – творчеством. Конечно Дом Поэта состоялся, прежде всего, благодаря личности хозяина – М. А. Волошина. Это он, гостеприимный и радушный, был тем «очагом», у которого, по определению М. Цветаевой, «все грелись и горели».

Первый Дом творчества, созданный Волошиным, не потерял своего значения и сегодня, оставаясь местом паломничества и дружеских встреч творческой интеллигенции. Местом выставок, фестивалей, концертов, конференций, вполне оправдывая определение, данное ему – дому – А. Белым: «не музей, а дыхание жизни». Дом-музей Поэта сегодня - «сердце» заповедника «Волошинская Киммерия», духовный центр культуры не только Серебряного века.

Знакомство с культурным текстом личности М. Волошина – это напоминание нам сегодняшним о роли творческой личности в истории и культуре, это наша культурная память, а «для человечества воспоминание – все. Это единственная дверь в бесконечность...» – справедливо утверждал Волошин.

#### Список литературы:

1. См.: Этнопсихология. Стефаненко Т.Г. 3-е изд., испр. и доп. – М.: Аспект Пресс, 2004. – С. 56–62.
2. М. Волошин. История моей души / В кн.: Максимилиан Волошин. Автобиографическая проза. Дневники – Москва: «Книга», 1991. – С. 201.

*М. В. Мизрахи*

*к. культурологии, доцент кафедры культурологии  
Таврической академии «КФУ им. В. И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ КОММУНИКАТИВНЫХ СТРАТЕГИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МУЗЕЕВ: ПАРТИЦИПАТОРНЫЕ ПРОЕКТЫ**

**Введение.** В последнее десятилетие крайне высокие темпы развития художественного рынка и интернета в качестве каналов трансляции искусства оказали существенное влияние на положение традиционных художественных музеев, зрительская аудитория которых быстро стареет, а посещаемость снижается. В этой связи и исследователи, и сами учреждения все активнее работают над совершенствованием коммуникативных стратегий, опираясь при этом в значительной степени на технологии, форматы и инструменты, свойственные художественному рынку и интернету. Деятельность последних в свою очередь контролируется корпорациями и регулируется экономическими законами. Условия существования художественного в этих пространствах детерминированы бизнес-средой и технологиями в большей степени, чем социокультурными факторами. Художественные музеи же исторически происходят из традиции патронажа, которая определяет их функционирование в соответствии с культурным, социальным и политическим запросом. Их коммуникативные стратегии, таким образом, должны вырабатываться с учетом актуальных социокультурных вызовов. В равной степени это можно считать справедливым как для крупных художественных музеев, имеющих общемировую известность, так и для небольших локальных музеев. Задачи совершенствования коммуникативных стратегий для разных музеев будут разными, но безусловным приоритетом в большинстве случаев является увеличение аудитории и интенсификация взаимодействия с ней.

**Целью** исследования является анализ типических приемов и принципов трансформации коммуникативных стратегий художественных музеев.

**Задачи** исследования следующие:

- выделить и описать типические приемы и принципы трансформации коммуникативных стратегий художественных музеев;
- рассмотреть партиципаторные проекты художественных музеев в качестве примера реализации инновационных коммуникативных стратегий и проанализировать их потенциал и эффективность.

**Источники и методы исследования.** В процессе работы использовались следующие источники:

- научные публикации по теме исследования, материалы научно-практических дискуссий, посвященных проблемам модернизации музеев;
- различные документы музеев: отчеты, каталоги, уставы;
- сайты и социальные медиа художественных музеев России и крупных зарубежных музеев;
- интервью, видео публичных лекций и выступлений директора Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, президента берлинского фонда Прусского культурного наследия, кураторов и руководителей подразделений музеев MOMA, Tate и Tate Modern и других крупных музеев.

В ходе исследования были использованы следующие подходы и **методы**: сравнительно-сопоставительный анализ, историко-культурный анализ, case-study для изучения коммуникативных практик музеев.

### **Результаты исследования.**

Основным принципом трансформации художественных музеев и актуализации их коммуникативных стратегий является пересмотр роли зрителя. Пассивная роль посетителя перестраивается, музеи различными способами стремятся к поддержанию обратной связи. Взаимодействие музеев с аудиторией становится все более демократичным: музеи проводят экскурсии в формате диалога, организывают пикники в рамках выставочного пространства, способствуют диалогу между зрителем и художником. Так, например, музей современного искусства Tate Modern в 2011 году в рамках выставки китайского художника Ай Вэйвэя впервые использовал специальные зоны для записи видеообращений к художнику. Позднее ответы художника на вопросы, заданные в этих обращениях, публиковались в соцсетях музея. Для посетителей это было возможностью расширить полученный художественный опыт, поводом вернуться к предложенному музеем контенту через некоторое время и сделать новости музея стабильной частью своей информационной среды.

Приемы интерактивности могут также распространяться на объекты экспозиции, с которыми посетитель может взаимодействовать. Одним из российских музеев, активно использующих принципы интерактивности, является Еврейский музей и центр толерантности.

В контексте демократизации коммуникаций и усиления интерактивности социальные медиа сами по себе являются важнейшим коммуникативным ресурсом музея, поскольку они представляют возможности для таргетированного взаимодействия с разными группами целевой аудитории, для анализа и своевременной актуализации профилей этих групп, а также для пролонгирования дискуссии вокруг конкретных событий.

С обозначенными выше принципом демократизации и приемами усиления интерактивности связана еще одна относительно новая черта музейных коммуникативных практик – геймификация, то есть использование подходов, свойственных компьютерным играм, и принципов игрового дизайна. Формы геймификации, даже для традиционных художественных музеев, чрезвычайно многообразны: соревнования (конкурсы, викторины), игровые приложения, игровые элементы в экскурсионных программах и пр.

Демократизация, интерактивность, геймификация – действенные способы приближения музея к зрителю. Именно они легли в основу концепта партиципаторного музея. Партиципаторным музеем называется музей, представляющий зрителям возможности для активного соучастия, уделяющий особое внимание творчеству и мнениям простых посетителей, создающийся и развивающийся при их особом участии. Автор книги «Партиципаторный музей» Нина Саймон отмечает, что в основе её работы лежит в частности идея о том, что функциональностью, доступностью и комфортом учреждение культуры должно походить на торговый центр или железнодорожный вокзал. Действительно, партиципаторные проекты в корне меняют традиционный способ коммуникации музея со зрителем, отвечают задачам расширения целевой аудитории музея, укрепления связей между музеем и посетителями, способствуют реализации образовательной, информационной функции музея, превращают музей в значимый центр социализации. Потенциал партиципаторных проектов сложно переоценить. Они создают комфортную среду для максимально широкой аудитории, учитывают интерес и потребности посетителей.

При этом важно, что принципы соучастия и демократизации коммуникативных практик отталкиваются и противопоставляются стратегии элитарности, которая являлась доминирующей для традиционных художественных музеев на протяжении столетий. Необходимо отметить, что в значительной степени партиципаторные инициативы воспроизводят специфичные для цифровых платформ способы трансляции искусства и ведут к трансформации традиционной базы его функционирования. В беспрекословном соблюдении принципов демократизации и соучастия есть некоторая опасность: беспрекословное следование потребителю запросу приводит к утрате музеем его уникальных социокультурных, культурно-ориентирующих функций. Музей соучастия рискует, как и интернет с технологически предзаданной структурой, превратиться в отражение только интересов и желаний аудитории без возможности сообщать что-либо новое, создавать позитивные смыслы. Музей не может следовать принципам соучастия в ущерб принципам селекции, принципам ориентирования зрителя, ведь экспертная селекция – это не сужение, а, напротив, крайнее расширение диапазона интересов зрителей, его художественного опыта. Только коммуникация, выводящая аудиторию за границы локального демократического консенсуса, будет эффективной и в равной степени полезной для музея и посетителя.

**Выводы.** Учитывая опыт других каналов трансляции искусства (арт-рынка и интернета), музеи активно используют средства маркетинга и менеджмента для привлечения новых групп целевой аудитории, для интенсификации взаимодействия с посетителями. Естественно, этот инструментарий используется также и при актуализации коммуникативных стратегий. Основные принципы такой актуализации лежат в плоскости пересмотра роли зрителя в музее в направлении большей активности, диалогичности, партнерства. Выражением этих тенденций стал концепт партиципаторного музея, который действительно эффективно решает ряд задач модернизации музея, но также должен учитывать необходимость сохранения его уникальных социокультурных функций, укорененных в традиционном подходе.

*Т. С. Супранкова*

*старший преподаватель кафедры культурологии  
Белорусского государственного университета  
(г. Минск, Республика Беларусь)*

## **«ФАУСТ» И. В. ГЁТЕ КАК ТЕКСТ НЕМЕЦКОЙ И МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

**Введение.** Топос фаустианы – один из самых популярных в европейской культуре, который сформировался в немецком Возрождении и распространился в западноевропейской литературе: немецкая народная легенда «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике», трагедия английского драматурга К. Марло «Трагическая история доктора Фауста», в том числе и на территории Речи Посполитой как цикл легенд о пане Твардовском в польской и белорусской культурах. В эпоху Просвещения этот миф привлек немецких сентименталистов, ярким представителем которых был молодой И. В. Гёте, написавший своего «Пра-Фауста» («Urfaust») в 1772 г. Переработанный «Фауст», его первая часть, увидел свет только в 1808 году, а вторую величайший мастер создавал вплоть до своей смерти в 1832 году. Это шедевральное произведение, дело всей жизни И. В. Гёте, становится образцом, провозглашая мифологему и философему фаустианы в немецкой и мировой литературе и культуре.

Послегётевскую эпоху открывает европейский романтизм, который сменил просветительские направления. В эстетике этого стиля творчество И. В. Гёте стало пристальным предметом исследования и вдохновения. Романтизм, который пророс из глубин эпохи Просвещения, идейно, жанрово, тематически подпитывался его концепциями. Целью данной работы



является анализ воздействия «Фауста» И. В. Гёте на немецкую и другие национальные культуры, в частности белорусскую.

Основная часть. Шедевр И. В. Гёте «Фауст», возникший в эпоху Просвещения, не был бы великим произведением, если бы для немецкого гения не важны были бы культурные парадигмы минувших эпох, с которыми писатель ведет непрерывный диалог. Поскольку написание «Фауста» стало для него делом всей жизни, в канву произведения на разных этапах обращения к сюжету вплетаются важнейшие философские концепты, выводимые Гёте из нового прочтения Библии, античной и западноевропейских литератур, в том числе немецкой.

Эволюция «Фауста» – история шестидесятилетнего создания главного дела всей творческой жизни гениального мастера слова. Эта история действительно впечатляет нас своей уникальностью, безграничностью, неудержимостью творческого гения в поисках истины и смысла человеческой жизни. «Фауст» – главное и итоговое произведение И. В. Гёте, которое, как известно, дорабатывалось и корректировалось им до последних дней жизни, и только уже после смерти автора появилось перед читателем в полном виде в стотомном веймарском Собрании сочинений писателя.

Во времена романтизма целая плеяда молодых писателей продолжили традицию фаустианы: появляются романтический «Фауст» (драматический отрывок) появляется у А. фон Шамиссо в 1803 г. (самая же удачная интерпретация – новелла «Невероятная история Петера Шлемиля»), стихотворение «Доктор Фауст» собирателями фольклора А. фон Арнимом и К. Брентано размещено в «Волшебном роге мальчика» (1806–1808), дальнейшие интерпретации – роман «Мемуары сатаны» известного сказочника В. Гауфа (1827), драма «Дон Жуан и Фауст» 1828 г. Х. Д. Грабе, в 1836 г. выходит лирико-эпическое произведение «Фауст» Н. Ленау.

История немецко-белорусского межкультурного диалога начинается с истории создания оперы «Фауст» в 1814 году, когда в Веймаре встречаются два творца – поэт и композитор, немец и литвин, теоретик веймарского классицизма и трубадур романтизма – Иоганн Вольфганг фон Гёте и князь Антоний Генрик Радивилл. Исследователь музыкального «Фауста» и режиссер-постановщик оперы Виктор Скоробогатов отмечает, что «Фауст» А. Г. Радивилла является театрально-музыкальным достоянием эпохи европейского романтизма [1, с. 20]. Излюбленными музыкальными жанрами композиторов-романтиков того времени были опера, симфония и балет. Большое внимание в работах уделялось героическому прошлому, народным песням, балладам и легендам. С большой художественной выразительностью описывает либреттист-Гёте сцены любви Фауста и Гретхен. Но здесь нужно обратить внимание и на то, что в основном сюжетное ядро либретто опирается на «Пра-Фауста», который был написан молодым Гёте еще в штюрмерский период. Поэтому влияние штюрмерства – предтечи романтизма на немецких землях – также очевидно.

Помимо данного примера, в литературе белорусского романтизма можно обнаружить влияние идей Гёте, пропущенных сквозь призму национального мифотворчества – фольклора, с собирания которого молодое поколение писателей-романтиков прокладывало путь к белорусоведению и популяризации родного языка. В то же время они опирались и на ценности западноевропейской литературы: «Белорусские романтики, писали они по-польски либо пытались писать на мужицком тогда белорусском языке, также впитывали импульсы мировой литературы. Среди таких писателей нельзя не выделить выдающуюся фигуру романтизма Адама Мицкевича, поэта нескольких народов, сердцем преданного своей родной земле – Беларуси. Как отмечал сам поэт, родиной его являлась Литва (северо-запад современной Беларуси), а первая столица Великого княжества Литовского Новогрудок была его родным городом. Тогдашняя столица Вильно стала местом его обучения. Именно там он встретил настоящих друзей, вместе с которыми основал патриотические молодежные организации филоматов и филаретов, вместе с которыми по обвинению царскими властями был арестован и выслан в 1824 г. в Россию. Писатель желал бороться за лучшее будущее родного края не только с помощью пера, но, чудом оказавшись на свободе, он смог продолжить дело своей молодости только в своих произведениях. Почти что все друзья погибли в царских тюрьмах или в ссылке, а ему одному придется на протяжении десятилетий, что были отведены на этой земле, оплакивать их незавидную судьбу» [2, с. 104].

Фаустианские мотивы в «Дедах» А. Мицкевича угадываются на уровне идей, характеристик персонажей, а также присутствуют целые вставные сюжеты, что отсылают нас непосредственно к гётевому шедевру: это баллада «Зачарованный юноша» в I части драматической поэмы, которая является произведением-спутником самостоятельной юношеской баллады «Пани Твардовская». В III части действие «показано в романтическом ключе с использованием важного приема двоemiрия: автор вводит сначала в качестве действующего лица Ангела, который охраняет Узника от сил тьмы и таким образом поддерживает его. Как и Гёте, Мицкевич показывает невидимое присутствие духовного мира в жизни своих героев, особенно если они находятся на перепутье и должны принять важное решение (договор Бога и Мефистофеля в «Прологе на Небе», присутствие духов в сценах, финал «Фауста»). Фаустианский мотив – недовольство книжными и эмпирическими знаниями, стремление проникнуть в мир духов – прослеживается и в беседах узников, которые готовят себя к смерти. Они явно чувствуют присутствие невидимого мира и во тьме темницы будто видят этот мир, как Фауст сразу же разглядел в странном пуделе-Мефистофеле не просто собаку; как Гретхен, находясь в тюрьме и прозрев духовно, отказывается от ухищрений Мефистофеля, а отдается Божьему суду» [2, с. 106].

Белорусский писатель Ян Барщевский, писавший на польском языке (белорусский не имел официального статуса и был разговорным языком крестьянства), «с помощью системы художественных образов воспеть самобытность, красоту родного края, напомнить о его славном прошлом.

Многие вопросы, которые связаны с самоопределением белорусского народа, имеют и национальный, и универсальный характер. Типологически они близки духовным поискам представителей романтизма польского, русского, немецкого, европейского вообще. Аналогии можно провести и с творчеством И. В. Гёте, в первую очередь с его драматической поэмой “Фауст”, тем более что в народных представлениях популярен был образ пана Твардовского, к которому в своем творчестве обращаются известные современники писателя Адам Мицкевич и Томаш Зан» [2, с. 109].

Фаустианскими мотивами в «Шляхтиче Завальне» являются: измена, которая расценивается как связь с Чернокнижником, Белой Сорокой, как договор с дьяволом («Огненные духи», «Твардовский и ученик», «О чернокнижнике и о драконе, который вылупился из яйца, снесенного петухом», «Ужовая корона»). Такие персонажи не живут среди «своих», а приходят извне, они разительно отличаются от местных жителей. Так Мефистофель у Гёте также отличается своей необычностью, причем необычность эта в первую очередь внешняя: он появляется в разных обликах и эти метаморфозы происходят только снаружи. «Метаморфозы имплицитного характера происходят с теми, кто доверяется таким персонажам, как, например, это делает Фауст или герои рассказов Барщевского. Но как правило все договоры с нечистой силой заканчиваются очень трагично. Фантастический мир белорусских народных преданий и легенд, которым Я. Барщевский насыщает свои рассказы, близкий к сценам из “Фауста” “Кухня ведьмы” и “Ночь Вальпургии”, которые И. В. Гёте также писал, опираясь на народные предания и поверья» [2, с. 110–111].

Выводы. Таким образом, топос фаустианы оказал влияние на развитие мировой и белорусской культуры и стал фактором межкультурной коммуникации, ключевую роль в этом процессе сыграл бессмертный текст И. В. Гёте «Фауст». Эта коммуникация нашла яркое отражение в памятниках музыкальной культуры и литературного творчества. Тем не менее, в данном межкультурном диалоге можно увидеть определенные черты проявления национального менталитета, ведь белорусским романтикам ближе оказалась интерпретация легенды о белорусско-польском Фаусте – пане Твардовском. Также стоит отметить, что на этом диалог не завершился, а продолжился на новом этапе в следующие эпохи.

### **Список литературы**

1. «Фаўст»: Опера А. Г. Радзівіла на лібрэта Ё. В. Гётэ. – Мінск: Тэхналогія, 1999.
2. Супранкова, Т. С. Белорусская фаустиана на стыке эпох и культур / Т. С. Супранкова // Contemporary Issues of Literary Criticism XI “Romanticism in Literature. On the Cross-road of Époques and Cultures (Dedicated to the 200<sup>th</sup> Birth Anniversary of Prominent Georgian Romantic Poet Nikoloz Baratashvili)”: Proceedings of International Symposium / Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, Iv. Javakhishvili Tbilisi State University, Georgian Comporative Literature Association (GCLA), September 27–29, 2017. – Tbilisi: TSU Press, 2017. – Part II. – P. 101–117.

**В. Г. Шевчук**  
к. филос.н., доцент, заслуженный художник РК,  
доцент кафедры декоративного искусства  
ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет»  
(г. Симферополь, Республика Крым, РФ)

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК СВОЕОБРАЗИЕ ИСКУССТВА АВАНГАРДА НАЧАЛА XX ВЕКА

**Введение.** Современная социокультурная ситуация остро поставила вопросы межкультурного взаимодействия, специфики культурной среды современного общества, ценностных ориентаций в поликультурном и полиэтничном пространстве.

Особое значение в этом процессе приобретает изучение теории и истории культуры на различных этапах развития, основных направлений, определивших своеобразие творческих исканий наиболее ярких её представителей. Актуализируются проблемы духовного состояния общества, ценностные аспекты как основа межкультурного взаимодействия, образно-символические формы мышления, креативность творческого процесса и образа жизни его создателей – всё то, что дало основание для характеристики этой эпохи как «авангарда», духовного Ренессанса.

В своем известном определении о культуре как творческой памяти, состоящей из «локальных семантик», Ю. М. Лотман указывает на ее внутренне разнообразный характер [6, с. 200–202].

В культурном пространстве авангарда и его творческой памяти «формируются новые тексты, ... суждения, оценки прошедшего, новые процессы в «текстообразовании», которое приобретает “бурный конструктивный характер”» [11, с. 6]. Культурное пространство определенной эпохи, характеризующееся как пространство человеческой деятельности и как мир процессов и предметов, представляющих суть этой деятельности, является многоаспектным феноменом. По определению С. Н. Иконниковой, «культурное пространство имеет не только внешние контуры, но и расположено внутри духовного мира личности», определяющего мотивацию её поведения, содержание внутреннего мира [5, с. 13].

Своеобразие культуры эпохи авангарда начала XX века характеризуется стремлением к синтетичности в её различных проявлениях, формированием оригинального художественного пространства, нашедшего выражение в ярких, творчески решённых художественных текстах. Следующей особенностью синтетичности является сочетание аналитического и художественного освоения мира в творчестве представителей авангарда – теоретиков искусства, художников, поэтов – создателей вербальных, иконических, аудиальных текстов, кино- и театральных произведений. В ходе анализа своеобразия

культурного пространства данного периода актуальным представляется обращение к концепции человека-творца, к проблеме идентичности личности деятеля авангарда.

Профессора Х. Г. Тхагапсоев, Л. М. Мосолова и другие авторы коллективной монографии «Идентичность как навигатор сознания» рассматривают идентичность не как «особый тип субъектности (Я – образ, Я – концепция, самость, и пр.), а как «некую меру бытия и форму предикации вещественных, ментально-психических, знаково-символических объектов [10, с. 51; 53; 61; 63]. Отмечено, что в ходе цивилизационного развития характеристика модели идентичности имеет различную типологию в зависимости от эпохи: «человек разумный», «человек – творец знаков (символов)», «человек электронный».

Т. И. Ерохина в контексте соотношения концептов «личность» и «текст» считает необходимым обоснование культурологической парадигмы «текст личности» [4, с. 269].

Человек, погруженный в культурное пространство, образует вокруг себя организованную пространственную сферу, которая, с одной стороны, включает семиотические модели, с другой, – деятельность человека, которая коррелирует с этими моделями.

Особенностью пространственных моделей, формируемых культурой, является то, что они создаются «на иконически-континуальной основе», содержанием которой являются *иконические* тексты. Словесный уровень этих текстов связан с опытами самоописания данных структур.

В культурное пространство включаются образы, создаваемые искусством, глубокие научные представления, с чем связывается перекодировка пространственных образов на язык других моделей. Так формируется сложный семиотический механизм, находящийся в постоянном движении

В нашей монографии «*Культурное пространство отечественного авангарда*» (2017, В. Г. Шевчук) мы прокомментировали мысли М. Ю. Лотмана о причине сложности и многообразии самих текстов культуры, являющихся «не складами, а “генераторами”» смысла, которые не хранятся пассивно, а растут и под влиянием новых кодов «генерируют» новые тексты и семиотические системы. Например, «вторжение» христианских текстов в культуру Руси XI–XII вв., западноевропейских текстов в культуру послепетровской эпохи и т.д. Примеров множество, среди них Лотман отмечает положение, которое мы используем в дальнейшем анализе культуры авангарда: «вторжение *живописных* текстов в поэтический процесс текстообразования», т.е. то, что мы определяем как воплощение «синтеза искусств» в творчестве выдающихся деятелей периода авангарда: Бурлюка, Маяковского, Хлебникова и других [См. : 11, с. 25–26].

Ю. М. Лотман свидетельствует: «Прорыв в новые, более широкие системы правил переживается как переход из мира правил в область безграничной свободы» [Цит. по 11, с. 26]. В подобные «бифуркационные»

периоды, получившие, квалификацию «взрыва», происходит и «взрыв новых форм поведения», отличающихся значительной степенью *креативности*.

Таковы, в основном, особенности пространства культуры так называемых «переходных» периодов, в числе ярких проявлений основных «текстообразований», играющих роль «генераторов новых возможностей»; «расширением степеней свободы» является рождение новых культурных форм. Всё вышесказанное имеет непосредственное отношение к эпохе Первого русского авангарда – центральной теме нашего исследования.

**Цель данной работы** – обоснование синтетичности и «интертекстуальности» как главных особенностей культурного пространства авангарда начала XX века.

**Основная часть.** Синтетичность культуры авангарда проявилась в сочетании аналитического и художественного освоения мира в творчестве участников процесса. Это были как теоретики (Р. Якобсон, Н. Евреинов, В. Шкловский, К. Малевич, Н. Богомазов и другие), так и художники – создатели литературных, живописных, музыкальных, кино- и театральных произведений (А. Скрябин, С. Дягилев), по терминологии, утверждённой в «Семиосфере» Ю. Лотмана, – вербальных, визуальных, аудиальных текстов (Д. Бурлюк, В. Кандинский, В. Маяковский, В. Хлебников и другие).

Рассмотрим некоторые персоналии авторов теоретических разработок проблем культуры и искусства Первого русского авангарда, современников этой теургической эпохи.

Активным участником художественной жизни страны 10-х–20-х гг. XX века был *Роман Осипович Якобсон* (1896, Москва–1982, Бостон, США) – российский, европейский и американский лингвист, литературовед, искусствовед и культуролог. В числе его друзей и собеседников были Владимир Маяковский, Виктор (Велимир) Хлебников, Осип Брик, Юрий Тынянов, Василий Кандинский и другие, с кем он сотрудничал. Прежде всего – это размышления Р. Якобсона об образной системе поэзии и живописи, которые сложились в московский период (1915–1920), в общении с авторами – поэтами и художниками, с их творчеством.

Влияние было двусторонним: мысли Якобсона, его концепция авангарда, харизма его личности, с одной стороны, оказали определенное воздействие на Маяковского, Хлебникова, Кручёных и других, но и их творчество, на основе изучения которого Якобсон формулировал свои теоретические посылы, формировало взгляды молодого лингвиста.

Якобсон вспоминает, когда он спросил, был ли Хлебников живописцем, и тот показал ему «...свои ранние дневники, примерно семилетней давности. Там были цветными карандашами нарисованы различные сигналы. “Опыты цветной речи”, – пояснил он мимоходом» [Цит. по: 12, с. 83–89].

Р. Якобсон приходит к философской проблеме времени и его воплощения в изобразительном искусстве. Время и пространство – одни из основных аспектов модели мира, необходимые компоненты человеческого восприятия.

Соответственно пространственно-временные отношения – важнейшие концепты художественных текстов.

Отстаивая новаторство авангарда, Якобсон в то же время включает это направление в единое русло генезиса искусства как образного воссоздания художественной картины мира. Следует отметить целостность научно-художественной мысли Р. Якобсона. В его кратких, но ёмких ранних статьях искусство авангарда осмыслено в своих основных проявлениях – в отечественных и европейских текстах, во взаимосвязи с различными художественными направлениями (импрессионизмом, кубизмом, футуризмом, дадаизмом и др.). В этих кратких заметках автора намечены фундаментальные категории, лежащие в основе современной теории и практики искусства. В частности, понимания природы синтеза искусств как синтетического единства текстов: вербального – слово, визуального – цвет, пятно, краска, аудиального – звук.

Специфику искусства, в частности, отечественного авангарда, Р. Якобсон связывает с символической природой образа. Он обращается к мыслям А. Потебни о роли символа в народной поэзии.

Многообразная деятельность Р. Якобсона внесла значительный вклад в развитие теории текстоморфности культуры, синтетичности соединения текстов лингвистики, литературоведения, психолингвистики, теории и практики структурализма и других областей знания.

В контексте нашего исследования представляется важным обращение к основным положениям, которые сформулированы известным деятелем русской культуры *Н. Н. Евреиновым* (1879, Москва–1953, Париж, Франция) – теоретиком театра, драматургом, режиссером.

Н. Евреинов был близок к «звездам» футуризма – В. Маяковскому, Д. Бурлюку и другим. Отмечается, что написанная Евреиновым футуристическая картина *«Пляшущая испанка»* была создана до публикации манифеста *«Пощечина общественному вкусу»*. Его увлекала проблема преображения (театрализации), в этом плане – ритуалы и символы, их роль в культуре. Большинство работ Евреинова отличает гуманистический пафос, синтетичность мышления, подкреплённая историческими экскурсами.

К теме, связанной с анализом отечественного авангарда, непосредственное отношение имеют рассуждения Н. Евреинова о специфике искусства. Уже в 1910 году он отмечал, что «сущность искусства в форме, а не в «идейном содержании и не в фабуле» [3, с. 17].

В этот период одной из ведущих была идея театральности в искусстве и жизни деятелей авангарда. Н. Евреинов утверждал, что законы театра воплощаются не только на сцене, но и в иных искусствах. С этих же позиций он оценивал роль личности автора в искусстве. Обращаясь к живописи, Евреинов доказывал, что личность самого художника является «объектом изображения». Даже если художник стремится изобразить портретируемого, он изображает себя, «свою личность». Эти идеи Евреинов развивает в работе *«Оригинал о портретистах» (К проблеме субъективизма в искусстве)* [2].

Особое место в воплощении синтетических явлений занимает *Василий Кандинский*. Теоретик искусства, не только изобретший новые формы, но и теоретически их обосновавший, один из создателей «Великой Абстракции», график и живописец, юрист по образованию, этнограф, педагог (ИНХУК – в России, Баухауз – в Германии), автор концепций, определивших развитие теории и практики искусства, осуществлённых на русском и немецком языках. Трактат «*О духовном в искусстве*» до сих пор, в XXI веке, поражает нас глубиной понимания искусства и актуальностью открытий, совершенных в начале XX в., – и на все времена. Вербальные тексты В. Кандинского, его трактаты и статьи стали теоретическим основанием абстрактного искусства, что было актуально не только для Серебряного века русской культуры, но и для западной культуры XX в., и современного искусства.

Не менее колоритна и многогранна личность одного из ярких представителей этого креативного мира – *Давида Бурлюка* (1882, Харьковская губерния, Российская империя, *ныне Сумская обл., Украина* – 1967, штат Нью-Йорк, США), также являвшего собой ярчайший пример синтетичности. Бурлюк является перед нами в одной ипостаси – он и художник, и поэт, и теоретик нового искусства. Современники (В. Шкловский, В. Шершеневич, Н. Евреинов и другие) характеризовали Д. Бурлюка как гениального организатора, сознательно изменявшего живопись.

Взаимосвязь Запада и Востока отразилась и в его биографии, и в творческом процессе «отца русского футуризма». «Давид Бурлюк, как настоящий кочевник, раскидывал шатер, кажется, под всеми небесами» (*В. Маяковский*).

В рамках нашего исследования чрезвычайный интерес представляют размышления художника о роли формы в произведении живописи, о цвете, ритме, передаче движения и других проблемах, определяющих своеобразие иконоических и визуальных текстов его картин.

Главным в этом понимании художественной формы является то, что искусство представляет органический процесс, отнюдь не *воспроизведение природы*, а также, как музыка, идущий «по путям выявления души (микрокосма) и жизни (макркосма), путем не *копировки*, а *аналога* создания рефлектирующих, часто новых схожих *форм*», которые способны «вливать» *синтез* двух начал – формы и содержания» (курсив – В. Ш.) [1, с. 103].

Художник-мыслитель, теоретик искусства, Д. Бурлюк формулирует свое понимание специфики живописи в разделе «*Живопись – цветное пространство*». В своих поисках определения специфики живописных текстов Д. Бурлюк приходит к мысли о взаимосвязи различных факторов, характеризующих художественный синтез: это «дух музыки» в живописном разрешении, объемное начало (картина «в трех измерениях») и фактура картины, близкая к скульптуре, то есть синтетическое сочетание визуальных и аудиальных текстов.

Проблема передачи движения, ритма волновала Давида Бурлюка и в практическом, и в теоретическом ракурсах. Размышления теоретика-



художника раскрывают его представление о многообразии художественных текстов, которому мы можем применить понятие «*текстоморфность*» культуры (Лотман).

Стоит отметить творческие соприкосновения *Д. Бурлюка* с многогранной личностью поэта и художника *М. Волошина*, чья деятельность является примером синтетических проявлений. Они вместе часто выступали на диспутах, устраиваемых художественным объединением «Бубновый валет», писали критические статьи об искусстве и персоналиях. Стихотворное творчество Бурлюка и Волошина является примером синтеза вербального и визуального текстов – «*живописи*» слова.

На фоне культурных и общественных преобразований в художественном мире Европы и России выделяется творчество женщин-художниц, названных «амазонками авангарда»: *А. Экстер, Л. Поповой, В. Степановой, О. Розановой, Н. Гончаровой, М. Веревкиной, С. Делоне* и многих других. Они были не только «передовой заставой русской живописи», но и европейской [Цит. по: 9, с. 27].

*Главной особенностью* своеобразия активной творческой деятельности всех перечисленных художниц является создание не только их многочисленных живописных циклов «цветовых конструкций», но и теоретических обоснований оригинальных иконических текстов, а также увлечение различными видами искусства, кроме живописи: литературой, поэзией, музыкой, декоративно-прикладным и театральным творчеством, оформлением книг, скульптурой, и другими. Они знакомились с европейскими художниками, участвовали с ними в совместных интернациональных выставках и были проводницами всех новых проявлений в искусстве. Многие из них эмигрировали в Европу и стали достоянием не только российской, но и европейской культуры, как, например, *Александра Экстер*.

Обращает на себя один интересный момент оригинальных проявлений синтеза живописи и поэзии: русско-французская художница *Соня Делоне* на основе сотрудничества с французским поэтом *Блезом Санттаром* создала длинное симультанное полотно, на котором каждому стиху соответствовало определенное цветовое пятно (вспомним «Желтые звуки» Кандинского в форме книги). Также Соня Делоне создала платье-стихотворение, на котором были воспроизведены поэтические строки своего приятеля, дадаиста Тристана Тцара. Это удивительный пример сочетания визуального и аудиального текстов.

**Выводы.** Рассматривая культуру как текст, Ю. Лотман подчёркивает, что это «сложно построенный текст» [8, с. 28], который распадается на ряд «текстов в текстах»: именно это «переплетение» является предметом нашего анализа в конкретных персоналиях деятелей начала XX в. – и в вербальных текстах (например, поэзия *Д. Бурлюка, В. Маяковского* и других), и визуальных (живопись и графика *Д. Бурлюка, А. Экстер, С. Делоне* и других). Подобная *интертекстуальность* характеризует неоднородность семиосферы, постоянное передвижение «обломков» различных культур, которые хранят память о прошлом и могут трансформироваться и реставрироваться. На наш взгляд, это

своеобразие семиосферы является одним из факторов формирования *синтеза искусств*.

Таким образом, краткий анализ теоретических интенций деятелей Первого русского авангарда дал возможность обозначить основные постулаты их творчества, определившие своеобразие, новаторский характер искусства Серебряного века русской культуры, нашедшей воплощение в своеобразных и ярких художественных текстах: вербальных – воспоминания, теоретический анализ, визуальных – произведениях изобразительного искусства («картинной плоскости»), новаторски воспроизводивших пространство и время новой эпохи.

### Список литературы

1. Бурлюк Д. Д. Художник Давид Бурлюк в роли историка и художественного критика своей жизни и творчества (за сорок лет: 1890 – 1930) // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / упоряд. : Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. – К. : РВА «Тріумф», 2005. – 384 с. – С. 99–113.
2. Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах. (К проблеме субъективизма в искусстве). – М.: Созидание, 2005. – 400 с.
3. Евреинов Н. Н. Тайные пружины искусства. Статьи по философии искусства, этике и культурологии. 1920–1950-х гг. / Предисл., сост. И. Чубаров. – М. : «Ессеном», «Логос-Альтера», 2004. – 200 с.
4. Ерохина Т. И. Личность и текст в культуре русского символизма: Ярославль: Изд-во ГОУ ВПО «ЯГПУ» им. К.Д. Ушинского, 2009. – 330 с.
5. Иконникова С. Н. История культурологических теорий. – СПб.: Питер, 2005. – 474 с. : ил.
6. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении // Избранные статьи. – Таллинн : Александра, 1992. – Т. 1. – 472 с.
7. Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2000. – С. 650.
8. Лотман Ю. М. Текст и функция // Статьи по семиотике культуры и искусства / Предис. С. М. Даниэля, сост. Р. Г. Григорьева. – СПб. : Академический проект, 2002. – С. 211–225.
9. Турчин В. С. Феминистский дискурс. Российское эхо // Амазонки авангарда / отв. ред. Г.Ф. Коваленко. – М. : Наука, 2004. – 16 – 51. – (Искусство авангарда 1910 – 1920-х годов).
10. Тхагапсоев Х. Г. Идентичность как навигатор сознания / Л. М. Мосолова, И. В. Леонов, В. Л. Соловьёва. – СПб.: Астерион, 2016. – 170 с.
11. Шевчук В. Г. Культурное пространство отечественного авангарда : монография. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2017. – 208 с.
12. Якобсон Р. Из воспоминаний // Мир Велимира Хлебникова.: Статьи. Исследования (1911–1998) / Сост.: В. В. Иванов, З. С. Паперный, А. Е. Парнис.– М. : Языки русской культуры, 2000. – С. 83–89.

*М. А. Шевчук-Черногородова*  
*к. филол. н., доцент, доцент кафедры теории и практики перевода*  
*Института иностранной филологии*  
*Таврической академии «КФУ им. В. И. Вернадского»*  
*(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **УНИВЕРСАЛЬНОЕ И ИДИОЭТНИЧЕСКОЕ В ТЕКСТАХ КУЛЬТУРЫ**

**Введение.** К взаимодействию языка и культуры одним из первых обратился В. фон Гумбольдт, высказав положения о том, что материальная и духовная культура воплощаются в языке, что всякая культура национальна и внутренняя форма языка – это выражение культуры народа, а также, что язык является связующим звеном между человеком и миром [3].

Идеи В. фон Гумбольдта нашли дальнейшее воплощение в трудах А. Веселовского, А. Мейе, А. Потебни, Э. Сепира и Б. Уорфа. Так, обращение к определению культуры с помощью средств лингвистики способствовало формированию отдельной науки – лингвокультурологии. Эта наука получила развитие в таких направлениях как психолингвистика, социолингвистика, антропологическая лингвистика, этнолингвистика, полилингвокультурология, а также когнитивная фразеология.

Существуют разные подходы к вопросу взаимоотношений языка и культуры. Один из них предполагает, что язык – это лишь отражение культуры, т.к. он, отражая действительность, также охватывает и культуру. Другой подход предполагает, что реальный мир, действительность существуют вследствие того, что они отражены в языке.

Цель данной работы – проанализировать отражение и соотношение универсального и идиоэтнического в текстах разных культур на примере фразеологизмов русского, английского и французского языков.

**Основная часть.** Говоря о воздействии языка на культуру Э. Сепир и Б. Уорф, утверждали, что человек воспринимает мир сквозь призму родного языка, а это значит, что каждый язык создает свою «языковую картину мира». Гипотеза Сепира-Уорфа, или гипотеза лингвистической относительности, состоит в том, что язык и образ мышления народа взаимосвязаны. Ученые утверждают: язык хранит в себе определенную систему ценностей, а выражаемые в нем значения складываются в коллективную философию, свойственную всем носителям данного языка.

Культура и язык – это системы, находящиеся в сложных отношениях. В рамках каждой из них выделяются различные подсистемы, взаимоопределяющие друг друга. Так, язык становится одним из кодов, транслирующих культурную информацию и негенетическую память.

Проблема отражения объективного мира представляется наукой в виде выделения и соотношения двух миров: концептуальной картины мира

и языковой картины мира, к которым часто присоединяют культурную картину мира. Определения картины мира различны, однако в их основу в большинстве случаев положен признак отражения мира нашим сознанием в виде понятий, представлений, концептов. Концептуальная система предполагает ментальное упорядоченное объединение всех концептов, существующих в сознании человека.

Картина мира, как и любой познавательный образ, упрощает и схематизирует действительность. Мир, как бесконечно сложная, развивающаяся действительность, всегда значительно богаче, нежели представления о нем, сложившиеся на определенном этапе общественно-исторической практики. Вместе с тем, за счет упрощений и схематизации картина мира выделяет из бесконечного многообразия реального мира наиболее главные сущностные связи.

Языковая картина мира выражает концептуальную картину мира средствами языка, т.е. вербализует ее. Она определяется как совокупность слов, формативов и средств связи между предложениями, а также синтаксических конструкций и включена в семантическую систему языка, являясь отражением познавательной деятельности человека.

С. Г. Тер-Минасова предлагает иерархию представлений человека о мире: реальная картина мира, понятийная картина мира и языковая картина мира, поясняя, что «поскольку реальная картина мира представлена в сознании человека языковыми средствами, она объективирована языком и имеет уже только ту форму, которую «отразил» и создал – на базе культуры – национальный язык» [13, с. 22].

Важнейшая функция языка заключается в том, что он хранит культуру и передает ее из поколения в поколение. Именно поэтому язык играет решающую роль в формировании личности, национального характера, этнической общности, народа, нации. Язык, и в частности фразеология и паремиология, рассматриваются как путь, по которому можно проникнуть в воззрения народа на мир, общество, на самих себя. В устойчивых сочетаниях, фразеологических единицах, пословицах и поговорках важен не только денотативный аспект, но и коннотации, наслоения, образы, символы, имплицитные оценки и эмоциональное отношение. Совершенно справедливо В. Н. Телия пишет о фразеологии как о зеркале, «в котором лингвокультурная общность идентифицирует свое национальное самосознание» [12, с. 9].

В. А. Маслова считает, что задачей лингвокультурологии является объяснение «культурной значимости языковой единицы (т.е. «культурные знания») на основе соотнесения прототипной ситуации фразеологизма ..., его символического прочтения с теми «кодами» культуры, которые известны или могут быть предложены носителю языка лингвистом» [7, с. 10 – 11]. Таким образом, культурный код можно охарактеризовать как информацию, закодированную в определенной форме и позволяющую идентифицировать культуру. Иначе говоря, это совокупность символов и знаков культуры.

Культурные коды выполняют две функции: с одной стороны, они позволяют объяснить действительность, с другой же стороны, они «усложняют мир, навязывая нам подобие разнородных объектов, заставляя воспринимать мир как магическую книгу, которую предстоит расшифровать... Таким образом, действительность, моделируемая культурными кодами, оказывается архетипическим текстом, требующим прочтения и задающим универсальные метафоры» [2, с. 19]. Т.е. в рамках того или иного культурного кода может существовать как универсальное, отражающее универсальные метафоры, так и национально-специфичное, в котором проявляется специфический компонент когнитивной дефиниции того или иного объекта действительности.

Связь фразеологии с культурой осуществляется через культурную коннотацию. Ю. Д. Апресян трактует понятие «коннотации», как несущественные, но устойчивые признаки выражаемого лексемой понятия, «которые воплощают принятую в данном языковом коллективе оценку соответствующего предмета или факта действительности; они не входят непосредственно в лексическое значение слова и не являются следствиями или выводами из него» [1, с. 159]. Таким образом, коннотации – это добавочные смыслы, все элементы значения лексемы, а также и устойчивого сочетания слов, не относящиеся к их сигнификации, включающие в себя «отсылку не к индивидуальному пользователю знака – говорящему, а к языковому коллективу» [6, с. 92].

А. М. Эмирова указывает, что коннотация связана с прагматической характеристикой фразеологизмов. Речь идет о наличии в их содержании облигаторного прагматического значения, «которое характеризует говорящего по социально и психологически значимым параметрам его личности и ориентировано на реципиента. Прагматическое значение информирует слушающего об эмоциональном состоянии говорящего, его интеллектуальных потенциях, о принятых им как представителем определенной социальной группы оценках социальных моделей поведения, о его конкретных, в данном речевом акте, коммуникативных намерениях, проявляющихся в отношении к сообщаемому и в стремлении определенным образом воздействовать на эмоциональное состояние и поведение слушающего» [14, с. 119].

Таким образом, изучение феномена языковой картины мира необычайно актуально и интересно, так как каждый народ по-своему изучает реальность, создает своеобразную языковую картину мира, в которой отражаются индивидуальный, групповой и национальный вербальный и невербальный опыты.

В последние десятилетия ученые стремятся разрешить противоречие между универсальным и идиоэтническим в языкознании. На наш взгляд эти компоненты диалектически соотносятся в каждом языке, это противоположности, создающие языковое единство. Анализируя внешнюю форму языка, становится ясно, что специфическое, под которым мы подразумеваем национальное и идиоэтническое, преобладает над универсальным, так как звуковые отличия между языками, особенно

неблизкородственными, чрезвычайно велики. Анализ же внутренней формы вызывает вопрос о превалировании одного из компонентов: универсального или специфического. В этом плане интерес вызывает исследование микросистемы устойчивых сочетаний как хранилища универсальных представлений человека о мире и о самом себе, так и способе выражения национальных, свойственных только одному лингвосоциуму концептов и символов, своеобразных языковых картин мира. Фразеология, как ни одна другая область языка, воспроизводит особенности историко-культурного развития определенной этнической общности, что предполагает концентрацию специфических языковых уникалий именно в этой подсистеме языка.

Пассивная роль языка по отношению к мышлению, выводимая В. Гумбольдтом из универсалистского, признавалась столь же закономерной, что и активная, которая выводилась им из идиоэтнистского. Источник универсального в языке ученый видел в универсальности самой действительности.

Диалектику универсального и идиоэтнистского пытался разрешить Э. Сепир. В ранних работах ученого преобладает роль универсалистского, однако, уже в статье «Язык и среда» он стал отдавать предпочтение субъективному, идиоэтнистскому фактору формирования лексического состава языка. Природу субъективного фактора словообразования американский лингвист объяснял специфическим «интересом» человека к предмету, который является для него объектом первичной номинации.

Национально-культурный маркер устойчивых сочетаний выявляется в ходе контрастивного анализа этих единиц, когда сквозь призму межъязыкового сопоставления, через типологическое, универсальное удается вычленивать национально-специфическое [8, с. 166; 8, с. 120; 10, с. 57–65]. Важнейшим критерием сравнительного подхода изучения национально-культурной специфики устойчивых сочетаний является «воспроизводимость установленных межъязыковых различий к специфике соответствующих культур» [4, с. 40–41].

Когнитивная деятельность человека осуществляется посредством перцептивных органов, важнейшим из которых является глаз. Именно зрительное восприятие обеспечивает человеку получение наиболее разнообразной информации о предметах и явлениях окружающего мира, которые он воспринимает в том или ином цвете. Этим обусловлена частотность устойчивых сочетаний с компонентом цветообозначения. Возникновению таких выражений способствовало и развитие значений колоронимов от конкретного к абстрактному, от цветовых признаков предмета к оценочным характеристикам явлений, которые соотносятся с исконным понятием цвета. Человек, постигая окружающую действительность, пользуется универсальными способами ее освоения. И если цветовое восприятие окружающих нас предметов или явлений, существующих в разных лингвосоциумах: снег видится белым любому народу (например, УСКЦ *белый как снег, white as snow, blanc comme neige*), стимулирует появление универсальных УС, то, переосмысленные (сквозь призму своего языка и сознания) колоронимы в

большой степени служат созданию специфического компонента значения. Примеры специфического восприятия: **черный глаз** в суеверных представлениях: таинственная магическая сила взгляда, приносящая несчастье; **зеленая скука (моска)** о томительной, невыносимой скуке; **white lie** невинная ложь; **make the air blue** ругаться, сквернословить; **messe blanche** пустой разговор; **peindre en jaune** наставлять рога.

В то же время на появление уникалий в отдельной языковой системе влияет существование реалий, не присущих другим культурам. Например, **черные люди** в Русском государстве 12 – 17 вв. сельское население (черносошные крестьяне) и население посадов, платившее государственные налоги; **blue law** амер. пуританский закон [первонач. об одном из пуританских законов, принятых в первой половине XVIII в. в штате Коннектикут]; **a white paper** «Белая книга» (официальное издание английского правительства); **Eminence grise** серое преосвященство (Жозеф – монах-францисканец, подручный и тайный агент кардинала Ришелье). Подобные единицы часто становятся историзмами или архаизмами.

Рассматривая устойчивые сочетания с компонентом цветообозначения русского, английского и французского языков становится очевидной необходимость классификации устойчивых сочетаний в контрастивном плане с точки зрения отражения в них универсального или идиоэтнического компонента. Ученые, исходя из разных аспектов лингвистической типологии, предлагают различные термины и подходы к анализу интересующей нас проблемы.

В этом плане важно отметить труды Д. О. Добровольского, посвященные анализу данной проблемы. Учёный выделяет три разновидности фразеологических универсалий: понятийно-фразеологические универсалии, лексико-фразеологические и собственно фразеологические универсалии [5]. Рассмотрим эти явления на основе материала устойчивых сочетаний с компонентом цветообозначения.

1. Понятийно-фразеологические универсалии – это экстралингвистически обусловленные содержательные категории (самые общие мыслительные категории, такие как сущность, состояние, отношение и менее абстрактные понятия, такие как действия человека, его эмоции), обусловленные внутренними закономерностями выражения экстралингвистических концептов в языковых формах и основывающиеся на закономерностях отражательной деятельности людей, универсальной по своей сути. Такие универсалии являются основой создания, словарей тематико-идеографической ориентации. Приведем в пример концепт «человек» – ключевое понятие в картине мира любого народа. Исследования подтверждают количественное преобладание устойчивых сочетаний русского, английского и французского языков именно в этом идеографическом поле: **белая кость** человек знатного происхождения или принадлежащий к привилегированному сословию в дореволюционной России; **white-collar job** работа в учреждении, конторе, «чистая работа»; **chauffer**

*un candidat à blanc* натаскать, накачать перед экзаменом (конкурсом) абитуриента, конкурсанта.

2. Лексико-фразеологические – универсалии, к которым относятся общие для лексики и фраземики категории: полисемия, омонимия, синонимия, антонимия. Особенно развиты в трех корпусах устойчивых сочетаний отношения синонимии, например: *золотые сны* счастливые мечтания, прекрасные видения, грезы – *голубая мечта* о сокровенной мечте, заветном желании; *a white crow* белая ворона, редкое явление – *a black swan* «черный лебедь», большая редкость; *colère jaune* яростный гнев, сильное раздражение – *colère rouge* ярость – *colère noire* ярость.

3. Собственно фразеологические универсалии – закономерности внутренней организации фраземики и в первую очередь «регулярно прослеживаемые зависимости строения фразеологической системы от устройства других («первичных по отношению к ней») subsystem языка». Собственно фразеологические универсалии являются объектом фразеологической типологии, изучающей в ходе сопоставительного исследования фраземики вопрос о наличии различных типов фразеологических систем, обусловленных типом языка в целом. В нашем случае речь идет об универсалиях в системах устойчивых сочетаний компонентов цветообозначения: *голубая кровь, blue blood, sang bleu; серое вещество, gray (grey) matter, la matière grise; поднять белый флаг, show the white flag, arborer (hisser) le drapeaux blanc* и т. д. [5].

Поскольку компонентами таких оборотов являются слова, а сама грамматическая характеристика их (распределение по классам, валентность, роль в формировании речевого высказывания) также является универсальной для многих (особенно родственных) языков, то данное обстоятельство предопределяет универсальность плана выражения фразеологических оборотов: их структуры (словоформа, словосочетание, предложение) и типов межязыковых моделей устойчивых оборотов. С другой стороны, исследуемые языки, имеют разное строение: русскому присущ синтетический строй, английский обладает свойствами, указывающими на признаки повышенного аналитизма, французский – язык флективно-аналитического типа. Это, несомненно, влияет на организацию фразеологической системы языков, что отражается на корреляции универсальных и специфических признаков.

**Вывод.** Становится очевидным, что проблема взаимоотношений универсальных и идиоэтнических признаков в языке, а именно в системе устойчивых сочетаний, является одной из актуальных задач лингвистической науки. Классификации устойчивых единиц по различным параметрам позволяют утверждать, что данная проблема охватывает изучение материала как в синхронии, так и в диахронии, как во взаимосвязи с внутриязыковыми процессами, так и с экстралингвистическими факторами. Отметим, что контрастивное изучение устойчивых сочетаний неблизкородственных языков позволяет рассмотреть не только универсальные и специфические свойства



микросистем устойчивых сочетаний, а дает возможность сопоставить картины мира, культуры, миропонимание данных лингвосоциумов.

### **Список литературы**

1. Апресян Ю. Д. Коннотации как часть прагматики слова (лексикографический аспект) // Избранные труды. – Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. – 766 с.
2. Гудков Д. Б., Ковшова М. Л. Телесный код русской культуры: материалы к словарю. – М. : Гнозис, 2007. – 228 с.
3. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. – М. : Прогресс, 1984. – 397 с.
4. Добровольский Д. О. Национально-культурная специфика во фразеологии (I) // Вопросы языкознания. – 1997. – № 6. – С. 37–48.
5. Добровольский Д. О. Основы структурно-типологического анализа фразеологии современных германских языков: дисс. ... д-ра филол. наук. – М., 1990.
6. Кобозева И. М. Лингвистическая семантика : учебное пособие. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – 352 с.
7. Маслова В. А. Введение в лингвокультурологию. – М. : Наследие, 1997. – 208 с.
8. Мокиенко В. М. Лингвострановедение и фразеология // Науч. конф. «Русский язык и литература в общении народов мира: проблемы функционирования и преподавания»: Тез. докл. – М. : Русский язык, 1990. – С. 166.
9. Мокиенко В. М. Русская картина мира и сопоставительный анализ фразеологии и паремиологии // IX Межд. конгресс МАПРЯЛ: Тез. докл. – Братислава, 1999. – С. 120–121.
10. Солодуб Ю. П. Национальная специфика и универсальные свойства фразеологии как объект лингвистического исследования // Филологические науки. – 1990. – № 6. – С. 55 – 65.
11. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 288 с.
12. Тер-Минасова С. Г. Война и мир языков и культур: вопросы теории и практики : учебное пособие. – М. : АСТ : Астрель : Хранитель, 2007. – 286 с.
13. Эмирова А. М. Русская фразеология в коммуникативном аспекте. – Ташкент : Фан, 1988. – 92 с.

Научное издание

МАТЕРИАЛЫ I МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ С  
МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ  
«ТЕКСТ И КОММУНИКАЦИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ»  
16 мая 2018 г.

под общей редакцией  
д. филос. н.,  
Д. С. Берестовской,  
к. культурол.  
И. А. Андриющенко

Формат 60x84 1/16  
Электронное издание.  
Усл. печ. л. 5.81

ТА КФУ им. В. И. Вернадского



Сборник включает в себя материалы конференции, которая стала площадкой для междисциплинарного осмысления текста и коммуникации в культуре. В работе конференции приняли участие 60 исследователей из России, Украины, Казахстана, Беларуси, работающих в рамках различных методологических и дисциплинарных подходов, но объединенных общим исследовательским полем.

Основные тематические направления конференции:  
Культура как текст. Культура есть память (Ю.М.Лотман);  
От текста культуры - к гипертексту: вариативность интерпретаций текста культуры;  
Сакральный текст, религиозная символика как тексты культуры;  
Личность как текст и метатекст;  
Текст как основа формирования культурного синтеза в творчестве. Экфрасис и/или синтез искусств;  
Уникальность и универсальность эпистолярного текста как феномена культуры;  
Рекламный и PR-текст как форма массовой коммуникации в современном пространстве культуры;  
Текст как объект редакционно-издательской подготовки: культурологический аспект