Министерство образования Республики Беларусь
Белорусский государственный университет
Факультет социокультурных коммуникаций

Научно-практические исследования по культурологии – 2021 сборник научных статей студентов, магистрантов, аспирантов Решение о депонировании документа вынес: Совет факультета социокультурных комууникаций БГУ, протокол №4 от 29.11.2021 г.

Редакционная коллегия

зав. кафедрой культурологии ФСК БГУ М. Ю. Шода (ответственный редактор); декан факультета социокультурных коммуникаций БГУ, доцент О. Г. Прохоренко; ст. преподаватель кафедры культурологии ФСК БГУ Е. К. Сельченок.

Рецензенты:

Кафедра культурологии Института современных знаний им. А. М. Широкова, зав кафедрой культурологии, доктор культурологии, профессор Мартынов В.Ф.

Карпиевич В.А., кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры философии и права БГТУ.

Научно-практические исследования по культурологии — 2021 : сборник научных статей студентов, магистрантов, аспирантов / БГУ, Фак. социокультурных коммуникаций ; [редкол.: М. Ю. Шода (отв. ред.), О. Г. Прохоренко, Е. К. Сельченок]. — Минск : БГУ, 2021. — 140 с. : ил. — Библиогр. в конце отд. ст.

Реферат (аннотация): Сборник включает статьи, написанные по результатам научных исследований студентов, магистрантов, аспирантов Белорусского государственного университета, Белорусского государственного университета культуры и искусств и Казахского национального университета искусств. В статьях освещаются проблемы теории и истории культуры, исследуются новейшие тенденции культурологической мысли и культурных индустрий, исследования материальной и духовной культуры Республики Беларусь, Республики Казахстан и Китайской Народной Республики.

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

У.О. Игуменова, студентка III курса специальности «Культурология (прикладная)» Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры культурологии Г.В. Синило Белорусский государственный университет, г. Минск

РОМАН Э. ЗОЛЯ «ИСТИНА» КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ДЕЛА ДРЕЙФУСА

Роман «Истина» стал последним произведением Э. Золя. Он был написан после помилования А. Дрейфуса, но еще до его реабилитации: писатель не знал, чем закончится дело. Его роман стал одним из наиболее ярких отзвуков в мировой литературе на это резонансное дело, обнажившее расовые предрассудки, националистические и антисемитские настроения, попрежнему царившие в «просвещенном» европейском обществе.

Главной сюжетной линией произведения является конфликт между религиозной школой Братьев и светской школой. Симон, работавший учителем в светской школе, отдал своего племянника и приемного сына Зефирена на обучение в католическую. Когда в город Майбуа, где жили Симон и Зефирен, приезжает учитель Марк, главный герой произведения, Зефирена находят убитым. Вначале Марку кажется невероятным, чтобы ктото мог всерьез считать, что Зефирена убил его приемный отец. Однако вскоре он убеждается, что город верит в эту сплетню. Хотя Симон обвиняется в преступлении, совсем не похожем на то, которое якобы совершил его прототип, автор воспроизводит все значимые этапы дела Дрейфуса. Самой важной уликой стала пропись, найденная на месте преступления. В ней эксперты рассмотрели инициалы Симона, хотя подпись была неразборчивой, а чернила расплылись. Симона отправили на каторгу. Описывая процесс, Э. Золя подчеркивает его театральность, например: «Члены суда заняли свои места, их красные мантии выступали яркими пятнами в глубине сумрачного зала» [1, с. 141]. В романе Э. Золя есть определенные сходства с А. Франсом, который в «Кренкебиле» тоже упоминает мантии судей в «роскошном и мрачном помещении» суда, напоминающем обстановку внутри церкви [2, с. 271]. При описании религиозных церемоний Э. Золя отмечает их зрелищность и таким образом сравнивает эти две формы воздействия на рассудок человека. Так, он называет отца Теодоза «режиссером постановок» [1, с. 322], а суд в Ренне (в произведении город носит другое название) – «древним судилищем инквизиции» [1, с. 448]. Со временем происходит

общественном перелом сознании, причем именно благодаря преподавательской деятельности Марка и его помощников. Единственное, что опускает Э. Золя из наиболее значимых событий в деле Дрейфуса, – свое знаменитое «Я обвиняю!» и тот эффект, который оно произвело. За те годы, которые Симон проводит в заключении, успевает подрасти новое поколение. Когда он возвращается, это новое поколение встречает его цветами. Э. Золя демонстрирует произошедшие изменения, дублируя ключевое событие произведения. На том же самом месте, где когда-то было совершено преступление в отношении Зефирена, неизвестный покушается на девушку Розу. Но теперь жители города уже не так легко верят в сплетни и не боятся давать правдивые показания, поэтому преступника находят гораздо легче и быстрее.

Специфика социокультурной ситуации во Франции начала 1890-х гг. заключалась в сохранении антинемецких настроений и буланжистского культа силы (он же культ армии), появившихся в результате поражения Франции во Франко-прусской войне, а также в росте национализма, совпавшего с ростом антисемитских настроений. На рубеже XIX-XX вв. Францию считали передовой страной. Французским евреям издавна завидовали евреи из других христианских государств, ведь первые получили равные права со всеми остальными гражданами Франции сразу после Великой Французской революции. Тем не менее их положение накануне дела Дрейфуса было недостаточно прочным. Более того, как раз в конце XIX в. появился расовый антисемитизм, исходящий из тезиса о биологической евреев, принципиальной «неполноценности» ИХ «неисправимости» «вредоносности».

Возникновение феномена дела Дрейфуса стало возможным благодаря той обстановке, которая сложилась во Франции в начале 1890-х гт. Дрейфус был приговорен к тюремному заключению лишь потому, что он был евреем. В романе выбор Симона на роль убийцы также обусловлен антисемитскими настроениями общества. Например, служанка говорит о евреях так: «Это люди безродные, у них нет отечества, они знаются с нечистой силой, готовы грабить и убивать ни за что ни про что, лишь бы напакостить...» [1, с. 54]. Сам Золя неоднократно критикует представления о еврейском синдикате и акцентирует внимание на евреях-бедняках: «...сколько насчитывал этот народ бедных тружеников, жертв социальной несправедливости, задавленных всемогущим капиталом, еврейским или католическим!» [1, с. 97–98]. Интересно, что Марк, чьи взгляды так напоминают взгляды самого автора, «недолюбливал евреев, питая к ним чисто атавистические чувства – недоверие и отвращение, о причинах которых, несмотря на свои весьма прогрессивные взгляды, никогда не задумывался...» [1, с. 25]. Однако любые

издевательства над евреями кажутся ему чудовищными, а своего друга Симона он уважает даже несмотря на то, что Симон тоже еврей.

Еще одна немаловажная проблема — существование культа армии. Э. Золя рассматривает его в связи с Католической Церковью. Он обращает внимание читателя на соседство религиозно-мистических картин с картинами на военные темы в классной комнате: «...святая Женевьева, спасающая Париж от гуннов, Жанна д'Арк, слушающая небесные голоса, святой Людовик, исцеляющий больных, и Наполеон, объезжающий на коне поле битвы» [1, с. 190]. Когда Марк получил возможность действовать на свое усмотрение, «первым делом он уничтожил все религиозные эмблемы, картины, книги, где фигурировали сверхъестественные силы и прославлялись война, истребление, пожары» [1, с. 519]. Э. Золя предлагает заменить культ насилия культом труда и трудолюбия.

Как и проблему антисемитизма, проблему культа силы можно решить с помощью образования: «Когда во Франции все поголовно обретут знания и силу воли, когда она станет свободной, то рухнут окружающие ее вооруженных до зубов империи, побежденные дыханием истины и справедливости, которые куда сильнее всех ее армий и пушек» [1, с. 201]. Признав свою ошибку в деле Симона, старшее поколение объясняло свое «антисимонистское» упрямство именно своей необразованностью. Главную причину необразованности общества автор видит в действиях Церкви. Она же является и причиной обвинения Симона, и истинным виновником преступления: «...жестокий садизм этого убийства, манера действовать исподтишка, смесь гнусности с набожностью – все это обличало рясу» [1, с. 121]. Как отмечает французский литературовед А. Кеттани, портрет брата которого был Эстерхази, Горжиа, прототипом отражает представление о предателе [4, с. 481]. В его облике, выражающем его внутренний мир, присутствуют животные черты: «...жилистый и худой, с низким упрямым лбом, с черными курчавыми волосами, с большим крючковатым, как орлиный клюв, носом, скуластый и большеротый, с волчьими зубами...» [1, с. 41]. Э. Золя сравнивает антидрейфусаров с животными. Как замечает швейцарский писатель и исследователь Э. Барилье, борясь с предрассудками в отношении евреев, Э. Золя транслирует стереотипные представления о церкви (см.: [3, с. 60]). Он превращает Церковь в страшное чудовище, которое должно поглотить все вокруг: «...образ врага, сеющего невежество и смерть, – образ Церкви» [1, с. 164]. Э. Золя не видит в деле Симона (и, вероятно, в деле Дрейфуса) вины Республики: обрадованная своей победой, Республика не заметила, какие интриги сплела вокруг нее Церковь, стараясь ее погубить, и как Рим перенес борьбу за светскую власть на территорию Франции.

Таким образом, в «Истине» Э. Золя исследует методы воздействия на общественное мнение посредством образовательной деятельности. Роман носит полемический характер и направлен на критику ценностей антидрейфусаров. В конце романа «грязная» антисимонистская газета «Пти Бомонтэ» превращается в самую образцовую газету небольшого городка, а «пресса становится самым действенным проводником просвещения, когда одурачивающие и обирающие своих клиентов политические и финансовые бандиты перестают быть ее хозяевами» [1, с. 622]. Свой роман автор, вероятно, тоже видел как одно из средств просвещения читателей и возвращения их к истине.

Через истину к справедливости» – девиз Марка [1, с. 198]. Под истиной Э. Золя понимает то, что открывается человеку в результате научного познания действительности: «...единственно верная, целостная и вечная истина экспериментальная» [1, с. 197]. Э. Золя противопоставляет логику экспериментальной науки католической вере. Освобождение и реабилитация Симона (вероятно, как и освобождение и реабилитация Дрейфуса) у Э. Золя оказываются тесно связанными с надеждой на прогрессивное развитие человечества и на возможность приобщения к истине как можно более широкого круга его сограждан: «Оправдание Симона означало бы победу независимой мысли, светской школы, соблюдающей ребенка и воспитывающей его в принципах истины и справедливости как гражданина будущего Города солидарности и мира» [1, с. 443]. Согласно мнению американского литературоведа С. Сулейман, роман «Истина» – это «аллегория», т. е. такое произведение, которое не отражает реальные исторические события, а наоборот направлено на формирование определенных событий, что и делает его востребованным еще до реабилитации Дрейфуса, после которой роман Э. Золя отчасти теряет свое практическое значение (см.: [5, с. 98]). На рубеже XIX-XX вв. все больше писателей склонялись к мнению, что в произведении эстетическое начало должно доминировать над его ценностным содержанием. В обстановке, когда писатели-авангардисты провозглашали близящуюся победу безыдейной литературы, Э. Золя доказывает, что такие значимые политические и социокультурные проблемы, как дело Дрейфуса, достойны изображения в искусстве.

Литература

1. Золя, Э. Истина / Э. Золя; пер. с фр. О. Волкова, Е. Брук // Собрание сочинений: в 26 т. – М.: Художественная литература, 1966. – Т. 22. – 670 с.

- 2. Франс, А. Кренкебиль / А. Франс; пер. с фр. Н. Г. Касаткиной // Собрание сочинений: в 4 т. М.: Художественная литература, 1984. Т. 4. С. 270–290.
- 3. Barilier, E. Ils liront dans mon âme : les écrivains face à l'affaire Dreyfus / E. Barilier. Carouge-Genève : Éditions Zoé, 2008. 240 p.
- 4. Kettani, A. De l'histoire à la fiction : les écrivains français et l'affaire Dreyfus : thèse de doctorat: langue, littérature et civilisation françaises / A. Kettani. Paris, 2010. 687 p.
- 5. Suleiman, S. Passion/Fiction: l'Affaire Dreyfus et le roman / S. Suleiman // Littérature. − 1988. − № 71. − P. 90–107.

Н. И. Костюкевич, студент II курса специальности «Культурология (прикладная)» Научный руководитель — канд. филол. наук, доцент, профессор кафедры культурологии Г. В. Синило Белорусский государственный университет, г. Минск

ПОСТМОДЕРНИЗМ В ПРОЗЕ ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА

появившийся более Постмодернизм – термин, века назад, переосмысленный многими культурологами, социологами и философами. Он остается уже более пятидесяти лет предметом споров и дискуссий, ставящих своей целью попытку интерпретации, анализа и вычленения типологических особенностей данного культурного феномена. Ho несмотря философские и культурные изыскания, «выработать единую концепцию так и не удалось», – пишет Л. И. Горбунова [2, с. 269]. Это, по всей видимости, отражает суть постмодернизма, суть постмодернистского мышления, суть плюралистичного противопоставляемого взгляда, постмодернизмом модернистскому логоцентризму. Белорусская исследовательница постмодернизма И. С. Скоропанова, ссылаясь на О. Б. Вахштейн, пишет: «В предельно широком контексте под постмодерном понимается глобальное состояние цивилизации последних десятилетий, вся сумма культурных настроений И философских тенденций, связанных c ощущением завершенности целого этапа культуристорического развития, изжитости современности, вступления в полосу эволюционного кризиса» [5, с. 9].

Одной из тех сфер, где постмодернизм глубоко пустил свои корни, является литература, что вполне очевидно, ведь для постмодернизма, интерпретирующего весь мир как гипертекст, совокупность символов и смыслов, литература оказалась тем поприщем, где все эти интенции могли

быть с лихвой удовлетворены, тем местом, где «использование готовых форм», цитаций и аллюзий достигло своего апогея. Литературный который постмодернизм, изначально появился на Западе, распространяться в другие страны, и Россия, еще недавно бывшая частью СССР, была отличной почвой для развития постмодернизма как в искусстве, так и в массовой культуре. Желание переосмыслить советское прошлое, новых ценностей и развитие массовой одновременное установление способствовали культуры нельзя лучше становлению постмодернистского мировоззрения. Этот импульс культурного развития способствовал появлению русских писателей-постмодернистов, которые снискали большую популярность как в странах СНГ, так и за рубежом. Одним из самых ярких представителей постмодернизма является Виктор Пелевин, чья личность таинственна и полна загадок, а ранние романы 90-х гг. повлияли на становление всей постсоветской литературы. В своих произведениях Виктор Пелевин создает особый мир, наполненный множеством символов и отсылок, мир бесконечной интеллектуальной игры с читателем, где реальность переплетается с мифом, а центром всего становится человек – носитель культуры, или же занимается созданием особенной аллегории, которая отражает всю суть жизни «усредненного человека».

Роман Виктора Пелевина «Generation "П"», увидевший свет в 1999 г. и ставший невероятно популярным как на постсоветском пространстве, так и на Западе, по праву можно назвать произведением, отразившим эпоху. На страницах этого романа писатель свойственным ему ироническим языком буквально рассказывает нам историю о смене культурных парадигм, о разрушении старого мира, отмеченного главенством идеологии, и о постройке на его руинах нового мира рекламы и симуляции, который, впрочем, не сильно-то и отличается от былого. На страницах произведения благодаря мастерству писателя сосуществуют и, самое главное, лаконично взаимосвязаны, реальность «быта» России 1990-х гг. и аккадский миф, философские концепции, направленные критику современного на потребительского общества, и сатирические рекламные клипы. При этом писатель наполняет все произведение множеством отсылок и аллюзий, социальной сатирой и элементами фантастики, то есть всем, что так свойственно постмодернистскому произведению.

Начать стоит с такой характерной черты постмодернистского искусства, как особенный, поэтический взгляд на общество, который посредством метафоры, сатиры и «стеба» вскрывает и анализирует его внутреннею сущность. Итак, как же В. Пелевин рассматривает ту особую социокультурную ситуацию, сложившуюся вследствие того, что «СССР,

который начали обновлять и улучшать, улучшился настолько, что перестал существовать» [4, с. 11]? Результат этой глобальной метаморфозы, то есть превращения части СССР в Российскую Федерацию, В. Пелевин описывает следующим образом: «Этот мир был очень странным. Внешне он изменился мало – разве что на улицах стало больше нищих, а все вокруг – дома, деревья, скамейки на улицах – вдруг как-то сразу постарело и опустилось. Сказать, что мир стал иным по своей сущности, тоже было нельзя, потому что никакой сущности у него теперь не было. Во всем царила страшноватая неопределенность» [4, с. 14]. Здесь писатель акцентирует внимание на том, что фактических, материальных перемен почти что и не было, а изменения, настоящие изменения, были иного рода – метафизического. В этом внутреннем опустошении мира проявляется идея В. Пелевина о некоей глобальной десакрализации, потере идейной, метафизической «начинки», которую представляли собой идеи коммунизма, являющиеся в какой-то степени не только политэкономическими, но еще и религиозными. Результатом этого идейного, или духовного, вакуума становится та «страшноватая неопределенность» – отсутствие ценностей, общественных ориентиров, простая невозможность ясного понимания действительности, поскольку исчезает мировоззрение, культивировавшееся в советском народе на протяжении семидесяти лет, пропадает тот ценностный аппарат, в соответствии которым человек может оценивать окружающую действительность и самого себя. В сущности, отмечает А. Ю. Мережинская, «можно сказать, что В. Пелевин рисует по-настоящему постмодернистское общество» [3, с. 117], появившееся в результате разрушения модернистского мировоззрения, отмеченного в СССР верой в прогресс, в результате которого, как предполагалось, будет построен коммунизм или развитое социалистическое общество. Остается сказать, что тип постмодернистского общества уже не раз находил себе отражение в литературных произведениях. Примером может служить роман Жана Поля Сартра «Тошнота», где это состояние неопределенности, дефицита идей и, самое главное, смысла, предстает в виде всеобъемлющей, всепоглощающей «тошноты».

Главным ретранслятором особого чувства, выражающего смену эпох, центральный герой произведения – Вавилен предстающий пред читателями как явный рудимент советской эпохи: «Взять хотя бы имя Вавилен, которым Татарского наградил отец, соединявший в своей душе веру в коммунизм и идеалы шестидесятничества. Оно было составлено из слов Василий Аксёнов и Владимир Ильич Ленин» [4, с. 9]. мере осознает перемены Татарский полной как «физические», характеризующиеся изменением материального мироустройства, так и «метафизические», выраженные, как говорит Татарский, уходом вечности. Все это находит отражение в следующей концепции, написанной Татарским: «Когда исчезает субъект вечности, то и исчезают все ее объекты, – а единственным субъектом вечности является тот, кто хоть изредка про нее ſ4**,** вспоминает» c. 13]. Однако состояние опустошения страшноватости», «в которой душа советского типа быстро догнивала и проваливалась внутрь самой себя» [4, с. 32], длилось недолго. Зияющую метафизическую дыру спешат прикрыть информационные технологии и рекламные агентства, которые «множились неудержимо – как грибы после дождя или, как написал Татарский в одной из концепций, гробы после вождя» [4, с. 31]. Уже этого небольшого отрывка достаточно, чтобы в полной мере оценить количество отсылок, сатиры и иронии в тексте.

Еще одной значимой частью романа является реклама, которая занимает место той интеллектуальной точки, где сплетаются миф, социальная сатира, традиция, философские концепции и виртуальная реальность. Реклама становится местом игры знаков и символов, отсылок и аллюзий, которые призывают читателя включится языковую постмодернистскую игру, и одновременно призывает к рассмотрению современного общества. Собственно говоря, задача рекламы в произведении заключается именно в рассмотрении современного общества и его последующем высмеивании. Осуществляется это посредствам рекламных роликов и слоганов, которые и раскрывают ценности и идеи больного общества. Если же выделять черты постмодернистской поэтики, то они будут следующими: принципиально семиотический язык, ведь реклама оперирует именно знаками и символами; динамичность рекламы, ее клиповость, которая делает ее схожей с такими жанрами, как коллаж и монтаж, создающие путем нагромождения символов и знаков особую реальность. Л. Л. Геращенко пишет: «Все это позволяет считать, что современное рекламное творчество наследует множество принципов постмодернизма: фрагментарность, изменчивость, составность, интертекстуальность, неопределенность, иронию и симуляцию» [1, с. 4].

Все вышеуказанные характеристики и постмодернистские особенности, которые вобрала в себя реклама, находят свое отражение в создании главным героем рекламных клипов, которые составляют значительную часть произведения, и, несомненно, отмечены чертами постмодернизма. Заметить это можно уже только по тому, что в рекламе употребляются названия реальных продуктов и фирм — так называемый принцип украденной вещи. Писатель-постмодернист нередко добавляет в свои произведения реальные вещи, дабы создать видимость реальности происходящего. Одним из первых роликов Вавилена был следующий: «Росла и рушилась Вавилонская башня, разливался Нил, горел Рим, скакали куда-то по степи бешенные гунны — а на

заднем плане вращалась стрелка огромных прозрачных часов. "Род приходит, и род уходит, а земля пребывает вовеки". Но даже земля с развалинами империй погружалась в конце концов в свинцовый океан; над его ревущей поверхностью оставалась одинокая скала, как бы рифмующаяся своей формой с Вавилонской башней, с которой начинался сценарий. Камера наезжала на скалу, и становился виден вбитый в камне пирожок с буквами "ЛКК", под которым был девиз, найденный Татарским в сборнике "крылатые латинизмы" [4, с. 27].

MEDIIS TEMPUSTATIBUS PLACIDUS СПОКОЙНЫЙ СРЕДИ БУРЬ. ЛИФОРТОВСКИЙ КОНДИТЕРСКИЙ КОМБИНАТ

Этот рекламный ролик, состоящий из метафор и исторических реминисценций, знаменательных моментов и библейских отсылок (прямой цитатой из Книги Экклесиаста), проецирует то общественное состояние 90-х гг., которое требует хотя бы относительной надёжности и стабильности.

В результате, в соответствии с вышеперечисленными особенностями, мы можем заключить, что постмодернизм в произведениях Виктора Пелевина выражается как в форме особого миросозерцания, характеризующегося сатирическим подходом, ироничным взглядом писателя на абсурдный мир и ценностные установки героев, так и в форме неудержимой игры образов, исторических реминисценций, аллюзий и символов.

Литература

- 1. Геращенко, Л. Л. Современная реклама в концепции постмодернизма / Л. Л. Геращенко // Общественные науки. Спецвыпуск. 2006. С. 3–5.
- 2. Горбунова, Л. И. Постмодерн как тенденция развития культуры XX века / Л. И. Горбунова // Вестник Мурманского государственного технического университета. Философские науки. -2011.- № 2.- C. 265-271.
- 3. Мережинская, А. Ю. «Поздний» литературный постмодернизм: механизмы смены художественной парадигмы: учебник / А. Ю. Мережинская. Киев: Киевский университет, 2007. 335 с.
- 4. Пелевин, В. О. Generation «П» / В. О. Пелевин. М. : ACT, 2020. 352 с.
- 5. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие / И. С. Скоропанова. 3-е изд., изд., и доп. М.: Флинта: Наука, 2001. 608 с.

А. Д. Кувшинчикова-Неворская, студентка III курса специальности «Культурология (прикладная)» Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры культурологии Г. В. Синило Белорусский государственный университет, г. Минск

ДЕКОНСТРУКЦИЯ БИБЛЕЙСКОГО СЮЖЕТА О ПОТОПЕ В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ИСТОРИЯ МИРА В 10 ½ ГЛАВАХ»

Миф о потопе представлен в различных культурах и интерпретациях. Доказано, что сюжет о потопе пришел из шумерских преданий, на базе возникают семитские варианты – аккадский, ханаанейский, еврейский; они же в свою очередь повлияли на греческий миф о Девкалионе и Пирре, спасшихся во время потопа, насланного Зевсом, но наиболее яркий и полный потопный сюжет просматривается в библейском варианте (Быт 6-8). Также стоит упомянуть, что смысл мифа о потопе различается в разных культурах. В некоторых потоп имеет, как отмечает Г. В. Синило, «эсхатологический смысл и связывается либо с окончательной гибелью мира (древнеиранская версия, где мир уничтожается не только водой, но и огнем, холодом, снегом), либо с его гибелью в конце огромных мировых циклов (как в индуизме, где в финале каждого из четырех мировых периодов – юга – потоп уничтожает мир)» [4, с. 126]. В нашей работе мы будем рассматривать преимущественно библейский сюжет и его деконструкцию в романе Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах», потому что на наш взгляд английский писатель осознал то, о чем пишет известный американский публицист М. Даймонт: «Европе понадобилось 16 столетий, чтобы осознать, что ее литература, наука и архитектура уходят корнями в греческую почву. Быть может, понадобятся еще несколько столетий, чтобы осознать, что духовные, морально-этические И идеологические истоки западной цивилизации коренятся в иудаизме» [3, с 48]. Английский прекрасно понимает значимость Библии как важнейшего архетекста европейской литературы. Согласно подходу Г. В. Синило, Библия является для европейской литературы (и, шире, культуры) не просто архетекстом (т. е. смысло- и текстопорождающим текстом), но «осевым» архетекстом, вокруг которого культура выстраивает свои основополагающие продуцирует новые (см. подробнее: [5, с. 41–105]). Своеобразный библейский «код» пронизывает всю европейскую литературу, и частью этого «кода» является сюжет о всемирном потопе.

Для начала необходимо показать несколько существенных отличий библейского подхода к потопу в сравнении с языческими сказаниями.

Прежде всего в более ранних шумерской и вавилонской версиях не прослеживается мотивировка решения богов обрушить потоп на землю, в библейской же версии, мотивация четко выражена: потоп – наказание за человеческие грехи. Таким образом, мы может отметить не только то, что мотивируется как Божьей кара, НО И TO, что она психологическую и этическую окраску: Бог, как живая Личность, страдает из-за развращенности человечества. Кроме того, Он дает людям время на исправление – сто двадцать лет, однако за такое продолжительное время люди не пересмотрели свои идеалы, нравы и продолжали творить зло. Необходимо также отметить еще одно серьезное отличие библейского сказания от языческих преданий: Бог оставляет праведника жить, дает ему указания, как тот может спасти себя, семью и представителей всего живого, в то время как в языческих историях потопа герои спасались случайно.

Таким образом, библейское сказание о потопе наполнено трагическим и одновременно позитивным смыслом: через него выражена надежда на преображение человечества. Что же делает с этим сюжетом писательпостмодернист? Обращение к библейскому сюжету и особый тип инверсии священного повествования указывают на специальный статус «Истории мира...» как произведения, смысл которого проясняется в контакте и конфликте с первоисточником, а также в его деконструкции. По мнению Дж. Барнса, художественная деконструкция мира необходима потому, что, как правило, «мы придумываем свою повесть, чтобы обойти факты, которые не хотим принять» и, как результат, «мы живем в атмосфере всеобщего торжества неправды» [1, с. 246]. Речь идет о понимании творчества как процесса индивидуальной переработки, сочетания и комбинации отдельных уже оформленных пластов материала, частей культурных текстов, отдельных образов и архетипов.

Роман открывается главой, в которой рассказывается о потопе и том, что происходило, как бы изнутри, от незаинтересованного в приукрашивании событий неизвестного. Сразу этот неизвестный погружает нас в атмосферу зловония, запретов и неточностей той истории, которую мы знаем. Такое описание сразу дает нам отсылку к работе М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле». Тут же Дж. Барнс задает три риторических вопроса и сам дает на них ответы: «Думаю, вы уже догадались, что "Ковчег" был больше, чем одним кораблем? Это название мы дали целой флотилии (ведь нельзя же рассчитывать втиснуть весь животный мир на единственное судно длиною в каких-нибудь триста локтей). Дождь шел сорок дней и сорок ночей? Да конечно же, нет – это было бы не дольше самого обыкновенного английского лета. По моей прикидке, дождь шел года полтора. А вода стояла на земле сто пятьдесят дней? Подымай выше – лет до четырех» [1, с. 9]. После чего

следует ироническое замечание: «Представители вашего вида никогда не умели правильно оценивать сроки. Я приписываю это вашей непонятной одержимости числами, кратными семи» [1, с. 9]. По нашему мнению, этот фрагмент текста показывает некоторое скептическое отношение неизвестного героя (а, может быть, и писателя) к человеческому роду, к человеческим мифологическим склонностям и вере в нечто трансцендентное. Это нас задевает и вводит в заблуждение, ведь таинственный рассказчик еще не назвался, лишь упомянул, что он отнюдь не избранный и попал на ковчег не по «приглашению». Забегая вперед, узнаем мы, кто же он, только в конце главы, в самом последнем предложении.

Говоря о количестве кораблей (а их было восемь), рассказчик ставит вопрос: кто же руководил восьмым? повествователь вспоминает о Варади – еще одном сыне Ноя, гены которого «вам [то есть нам, людям] пригодились бы» [1, с. 12]. Судя по рассказу безбилетника, это был младший сын, но самый сильный и с чувством юмора, за что его, конечно, несколько не любили старшие братья, поэтому после не очень понятной ситуации, когда его корабль пропал, а вместе с ним и половина видов животных, братья не очень сильно горевали и не думали об этом происшествии. В противовес можно показать ситуацию потери другого корабля, даже скорее суденышка: «...этот небольшой ходкий шлюп, вся корма которого была изукрашена филигранной резьбой по сандаловому дереву, угодливо держался поближе к ковчегу Хама. Очутившись с его подветренной стороны, вы могли уловить странные, дразнящие ароматы; по ночам, когда утихала буря, оттуда временами доносились разухабистая музыка и визгливый смех – звуки для нас неожиданные, поскольку мы полагали, что все жены всех сыновей Ноя сидят в тепле и уюте на своих собственных кораблях. Однако это надушенное, развеселое суденышко оказалось непрочным: его утопил внезапный шквал, и Хам несколько недель после этого ходил задумчивый» [1, с. 10]. Мы видим, как Барнс в данной главе абсолютно стирает границу некой святости и невинности «избранных» людей, их поступки нас могут удивлять, если не сказать напугать, а порой просто направлять наши мысли совершенно по другому маршруту, нежели библейская история.

В разговоре о кораблях «флотилии "Ковчег"» также стоит упомянуть, что каждый корабль был отдан под определенную сферу жизнедеятельности. Это было похоже на плавучее государство, потому что помимо кораблей с животными, которыми управляли сыновья Ноя (привяжем их к народу), существовали еще судно с припасами (сельское хозяйство), санитарное судно (медицина). На этом фоне судно Хама не до конца понятного выполняло своего рода культурно-развлекательную функцию, и главное судно Ноя – функцию управления. Кроме того, размышления о Ковчеге в таком русле

наводит на мысль о гетеротопиях Мишеля Фуко, то есть пространствах, существующих независимо от окружающего мира: «Публичные дома и колонии – вот два крайних типа гетеротопии, и если мы подумаем о том, что корабль – это в конечном счете плавучий кусок пространства, место без места, которое живет само собой, будучи замкнутым на себе, и в то же время предоставленным бесконечности моря, и которое плывет из порта в порт, от посадки к посадке, от одного публичного дома к другому, плывет в колонии, чтобы искать, какие превосходные драгоценности сокрыты в их садах, - то вы поймете, почему корабль в нашей цивилизации – с XVII в. до наших дней – стал не только, несомненно, наиболее значительным орудием экономического развития (хотя сегодня я говорю не о нем), но и самым значительным хранилищем воображения. Судно – это гетеротопия по преимуществу. В цивилизациях без кораблей иссякают грезы, шпионаж заменяет приключения, а полиция – корсаров» [6, с. 245]. Особенно яркая высказана в последнем предложении: исчезает воображение, мысль возможность улучшать и закон становится не для людей, а против них.

Следующий пласт деконструкции – образ Ноя. В первой главе своего романа Дж. Барнс стирает библейскую оболочку праотца основания, оставляет ЛИШЬ факт причастности его К сюжету богобоязненность. На этот «скелет» он нанизывает новые качества, которые описывают «спасителя» рода человеческого отнюдь не с лучшей стороны, хотя такой стороны в барнсовском Ное в принципе нет. Деконструкция образа Ноя строится на следующих характеристиках: «...был злобен, вонюч, криводушен, завистлив и труслив» [1, с. 24]; более точечное описание – богатый человек, владелец дворца («...о да, он был не из бедных, этот Ной!» [1, с. 2]), пропойца: «...он насадил у себя в усадьбе виноградник. Ха! Даже самому безыскусному уму понятен смысл этого нехитрого иносказания: он пил без просыху» [1, с. 25]. Ной совершал отбор животных, напоминающий сегрегацию: «Ной – или Ноев Бог – постановил, что есть два типа животных: чистые и нечистые» [1, с. 15]. Ной был склонен впадать в истерику: «Временами Ной балансировал на грани срыва. Ковчег строился медленно, рабочих надо было торопить, сотни напуганных зверей столпились вблизи его хором, и никто не знал, когда же пойдет дождь» [1, с. 10]. Герой «умел лишь слепо подчиняться. Ной, как вам говорили много раз, был очень богобоязненный человек; и, пожалуй, принимая в расчет характер Бога, вы не могли бы избрать более безопасную линию поведения» [1, с. 16]. Оказывается, некоторые виды животных он просто съел, в том числе и представителей пропавших скрещенных видов: «...cam Ной – заботился таким образом о чистоте видов» [1, с. 20]. Опьянение Ноя и проклятие сына Хама и его потомства также не украшают праотца. Вкупе такой собирательный образ, переиначенный с головы до ног, создает ощущение приниженности или плоскости Ноя как человека, хотя, если учесть мнение древних экзегетов, то Ной был праведником только в своем поколении, т. е. весьма относительным праведником, и тогда, возможно, эту версию иронически разрабатывает Дж. Барнс-

Еще один сюжет, подвергшийся деконструкции — сюжет с вороном и голубкой. Здесь говорится, что голубь выбран исключительно в качестве символа, с практической точки зрения голубь слабее и не смог бы так много летать. Это также подкрепляется словами ворона, в голосе которого «и по сию пору слышна хриплая нотка неудовлетворенности» [1, с. 6].

Подводя итог, подчеркнем, что в романе Дж. Барнса, как и в постмодернизме в целом, происходит последовательное замещение реальной исторической перспективы перехода от прошлого к будущему процессом деконструкции индивидуальной картины мира. Целостность созданного мира обретается путем чтения и осмысления (или неосмысления) систематизацией полученных историй в прочитанного, собственном сознании, которая порой может создать абсолютно новый или, скажем, параллельный мир. Таким образом, посредством деконструкции Дж. Барнс ставит перед собой задачу дать сатирический образ нашей цивилизации, взглянуть на себя без зашоренности и иллюзий, и Библия оказывает помощь в этом деле. Роман является гипертекстом по отношению к Библии: он есть через нее – высмеивание благоглупостей человеческой пародия, цивилизации. Автор через свой роман дает нам возможность задаться вопросами, а самое главное -- представляет нам вторую часть триады Гегеля – антитезис, после чего нам остается совершить синтез и выбрать то, что будет ближе именно нашему мировоззрению.

Литература

- 1. Барнс, Дж. История мира в 10 ½ главах // Дж. Барнс. СПб. : Азбука, 2018. 379 с.
- 2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Российское Библейское Общество, 2011. 1337 с.
- 3. Даймонт, М. Евреи, Бог и история: пер. с англ. / М. Даймонт. Иерусалим: Библиотека-Алия, 1989. 530 с.
- 4. Синило, Г. В. Библия и мировая культура : учеб. пособие / Г. В. Синило. Минск : Вышэйшая школа, 2015. 685 с.
- 5. Синило, Г. В. Лирические книги Библии как архетексты немецкой поэзии XVII века / Г. В. Синило. Минск : БГУ, 2016. 551 с.

6. Фуко, М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / М. Фуко; пер. с франц. С. Ч. Офертаса под общей ред. В. П. Визгина и Б. М. Скуратова. – М.: Праксис, 2002. – 384 с.

А. Г. Рассохина, студентка IV курса специальности «Культурология (прикладная)» Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры культурологии Г. В. Синило Белорусский государственный университет, г. Минск

ПОЭТИЧЕСКОЕ БОГОСЛОВИЕ АНГЕЛУСА СИЛЕЗИУСА

Вершиной немецкой мистической поэзии эпохи барокко стало творчество Иоганнеса Шеффлера (Johannes Scheffler, 1624–1677), более известного как Ангелус Силезиус (Angelus Silesius). Поясняя псевдоним поэта, Г. В. Синило пишет: «Ангелус Силезиус – Вестник (Ангел) Силезский. Важно было также то, что анаграммой слова Silesius было Elisius – 'Элизийский'. Из сердца Силезии Ангел Силезский возглашал верность человеческого сердца Богу, учению о Царстве Божьем и являл собой образец величайшей стойкости духа: в сплошь протестантском Бреслау во время католических праздников взваливал на плечи крест и шел в одиночестве, совершая крестный ход. Однако генеральные идеи, выраженные Ангелусом Силезиусом в его поэзии, не прикреплены, как практически вся мистика, к определенной конфессиональной почве и многое говорят сердцам людей разных вероисповеданий, опирающихся на библейские смыслы» [2, с. 97]. Главные темы, которые волновали поэта, – присутствие Бога в душе человека и Его поиск внутри себя, отношения между человеком и Богом, проблема вечности и смысл смерти.

Основным жанром, в котором прославился Ангелус Силезиус, был жанр эпиграммы. Античный термин «epigramma» (греч. ἐπίγραμμα – «надпись») не был единственным обозначением этого рода лирики, но имел в немецкой поэзии XVII в. целый ряд синонимов, таких как «Beischrift», «Aufschrift», «Denkspruch», «Sinn-Spruch», «Sinn-Gedicht», «Schluß-Gedicht». Большинство названных терминов указывает на интеллектуальное содержание этого жанра лирики. Данный термин, находящийся в очевидной семантической связи c понятиями, обозначающими афоризм нравоучительное высказывание, впервые был использован в качестве жанрового наименования в собрании эпиграмм и стихотворений «Три тысячи немецких рифмованных речений Соломона фон Голау» («Salomons von Golaw Deutscher Sinn-Getichte Drey Tausend», 1654) силезского поэта, герцогского советника в Бриге Фридриха фон Логау (1605–1655) – выдающегося немецкого эпиграмматиста той эпохи барокко. Также, как отмечет Γ. В. Синило, архитекстами для этого жанра выступают библейские афористические книги (Книга Притчей Соломоновых, Книга Экклесиаста, второканоническая Книга Премудрости Иисуса, сына Сирахова).

Немецкий поэт использует популярную в XVII в. и впервые разработанную М. Опицем поэтическую форму александрийского стиха с фиксированными ударениями и четкой цезурой по середине.

Gott ist mir Gott und Mensch, ich bin ihm Mensch und Gott; Ich lösche seinen Durst, und er hilft mir aus Not [4].

'Бог мне и Бог и человек, я Ему и человек и Бог/ Я утоляю его жажду, он мне помогает в беде' (здесь и далее подстрочный перевод наш. – $A.\ P.$).

Berührt dich Gottes Geist mit seiner Wesenheit, So wird in dir geborn das Kind der Ewigkeit [4].

'Коснется Божий Дух существом своим тебя, / Родится в тебе вечности дитя'.

В 1652 г., когда Ангелус Силезиус был еще Иоаганном Шеффлером и пребывал в Олеснице, с ним случилось мистическое озарение, в состоянии которого он общался с Богом. Поэт в течение четырех дней беспрерывно записывал то, что ему было открыто, и так, в состоянии транса, он написал свою первую и вторую книги, состоящие из 302 стихотворений. В предисловии он заявил, что стихи были даны ему 'по большей части без преднамеренного обдумывания и утомительных размышлений за короткое время из Источника всего благого' («...meistenteils ohne Vorbedacht und mühsames Nachsinnen in kurzer Zeit von dem Ursprung alles Guten eingegeben worden» [3, S. 47]. После этого последовали еще четыре книги, которые Ангелус Силезиус написал уже после своего перехода в католичество.

Согласие между Богом и человеком, можно сказать, «с закрытыми глазами», и является мистическим побуждением, которое позволило немецкому поэту записывать строку за строкой, стих за стихом. Здесь речь идет о единстве и любви между Богом и человеком, между Христом и Я. «Я в Тебе, и Ты во Мне», что звучит из уст Иисуса Христа во время распятия: «Ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе» (*Иоан 17:21; СП*).

Doch muß ein jeder Mensch derselbe Christus sein [4].

'Только Христос истинный Сын Бога. / Каждый человек тем же Христом быть должен'.

Иоганн Шеффлер утверждает, что при рождении дух Бога действительно обращается к человеческому существу и наполняет его чувством присутствия Божественной сущности. Вместе с человеком в нем рождается и Бог, присутствие которого он должен ощутить при должном образе жизни. Поэтому он стремится к побегу из материального состояния, закрепленного во времени и пространстве, и тяготеет к внетелесному вечному существованию. Чтобы приветствовать Бога в своем собственном мире, поэт призывает распахнуть свое сердце и душу на встречу Творцу:

Erweitere dein Herz, so gehet Gott darein: Du sollst sein Himmelreich, er will dein König sein [4].

'Расширь свое сердце, чтобы Бог вошел: / Ты будешь его Царством Небесным, он будет твоим Царем'.

Однако все это требует нового рождения Бога в душе человека, зажжения «искорки», как писал в своих сочинениях Майстер Экхарт, иначе Божественный союз невозможен:

Hat deine Neugeburt mit Wesen nichts gemein, Wie kann sie ein Geschöpf in Christo Jesu sein? [4].

'Если твое новое рождение не имеет ничего общего с Сущностью, / Как тогда оно может быть творением во Христе?'

Ангелус Силезиус был хорошо знаком с библейскими текстами, в частности с лирико-драматической любовно-эротической и религиознофилософской поэмой Песнь Песней. Аллюзии на знаменитый библейский текст встречаются в следующем изречении, где поэт представляет человеческую душу в качестве Невесты, а Бога именует Женихом:

Kind, werde Gottes Braut, entbeut dich ihm allein; Du wirst seins Herzens Schatz und er dein Liebster sein [4]. 'Дитя, стань Невестой Бога, посвяти себя Ему одному; / Будешь ты сокровищем сердца Его, а Он возлюбленным твоим'.

В следующем изречении можно увидеть концепцию взаимозависимости и единства всех «вещей» на пути к познанию Бога. Вещи (Dinge) имеют общую сущность, полученную от «ничто», которые в своей совокупности представляют множественность, но единство получают в Боге. Хотя многие существа в этом мире, кажется, представляют опасность для людей, все они способствуют освобождению души от тела, и стремятся вывести духовное существо на путь к Богу:

Du klagst, die Creatum die bringen dich in Pein: Wie? Müssen sie doch mir ein Weg zu Gotte seyn [4].

'Ты жалуешься на существ, которые мучают тебя; / Как? Они должны служить на пути к Богу)'

Сквозь весь текст «Херувимского странника» сквозит одна из генеральных мыслей мистиков того времени – присутствие в душе человека Божественной сущности, поиск и открытие Бога в самом себе для постижения тайн вечности:

Gott selbst ists Himmelreich: willst du in Himmel kommen, Muß Gottes Wesenheit in dir sein angeglommen [1].

Бог – Царство в небесех: чтоб в небеса шагнуть, В тебе самом должна светиться Божья суть [1]. (Перевод Н. О. Гучинской)

Помимо осмысления взаимоотношений между Богом и человеком, в произведении присутствует еще один фокус – размышления о времени и вечности:

Mensch, wo du deinen Geist schwingst über Ort und Zeit, so kannst du jeden Blick sein in der Ewigkeit [4].

'Человек, там, где твой Дух взмывает на крыльях [парит] над пространством и временем, / ты можешь быть каждым взглядом в вечности'.

Бог видит все, что происходит перед ним в вечности: как все происходит, как будет происходить и как произойдет. Праведный духовный человек также должен стремиться к постижению вечности:

Wer Zeit nimmt ohne Zeit und Sorgen ohne Sorgen, wem gestern war wie heut, und heute gilt wie morgen, wer alles Gleiche schätzt, der tritt schon in der Zeit in den gewünschten Stand der lieben Ewigkeit [4].

'Кто воспринимает время без времени и заботы без забот, / у кого вчера было как сегодня, а сегодня считается как завтра, / кто одинаково все ценит, тот уже во времени вступает / в желанное состояние возлюбленной вечности'.

В стихах «Херувимского странника» также звучит тема смерти. Ангелус Силезиус восхваляет смерть, его не волнует краткость и быстротечность человеческой жизни. Во времена свирепствования «черной смерти» и в разгар кровопролитной разрушительной Тридцатилетней войны люди знали об ужасе смерти. Однако поэт говорит здесь о мистической смерти, о превращении человеческой личности в новый способ бытия, об освобождении человека от бренности земного существования, о слиянии человека с Богом после смерти:

Eh Ich noch Ich nicht war, so war ich Gott in Gott; drum kann ich's wieder sein, wenn ich nur mir bin tot [4].

'Прежде чем Я еще не был Я, я был Богом в Боге; / поэтому я могу быть Им снова, только если буду мертв для себя'.

Ich sterb und leb in Gott: Will ich ewig in ihm leben, so muss ich ewig auch für ihn den Geist aufgeben [4].

'В Господе я умираю и живу: я хочу жить в Нем вечно, / так должен я навечно Ему передать'.

Ich sag, weil allein der Tod mich machet frei, dass er das beste Ding von allen Dingen so.

'Я говорю, так, как только смерть освободит меня, / она есть лучшая из всех вешей'.

Но самое главное, что после смерти, человек способен постичь вечность и полностью воскресить в себе ту самую непостижимую частичку Бога:

Ich selbst bin Ewigkeit, wenn ich die Zeit verlasse Und mich in Gott und Gott in mich zusammenfasse.

Я с вечностью сольюсь, покинув жизнь телесну, И Бога воскрешу, и в Боге сам воскресну [1]. (Перевод Н. О. Гучинской)

В год своего обращения в католическую веру Ангелус Силезиус начал издавать серию богословских брошюр, в которых он оправдывал свой шаг и самым яростным образом критиковал лютеранство. В них он упоминает в качестве мотива своего обращения «безрассудное отрицание мистицизма», «Theologia mystica» как «высшую мудрость христианства». Он доказывал, что догматический протестантизм — это «идолопоклонство разума», а католическая церковь — «тело Святого Духа».

Его настоящими вневременными произведениями остаются «Херувимский странник» и «Святое наслаждение души, или Духовные пасторали Души, влюбленной в своего Иисуса» («Heilige Seelenlust, oder Geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psyche», 1657). О жанровой составляющей сборника Г. В. Синило пишет: «Поэт плодотворно развивает жанр духовной пасторали, созданный Ф. фон Шпее. Важную архе- и архитекстуальную роль для этого сборника играют греческая буколика и римская (прежде всего вергилиевская) эклога, но еще более важную – Песнь Песней, которую можно рассматривать как библейскую пастораль, причем именно с особым духовным, символическим наполнением» [2, с. 104].

В «Духовных пасторалях души» видна тесная связь и многочисленные аллюзии на библейскую Песнь Песней, в которой, согласно христианскому мистическому прочтению, наглядно описана любовь между Душой-Невестой и Христом-Женихом — вплоть до возвышенного мистического союза. Этот мотив бесконечно варьирует Ангелус Силезиус:

Ach, sagt mir nicht von Gold und Schätzen, von Pracht und Schönheit dieser Welt. Es kann mich ja kein Ding ergötzen, was mir die Welt vor Augen stellt. Ein jeder liebe, was er will; ich liebe Jesum, der mein Ziel [4]. 'Ах, не говори мне ничего о золоте и богатствах, / о великолепии и красоте этого мира. / я не пребываю в восторге от того, что мне преподносит мир. / Каждый любит то, что хочет; я люблю Иисуса, который моя цель'.

Самый главный для каждого мистика момент — unio mystica, момент слияния души человека с Богом — прекрасно репрезентирован в следующих строках, в которых звучат прямые цитаты из Песни Песней:

Ach ach die Lieb ist strenge wie der Tod!
Er küsse mich der süsse Liebes-Gott:
Denn mein Hertze fl ammt und brennt
Dürst und lächtzt,
Seuff tzt und ächtzt,
Und das Leben naht zum End [4].

'Ах, любовь сильна, как смерть! / Да целует Он меня, сладостный Бог любви, / Ибо мое сердце пылает и горит, / Жаждет и смеется, / Вздыхает и тоскует, / И жизнь близится к концу'.

Немало песен из этого цикла вошло в католические, и даже протестантские молитвенники и сборники гимнов. Музыкальная версия текста для некоторых пасторалей была написана бреславльским принцем, епископом и музыкантом Георгом Йозефи.

Поэзия Ангелуса Силезиуса становится своего рода богословием на высшем уровне. Это достигается путем интуиции, отказа от рационального познания действительности, разрыва связи со схоластическим постижением Божественной сущности. Откровения немецкий поэт достигает при непосредственном общении с Богом, о чем он пишет в предисловии к «Херувимскому страннику».

Поэт-богослов, поэт-философ оказал сильнейшее влияние, наряду с другими немецкими мистиками, на немецкий романтизм. Первым на произведения Ангелуса Силезиуса, а именно «Херувимского странника», обратил внимание в анонимной заметке: «Исходные пункты христианского раздумья над изречениями "Херувимского странника"» («Anfangspunkte des "Cherubinischen christlichen Nachdenkens nach den Sprüchen des Wandersmanns"») теоретик и писатель иенского романтизма Фридрих Шлегель. А. Шопенгауэр в главном своем произведении «Мир как воля и представление» называл поэта «достойным восхищения и необозримо глубоким». Романтики не просто ссылались на Ангелуса Силезиуса: все их учение и творчество пронизано его богословской мистикой.

Литература

- 1. Ангелус Силезиус. Херувимский странник = Cherubinischer Wandersmann / Ангелус Силезиус; пер., вступ. ст., примеч. Н. О. Гучинской. СПб. : Наука, 1999. 505 с.
- 2. Синило, Г. В. Песнь Песней как архетекст поэзии Ангелуса Силезиуса / Г. В. Синило // Вестник Московского университета. Серия 9: Филологические науки. 2018. № 4. С. 92—116.
- 3. Angelus Silesius. Cherubinischer Wandersmann: Kritische Ausgabe / Angelus Silesius; hrsg. von L. Gnädiger. Stuttgart, 1984.
- 4. Angelus Silesius. Gedichte / Angelus Silesius. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.zeno.org/Literatur/M/Angelus+Silesius. Дата доступа: 29.04.2021.

М. Е. Саранцева, студентка 4 курса специальности «Культурология (прикладная)» Научный руководитель – старший преподаватель Е.К.Сельченок Белорусский государственный университет, г.Минск

«ГРАНИЦА» КАК УСЛОВИЕ ВСТРЕЧИ-ДИАЛОГА АВТОРА И РЕЦИПИЕНТА

Категория «границы» является ядром культурологической литературоведческой мысли М. Бахтина: именно на грани существует всякая культура, именно граница служит катализатором диалога культур и диалога смыслов, задает динамику безграничных вопросов, помогает постичь всеобщий смысл культуры, диалогических отношений и конкретной личности. В картине мира Бахтина реализуется «пограничное со-бытие» в сфере поэтики. Как отмечает В. С. Библер: «Только в искусстве, в эстетической деятельности достигается полная мера вненаходимости "другого Я" как насущного мне и абсолютно отделенного от меня Tы. Форма словесного и вообще художественного творчества довершает моего героя до окончательной телесной и душевной завершенности и воображает его в предельной, неотвратимой насущности ("без него – жизнь – не жизнь...") для моего существования» [5]. В пограничном эстетическом напряжении \mathcal{A} человека достигает наибольшей самоактуализации и рождает истину, служит импульсом бытия в культуре. Из этого следует, что, благодаря эстетической «границе», сознание раскрывается «призме самодетерминации

человеческих судеб» [5] и создает подлинное творчество. Воплощается же творчество, согласно Бахтину, в *произведении*, которое и служит предметом диалога смыслов.

Автор «Проблем поэтики Достоевского» рассматривает Другое Я (насущное Ты) как вненаходимого героя в сознании автора, обладающего собственной волей, способного воплощаться и всевозможно изменять судьбу: «Отсюда непосредственно вытекает и общая формула основного эстетически продуктивного отношения автора к герою – отношения напряженной вненаходимости автора всем моментам героя, пространственной, временной, ценностной и смысловой вненаходимости, позволяющей собрать всего героя, который изнутри себя самого рассеян и разбросан в заданном мире познания и открытом событии этического поступка, собрать его и его жизнь и восполнить до целого теми моментами, которые ему самому в нем самом недоступны, как-то: полнотой внешнего образа, наружностью, фоном за его спиной, его отношением к событию смерти и абсолютного будущего...» [1].

Наивысшие формы диалогизма и осмысленности достигаются в феноменах речи. Таким образом, автор, обращая сознание внутрь себя и ведя внутренний диалог с героем, сам создает творческую границу. Происходит диалогическое преображение собственного сознания и погружение в сферу жизни *идей и духа*. «Жизнь *идей*, – пишет В.С.Библер, – в их определенности и в их сопряжении – всегда осуществляется на грани различных культур, в диалоге этих культур и тех ценностных спектров и смыслов, что им присущи. В сфере идей изменяется сам строй мышления, сам тип разумения, что и дает возможность трансформировать предопределенность моего сознания и моих поступков. В идеях – перипетиях – катарсисах ("быть или не быть", "быть игрушкой и исполнителем рока, или отвечать в момент акме – и за завязку, и за развязку рока"... и т.д. и т.п.) каждая данная культура отстраняется от самой себя, ставит себя под вопрос, и в этой своей амбивалентности. собственной сомнительности и авто-диалогичности, данная культура и этот образ личности (разумения, сознания, духа) обретает установку на действительную, единовременную диалогичность с иной культурой, с *иными* культурами» [5].

происходит акт творчества И рождается произведение, воплощающее, адресующее авторское бытие. И каждый раз, при прочтении, произведение осуществляется заново – происходит общение автора и реципиента: «Это – общение, воплощенное в "пло(т)-скость" (плоть... предполагающее плоскость...), полагающее – И вновь воображаемого автора и воображаемого читателя» [4]. Воссоздаваясь в сознании читателя, произведение, вместе с образной концепцией личности

автора, его диалогом с героем, вновь и вновь вступает с реципиентом в отношения Я - Ты. Таким образом, воплощаясь предметно, с одной стороны, произведение запечатляется как вещь в мире Оно, с другой – обретает иное, особое измерение существования – активное отношение автора (и культуры, носителем которой он является) со всеми потенциальными читателями. измерение – личностное обращение произведения реципиенту – становится гарантом его диалогического бытия через века. Это подтверждает возвращение к неисчерпаемо актуальным произведениям мировой классики в проспекте всей мировой истории. Произведение через века задает читателю вопрос как соучастнику бытия и позволяет ему быть сосо-автором. «Композицией, строением произведения творцом, производит также и своего читателя (зрителя, слушателя), читатель же со своей стороны понимает произведение, лишь поскольку исполняет его, наполняет смыслом, домысливает, дорабатывает, понимает "послание" автора собою, своим самобытным бытием. Он – соавтор. Неизменное произведение содержит в себе каждый раз по-новому исполняемое событие общения» [2]. Таким образом, запечатленное в универсуме культуры, неизменное, интертекстуальное произведение при каждой встрече читателем создает новое со-бытие, а культура «отпечатывается» произведении как бытие автора и обращается к другим. Именно на границе культур происходит встреча и диалог автора и реципиента.

Для Бахтина, как и для Бубера, встреча-диалог происходит не в Я и не в Ты, а в сфере бытия: на границе между Я и Ты. Формула Мартина Бубера «Дух не в Я, он между Я и Ты» в контексте интертекстуальности и диалогичности произведения искусства гениальна: философ детерминирует отношение, в котором человек (как автор, так и реципиент) состоит с произведением, как действительное отношение, где образ воздействует на человека в той же мере, в какой и человек на него. «Или же человек встречает Бытие и Становление как свое пред-стоящее, всегда только как одну-единственную сущность и всякую вещь только как сущность; то, что здесь есть, раскрывается ему в происходящем, а то, что здесь происходит, дается ему как Бытие; только это одно есть присутствующее, а оно охватывает весь мир; мера и сравнение – исчезли; сколько неизмеримого станет для тебя действительностью – зависит от тебя. Встречи не складываются в упорядоченный мир, но для тебя каждая встреча – знак мирового порядка» [6]. В мире встречи, как пишет Бубер, не всегда возможно прийти к пониманию с другими. Однако он учит человека «встречать других и уметь устоять во встрече», ведет через милость встреч и печаль расставаний к тому Ты, в котором пересекаются все параллельные линии отношений. Мир искусства лишь помогает приблизиться к Вечному Ты: «Он не помогает тебе удержаться в жизни, он лишь помогает тебе обрести предчувствие вечности» [6].

Вдохновленный идеей Мартина Бубера, Михаил Бахтин формулирует свою идею сохранения произведения в вечности. Размышляя о «большом времени», в котором единственно возможно раскрытие подлинного диалога культур, Бахтин пишет: «Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и в безграничное будущее). Даже прошлые, то есть рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конечными) – они всегда будут (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой возрождения. Проблема праздник большого времени» Следовательно, при рассмотрении каждого текста как совокупности контекстов, их бытие становится возможным только в настоящем: все, бывшее и неосуществившееся в прошлом сталкивается со всем, могущим быть в будущем, – настоящее же охватывает все времена.

Однако, в отличие от Бубера, творец у которого приносит на алтарь жертвы бесконечную возможность образов и перспектив, в понимании Бахтина художник заключает в произведении «не только все наличные смысловые сферы, но и все возможные (возможные ответы на этот текст и возможные вопросы на него) смыслы должны быть поняты как входящие в этот текст, существующие в нем. И вот тогда, если все втянуть в текст, обнаруживается, что текст этот живет контекстами, что он подобен ленте Мёбиуса, все его содержание только в нем, и все его содержание — вне его, только на его границах, в его небытии как текста» [3]. Таким образом, авторноситель культуры, вместе с произведением реализует смыслы и контекст своей культуры, оставляя горизонты для прочтения произведения на протяжении общечеловеческой истории и способствуя вечным встречамдиалогам с будущими реципиентами.

Литература

- 1. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М.М. Бахтин. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
- 2. Библер, В. С. Диалог культур / В. С. Библер, А. В. Ахутин // Новая философская энциклопедия (Ин-т философии РАН), М., 2007-2010.

- 3. Библер, В. С. Михаил Михаилович Бахтин, или Поэтика и культура / В. С. Библер. М.: Прогресс, 1991. 176 с.
- 4. Библер, В. С. На гранях логики культуры / В.С.Библер. М. : Русское феноменологическое общество, 1997. 423 с.
- 5. Библер, В. С. Философско-психологические предположения Школы диалога культур / под общ. ред. В. С. Библера. М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 1998. 216 с.
- 6. Бубер, М. Два образа веры / М. Бубер; пер. с нем. под ред. П. С. Гуревича, С. Я. Левит, С. В. Лёзова. М.: Республика, 1995. 464 с.

О. А. Сивцова, студентка III курса специальности «Культурология (прикладная)» Научный руководитель – старший преподаватель Т. С. Супранкова Белорусский государственный университет, г. Минск

«БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ» ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ В ЖИВОПИСИ САЛЬВАДОРА ДАЛИ

Серия иллюстраций к «Божественной комедии» Данте Алигьери считается величайшим графическим достижением Сальвадора Дали. В иллюстрациях автора присутствуют точно подмеченные образы и детали, благодаря которым зритель оказывается в неведомом мире таинственной мистики и экспрессивных образов. Верный своей манере Дали решил не следовать тексту «Божественной комедии» Данте. Фантастические описания ада, чистилища и рая заставили его обратиться к сюрреалистической образности и своим любимым приемам.

Графика, изображающая Ад, самая впечатляющая во всем цикле, она прекрасно отражает гениальную поэтическую фантазию Дали, который часто обращается в своих видениях к мифологическим эпизодам и использует характерные знаки-символы. Художник представляет Ад нетрадиционно: не в темных тонах, а чистыми, нежными красками, показывая огромные возможности чрезвычайно тонкого чувства цвета. Дали писал в «Дневнике одного гения»: «Когда меня спрашивают, почему я в таких нарочито светлых тонах изобразил ад, отвечаю, что романтизм совершил низость, убедив весь свет, будто ад черен, как угольные копи Гюстава Доре, и там ничего не видать. Все это вздор. Дантовский ад освещен солнцем и медом Средиземноморья, вот почему ужасы моих иллюстраций так аналитичны и суперстуденисты на вид, ведь у них ангельский коэффициент вязкости. На иллюстрациях впервые наблюдать моих онжом при ярком свете

пищеварительную суперэстетику двух существ, взаимно пожирающих друг друга. Это безумный день, исполненный мистической, аммиачной радости. Мне хотелось, чтобы мои иллюстрации к Данте получились словно легкие следы сырости на божественном сыре. Вот откуда эти пестрые разводы, напоминающие крылья бабочки» [1]. В этой части работы часто встречаются мотивы, перенесенные с живописных картин: вытянутые языки, человеческие черепа, деформированные фигуры, опирающиеся на трость, «мягкие», искаженные предметы.

Иллюстрация «В дальний путь» (рис. 3.1) изображает духовно потерянного героя, намеревающегося отправиться в путешествие по загробной жизни. Отойдя от буквализма, Дали поместил главного героя в нереальное синтетическое пространство с бесконечными красными линиями, отмечающими границы «ложного пути». Аналогичное пространство присутствует на иллюстрации «Черный дьявол» (рис. 3.2). На фоне красного адского зноя изображены упрощенные силуэты поэтов, к которым приближается крылатый демон с женскими чертами, с головой медузы и хвостом змеи.





рис. 3.1

Мы практически физически ощущаем страдания, с которыми грешники сталкиваются в аду, Дали придает им конкретное измерение, хотя на своих иллюстрациях он все-таки старается не ослеплять жестокостью.

Иную ситуацию мы наблюдаем на графическом изображении «Муки лицемеров» (рис. 3.3), иллюстрирующем песню XXIII, где художник изображает пустыню с расположенным в центре валуном, напоминающим человеческий череп, с блуждающими по нему муравьями, символизирующими и смерть, и желание. На заднем плане фигура лицемера, которая похожа на каменную скалу, застрявшую в земле и обездвиженную. Это выглядит иначе, чем в оригинальном тексте, где лицемеры передвигаются с трудом, согнувшись под тяжестью свинцовых шапок.

рис. 3.3



На рисунке 3.4 «Дьявол логик» показаны жестокие мучения, которым подвергаются фальшивомонетчики в аду. Тело одного из них подвержено жестоким мучением — сильно растянуто, пронзено шестом, воткнутым в голову, с разорванными внутренностями. Дали указывает на то, что как и фальшивомонетчики, будут наказаны те, кто будет пытаться подделать его произведения. Царство тьмы завершается изображением «Дис, Король ада»

(рис.3.5), где Люцифер изображен как световое явление, цвета которого определяют три лица Короля ада, описанного Данте. Яркие решительные цвета и сухие ветки деревьев придают сцене демонический характер.





рис. 3.4

рис. 3.5

Совершенно иное изображение Люцифера можно увидеть на гравюре, открывающей вторую часть цикла, иллюстрирующую чистилище. «Падший Ангел» (рис. 3.6) — возможно одно из самых интересных произведений во всей серии.

рис. 3.6.



На иллюстрации мы видим одинокую фигуру падшего ангела. Обнаженный мужчина с потрепанными темными крыльями смотрит, как ящики выскальзывают из его тела. Сам он тоже сильно избит, из его тела выпадают кости, на что ангел не обращает внимания. Мотив ящика, часто встречающийся в творчестве художника, символизирует загадку — падший ангел ищет потерянную свободу и невинность. У этого ангела есть свои тайные

желания, скрытые от всех. Ангел не замечает ничего, кроме собственных влечений.

«Сон» (рис. 3.7) — выразительная гравюра, изображающая испуганную женщину, смотрящую на орла, который воткнул когти в ее тело, желая оторвать ее от лежащего на ней человека. Художник сочинил эту сцену под влиянием мифа о Тесее, царе Фракии, изнасиловавшем сестру своей жены. В отместку жена Тесея убила его сына.





рис.

3.7 рис. 3.8

Мастерство Дали особенно подтверждается сценой «Алчность и расточительность» (рис. 3.8) с двумя деформированными головами, вписанными в обширный скалистый пейзаж с персонажами. Стоит отметить, что создавая райские сцены, Дали использует другой набор художественных средств; духовное измерение Рая подчеркнуто нежными размытыми красками, фигуры теряют свое реальное измерение, растворяясь в потоке света. Увлечение художника духовными существами часто выражается в использовании образа восходящей, светящейся и парящей материи. Так же как и в предыдущих частях (Ад и Чистилище) особое место занимает тема ангела. В Раю ангел — чистое духовное существо. На иллюстрации он представляет собой фигуру, заполняющую сцену, в синем одеянии. Дали считал, что у Данте и Беатриче происходила встреча с таким ангелом.

В дантовском Раю идеализирована платоническая любовь Данте к Беатриче. Их чувства изображает и Сальвадор Дали. Сопоставление этих двух персонажей — Данте и Беатриче — сделано Дали в иллюстрациях к песням VII и VIII. Первая из них представляет «Сомнения Данте» (рис. 3.9), где поэт ожидает объяснений от своего любимого проводника, и «Беатриче» (рис. 3.10) как прославление величайшей красоты и путеводитель Данте к Богу.





рис. 3.9

рис. 3.10

Работы, иллюстрирующие небесное путешествие – это мистические иллюстрации с использованием «ядерных элементов» и доминирующих цветов с оттенками синего и желтого, символизирующими божественный свет. Художник часто лишает небесные фигуры материи; представляя их, он использует элементы динамических энергетических частиц в форме рогов носорога, которые подчеркивают их потусторонний, нереальный характер. Такой способ изображения можно увидеть в иллюстрации, изображающей «Божественное Провидение» (puc. 3.11),где основным элементом, составляющим портрет молящегося человека, являются рога носорога. В «Молитва святого Бернарда» (рис. 3.12) финале цикла великий средневековый мистик просит Богородицу милости для Данте, желающего увидеть Творца. Едва обозначенные цифры подчеркивают случайность и бессмысленность.





рис. 3.11

рис. 3.12

Иллюстрации Дали к «Божественной комедии» стилистически и формально разнообразны. Помимо реалистичных изображений, художник показывает характерные для своего искусства мотивы: ящики, рога носорога, а так же элементы теории «мистического ядерного искусства», которую он создал после Второй мировой войны, и создает рисунки, написанные «молекулярной техникой». А в некоторых композициях обращается к стилю

модерн. Художник использует интересные и как всегда нестандартные сочетания цветов: одни работы написаны одноцветной краской разной по тональности, а на других показана разнообразная палитра оттенков, но все они открывают нам удивительный и фантастический мир Дали. В этом и состоит отличие безумного гения от других художников: творец-бунтарь не отражает текст дословно, а преподносит зрителю свое видение Данте – возможно более близкое к позиции поэта, чем мы можем себе представить. Тем самым художник дает нам возможность визуализировать величайшее литературное произведение, понять чувства и эмоции лирического героя Данте, пройти вместе с ним весь путь по загробному миру.

Данте для Сальвадора Дали стал, прежде всего, побудительной причиной для размышлений и фантазий. Художник как бы расшифровывает для себя избранные места поэмы, создавая свои собственные версии философско-этических, религиозных идей, заключенных в стихотворных строках великого итальянского поэта.

Литература

1. Дали, С. Дневник одного гения / С. Дали. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2014. – 288c.

Е. В. Смирнова, студентка III курса специальности «Культурология (прикладная)» Научный руководитель – старший преподаватель Т. С. Супранкова Белорусский государственный университет, г. Минск

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВВ ЛИРИКЕ С. А. ЕСЕНИНА

Сергей Есенин предстает пред читателями и критиками как поэт, воспевавший родину. В любом его произведении затрагивается тема деревенской России, которая приобретает персонифицированные черты. Отличительной чертой его творчества является исповедальность интонации, которая вызывает у читателя сопереживание. Природа часто предстает перед лирическим героем как храм. Поэтические образы приобретают религиозною окраску:

По меже, на переметке, Резеда и риза кашки. И вызванивают в четки Поэт использует колористику в своей поэзии для того, чтобы передать свои чувства и эмоции. Часто Есенин отдавал предпочтение желтым и золотым оттенкам. В дореволюционной поэзии эти цвета воспринимались как характерная черта осени: «желтая крапива» [1, с. 68], «ветки золотистые» [1, с. 104], «желтая дорога» [1, с. 84]. На закате жизни поэт передавал желтый цвет как синоним тоски, угнетения, непонимания:

Снова пьют здесь, дерутся и плачут Под гармоники желтую грусть. Проклинают свои неудачи, Вспоминают московскую Русь [1, с. 169].

Некоторые исследователи подмечали, что желтый цвет таит в себе стремления поэта к свободе. В особенности это можно заметить в конце произведения «Исповедь хулигана»:

Я хочу быть желтым парусом В ту страну, куда мы плывем [1, с. 173].

Нередко писатель использует в своих стихах синий и голубой, которыми зачастую описывает Россию, поэт считал, что эти цвета хорошо подходят его родине: «Россия! Какое хорошее слово... И роса, и сила, и синее что-то!» [1, с. 323].

Любовная лирика Есенина по-своему уникальна. Любовь в творчестве поэта проходит все стадии: влюбленность, привыкание, ссоры, терпение, служение, дружбу, любовь. Есенинская любовная лирика достаточно трагична, экспрессивна и эмоциональна. К главным особенностям непосредственно любовной лирики поэта относят эмоциональность, безнадежность, задушевность и искренность.

Если говорить об эмоциональности как об отличительной черте любовной лирики, тогда можно сделать вывод, что любовь у поэта представлена в виде бурного душевного порыва: каждая новая любовь ощущалась как нечто божественное, поэт описывал ее с огромным трепетом, а расставание было сродни буре.

Безнадежность прекрасно олицетворяет попытки поэта построить семейную жизнь с возлюбленной, хоть он и осознавал, что не создан для этого. В каждом стихотворении Есенина читаются неподдельные чувства и эмоции, что говорит о задушевности и искренности его творений. Женские

образы в стихотворения Сергея Александровича Есенина тесно переплетены с природой и природными явлениями.

В изображении женщины в своей поэзии Есенин делает акцент на природных чертах и старается непосредственно передать всю их привлекательность. С целью придать чувственность женскому образу поэт прибегает к использованию такого приема, как эпитет:

Пускай ты выпита другим, Но мне осталось, мне осталось Твоих волос стеклянный дым И глаз осенняя усталость [1, с. 189].

В произведениях Есенина можно выделить три основных образа: русская женщина, восточная женщина и женщина-мать. К последнему поэт относится с наибольшим трепетом и это не удивительно, ведь мать была главной женщиной в жизни поэта:

Ничего, родная! Успокойся.
Это только тягостная бредь.
Не такой уж горький я пропойца,
Чтоб, тебя не видя, умереть [1, с. 194].

Трудно сказать, что дороже для поэта: родина или мать, часто это некий единый образ. Родной дом для него был ничем незаменимым счастьем. В любом стихотворении, которое адресовано его матери, поэт с особой нежностью подбирает эпитеты, чтобы передать все свои сыновьи чувства:

Ты одна мне помощь и отрада, Ты одна мне несказанный свет [1, с. 194].

Образ женщины-матери в поэзии Есенина является реальнобиографическим. Ее облик превращается в некоторый национальный тип: достаточно мудрая старушка, которая скучает и ждет домой детей, разбросанных по разным уголкам мира. Есенин всегда акцентирует внимание на почтенном возрасте матери: «Стара, должно быть, стала» [1, с. 219], «Напевала нам старая мать» [1, с. 259], «Ты жива еще, моя старушка?» [1, с. 194] «Моя одряхлевшая мать» [1, с. 247].

Если рассматривать образ русской женщины, можно заметить, что он наполнен яркими красками и достаточно вдохновляющий. Русские женщины у поэта зачастую сопоставлялись с природными красками: «На закат ты

розовый похожа и, как снег, лучиста и светла...» [1, с. 72]; «И волос твоих цветом в осень» [1, с. 187]. Особенно ярким примером лирики, где освещен образ русской женщины, является стихотворение «Заметался пожар голубой», которое было написано в 1923 году и посвящено Августе Николаевне Миклашевской. Данное произведение является одним из ключевых в цикле стихов «Любовь хулигана».

Из любовной лирики поэта особенно выделяется сборник стихотворений «Москва кабацкая». Лирическим произведениям в нем присущ циничный и, в некотором роде, озлобленный оттенок. Можно сделать вывод, что к этому времени поэт потерял всякую веру в любовь. Он перестает ее показывать, как нежное и светлое чувство, на смену хрупким образам возлюбленных приходят грубые и вульгарные описания:

Пой, мой друг. Навевай мне снова Нашу прежнюю буйную рань. Пусть целует она другого, Молодая красивая дрянь [1, с. 173].

У поэта наступил сложный жизненный этап, его внутренний мир переломлен. Особенно сильно чувствуется его отчаяние в произведении «Я усталым таким еще не был». Поэт желает изменить свою жизнь, но у него больше нет сил. Красками наполнено лишь его прошлое: жизнь в Константиново и детские забавы, а нынешнее предстает перед ним только в серых и депрессивных тонах:

Не больна мне ничья измена, И не радует легкость побед, Тех волос золотое сено Превращается в серый цвет [1, с. 173].

Есенин больше не видит смысла в любви, считает, что она приносит лишь страдания. Ему кажется, что именно любовь довела его до беспробудного пьянства:

Много женщин меня любило. Да и сам я любил не одну. Не от этого ль темная сила Приучила меня к вину [1, с. 173].

Разочарование в любви у поэта пропадает к 1924—1925 году. В сборнике «Персидские мотивы» любовь снова предстает перед читателем трепетным чувством, пропадает грубость в отношении к женщинам, и поэт возвращается к прошлому мироощущению.

Образ восточной женщины в большинстве своем отражен в цикле стихотворений «Персидские мотивы». В данном цикле мы можем наблюдать психологическую и идейную эволюцию художественных образов. Стихотворение «Улеглась моя былая рана», которое открывает данный цикл, отражает душевное равновесие, которое приобрел поэт в восточных краях. Есенин озабочен положением женщин на востоке и ясно дает понять, что к прекрасному полу нужно проявлять должное уважение:

Мы в России девушек весенних На цепи не держим, как собак, Поцелуям учимся без денег, Без кинжальных хитростей и драк [1, с. 248].

Также достаточно ярким в данном цикле является образ персиянки из стихотворения «Никогда я не был на Босфоре». Говоря о глазах, поэт соединяет две стихии в одну метафору:

Я в твоих глазах увидел море, Полыхающее голубым огнем [1, с. 255].

Говоря о руках девушки, поэт сравнивает их с лебедиными крыльями, что дает возможность прочувствовать всю нежность ее объятий:

И меня твои лебяжьи руки Обвивали, словно два крыла [1, с. 255].

Хоть Есенину и милы восточные красавицы, но уже с третьего стихотворения данного цикла читается его тоска по русским женщинам и по родному краю.

А. С. Серафимович писал о поэте: «Это был великий художник. С огромной интуицией, с огромным творчеством, единственный в наше время поэт. Такой чудовищной способности изображения тончайших переживаний, самых нежнейших, самых интимнейших, – ни у кого из современников» [2]. Лирика у Есенина, действительно, насыщенная и живая. Именно такой она является из-за того, что полна переживаниями поэта.

Таким образом, в гражданской и любовной лирике С. Есенина представлены очень разноплановые женские образы. В понимании поэта, женщина — это не только возлюбленная, это и мать, и родина. Лирический герой его поэзии испытывает разные чувства на протяжении разных этапов творчества самого автора. Но неизменным остается стремление поэта раскрыть женские образы во всех их сложности и многообразии.

Литература

- 1. Есенин, С. А. Полное собрание сочинений / Ю. Л. Прокушев. М. : АСТ, 1994. 675 с.
- 2. Серафимович, А. С. Есенин [Электронный ресурс] / Серафимович, А. С. // Сергей Есенин 2008. Режим доступа: http://esenin-lit.ru/esenin/bio/serafimovich-esenin.htm. Дата доступа: 01. 05. 2021.

А. Б. Сосновик, студентка III курса специальности «Культурология (прикладная)» Научный руководитель — канд. филол. наук М. Ю. Шода Белорусский государственный университет, г. Минск

МИФОТВОРЧЕСТВО В РОМАНЕ Г. ГАРСИА МАРКЕСА «ОСЕНЬ ПАТРИАРХА»

Культура XX в. века переживала кризис – вторжение в рациональный модерна иррационального, неконтролируемого, разрушительного, жуткого. Мировоззренческий сдвиг сопровождался крушением идеалов и ценностей и вызывал у отчужденного, лишившегося опоры человека потребность в иных моделях, объясняющих действительность. Именно в этом состоит основная функция мифа – архаического, идеологического, массового, литературного. Ремифологизация в условиях современного российская исследовательница общества, как пишет Н.В. Шульга, характеризуется выстраиванием «мета-архаики» – искусственного мифа, который «конструируется по большей части сознательно, а не возникает спонтанно, как результат первичного осмысления мира» [0, с. 50]. Мифологический компонент всегда наличествует в сознании и имеет иррациональное, бессознательное воплощение, поэтому в современности власть мифологем не ослабевает, хотя с наступлением массового общества принципы мифотворчества и восприятие его результата трансформируются.

Во второй половины XX в., как отмечает российский исследователь Д.С. Хаустов, «философия постмодерна отрицает тотальность, отрицает консервативную агрессию, и, следовательно, отрицает миф» [0, с. 104]. Способом преодоления властной силы мифа, его тотальности становится искусство, фрагментирующее весь предыдущий культурный опыт и конструирующее из его элементов коллаж, мозаику, свободные для интерпретации. В литературном произведении создается авторский миф, использующий универсальные, архетипичные образы, мотивы, тропы.

Колумбийский писатель второй половины ХХ в. Габриэль Гарсиа Маркес творил в жанре магического реализма, для которого мифологический компонент является неотъемлемым. В написанном в 1975 г. романе «Осень Патриарха» (см. [0]) в ироничном, абсурдном, карнавальном представлено типичное для авторитаризма и тоталитаризма выделение диктатора как бога-героя. Использование традиционного для Южной Америки жанра было особенно актуально в свете политических кризисов этого региона – мифотворчество в литературе отражало процесс создания идеологического мифа, при котором власть сакрализируется и наделяется чертами мессии, сверхчеловека, противопоставляются «свои» и «чужие», используется мифологема «Золотого Белорусский активно века». культуролог Э. А. Усовская отмечает: «Постмодернистское в культуре смеется над ней самой. Ужасное и невиданное становится нестрашным, когда оно смешно» [0, с. 55], – поэтому гротеск и постмодернистская ирония, характерные для произведения и стиля Маркеса в целом, стали успешными инструментами для критики метанарративов и демонстрации трагическиабсурдных явлений XX в.

Центральный герой романа — глава карибского государства Сакариас — вездесущая, тотальная власть, собирательный образ диктаторов XX в. Патриарх, основной участник авторского мифа Маркеса — это архетипичный герой, одновременно мессия и демиург, первопричина, Абсолют. Прежде всего, он своеобразный демиург, создатель мира и истории-фикции, которую он «переписал» на свое усмотрение: «Мы не знали никакой другой истории своей родины, кроме той, которая была историей его самого, мы не знали иного отечества, кроме того, которое он сотворил по образу своему и подобию, меняя его пространственные измерения и заставляя само время течь сообразно его абсолютной воле» [0, с. 87].

Патриарх является *первопричиной* всех явлений, которые происходят по установленным им законам. Он — For-Omey, участвующий в мифе о *творении*. Как вторичное создание мира выступает *потоп*, наступивший после циклона, предвестником которого стал Патриарх: «То был самый разрушительный циклон из всех циклонов... таинственная катастрофа, чье

приближение учуял своим первобытным инстинктом он один из всех людей...» [0, с. 54]. Спасшись от наводнения в архетипичном ковчеге, Диктатор упорядочивает мир, структурирует его во второй раз из первородной водной бездны: «И он вернул жизнь утонувшим курам, и приказал водам опуститься, и они опустились!» [0, с. 55].

Мессианскую роль Патриарха подтверждает его мистифицированное рожденный вне брака V бедной происхождение – девушки, воспринимается как Провиденциальный Младенеи, которому предначертано упорядочить хаос. Царство Мессии – это Золотой век, время преодоления страданий и несправедливости. Описывая мир до своего прихода к власти, Диктатор утверждает: «Вот какой была тогда наша страна! Люди хоронили близких даже без гроба, ибо были лишены всего» [0, с. 88]. Естественно, провиденциальный младенец мог родиться только у архетипичной Богини-Матери - Бендисьон Альварадо. Ассоциацию с фигурой непорочной девы, дарующей миру мессию, укрепляет посмертная канонизация Бендисьон. Интересно, что в южноамериканской действительности аргентинский диктатор Хуан Перон пытался произвести аналогичный процесс по канонизации, но не матери, а жены Эвиты, закончившийся сильнейшим внешне- и внутриполитическим кризисом.

Диктатор телесен, особенно подчеркивается его «телесный низ» – огромная опухоль-кила – объект беспокойства и неустанной заботы: «У него тело нормального человека среднего роста, сверхъестественного, кроме чудовищных размеров килы и громадных ступней необыкновенно почти квадратных c твердыми, искривленными, как ястребиные когти, ногтями; и еще громадными были пустые глазницы, в которых некогда сидели выклеванные грифами тоскливые глаза» [0, с. 27]. Визуальный облик правителя, в котором помимо чудовищных черт подчеркивается женственная рука и печальные глаза, заключает в себе черты гермафродитизма, характерные для воплощенного Абсолюта, не разделяющего в себе женское и мужское. Потомство Патриарха – его недоношенные дети – выступает как свидетельство бесплодности тоталитарной власти.

Одновременно с этим Абсолют внетелесен и имманентен: он воспринимается как сверхчувственное божественное сияние: «От него исходила как бы эманация власти, ее сияние, излучение, эманация всей той власти, которую он сосредоточил в своих руках, убив других ее носителей...» [0, с. 34]. Он представляет собой трансцендетное начало, всепроникающую, распыленную власть, затрагивающую своим свечением каждого индивида.

Патриарх определяет сакральное *мифологическое время*, которое ограничивается периодом его долгой жизни. Начало истории отсчитывается с его прихода к власти, а заканчивается его гибелью — *Апокалипсисом:* «Мы увидели мерзость запустения на кухнях... из запретной обители, куда недавно осмеливались войти лишь немногие, доносился запах гниения, запах падали...» [0, с. 5]. Библейское выражение «мерзость запустения», сопутствующее апокалиптическим пророчествам в Книге Даниила и Евангелиях, маркирует произошедшее событие именно как конец времен.

Мифологическое время циклично; жизнь Патриарха также разделена на циклы — череду символических и буквальных *смертей и воскрешений*. Несколько раз Патриарх действительно «умирает»: когда погибает *архетипичный герой-помощник*, двойник Патрисио Арагонес, его смерть выставляют как смерть самого правителя. Диктатор в это время находится в тайном бункере, переживает своего рода *спуск в подземное царство*. После дворцового переворота, произошедшего в его отсутствие, Патриарх решает не умирать: «Я и один справлюсь никто мне не нужен справлюсь один до второго пришествия кометы и до десятого ее пришествия потому что больше я не собираюсь умирать пусть кто хочет умирает пошли они все в задницу!» [0, с. 21].

Жизнь Диктатора парадигматична, ЭТО время священных перводействий: первой любви, семьи, болезни, внедрения культурных артефактов, упорядочивания хаоса. Все, что связано с Диктатором, становится сакральным, центральным, первичным. Всепоглощающая любовь танцовщице Мануэле Санчес является самой сильной любовью, определяющей мироздание: «Все здесь стало Мануэлей Санчес, весь мир стал Мануэлей Санчес... "Мануэла Санчес моего падения,... не отнимай у меня моего сна ночного... погаси свою розу!"» [0, с. 38]. Она становится символом сексуальности, неразрывно связанной с властью, движущей силой, преобразующей привычный мир и побуждающей к действию – ради нее конструируется и перестраивается реальность, истребляются неугодные. Также она воплощает Деву-Матерь, Деву Марию, особо почитаемую в Южной Америке, символом которой является роза.

Первичен и брак Патриарха — его союз с Летисией Насарено, которая впервые смогла уговорить Патриарха полностью обнажиться во время близости, жениться на ней и признать законнорожденным ее сына. Мальчик, в свою очередь, должен был стать новым мессией, провиденциальным младенцем, если бы не его отец — Кронос, пожирающий своих детей, воплощающий вечный мотив соперничества от и сына. Патриарх настолько переживал за судьбу сына и жены, что решил опередить смерть и лично организовал их убийство на городской площади.

Диктатор контролирует и мифологическое пространство. Государство, расположенное на одном из Карибских островов, представляет собой элемент архетипического космогонического сюжета, где мир создается путем выделения острова из первородной бездны – над ним и устанавливает свою власть Патриарх. Мир богов неразрывно связан с Диктатором – это его резиденция, Дом Власти, неразрывно с ним связанный. Когда Патриарх медленно умирает, дворец гниет вместе с ним, его заселяют бедняки и коровы, а вместе со смертью воцаряется хаос, «мерзость запустения». Мир людей представляет вся территория государства, заселенная подданными. Мир чудовищ – это бункер, в котором прячется Патриарх во время похорон своего двойника, а также дом матери на окраине острова – типичное представление о расположении царства мертвых в горизонтальной структуре мира. Отдых Диктатора во время сиесты в доме матери приравнивается к каждодневной смерти и последующему воскрешению. Также к миру чудовищ относится дом Мануэлы Санчес, находящийся в Квартале Собачьих Драк – Патриарх совершает спуск в подземное царство к возлюбленной и вопрошает: «Как ты можешь здесь жить где ты можешь здесь жить здесь где клубок чудовищный свирепо рычащие один окровавленными клыками и налитыми кровью сатанинскими глазами здесь в пучине кошмара...» [0, с. 40]. Патриарх полностью космографией, отдавая приказы о строительстве, воздвижении памятников, сносе – так он преобразовал мир Мануэлы Санчес и тем самым упорядочил хаос мира чудовищ.

Итак, центральный герой романа Маркеса является основой авторского микрокосма, представляет собой образ «типического» диктатора, богабога-цивилизатора. творца, Мифологическое время И пространство развернуто представлены в романе, что обусловлено спецификой жанра магического реализма и задачей автора – демонстрацией сверхчеловечного диктатора в сверхприродных условиях. Выбор героя – архетипичного Мессии, Абсолюта, Первопричины – полностью соотносится с генеральной линией произведения: любой тоталитарный и авторитарный диктатор в идеологическом мифе преподносится как Спаситель, божество, обладающее «Осень Патриарха» становится мистифицированным телесностью. отражением тоталитарной власти – Южная Америка второй половины XX в., где океанские воды были наполнены десятками тысяч сначала пытаемых, а умерщвленных представителей оппозиции, изобилует затем такими примерами.

Литература

- 1. Маркес, Г. Г. Осень патриарха [Электронный ресурс] / Г. Г. Маркес. М. : ACT, 2012. Режим доступа: https://www.litres.ru/gabriel-garsia-markes-44998/osen-patriarha/ Дата доступа: 28.10.2021
- 2. Усовская, Э. А. Постмодернизм: учеб. пособие / Э. А. Усовская. Минск: Тетрасистемс, 2006. 252 с.
- 3. Хаустов, Д. С. Лекции по философии постмодерна / Д. С. Хаустов. М. : РИПОЛ классик, 2018. 288 с.
- 4. Шульга, Н. В. Современная политическая мифология [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://cutt.ly/GhiwYTp. Дата доступа: 28.10.2021

Н. Тагмунт, студентка 4 курса специальности «Культурология (прикладная)» Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры культурологии Г. В. Синило Белорусский государственный университет, г. Минск

ТОПИКА САДА И ДЕРЕВЬЕВ В «ТЕТРАДИ ЮРИЯ ЖИВАГО» ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ БИБЛЕЙСКОЙ АРХЕТЕКСТУАЛЬНОСТИ

Природный мир занимает огромное место в творчестве Бориса Пастернака. Через описание растительного мира поэт передает состояние главных героев своих произведений, их внутреннее состояние. Он уподобляет процессы, происходящие в природном мире, циклам человеческой жизни и жизни всей вселенной: рождению, росту, увяданию, гибели.

Образ сада появляется в мировой культуре еще в глубокой древности. О важности мифологемы сада читаем у Г. В. Синило следующее: «Одной из наиболее древних и смыслоносных мифологем, проходящих через различные пласты культуры, является мифологема сакрального сада как особого, изолированного от остального мира пространства, связанного с изобилием, бессмертием, блаженством, неведением и одновременно переходом к знанию. Европейской культуре эта мифологема знакома прежде всего по двум библейским садам – Эдемскому Саду из Книги Бытия и Саду Любви из Песни Песней. Без преувеличения можно сказать, что все инварианты топоса постбиблейской иудеохристианской культуре производными двух библейских парадигм, некогда синтезированных еще древнееврейской культурой» [9, с. 28]. Впервые образ сада как некоего сакрального места появляется у шумеров: «Именно в шумерской культуре впервые четко кристаллизуется и фиксируется в поэтическом слове представление о блаженном месте, связанном с бессмертием и представляющем собой прекрасный сад» [9, с. 30]. Эту традицию подхватили позднее и древние римляне: они представляли сад местом, где обитали добрые духи, которые, согласно их верованиям, были хранителями семьи и домашнего очага. Вероятно, именно поэтому первые алтари и святилища начинают появляться, в том числе, и в садах. Мы можем заметить, опираясь на мнение Д. С. Лихачева, что «эстетический климат античности» [5, с. 43] способствовал распространению представлений о саде как он некоем оккультном месте или явлении.

О важности образа именно библейского сада писали многие библеисты. Так, Г. Г. Геллей утверждает: «История человечества началась в саду. Иисус переживает свою агонию в саду. Его похоронили в саду. Рай будет садом» [4, с. 130]. Таким образом, в самые различные эпохи и в разных культурах саду придавали символическое, мистическое значение. О глубоком смысле, к примеру, Эдемского сада читаем у Г. В. Синило: «Эдем предстает в библейском тексте как метафора блаженного неведенья и одновременно неизбежного перехода от незнания к знанию, к различию добра и зла, к осознанию человеком на собственном опыте данной ему Творцом свободы воли... Сад предстает еще и как особое место испытания человека и осмысление им кардинальных проблем бытия и сознания» [8, с. 92].

Образ сада и, в частности, образы деревьев, играют крайне важную роль в творчестве Б. Л. Пастернака. Библейские мотивы при создании природных образов наиболее ярко проявились в одном из главных литературных творений Пастернака – романе «Доктор Живаго». Стоит сразу же обратить внимание на то, что именно библейские мотивы в изображении сада и деревьев содержатся преимущественно в стихотворной части произведения, тогда как в прозаической преобладают языческие и мифологические представления о растительном мире.

В одном из первых стихотворений в поэтической тетради Юрия Живаго – «На Страстной» – мы сразу же обнаруживаем очень красочную передачу эмоций и чувств посредством описания деревьев. В этом стихотворении именно природа испытывает боль и страдания, и сопереживает мучениям Христа:

И лес раздет и непокрыт, / И на Страстях Христовых, / Как строй молящихся, стоит / Толпой стволов сосновых. // А в городе, на небольшом / Пространстве, как на сходке, / Деревья смотрят нагишом / В церковные решетки. / И взгляд их ужасом объят. / Понятна их тревога. / Сады выходят из оград, / Колеблется земли уклад: / Они хоронят Бога. [6, с. 78].

Деревья здесь символизируют собой молящихся. Городские деревья, сады, заглядывают в решетки, наблюдают за происходящим, но мы видим все же некоторую их отстраненность от самого действия, в то время как лесные деревья являются непосредственными фигурантами происходящего. Но, тем не менее, страдание от казни Христа, и последующее ликование от Его Воскресенья говорит нам о том, что природа подчиняется высшему замыслу, так же, как и сам Иисус и Его ученики, покорно принимая происходящее.

В последнем стихотворении цикла – «Гефсиманский сад» – снова одни лишь деревья наблюдают за ним в тишине:

Ночная даль теперь казалась краем / Уничтоженья и небытия. / Простор вселенной был необитаем, / И только сад был местом для житья. / И, глядя в эти черные провалы, / Пустые, без начала и конца, / Чтоб эта чаша смерти миновала, / В поту кровавом Он молил Отца [6, с. 78].

Здесь сад также выступает в роли последнего пристанища Христа. После того, как Он завершит Свою молитву и выйдет за его пределы, Его ждет неизбежная кончина. Это последнее место, в котором Он ощущает себя безопасно.

В «Стихотворениях Юрия Живаго» мы также видим дерево как метафору креста. Для понимания и анализа подобной концепции восприятия дерева необходимо знать о архетипе «мирового древа», которое выступает как ось всего мира. Это представление уходит своими корнями в древность. В. С. Баевский замечает, что «центральное представление индоевропейских и неиндоевропейских мифологий – это axis mundi, ось мира, в качестве которой зачастую выступает дерево, "мировое дерево". Задача "мирового дерева" и субститутов – преобразовать неуловимые для древнего сознания временные отношения в пространственные, внести порядок во вселенную, объединить подземную область, поверхность земли и небо» [2, с. 125]. Этот мифологический образ мирового древа оказал влияние и на два библейских древа: Древо Жизни и Древо Познания добра и зла. По поводу символики последнего Г. В. Синило пишет: «Библейское Древо Познания добра и зла символизирует всю человеческую цивилизацию, базирующуюся на знаниях, всю совокупность человеческих знаний, но прежде всего – этические знания, способность осознавать важнейшие этические категории» [8, с. 99]. На связь Древа Познания и Древа Жизни с мировым древом указывает исследователь русского символизма А. Хансен-Лёве: «...архетип arbor mundi связывает по

вертикали земной мир с небесной, космической сферой и – по оси времени – сцену в Эдеме, происходившую в начале времен (райское дерево, Древо Познания, Древо Жизни), с жертвенной символикой крестного дерева и с пророческой, апокалиптической ролью дерева в конце времен. Особенно примечательно для нас то, как символ древа связывается с крестом в древнерусском языке, причем на фактически лексическом уровне: в словаре литургических символов первое значение слова "древо" – "крест как орудие казни", далее следует определение "Древо Познания – прообраз Креста". Оно находилось "посреди рая", подобно тому, как крест Христов – центр нового духовного рая» [10, с. 548]. То же самое наблюдаем и в церковнославянском языке: древо — это, во-первых, дерево, во-вторых, что-либо, сделанное из дерева и, наконец, в-третьих, крест.

Сразу же скажем, что в Библии плодоносность является однозначно положительной характеристикой. В Священном Писании деревья, которые приносят много хороших плодов являются символом праведных людей. В качестве доказательства можем привести притчу о смоковнице: «Поутру же, возвращаясь в город, [Христос] взалкал; и увидев при дороге одну смоковницу, подошел к ней, и ничего не нашел на ней, кроме одних листьев, говорит ей: да не будет же впредь от тебя плода вовек. И смоковница тотчас засохла» (Матф 21:18). Сюжет о смоковнице используется Пастернаком в еще одном стихотворении Юрия Живаго под названием «Чудо». В начале стихотворения мы видим единение природы. Все живое замерло, а облака безмолвно следуют за Христом, подчеркивается Его одиночество:

Он шел из Вифании в Ерусалим, / Заранее грустью предчувствий томим. / Колючий кустарник на круче был выжжен, / Над хижиной ближней не двигался дым, / Был воздух горяч, и камыш неподвижен, / И Мертвого моря покой недвижим [6, с. 93].

Вся природа замерла в знак сожаления и скорби, и одна только смоковница не проявляет никакого сочувствия:

Я жажду и алчу, а ты – пустоцвет, / И встреча с тобой безотрадней гранита. / О, как ты обидна и недаровита! / Останься такой до скончания лет [6, с. 93].

Иисус карает смоковницу за ее бесчувственность, но у читателя может сразу же возникнуть вопрос: в чем виновата смоковница? Ведь это не ее вина, что у нее нет плодов. По мнению В. Н. Альфонсова, «она не захотела остаться такой, она не бесчувственно, не безгласно приняла кару, а словно по собственной воле (не по "законам природы") преумножила ее до крайности,

до предела. Пробуждение к жизни, приобщение к высшей воле — через смирение, самоотрицание. Страдальческая и суровая идея, выраженная в Христе, не просто покарала смоковницу, но и ценой гибели возродила ее» [1, с. 159].

Подводя итог, хотелось бы привести цитату из письма Б. Л. Пастернака к Г. И. Гудзь: «Я стараюсь изложить в современном переводе, на нынешнем языке, более обычном, рядовом и спокойном, хоть некоторую часть того мира, хоть самое дорогое (но Вы не думайте, что эту часть составляет евангельская тема, это было бы ошибкой. Нет, но издали, из-за веков отмеченное этой темой тепловое, цветовое, органическое восприятие жизни)» [7, с. 543]. Возможно, это и есть причина того, почему поэзия и проза Пастернака всегда так мастерски обогащена и украшена высоким количеством библейских символов, образов и сюжетов. Быть может, они и есть источник уникальности романа «Доктор Живаго».

Литература

- 1. Альфонсов, В. Н. Поэзия Бориса Пастернака / В. Н. Альфонсов. М. : Либрис, 1990.-464 с.
- 2. Баевский, В. С. Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака / В. С. Баевский // Известия АН СССР. 1980. № 2. С. 116—127.
- 3. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета канонические: Синодальный перевод.
- 4. Геллей, Г. Г. Краткий библейский толкователь / Г. Г. Геллей. –Торонто : Мировая христианская миссия, 1984. 137 с.
- 5. Лихачев, Д. С. Размышления над романом «Доктор Живаго» / Д. С. Лихачев. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-imidzha-brenda-v-internet-prostranstve-sotsiolingvisticheskie-i-sotsialno-psihologicheskie-tehnologii/viewer Дата доступа: 19.04.2021.
- 6. Пастернак, Б. Л. Сочинения : 2 т. / Б. Л. Пастернак. М. : Художественная литература, 1953. T. 1. 349 с.
- 7. Пастернак, Е. Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии / Е. Б. Пастернак. М.: Советский писатель, 1989. 688 с.
- 8. Синило, Γ . В. Библия и мировая культура : учеб. пособие / Γ . В. Синило. Минск : Вышэйшая школа, 2015. 685 с.
- 9. Синило, Г. В. Генезис мифологемы сакрального сада в древних ближневосточных культурах и ее осмысление в Библии / Г. В. Синило // Фальклор і сучасная культура : матэрыялы ІІІ Міжнар. навукова-практ. канф.

да 90-годдзя БДУ (Мінск, БДУ, 21–22 красавіка 2011 г.): у 2 ч. – Мінск: БДУ, 2011. – Ч. 2. – С. 28–31.

10. Хансен-Лёве, А. Русский символизм / А. Хансен-Лёве. — СПб. : Академический проект, 2003.-816 с.

М. М. Токарева, студентка IV курса специальности «Культурология (прикладная)» Научный руководитель – канд. филол. наук М. Ю. Шода Белорусский государственный университет, г. Минск

«ГОРОД КАК СОЦВЕТИЕ» В ПОЭЗИИ МАЦУО БАСЁ

Великий японский поэт Мацуо Басё описывал в своих произведениях город, уподобляя его пышному соцветию. Красочный, многослойный, запутанный, он, тем не менее, имеет свою собственную, четкую структуру, в согласии с которой и развивается большинство из них, напоминая таким образом раскрывающийся бутон.

Настоящее име Басё – Мацуо Дзинситиро, один первых Мунэфуса. Отец его, небогатый самурай псевдонимов -ПО совместительству учитель каллиграфии, еще в ранние годы заприметил у сына страсть к искусствам литературы, языкознания. Уже в юности Басё с интересом занимался углубленным изучением китайской и японской поэзии. В ученические годы он работал в традициях школы Тэймон, позже, устав от высокопарной лексики, примкнул к только начавшей формироваться традиции школы Данрин, но и там не остался надолго. В 1677 году великий поэт сдал последний экзамен, официально став профессиональным учителем поэзии и каллиграфии. В том же году он основал свою школу хокку, дав ей имя Сёфу.

В японской традиции синонимом красоты является естественность. Все, что является по сути своей неестественным — не может быть красивым по определению. Однако, в случае прямого присутствия этой самой естественности ощущение ее можно усилить, например, добавлением к ней особых качеств. Также считается, что время — лучший способ выявить суть вещей. Японская культура видит особенное очарование в следах, оставленных возрастом, проявляющихся со временем. Потемнение или, наоборот, выгорание материала, потрепанность или же потертость — все эти черты именуются словом саби, что также можно перевести как «ржавчина». Таким образом японская традиция сообщает человеку ею интересующимся о

ценности несовершенства, печатях времени и прелестях старения. Этот элемент определения эстетики знаменует собой связь искусства и природы.

Басё же, несмотря на свою открытую приверженность дзен-буддизму, оставался преданно верен синтоистскому понятию, заключая в своем творчестве суть японской культуры — гармоничное сочетание традиций и идеи современности. В начало эпохи Эдо такой идеей стало учение дзэн, оказавшее огромное влияние на литературу, живопись и архитектуру.

Согласно учению дзэн истинная суть вещей может быть достигнута в результате особого толчка извне, когда весь окружающий мир в целом его проявлении вдруг видится во всей его обнаженности и вдруг какая-то отдельная от него деталь косвенно, метафорически, даже иносказательно проявляет собой момент постижения, давая ему пространство для рождения и обдуманного развития.

Басё же идет еще дальше. Он берет за основу идею саби и понятие дзэн, а затем провозглашает принцип каруми. Каруми обозначает легкость, но легкость обманчивую, оборачивающуюся высокой простотой. В хокку, написанных в контексте принципа каруми господствуют мудрость, юмор и доброта; такая поэзия создается из самых простых вещей, вмещая в себе целый мир.

Над многими из своих хокку Мацуо Басё работает очень долго, иногда – по несколько лет. Например, его знаменитое хокку о вороне:

«На голой ветке Ворон сидит одиноко. Осенний вечер» [1, с.15].

После великого пожара в Эдо Басё отправился путешествовать по Японии, ведь в огне исчез и его излюбленный домик. В дороге он записал пять путевых дневников, самым знаменитым из которых является «По тропинкам Севера», написанный в 1689. Смерть настигла его в Осаке, где он мирно ушел в окружении друзей и учеников.

Написанные в последнее десятилетие его жизни, путевые дневники являются восхитительным образцом описания жизни и эволюции городского пространства и духа места в целом. Текст, озаглавленный «В открытом поле» начинается так:

«Отправляясь за тысячу ри, не запасайся едой, а входи в Деревню, Которой Нет Нигде, в Пустыню Беспредельного Простора под луной третьей ночной стражи» – так, кажется, говаривали в старину, и, на посох сих слов опираясь, осенью на восьмую луну в

год Мыши эры Дзёкё я покинул свою ветхую лачугу у реки и пустился в путь: пронизывающе-холодный ветер свистел в ушах» [2, с. 3].

Эти строки были написаны как раз в то время, когда сгорел его любимый домик у воды. Он начинает еще сильнее тянуться к той самой Новизне, так упорно им превозносимой. Он любит окружающий мир, любит его описывать и наблюдать за ним так, как предписывают это делать основы дзэн-буддизма, в созерцании проводит Басё свое последнее масштабное путешествие.

«Пришли поклониться храмам Таима на горе Футагамияма и там, увидев росшую в храмовом саду сосну, я подумал истинно, вот уже тысячу лет стоит она здесь. Крона ее так широка, что и впрямь тысячи быков могли бы укрыться в ее тени. Пусть и считается, что деревья лишены чувств, но что за счастливая и внушающая благоговение судьба у этой сосны: оказаться связанной с Буддой и избежать топора» [2, с. 17].

Дух места, описываемый им, то, как сам Басё вписывает отдельные элементы в общую структуру, уделяя им должное внимание, то, как замечает их истинную природу и функцию не только созидания, но и поддержания всей системы в целом заслуживает неподдельного восхищения. Он путешествует по Японии, прекрасно осознавая, что пространство вокруг него живет одновременно вместе в ним и в отрыве от него.

«На этот раз один – все дальше и дальше – брел по тропам Ёсино: вот уж и вправду горная глушь многослойные белые тучи громоздятся над вершинами, дождевой туман прикрывает ущелья, там и сям разбросаны по склонам, словно игрушечные, хижины дровосеков, на западе рубят деревья, а стук топоров раздается на востоке, удары храмовых колоколов рождают отклик в самой глубине души. Издавна люди, забредавшие в эту горную глушь и забывавшие о суетном мире, убегали в стихи, находили убежище в песнях. В самом деле, разве не такова и гора Лушань? Остановившись на ночлег в монастырской келье:

Стук валька Дай же и мне послушать, Жена монаха» [2, с. 25].

Басё соблюдает в дневниках нечто вроде особой структуры: иногда он пишет хокку просто так, вдохновленный каким-то событием, иногда — по просьбе случайных спутников или знаковых, порой — как оплату за чашку риса с овощами или кувшин вина. В тех же строках дневника, что не

являются стихотворными, не так много смысла завлючено в одной письменной единице, однако от того описательный момент не становится более блеклым или менее содержательным. Порой наоборот — именно эти части его дневников рисуют перед глазами читателя непередоваемую панораму хитросплетения духа места, атмосферы, настроений социума и исторического его контекста.

«Навестив травяную хижину преподобного Сайге, прошел к дальнему храму, откуда, повернув налево, примерно на два те углубился в горы: по сторонам чуть заметные тропки, протоптанные людьми, приходящими за хворостом, между ними отвесные ущелья — вид, воистину возвышающий душу. «Капающий родник», похоже, совсем не изменился, и сейчас падает вниз, кап да кап...

Росинки кап да кап. Как хотелось бы ими омыть Наш суетный мир...» [2, с. 98].

Басё с кажущейся легкостью играет с звуками, понятиями и начертанием иероглифов. Некоторые из его хокку звучат настолько гармонично и потрясающе цельно, что кажется, будто еще и глубокий смысл им определенно не нужен.

«Покинув провинцию Ямато и пройдя через Ямасиро, я вышел на дороги земли Оми, достиг Мино, затем, миновав Имасу и Яманака, оказался у древней могилы Токива. Моритакэ из Исэ сказал когда-то: «На господина Ёситомо осенний ветер похож». Интересно, в чем он увидел сходство? Я же скажу:

Ёситомо... Повеял его тоскою Осенний ветер...» [3, с. 59].

Его тексты изобилуют названиями городов, дорог, земель, памятников и водоемов — мест, которые он почти ласково называет по именам, обозначая свой путь, осознавая, как важен для человека элемент узнавания и осознания, сочувствия и сопереживания не автору, но самому произведению, духу места, описанному в нем.

«Сливовая роща: Белеют сливы. А журавли? Их, наверное

Успели украсть вчера. Высокий дуб. Похоже, ему до цветов И дела нет. Встретившись с преподобным Нинко в храме Сайгандзи, Капли светлой росы Уроните на платье мне Персики Фусими. Идя по тропе в Оцу, Проходя через горы В горы забрел Почему-то сердцу так милы Эти фиалки. Глядя сверху на озерную гладь: Сосну в Карасаки Предпочла вишням гнетущим Весенняя дымка» [3, с. 79].

На первый взгляд простое описание цветущих долин, на самом деле — описание целой Японии в яркую, теплую весну. Период цветения в японской культуре вообще занимает далеко не последнее место, в то время как в настоящем, также, как и в эпоху Токугава, является особым длительным событием в жизни социума, когда город воспринимается в первую очередь со стороны растений, в нем цветущих. Так, описывая персики или груши в цвету, приписывая их определенной местности, Басё, да и любой другой автор подразумевал бы именно эту местность. Именно так родилось сравнение города и соцветия в поэзии великого поэта.

«Днем, решив немного отдохнуть, присел в харчевне

Азалии в вазе.

Рядом режет хозяйка

Сухую треску.

Сложил в пути:

На огороде

Будто тоже взглянуть на вишни

Собрались воробьи.

Минагути встретился со старым приятелем, с которым не виделся двадцать лет:

Оба сумели

Дожить до этого дня вишни в цвету» [3, с. 82].

Город Басё — город простого человека: путника или монаха, торговца или актера театра, бездомного или великого самурая. Его город написан более мягкими красками, чем город поэтов Данрин. Его переходы — больше игра смысловой светотени японского стихосложения, нежели чем искусство контрастов и сглаживания острых углов за маскировкой безостановочного развития. Басё город видит, слышит и понимает так, как можно понимать природу, водоем или лесное пространство. В тесном тандеме дух места создают здания, люди, звуки и смыслы, что делает город в поэзии Басё намного более понятным простому человеку, чем город в поэзии Данрин.

Genius loci здесь, хоть и немного отличный, также показан сквозь человека и его непосредственное взаимодействие с пространством. Намного более религиозный, особенно в последние двадцать лет жизни поэта, город эпохи Эдо показан под другим углом, но не с другой стороны, что, при наложении одной поэзии на другую, дает воссоздать полноценную картину семиотической городской панорамы в представлении новаторов пришедшей эпохи.

Воодушевленный, в меру требовательный и любознательный, городской дух простирается все дальше, тесно контактируя с сельской культурой, начиная необратимый процесс слияния, который будет приостановлен только с наступлением эпохи Мейдзи, а после и вовсе практически разорван.

Так, поэтический образ Мацуо Басё нельзя свести лишь к метафорическому толкованию. Хокку Басё — вечно живущий момент бытия. Для любителя поэзии необязательно искать в каждом хокку Басё скрытый символический смысл, можно только лишь наслаждаться простотой его новизны.

Литература

- 1. Басё, М. Лик вечерней луны / М. Басё. М. : Азбука-поэзия, 2018. 288 с.
- 2. Басё, М. Письма странствующего поэта / М. Басё. М. : Азбука, 2020. 141 с.
- 3. Басё, М. Путевые дневники / М. Басё. М. :Азбука, 2008. 216 с.

Е. С. Чуняк, студентка II курса специальности «Культурология (прикладная)» Научный руководитель — канд. филол. наук, доцент, профессор кафедры культурологии Г. В. Синило Белорусский государственный университет, г. Минск

СИНТЕЗ ИССКУСТВ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭЛЬЗЫ ЛАСКЕР-ШЮЛЕР

Одним из ярчайших феноменов на небосводе немецкой поэзии XX в. стало творчество поэтессы и художницы Эльзы Ласкер-Шюлер (Else Lasker-Schüler, 1869–1945). Ее творчество недостаточно изучено в российской и белорусской гуманитарной науке (исключением являются работы Г. В. Синило [2–5]). Несмотря на очень своеобразный почерк поэтессы, не позволяющий отнести ее наследие в целом ни к одному из известных художественных направлений, в ее лирике отражены многие тенденции, свойственные экспрессионизму, в частности его тяготение к эсхатологии и увлечение библейскими мотивами. У Э. Ласкер-Шюлер это сочеталось с увлечением еврейской мистикой, особенно усилившееся в годы нацизма и Второй мировой войны.

Жизненный путь Эльзы Ласкер-Шюлер – череда страданий, неприятия современного ей общества и лишений в союзе с бурными романами, недолгим блеском светской жизни и, конечно, безграничным талантом. Ее творчество демонстрирует удивительный синтез поэтических и живописных образов. С самого детства Ласкер-Шюлер питала страсть к рисованию, обладая обостренным чувством цвета. Она находила вдохновение не только в реальной жизни, но и рано открывшимся ей мире библейских образов. Впоследствии она самостоятельно иллюстрировала свои поэтические сборники. Особым изяществом отличается ее собрание «Еврейских баллад» (1913) – авторское восприятие библейских сюжетов, через которых выражается собственное «Я» творца. Тем самым поэзия Ласкер-Шюлер становится мостом между древним миром Востока и современной реальностью. Благодаря своему необычному облику, нарядам, которые поэтесса шила самостоятельно, она выглядела как загадочная чужестранка с Востока. Неспроста она называла себя Принцем Фив или Юсуфом, который тождественен библейскому Иосифу. Друзья же сравнивали ее с прекрасной Суламифью, именовали «Черным Лебедем Израиля».

Важное место в жизни и творчестве Э. Ласкер-Шюлер занимал выдающийся австрийский поэт-экспрессионист Георг Тракль. Для его произведений характерна напряженность контрастов и чувственность образов. Натуралистичность поэтических полотен Тракля достигается через то, что поэт не черпает вдохновение извне — оно рождается в его хрупкой душе. Как и Э. Ласкер-Шюлер, в своей лирике австрийский поэт стремится выразить всего себя. Очевидной «перекличкой» становятся как образные («ночь», «сумрак», «звезды», «луна», «кровь», «вино»), так и колористические мотивы — синий, красный, желтый, белый и их оттенки:

Дева! Тьмой своей окутай! / Горной пылью, синева! / Кровью, жадная трава, / Крест и звезды перепутай! / Кровью дышат кровь и зубы / Ночью в комнате сырой. / Смехом кажется, игрой, / Колокольчиком сквозь зубы. / Лунных облак! Ночью сыро / Груша тихая падет. / Стал могилой небосвод, да и тот вдали от мира («Предаюсь ночи»; перевод В. Топорова) [6, с. 48–49].

Тракль увлекается гипнотическим смешением темно-синего и красного оттенков. Его ночное небо покрыто россыпью бело-желтых звезд, повторяющих белизну зубов. Тракль «пишет» чистыми контрастами, используя всю силу цвета. Поэт часто работал с черно-белыми гаммами:

Чернильный яд, будь проклят, / Белый сон! / Этот чудовищный сад сумеречных деревьев, / Змей, бабочек, / Пауков, летучих мышей. / Чужой! Твоя заблудившаяся тень / На вечерней заре — / Черный корсар / В смертельном море печали. / Ночная пена, белые птицы / Кружатся над умирающими городами / Металла («Сон»; *перевод В. Топорова*) [6, с. 60].

В сопоставлении с радикальностью цветовых решений Тракля тона Ласкер-Шюлер менее активны. Она расставляет акценты экстатической чувственности с большей избирательностью, используя широкую палитру именно пастельных оттенков – розовый, сиреневый, песочный, бежевый:

- ... Коли сердце мое с твоим не граничит. / Кровь твоя все равно румянит щеки мои («Умилостивление» из цикла «Еврейские баллады»; *перевод А. Парина*) [6, с. 80].
- ... Над пустынею зной слепящий палил, / И, на желтый мех опустившись без сил, / Мать и отрок белые зубы рабов в песок вонзили. («Агарь и Измаил» из цикла «Еврейские баллады»; перевод А. Парина) [6, с. 82–83].
- Э. Ласкер-Шюлер искренне восхищалась дарованием Тракля, воспринимая его, по словам Г. В. Синило, как «транслятора Божественного слова» [5, с. 376]. Талант поэта для нее чистая духовность, истекающая в греховный увядающий мир, возрождая его.

Как замечает Г. В. Синило, «в поэзии и Э. Ласкер-Шюлер представлена целая портретная галерея ее знаменитых современников» [5, с. 375]. Возлюбленные и друзья поэтессы носили прозвища, почерпнутые из мифов, истории, Библии или созданные бурной фантазией поэтессы — Святой Петр, Далай Лама, Гизельхер, Сенна Хой, Синий Всадник.

В поэзии Э. Ласкер-Шюлер смешиваются сочные оттенки темно-красного – цвета крови, плоти, и пастельные тона нежных лепестков –

розоватый, сиреневый. Вокруг сгущаются тягучий черный бархат ночи с желтыми искрами звезд:

О, розы крови твоей / Напоили нежностью смерть. // И я не боюсь умереть / Отныне. // И уже на могиле твоей / Я зацветаю вьюнками. // Твои губы так звали меня, — // Не вернется ко мне мое имя. // Я засыпана той же землей, / Что тебе кидали на гроб. // Оттого я живу в темноте / И подернуты сумраком звезды... («Сенна Хой»; *перевод Г. Ратгауза*) [1, с. 187–189].

«Розы крови», «вьюнки», «губы» – сочетание оттенков красного разной тональности. Ласкер-Шюлер вводит зеленый, земляной, коричневый. Они плавно перетекают в черный. Можно ощутить тонкую градацию: «вьюнки», «земля», «гроб», «темнота», «сумрак звезды». Последняя метафора звучит как призрачная надежда: звезда вспыхивает и мгновенно гаснет, исчезая в бесконечной бездне мрака. Это печальный мотив расставания с дорогим человеком навсегда:

...Авель всегда столь светло поет, / Бряцая на стук души, / Но сквозь Каина плоть пролегли рвы городские. / И убьет он брата родного – / Авель, Авель, густо окрасит небо твоя кровь («Авель»; цикл «Еврейские баллады»; перевод А. Парина) [6, с. 81].

Помимо библейской возникает ассоциация с древней вавилонской космогонической поэмой «Энума Элиш» («Когда вверху...»), в которой бог Мардук создает человека, смешивая глину с кровью убитого бога Апсу. Эта аллюзия вытекает прежде всего из завораживающего колорита картины: происходит смешение травяного, болотного и коричневого с красными, бордовыми тонами. «Густо окрасит небо твоя кровь» — классическое смешение цветов у поэтессы — синего и красного.

Синий или голубой цвет имеет у Э. Ласкер-Шюлер особый сакральный оттенок, уходящий корнями в Библию (цвет неба, сапфировых Скрижалей Завета, небесно-голубой ризы первосвященника Аарона, цвет Иерусалима). Синий (голубой) может становиться проявлением как драматических чувств – тоски, меланхолии, грусти, так и эмоций радости, счастья. Наравне с золотым («звездным») и черным, оттенки голубого и ультрамарина в произведениях Ласкер-Шюлер создают уникальный образ восточной сказки. Любовь к синему (голубому) разделял ближайший друг поэтессы – художник-экспрессионист Франц Марк. Его живопись невероятно точно совпадает с лирическими образами Э. Ласкер-Шюлер. Она называла художника Адамом Первоначальным или сравнивала с ветхозаветными

патриархами. Такая величина таланта для поэтессы была сопоставима лишь с даром Божьим:

'Франц Марк, Голубой Всадник из тростника, / Вскочил на своего боевого коня... / <...> На улицах Мюнхена вздымает он свою библейскую голову / В светлой раме неба. // Утешение в успокаивающий миндалевидных глазах, / Гром — его сердце' (подстрочный перевод Г. Синило) [5, с. 384].

Колорит работ Ф. Марка разнообразен. Однако буйство цвета его полотен достигается за счет оттенков лишь нескольких основных цветов — синего, красного, желтого. Изменение их контрастности и соотношения при смешении создает чувство ритма, каждый раз имеющее определенное направление — круговое («Мандрил», 1913), вертикальное («Волшебная мельница», «Лежащий бык», 1913), горизонтальное («Олень в лесу ІІ», 1912), перпендикулярное или крестообразное («Олень в лесу ІІ», 1912; «Судьба животных», 1913).

В уже цитировавшемся стихотворении Э. Ласкер-Шюлер «Авель» есть следующие строкиз: «Где там Каин, хочу к нему подступиться: / Ужели на лике родного брата / Ты птиц сладкоголосых убил?» (перевод А. Парина) [6, с. 81]. Птица – архетипический образ мировой культуры. Он же есть и у Франца Марка. Полотно 1914 г. изображает дивных птичек, которые через поток мистического света, переливающегося пролетают разноцветными искрами. У Ласкер-Шюлер присутствует образ волшебного сада, что отчетливо перекликается с библейскими мотивами Песни Песней. Точно так же у Марка в «Волшебной лестнице» (1913) изображен водопад в виде потока, столпа мистического света. Тропические птицы и робкий олененок создают ощущение божественной идиллии. Тем не менее, задний план полотна погружен в тень, что создает ощущение некоторого затишья перед бурей. Дата создания полотна, без сомнения, делает его провидческим.

Композиция картины «Судьба животных» (1913), основана на крестообразном пересечении красно-оранжевых линий — это крест художника на современной эпохе. Контрастно написанные животные в правой части полотна будто издают вопль боли и отчаяния перед приближением неминуемой гибели. Вспоминаются строки из стихотворения Э. Ласкер-Шюлер «Конец света»: «На свете вопль и стенанья стоят, / Будто умер бог с его добротой, // И свинцовой тени нависший плат / Давит могильной плитой» (перевод А. Парина) [6, с. 75].

Синтез искусств в творчестве – отличительная особенность лирики Эльзы Ласкер-Шюлер. Ее поэтический стиль, находящийся на перекрестке восточного и европейского миров, можно смело назвать уникальным.

Поэтесса подбирает конкретную палитру для каждого направления в собственной лирике: любовная лирика — красный, розовый, золотой, голубой, черный; религиозная и мистическая тематика — золотой, черный, темносиний, красный белый; трагическая лирика — черный, белый, серый, желтый, (синий). Через все творчество Э. Ласкер-Шюлер в разных интерпретациях проходят три неизменных цвета — синий, красный и золотой.

Литература

- 1. Германский Орфей: Поэты Германии и Австрии XVIII–XX веков: на нем. и рус. яз. / вступ. ст., пер., сост., примеч. Г. И. Ратгауза. М.: Книга, 1993. 445 с.
- 2. Синило, Г. В. Синтез поэзии, живописи и музыки в лирике Эльзы Ласкер-Шюлер / Г. В. Синило // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия: материалы Международной научной конференции (Москва, Государственная классическая академия имени Маймонида, 14–19 апреля 2014 г.) / ред.-сост. Я. И. Сушкова-Ирина, Г. Р. Консон. М.: Нобель-Пресс; Edinbourgh: Lennex Corporation, 2014. С. 485–496.
- 3. Синило, Г. В. Топика Песни Песней в лирике Эльзы Ласкер-Шюлер / Г. В. Синило // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. -2008. -№ 7. C. 178-187.
- 4. Синило, Г. В. Эльза Ласкер-Шюлер / Г. В. Синило // История литературы Германии XX века: в 2 т. / отв. ред.-сост. В. Д. Седельник, Т. В. Кудрявцева. М.: ИМЛИ РАН, 2016. Т. 1. Кн. 1: Литература Германии между 1880 и 1918 гг. С. 617—638.
- 5. Синило, Г. В. Книга Псалмов и Песнь Песней как архетексты поэзии Эльзы Ласкер-Шюлер / Г. В. Синило // Синило Г. В. Лирические книги Библии как архетексты немецкоязычной поэзии XVIII–XX веков. Минск: РИВШ, 2019. С. 371–404.
- 6. Сумерки человечества: лирика немецкого экспрессионизма / сост. В. Л. Топорова, А. К. Славинской; вступ. ст. В. Л. Топорова. М.: Московский рабочий, 1990. 271 с.

П. В. Шнейдер, студент III курса, специальности «Культурология (прикладная)» Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры культурологии Г. В. Синило Белорусский государственный университет, г. Минск

ПЕСНЬ ПЕСНЕЙ КАК АРХЕТЕКСТ ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКИ ДЖ. Г. БАЙРОНА

Среди книг Библии, выполняющей важную роль «осевого» архетекста для европейской литературы (см. подробнее: [4]), особое значение смысло- и текстопорождающего текста имеет Песнь Песней — любовно-эротическая и одновременно религиозно-мистическая поэма. Практически нет ни одного великого поэта, у которого так или иначе не прозвучали бы мотивы Песни Песней, не была бы задействована ее топика. Не является исключением и поэзия великого английского романтика Джорджа Гордона Байрона.

Цикл стихотворений Байрона, объединенных под общим названием «Еврейские мелодии», представляет собой особую группу произведений с восточной — библейской — тематикой. Он предстает читателю как маленькая художественная вселенная, написанная частично по мотивам Песни Песней, Экклесиаста, Книге Иова и другим книгам Писания, а частично — по собственному воображению поэта, как отмечал сам автор. В этот цикл входит и знаменитое стихотворение «She walks in Beauty» («Она идет в Красе») — пожалуй, самое таинственное романтическое стихотворение Байрона, полное загадок:

She walks in Beauty, like the night / Of cloudless climes and starry skies; / And all that's best of dark and bright / Meet in her aspect and her eyes: / Thus mellowed to that tender light / Which Heaven to gaudy day denies. // One shade the more, one ray the less, / Had half impaired the nameless grace / Which waves in every raven tress, / Or softly lightens o'er her face; / Where thoughts serenely sweet express / How pure, how dear their dwelling-place. // And on that cheek, and o'er that brow, / So soft, so calm, yet eloquent, / The smiles that win, the tints that glow, / But tell of days in goodness spent, / A mind at peace with all below, / A heart whose love is innocent! [7, p. 93].

'Она идет в Красе, как ночь // Безоблачных краев и звездных небес // И все лучшее от мрачного и светлого // Встречается в ее облике и в ее глазах // Тем самым смягчается нежный свет // который небо в яркий день отвергает // На один оттенок больше, на один лучик меньше, // когда наполовину нарушена безымянная грация // Какие волны в каждой пряди цвета воронова крыла // Или нежно осветляется на ее лице; // Где мысли безмятежно, мило выражаются // Как непорочно, как дорого их жилище. // И на этой щеке, и над этим лбом, // Так нежно, так спокойно, еще ярко, // Улыбки, которые побеждают, тона, которые пылают, // Но расскажи о днях, праведно проведенных, // Разум в покое все ниже, // Сердце, любовь которого невинна!' (подстрочный перевод наш. – П. Ш.).

Русскоязычному миру стихотворение известно в вольном переводе Самуила Маршака — «Она идет во всей красе», однако мы обратимся к варианту Д. Л. Михаловского, наиболее точному по содержанию, хотя автору и не удалось сохранить ритм строф (т. e. ababab cdcdcd efefef):

Она идет в красе своей, / Как ночь, горящая звездами, / И в глубине ее очей / Тьма перемешана с лучами, / Преображаясь в нежный свет, / Какого в дне роскошном нет. // И много грации своей / Краса бы эта потеряла / Когда бы тьма подбавить к ней, / Когда бы луча недоставало, / В чертах и ясных и живых, / Под черной тенью кос густых. // И щеки рдеют и горят, / Уста манят улыбкой нежной, / Черты так ясно говорят / О жизни светлой, безмятежной, / О мыслях, зреющих в тиши, / О непорочности души [1, с. 246–247].

Исследователи, в том числе и англоязычные, утверждают, что в стихотворении не стоит искать еврейских аллюзий. Ведь поэт написал его в ночь с 12 на 13 июня 1814 г., вернувшись с очередного бала, где его поразила красота леди Энн Беатрикс Уилмонт-Хортон, вдовы губернатора Цейлона (современной Шри-Ланки), и точно до сотрудничества лорда Байрона с Исааком Натаном и Джоном Абрахамом. На первый взгляд кажется странным, что это стихотворение войдет позже в «Еврейские мелодии», что оно связано с Библией. Ведь в своем стихотворении поэт восхищается конкретной, а не абстрактной леди, ведь красавица описана со знанием дела и во всем блеске, что еще больше отдаляет нас от религиозных коннотаций текста, но только на первый взгляд. И Священному Писанию, и поэту близки лирические жанры: в первом случае они представлены замечательным шедевром древнееврейской и – шире – мировой поэзии – Песнью Песней, во втором – «Еврейскими мелодиями», открывающимися любовной лирикой. Общая тема Песни Песней и «Она идет в красе своей» – любовь. Как пишет о Песни Песней белорусский библеист и литературовед Г. В. Синило, «любовь – одно из самых сложных, сильных и загадочных чувств, присущих человеку, причем любовь изображена здесь с подчеркнутым эротизмом – не только как радость духа, но и как радость плоти... При всех возможных чисто духовных интерпретациях Песнь Песней поражает прежде всего радостью, щедростью, красочностью земного мира, она прославляет земную человеческую любовь» [3, с. 325]. Вот почему присутствие торжествующего чувства – любви – и скрытых аллюзий на Песнь Песней Соломона уместно в «Еврейских мелодиях». Говоря о любви между поэтом и незнакомой нам женщиной, мы можем утверждать, что любовь в стихотворении «Она идет в красе своей» – это не только переживание подлинных чувств к кому-то, это волевое решение и принятие обета; любовь для Байрона – генеральная установка и способ познания жизни, состоящий в

ее переживании. Кроме скрытой библейский аллюзии следует заметить и влияние Каббалы, которое также проявилось и в финале «Фауста» Гёте – как Вечно-Женское (Ewig-Weibliche). Это, как отмечает Г. В. Синило, «образ каббалистической Шехины, имманентности Бога миру, Мировой Души, женского начала в Боге, самой Любви, пронизывающей мироздание и обусловливающей его целостность и взаимосвязь всего сущего» [5, с. 249]. Таким образом, любовь выступает как универсальный мировой закон, на базе которого возникли различные произведения.

Безусловно, Байрон испытал колоссальное влияние библейской лирики. Проследив не только дух, но и содержание двух произведений – Песнь Песней и «Она идет во всей красе», мы увидим, что в них много общего. Оба текста предстают перед нами как символы человеческой любви, за которой раскрывается трансцендентная любовь к Богу и миру в целом. Сознательное подражание Байрона Песни Песней обнаруживается в диалоге незримой идеи, Эйдоса, и зримых теней: авторы описывают красоту девушек/женщин сквозь призму осязаемого, телесного. Приведем фрагмент из Песни Песней в переводе английской Королевской Библии: «Behold, you are beautiful, my love. / Behold, you are beautiful. / Your eyes are doves behind your evil» (Song 4:1) [8] — «Как прекрасна ты, милая, / как ты прекрасна — / твои очи голубицы» (Песн 4:1; здесь и далее перевод И. Дьяконова) [2, с. 630]. Для сравнения – строки из стихотворения Байрона: «And that's best of dark and bright // meet in her aspect and her eyes: / Thus mellowed to that tender light / Which Heaven gaudy day denies». Волосы своей возлюбленной еврейский поэт описывает через метафору: «Your hair is as a flock of goats, / that descend from Mount Gilead» (Song 4:1) [8] — «...Твои волосы — как козье стадо, что сбегает с гор Гилеадских» (Песн 4:1) [2, с. 630]. К такому же приему прибегает и английский поэт: «One shade the more, one ray the less, // Had half impaired the nameless grace // Which waves in every raven tress» (Song 1:5-6) [8]. B of page ворона мы находим интертекстуальную связь с библейской «чернотой»: «І am dark, but lovely, / you daughters of Jerusalem! //...Don't stare at me because I am dark...» – «Я черна, но собою прекрасна, девушки Иерусалима! //...Не смотрите, что я смугловата...» (Песн 1:5–6) [2, с. 626]. Противоречивость «черноты» и непорочности свойственна обоим текстам, однако и в Песни Песней, и в стихотворении Байрона говорится, что красота – совершенство, достигаемое в гармонии всех аспектов души и тела: «And that's best of dark and bright». О самобытном, байроновском понимании красоты говорит сама паратекстуальность стихотворения «She walks in Beauty»: автор указывает, что она идет в Красоте (намеренно с прописной буквы!), а не идет красиво. Красота выступает в качестве неосязаемой ауры. Скорее всего, Байрон подразумевал, что любовь для каждого уникальна, следовательно и красота для каждого самобытна и воспринимается таковой. Женщина красива именно для своего возлюбленного, другие в оценке не учитываются. Такая интерпретация усиливает интимность и личностный характер стихов.

Ночь – еще один важный код, объединяющий под своим знаменем древнееврейскую и английскую поэзию, всех романтиков в целом. Он настолько релевантен, что даже вынесен в названия произведений творцовромантиков, к примеру, в «Гимнах к ночи» Новалиса или в музыкальной «Nacht und Träume» Франца Шуберта композиции М. К. фон Коллина). В Песни Песней находим: «By night on my bed, / I sought him whom my soul loves» (Song 3:1) [8] – «Ночами на ложе я искала // любимого сердцем» (Песн 3:1) [2, с. 629], что перекликается с «She walks in Beauty, like the night». Ночь предстает как символ поиска: еврейская девушка во тьме ищет своего возлюбленного; Байрон уподобляет свою красавицу ночи, она и есть поиск, то есть, скорее, уже одновременно и результат поиска, ведь, как справедливо замечает мусульманский мистик и поэт Руми: «Воистину, никогда любящий не ищет, не будучи иском любимой» (цит. по: [6]). Схожее байроновским мироощущение мы встречаем и у Матфея Казимира фон Коллина: «Heil'ge Nacht, du sinkest nieder; / Nieder wallen auch die Träume» [8] 'Святая ночь, ты опускаешься вниз; / Низвергаются и мечты' (подстрочный перевод наш. – Π . M)). Ночь выступает в качестве идеальной гармонии, заполняющей сердца людей и приближающей человека к прелестным образам. Идеи Коллина справедливо можно приложить и к стихотворению «Она идет во всей красе». Новую трактовку стихотворению Байрона придает обращение к такой особенности иудейской культуры, как жизнь по лунному календарю: начало в ночи, из темноты рождается день, надежда. Кроме того, это отсылка к описанию Дней Творения в Книге Бытия: первое, что отделяет Господь, - свет от тьмы, а библейский повествователь констатирует: «И назвал Бог свет днем, а тьму ночью. И был вечер, и было утро: день один» (Быт 1:5; Синодальный перевод). Таким образом, тьма становится источником света и красоты. Символика ночи в стихотворении Байрона подсказывает читателю, что он соприкасается не только с первой, но и самой главной мелодией цикла и с ее фундаментальным законом – любовью. Таким образом, английский поэт, обращаясь к библейской топике и стилистике, придал своему произведению неизмеримую глубину и вневременной характер, наполнив его библейскими смыслами и аллюзиями.

Литература

1. Байрон, Дж. Г. Лирика / Дж. Г. Байрон. – М. : Книга, 1988. – 493 с.

- 2. Песнь Песней / перевод с иврита И. Дьяконова // Поэзия и проза Древнего Востока. М.: Художественная литература, 1973. С. 625–638.
- 3. Синило, Г. В. Библия и мировая культура: учеб. пособие / Г. В. Синило. Минск: Вышэйшая школа, 2015. 685 с.
- 4. Синило, Г. В. Библия как "осевой" архетекст европейской литературы (на примере немецкой лирической поэзии) / Г. В. Синило // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. 2017. № 3. С. 19—29.
- 5. Синило, Г. В. Лирические книги Библии как архетексты немецкоязычной поэзии XVIII–XX веков / Г. В. Синило. Минск : РИВШ, 2019. 516 с.
- 6. Фромм, Э. Искусство любить / Э. Фромм. M. : ACT, 2020. 221 с.
- 7. Byron, G. G. Poems / G. G. Byron. Leipzig: Insel Verlag, 1921. 328 p.
- 8. Collin, M. Nacht und Träume / M. Collin [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.oxfordlieder.co.uk/song/2934. Дата доступа: 10.10.2021.
- 9. The Bible: King James Version (KJV).

МИРОВАЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

А. Ә. Қадыржан, студентка V курса специальности «Дизайн одежды» Научный руководитель – кандидат философских наук, доцент А. А. Дадырова Казахский национальный университет искусств, г. Нур-Султан

ОСОБЕННОСТИ НОМАДИЗМА КАК ОБЪЕКТА КОМПАРАТИВНОГО АНАЛИЗА В СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОМ НАПРАВЛЕНИИ

В современном мире появилось такое понятие «неономады» или подругому «digital nomads» – люди, не привязанные к одному месту жительства. Суть заключается в том, что они могут удаленно работать из любых точек мира, при этом путешествовать по разным городам и странам. Почему люди выбирают быть неономадами? Современный мир меняется настолько быстро, что не успеваешь осознавать перемены. Неономадизм дает свободу, пространство для творчества, контроль над своей жизнью. Не существует привязки к одному месту и можно целостно ощущать мир. Благодаря путешествиям есть возможность узнать другие культуры, народы, социум, учиться навыкам коммуникации, быстро приспосабливаться к смене условий. В духовном плане получаешь заряд энергии, осознанность того, что некоторые вещи преувеличены в свей важности. Существуют даже сайты, которые помогают новичкам лучше адаптироваться. Например, workaway.info, fl.ru, coushsurfing и т.д.

Современное понятие «номадизм» — это новая философия жизни, которая означает не только кочевничество, открытие новых мест, но и взаимосвзяь с природой, бережное отношение к ней, познание самого себя, свободу в действии и выборе, наличие навыков коммуникации. Номадам свойствено чуткое восприятие мира, пространства и времени, выносливость, социальная ответственность, гармония с природой.

В прошлые столетия кочевники понимали мир единым целым. Они считали себя частью мира, поэтому трепетно и с уважением относились к окружающему миру. Природа давала им пропитание, материал для изготовления одежды, корм для скота, материал для строительства жилищ. Все, что они использовали, было натуральным, естественным, не противоречащим окружающему миру. В ходу были такие материалы как шерсть, кожу, ситец, шелк, тонкий войлок и т. д. В одежде использовалась

многослойность. Это помогало защищаться от смены климатических условий. Одну и ту же одежду можно было надевать в разные сезоны. Каждый элемент одежды был универсален. Например, юбка белдемеше — юбка-фартук — или широкий пояс, которую использовали от ветра и сквозняков, также подвязывали под живот во время беременности.

Мировые бренды давно вдохновляются историей кочевого народа, интерпретируя его под свой стиль. Например, Вивьен Вествуд в 2016 году выпустила коллекцию одежды с головными уборами похожими на саукеле, застежки в виде «капсырма». Бренд Еtro для коллекции 2021/22 использовала орнаменты кочевников. Особенно часто мировые дизайнеры заимствуют элементы декора кочевников в ювелирном искусстве. Например, у Cartier можно встретить элементы звериного стиля. Негтев создают пряжки, кулоны браслеты, вдохновляясь бытовым предметом кочевников – стременами.

Актуальность данной темы в том, чтобы возродить степную культуру в современном стиле. Показать как можно интепретировать образ жизни кочевников в современную одежду, при этом сохранить уникальность и экологичность.

Сейчас казахстанские дизайнеры стараются использовать натуральные материалы в своих коллекциях и прививать покупателям осознанное потребление. Ценить качество, а не количество вещей. Например, Qazaq Republic – молодежный отечественный бренд одежды и аксессуаров. Они создают современную одежду, украшая ее цитатами великих казахских мыслителей, поэтов. Используют в качестве декора значимые даты, устойчивые казахские выражения. Их коллекции состоят из нескольких элементов гардероба, которые легко сочетаются между собой: футболки, свитшоты, рубашки, брюки. А это то, что нужно современному кочевнику – мобильность, возможность быстро собраться в дорогу и не загружать себя тяжелыми чемоданами.

Бренд детской одежды Mimioriki выпустил линию одежды для взрослых и детей под названием «Global Nomads». Global Nomads — это спортивная одежда, вдохновленная историей и живописными местами Казахстана. В коллекции преобладают оттенки степи — небесно-голубой, песчаный, цвет полыни. Коллекция уникальна своим форматом — Family look — она подойдет и детям, и взрослым. А также она выделяется своим качеством, удобством и мобильностью.

Также интересен бренд одежды Samidel', основателем которого является Динара Айбадуллина. Этот бренд один из первых начал использовать перфорации орнамента в своих коллекциях. Также сейчас они создают свои собственные принты с национальным колоритом, но в современном стиле.

Модельер Камиля Сулейменова разработала бренд одежды DANI. Камиля Сулейменова создает современные коллекции с национальным колоритом. Ее любимый материал для создания одежды –войлок. Она стремится показать войлок с другой стороны, придав ему современную трактовку.

Хотелось бы также отметить отечественный экологический бренд Ріерег wear. Его основатель Бексултан Уразбеков — 21-летний молодой человек, которого волновало загрязнение окружающей среды. Его коллеги по бренду создают ткань, перерабатывая пластик. После шьют из такой ткани футболки, свитшоты и шопперы. Для работы над коллекцией бренд предоставил трудоустройство женщинам из уязвимых слоев населения. Этот факт демонстрирует заботу не только об окружающей среде, но и о людях, что также можно отнести к номадизму. Сейчас специалисты бренда работают над созданием ювелирных изделий, скрещивая металл (серебро, медь) и пластик.

Литература

- 1. Кочевники нового времени [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.kommersant.ru/doc/4179320. Дата доступа: 12.11.2021.
- 2. 16 новых и стильных казахстанских брендов одежды и аксессуаров [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://weproject.media/articles/detail/16-novykh-i-stilnykh-kazakhstanskikh-brendov-odezhdy-i-aksessuarov/. Дата доступа: 12.11.2021.
- 3. Вдохновленные степью. В Казахстане запущен новый бренд одежды Global Nomads [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://forbes.kz//life/style/vdohnovlennyie_stepyu_v_kazahstane_zapuschen_nov yiy_brend_odejdyi_global_nomads/. Дата доступа: 12.11.2021.
- 4. Ріерегwear: одежда, которая спасет нашу планету [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://livingasia.online/2020/08/26/pieper-odezhda-kotoraya-spasaet-nashu-planetu/. Дата доступа: 12.11.2021.

В.А. Коляго, студентка IV курса специальности «Культурология (прикладная)» Научный руководитель — канд. филол. наук, доцент С.Ю. Лебедев Белорусский государственный университет, г. Минск

«ДРУГОЙ» ПО Э. ЛЕВИНАСУ И ЖИВОПИСЬ СОЦРЕАЛИЗМА

«Другой» — философская и социокультурная категория, где «Другой» определяется как не-Я. Так как каждый человек нуждается в коммуникации, то именно «Другой» обеспечивает эту самую необходимость, и дает понять о ее невозможности без осознания его, «Другого», как равноценного партнера, признавая его право на различие.

В своей работе под названием «Время и другой; Гуманизм другого человека» Э. Левинас рассуждает об одиночестве как плане существования, одиночестве как материальности, но так же особое внимание он уделяет теме времени и смерти. Именно смерть у Э. Левинаса выступает в роли «Другого», который является отчуждением существования человека. Он предполагает, что «Другой», т. е. «Смерть», раздавит человека как субъекта, и он не будет властен над этим, ведь событие, которое Э. Левинас характеризует как тайну, происходит таким образом, что его невозможно «схватить» (см. [2, с. 77]). «Мука переворачивает нам душу не только по причине невозможности сбежать от акта существования, загнанности в него, но и из-за ужаса перед угрозой оторваться от связи со светом, трансцендирование которой возвещается смертью», – пишет Э. Левинас [2, с. 80]. Развивая мыслы философа, мы можем предположить, что его модель ада допустима к рассмотрению через муки перед смертью человека умирающего и муками принятия смерти его близких. Т. е. муки можно рассматривать как небольшой осколок ада в жизни каждого человека.

Мы упомянули про то, что Э. Левинас уделяет внимание такому феномену, как время. Именно время становится некой стеной и тем продолжением за стеной, которое «происходит» после смерти субъекта. Осуществляется связь с будущим, как с загробной жизнью, так и с его телесным присутствием в реальном мире и тем, чем он станет в биологическом аспекте. Когда человек умирает, он становится подобен ребенку или же просто теряет свою прежнюю биологическую индивидуальность, но со временем, «ложась в гроб», каждый человек становится похожим на других умерших. «Тогда ситуация лицом к лицу есть само свершение времени», – пишет Э. Левинас [2, с. 79].

Рассматривая представленность категории «Другого» на протяжении всей истории советской художественной культуры и в частности живописи периода соцреализма как самой заметной и наиболее влиятельной области изобразительного искусства, следует отметить, что Советская власть, как и любая иная, осознавала влияние искусства на общественное сознание и использовала его художественную силу во благо развития социализма (речь идет о развитии нового художественного метода — соцреализма). Многие представители науки и культуры считают, что во время существования СССР сформировалось новое направление в мировой культуре, которое носило,

кроме всего прочего, еще и свои национальные особенности (см. [1, с. 99]). Успешное развитие искусства после Октябрьской революции было бы неосуществимо без руководящей и направляющей деятельности Коммунистической партии. С первых дней революции партия и государство оказывали поддержку деятелям искусства и их работе на благо общества, если эти художники «резонировали» в своем творчестве с идеями нового строя.

После Октябрьской революции формируется множество различных группировок художников, борющихся, а иногда и напрямую враждующих друг с другом как на почве эстетических, так и идеологических разногласий. Так в 1922 году была создана «Ассоциация художников революционной России» (AXPP). Свою задачу AXXP видела в возможно более полном и подробном запечатлении событий революционной эпохи. Ее члены отправлялись писать картины на фабрики, заводы, в деревни и части Красной Армии. Так появились типичные сюжеты: заводские труженики за работой, счастливые колхозники на фоне целины, первомайские марши, радостные пионеры, люди на субботниках, вожди на встрече с населением и все в этом приобретают Значительное место картины, повествующие гражданской войне.

Власть ставила перед художниками задачу вселять в население веру в то, что люди, живущие в этой стране, строят новый, самый лучший мир, художники вовлекали народ в построение социализма, художественно призывали верить в светлое коммунистическое будущее. Советскому искусству в целом, независимо от его национальных границ, присущ высокий пафос познания и переустройства жизни, радостно-созидательного отношения к ней.

В 1920–1930-е гг. родилась одна из центральных тем советского искусства, рассказывающая о жизни и деятельности вождя революции В.И. Ленина. Лениниана прошла красной нитью через все этапы советского искусства и оставалась одной из главных тем советского искусства. И чтобы оправдать запросы революционного, пролетарского, главенствующего на тот момент большинства, художники начинали рисовать улучшенную версию реальности: счастливые картины из жизни, где нет места анализу и сомнениям. Вождя изображали исключительно в положительном свете.

В 1934 году состоялся Первый съезд советских писателей, на котором был утвержден творческий метод социалистического реализма как единственно правильный, после чего занял лидирующее место в художественной культуре советского периода. «Не входящие в рамки» были вычеркнуты «официальными» художниками, остался лишь тот, кто состоял в

творческом союзе, «был одобрен» и получил членский билет. Остальные остались как бы «за бортом».

Таким образом, сравнивая мысль Э. Левинаса о «Другом» с концепцией живописи раннего советского периода, мы можем сделать вывод, что все образы, которые диктовала Советская власть на эпохе становления соцреализма, подходят под его теорию, так как все образы людей идентичны друг другу, как идентичны друг другу умершие люди в течение биологического разложения тела. Таким образом, перед смертью или в течении жизни, совершается встреча лицом к лицу с «Другим».

Первый съезд советских писателей можно считать началом «тоталитарного», сталинского периода развития советского искусства. Именно этот период славится окончательным утверждением соцреализма и отказом от всех произведений искусства, которые не соответствовали ему (см. [1, с. 102]).

Потребность художников воплотить в своем творчестве драматизм и героику жизни определило развитие в военные годы портретной живописи. Именно здесь мы и можем наблюдать ту самую похожесть образов, наблюдать «Других». В картине В. И. Иванова «Семья» (1945), например, — назвать черты разными, на наш взгляд, можно лишь с натяжкой... Эта живопись «мертва». Здесь скорее пейзаж можно назвать более живым, чем персонажей. В послевоенные годы историческая, героико-революционная тема решается чаще всего на примере судьбы безымянных героев. Т. е. мы можем проследить, что после войны люди становятся еще более обезличенными.

Соцреализм немного теряет свои «ортодоксальные» позиции со смертью И.В. Сталина и развенчанием культа личности. Те принципы искусства, которые казались нерушимыми в «сталинский» период, подвергаются критике. Без протекции и заказа партии «стиль Сталина» становится временно не востребованным.

Оттепель приносит заметное ослабление цензуры и некоторое ощущение свободы. Художники осваивают то, что было под запретом ранее. По новому «открывается» русский авангард и одновременно осваиваются западные практики и стили. Художники снова осваивают абстракционизм, экспрессионизм, сюрреализм, смешивают течения и пишут работы, которые могут родиться только в таких, новых, уникальных условиях.

Искусству послевоенных лет свойственны и другие особенности, которые прежде всего касаются его содержания. В эти годы усиливается интерес художников к внутреннему миру человека в намного большей степени, чем в «сталинский» период. Естественно, что в это время художников продолжают волновать события недавней войны. Заметим, что и

картины исторического содержания также нередко затрагивают игнорируемый ранее обычный, человеческий, бытовой план. Так выразилось стремление писателей, художников отыскать в прошлом черты, отвечающие чувствам людей «сегодняшнего дня». Эта тенденция особенно заметна в работе В.А. Серова «Ходоки у В.И. Ленина» (1950).

Таким образом, со смертью И.В. Сталина и корректировкой политической, идеологической и художественной парадигмы приходит более «демократический», либеральный этап в развитии искусства. Личность, которая должна была «раствориться» в труде, героике и построении коммунизма, встает на новый путь, который Э. Левинас видит через спасение в возвращении к непосредственности, к простоте предстояния пред Богом в лице «Другого» (сама того не осознавая). И этот путь приведет не к «смерти» через обезличивание, а к «жизни» через новую эстетику и идеологию.

Следующие, 1960–1980-е гг. – тот период жизни советского общества, при котором некоторая либерализация в «хрущевскую оттепель» создала возможность для развития различных форм неформального, подпольного и диссидентского искусства. Например, в работах В.И. Иванова «Семья» (1945) и И.Э. Илтнера «Хозяева земли» (1960) для «неспециалиста» трудно различимы и крайне неиндивидуализированы персонажи. Лишь в первом полотне зритель видит, где ребенок, а где пожилой человек. В этот же период создаются произведения, где индивидуальные черты персонажей вообще отсутствуют. А есть такие портреты, где лиц нет. Мы можем додумывать, дофантазировать, но изначально видим лишь некоторые условности, некоторые точки и линии, что можно наблюдать, например, в работе И.А. Зариня «Речь» из триптиха «Солдаты революции» (1962–1965) [3, с. 129].

В 1970-х гг. советское «андеграундное» искусство стало позволять себе еще больше экспериментов, в результате чего появились еще более сложные и многогранные работы. Советская власть не так, как в былые времена, заостряла внимание на «ортодоксальных» принципах канонов социалистического реализма, поэтому стало возможным сконцентрироваться на изображении повседневной жизни, внутреннего мира человека, а не лишь на иллюстрациях построения социализма. Философия «Другого» стала проявляться не так ярко, как в предыдущие периоды. Однако в истории позднего советского искусства доминируют иные акценты.

Таким образом, сравнивая мысль Э. Левинаса о «Другом» с концепцией живописи «сталинского» периода, периода «классического» соцреализма, мы можем сделать вывод, что практически все образы персонажей на полотнах того времени нивелированы как личности даже внешне. Они представлены

как неживые люди, на лицах которых мы видим отпечаток смерти, перед которой все равны и безлики.

Литература

- 1. Лебедзеў, С. Ю. Феномен літаратуры савецкай эпохі ў кантэксце мастацкай культуры XX стагоддзя / С. Ю. Лебедзеў // Полымя. 2017. №11. С. 99–109.
- 2. Левинас, Э. Время и другой; Гуманизм другого человека / Э. Левинас. Пер. с фр. А.В.Парибка. СПб: Высшая религиозно-философская школа, 1998. 275 с.
- 3. Очерки истории советского искусства / Гл. ред. А. Д. Сарабьянов. Москва : Советский художник, 1980. 263 с.

А. К. Марат, студентка IV курса специальности «Художественное качество» Научный руководитель – канд. философ. наук, доцент А. А. Дадырова Казахский национальный университет искусств, г. Нур-Султан

АВТОРСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУКЛА КАК СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ КОД ИСКУССТВА

Кошмовойлочное ремесло — это изготовление непряденого текстиля из натуральной шерсти и создание из него бытовых изделий, зачастую подлинных произведений искусства. Оно занимает первостепенное место в творческой деятельности казахского этноса, что в определенной мере обусловлено разведением овец — основы номадного способа производства. Этот материал поражает своими удивительными природными качествами: легкий, теплый, мягкий и приятный на ощупь. Именно в войлоке, ставшем своеобразным художественным этнокодом, наиболее выразительно и плодотворно проявился коллективный художественный гений казахского народа в области декоративно-прикладного искусства.

Для изготовления войлока казахи преимущественно использовали шерсть, состриженную с овец осенью, — күзем жүн, которая была немного клейкой и хорошо сваливалась, тогда как весенняя обычно использовалась для ткачества. Овечья шерсть, чешуйчатая структура которой состоит из ости, переходных волокон и пуха, обладает замечательными прядильными и валяльными свойствами. Само руно характеризуется великолепными данными: длиной, прочностью, растяжимостью, упругостью, но

одновременно пластичностью и эластичностью. Овечья шерсть имеет богатые цветовые оттенки: от белого, молочного, рыжего и коричневого до черного. После промывки она приобретает приятный запах и блеск. В современное время значительно расширилось использование профессиональными художниками прикладного искусства, стремящимися к экологичности, натуральных красителей

Произведения этого вида творчества неисчерпаемы по красочному многообразию, глубине и масштабности художественного содержания. Что касается самих работ, то они зачастую содержат композиционный мотив, в котором мы можем увидеть целую историю нашего народа.

Кроме этого, есть возможность экспериментировать в разных усидчивости, техниках. Этот искусства, прежде всего, учит ВИД спокойствию, а также быть сконцентрированным и собранным. К сожалению, огорчает тот факт, что люди перестали ценить вещи, которые пришли к нам из поколений. Они перестали ценить ручные изделия, потому что не понимают, какой это на самом деле тяжелый труд. Скорее всего, это связано с тем, что сейчас такие процессы выполняют специальные машины, облегчая труд людей, но при этом здесь кроется и обратная сторона этого процесса, когда машина не может работать с душой, с искоркой, которая теплится в руках мастеров – профессионалов, выбравших эту профессию.

Характерная черта народных умельцев — не только бережное отношение к материалу и понимание его эстетических природных свойств, но и способность выявлять и художественно преображать их при минимуме инструментария. Другой особенностью их деятельности является синкретичный характер творчества. Например, мастерицы в одном лице совмещали разные виды творческого труда: кошмоваляние, ткачество, вышивание. Еще одна важная черта женских видов ремесел — это коллективность творческого процесса.

Как продолжатель этого искусства, автор статьи хочет представить авторские куклы. Источником вдохновения послужила казахстанская художница Аида Куантаева, ее сувенирные куклы в национальном стиле. Глядя на них можно с уверенностью сказать, что этот человек знает

историю нашего народа и через свои куклы она хотела показать тонкость и изящность казахской женщины. Здесь перед нами две куклы, которые выполнены в национальном стиле. Для их создания вначале был нарисован эскиз, продуманный до мельчайших деталей.

При изготовлении в качестве основы был взят синтепон и далее по объему будущей куклы



ее обматывали нитью. Потом, чтобы закрепить все между собой, были использованы английские булавки. Затем с помощью специальной иголки мастерица приступила к созданию фигуры. Уже по эскизу куклы с помощью иголки и цветной шерсти начался процесс воплощения куклы в цвете. Процесс был долгим и нелегким. Много деталей нужно было показать с точностью так, чтобы все было как на эскизе. Самое сложное было как разтаки в самих деталях. На создание этих сувенирных изделий ушло много времени, усилий и, конечно, же стараний. Несмотря на то, что обе куклы в национальном стиле, они значительно отличаются друг от друга.

Очень долгое время шел поиск авторского стиля, почерка и спустя некоторое время был создан ряд авторских кукол. В эти куклы были вложены душа, любовь и уважение к нашей культуре и стране. И есть большая надежда, что люди глядя на них смогут увидеть то, что изначально хотелось передать. Ведь не каждому мастеру удается показать это через свои работы. В куклах мастер старалась показать изюминку и индивидуальность каждой

из них. Весь акцент был сделан на лицо и уже потом на саму фигуру и одежду. Почему? - спросите вы. Потому что, если обратить на них внимание, можно заметить легкую улыбку, приятный взгляд и доброту, которые автор статьи и сам старается дарить людям.





В первой кукле была задача показать лучшие черты казахской женщины, а именно то, что она сильная духом, уверенная в себе, а также может постоять за себя. Глядя на нее, можно увидеть этот серьезный, холодный взгляд, который прячет в себе легкую улыбку. Она прекрасная жена и любящая мать. В этой кукле были использованы очень строгие и сдержанные оттенки, такие как: охра, темно-зеленый и бордовый. Особенность этой куклы, конечно же, казахский национальный головной убор – саукеле.

Если вы обратите внимание на вторую куклу, то здесь, несмотря на то, что и она выполнена в национальном стиле, заметна попытка передать также и современные мотивы. Главный цвет голубой, он же символ надежды и светлого будущего. В этой кукле хотелось показать, что она помнит о том, кем она является и старается сохранить все хорошие качества в себе. Она готова помочь людям в трудную минуту и верит в то, что добром можно спасти мир.

В настоящее время глобальной проблемой считается пластик, который загрязняет окружающею среду. Что касается войлока, то он экологически чистый и является природным материалом, его использование ничем не угрожает природе. Используя его, мы продолжаем верить в то, что еще в силах спасти природу и будущее, и мы по-настоящему верим в то, что каждый из нас будет ценить и уважать нашу землю.

А.К. Мейрамова, магистрантка I курса обучения специальности «Сценография грима» Научный руководитель – канд. философ. наук, доцент А. А. Дадырова Казахский национальный университет искусств, г. Нур-Султан

ПАТТЕРНЫ МАСКИ И ГРИМА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Актуальность научного исследования определяется, прежде всего, необходимостью вовлечения в научный оборот гримерного искусства маски и грима в художественной культуре. В условиях динамичного развития искусства особо важным является художественный взгляд на маску и грим в культуре и искусстве в отечественной науке. Искусство грима представляет собой изменения внешности человека методику средств преимущественно работая с лицом, но также имея зону работы с телом модели. Особенности нанесения грима и возможность перевоплощения дается особыми красками (живописный грим), налепками (пластический усы, грим), постижерными изделиями (парик, борода) профессиональными средствами безопасных для человека.

Маска в сравнении с гримом – неподвижная и статичная форма гримерного искусства в сценографии. На сегодняшний день представляет собой больше каноническую часть образа показывая наглядно зрителю трансформацию, перевоплощение актера, подчеркивая грань между игрой и жизнью в театральной практике и давно забытых ритуальных действиях. И обоснованно имеет ранее развитие в театральной мировой жизни. В адаптации к новым реалиям, в театральной истории маска ушла как декоративный фрагмент, в то время как живая и подвижная мимика актера больше способствует передаче идеи спектакля зрителю, побуждая чувствовать и видеть развитие персонажа.

Первым профессионалом в среде отечественных художников по гриму был Виктор Алексеевич Щербаков, который бессменно работал в Казахском академическом театре драмы им. М. Ауэзова. С малых лет юный

театральный гример учился гримерному мастерству у Сергея Гуськова, репрессированного гримера из Москвы, работавшего с такими выдающимися людьми, как В. Э. Мейерхольд, К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко. Благодаря преемственности в гримерном ремесле, специалисты непосредственно участвовали в зарождении театральной жизни в Казахстане.

отечественной сценографии Становление профессионального национального театра началось 13 января 1926 года, когда в городе Кызыл-Орде, в Доме Кино был открыт первый отечественный театр [1]. Первыми постановками театра стали трагедия «Енлик-Кебек» Мухтара Ауэзова и пьеса «Алтын сакина» К. Кеменгерулы. А также были спектакли «Каракоз», «Абай», Габита Мусрепова «Кыз Жибек», «Козы-Корпеш и Баян-Сулу», «Ахан-серэ — Актокты». Становление и творческое развитие национального театра тесно связано с именами таких видных деятелей, как С. Кожамкулов, К. Куанышбаев, Е. Омирзаков, К. Бадыров, К. Жандарбеков и многие другие «прирожденные таланты, титаны», актеры. В том числе и импровизатор певец А. Кашаубаев, И. Байзаков, известный борец К. Мунайтпасов. Первыми казахстанскими режиссерами театра стали С. Кожамкулов, К. Куанышбаев. Именами многих видных художественной культуры Казахстана назвали театры и художественные академии страны [2].

Как признается сам художник по гриму, самая сложная работа была в спектакле «Ленин в 1918 году», где был применен портретный грим В. И. Ленина. Также мастер перевоплощений упоминает, что художники гримеры работали совместно с МВД, привлекались для работы при опознаниях, делали подставные лица при помощи гримерного искусства. Это говорит о том, что мастерство гримерного искусства имеет широкий диапазон возможностей творческой работы не только в сценографии. Как говорили великие умы художественной культуры, что нельзя рассчитывать на успех в театре, кино, не овладев искусством грима, не изучая живопись, не воспитывая в себе художественное восприятие действительности.

Особенности формирования и становления казахстанского театра включают в себя своеобразие национального стиля искусства и культуры. Совместная работа отечественных и зарубежных специалистов расширяет и повышает диапазон рабочего процесса в искусстве сценографии. Адаптация к творческой профессиональной деятельности в новых условиях дает широкий спектр возможностей и лучшего опыта для развития.

Вслед бурно развивающемуся театральному искусству идет производство отечественного казахстанского кино. В мае 1936 года в Москве состоялась первая декада казахской литературы и искусства. Гости так впечатлились игрой и самобытным мастерством казахских актеров, что были

удивлены отсутствию художественной кинематографии в стране. Первой на свет появляется кинопьеса «Амангелды», сценарий которой написали казахские писатели Б. Майлин и Г. Мусрепов. У режиссера М. Левина получилось мастерски воплотить художественный замысел сценаристов и помочь казахским народным театральным актерам, впервые снимавшимся в кино, передать достоверность поведения и эмоций. Благодаря совместной работе всех участвовавших в сьемках художников образ персонажа—национального героя— получился живым и четким, что дало толчок развитию киноиндустрии Казахстана.

Значительным шагом в творческом росте киностудии и принципиально новым явлением стал фильм «Девушка-джигит» (1955 г). Кинокартина была одним из первых цветных фильмов, точно передавшим цветовую гамму натурных сьемок. От того и качество грима стало выше, так как с помощью света и операторского искусства лицо актера более критично воспринималось зрителем, нежели со сцены театра или на экране чернобелого кино. Такие картины, как «Ботагоз», «Его время придет», «Мы из Семиречья», «Наш милый доктор», «Песни Абая» (1957 г.), говорили о становлении казахского кино, о зрелости национального искусства.

Фольклорная драматургия предоставляла художнику простор для поисков самобытных изобразительных решений фильма и в свою очередь ставила перед художником ряд важнейших творческих задач, решать которые приходилось опытным путем.

Литература

- 1. Евдокименко, К. Человек, который делает лица [Электронный ресурс] / К. Евдокименко // Время. 2010. 15 июл. Режим доступа: time.kz. Дата доступа: 11.10.2021.
- 2. Бопежанова, А. История театра [Электронный ресурс]. Режим доступа: auezov-theatre.kz. Дата доступа: 11.10.2021.

А.А. Мектепбаева, студентка IV курса специальности «Художественная обработка металла и других материалов» Научный руководитель — канд. философ. наук, доцент А. А. Дадырова Казахский национальный университет искусств, г. Нур-Султан

СОВРЕМЕННОЕ ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО ВЕЛИКОБРИТАНИИ: ВЗГЛЯД ЖЕНЩИНЫ НА ПРИРОДУ Изучение региональных школ и стилей чрезвычайно важно сегодня, в период масштабной глобализации. Каждая национальная школа ювелирного искусства, являясь частью мирового процесса, имеет свою уникальную историю развития. Эволюция английской школы художественных украшений интересна тем, что она выступает одним из лидеров интернационального движения в области ювелирного дела как вида пластических искусств. Здесь ярко выражены как общие, так и частные черты этого по-своему уникального региона, отделенного от Европы, но в то же время представляющего часть ее художественной культуры [1].

Середина XX в. — это период становления английской ювелирной школы как независимой, период, когда люди начали отказываться от мнения, что ювелирные украшения обязательно должны быть драгоценностью. Наконец, на рубеже XX—XXI вв. английские художникиювелиры вливаются в интернациональное движение — создание художественных украшений, суть которых заключается в трактовке украшений как самостоятельной области пластических искусств, так называемых объектов искусства, максимально приближенных к телу человека [2].

В современном мире ювелирные украшения делятся на два вида в зависимости от того, кем они производятся: художником-ювелиром или брендом (как правило, сформированным в XX веке). В нашей статье мы не будем останавливаться на крупных брендах и особенностях их производства, мы рассмотрим условия жизни и производства независимых художников-ювелиров.

Главной особенностью их работы является то, что зачастую они работают в домашних мастерских. И из-за удобства такого рода условий труда, а также по причине камерного ювелирного образования, в ювелирном деле и стало появляться так много женщин. Одной из первых женщиндизайнеров, начавших свою карьеру именно из домашней мастерской была Вивьен Вествуд, первые изделия которой были именно ювелирными украшениями и продавались в небольшом ларьке в 60-е прошлого века в Лондоне.

Следствием увеличения количества женщин в ремесле стало то, что начали появляться такие стилевые направления как wire wrap (плетение из проволоки), требующие от мастера повышенного уровня аккуратности и усидчивости. Как правило, эти качества предписывают женскому полу. Так же в женском творчестве прослеживается и более чуткое отношение к окружающему миру, возможно даже большее понимание его.

Для нас важны духовные составляющие изделия, их наполненность смыслом. В творчестве мы возводим природу в культ, черпаем из нее вдохновение и ее же и изображаем. В казахском языке есть такое понятие как «табигатқа табыныш» (одно из значений которого «поклонение природе»), и мы считаем, что его можно применить к художникам, чье понимание и уважение к природе настолько очевидно, что отражается в их творчестве.

Нам хотелось бы рассказать о двух женщинах-ювелирах, чье отношение к природе, по нашему мнению, как раз отражает понятие «табигатқа табыныш», в том виде, в каком оно может существовать в современном мире. Первая из них, это Дон Ховард, которая говорит о своем творчестве так: «В основном я рисую свои рисунки, думая о природе, часто используя органические формы. Естественные контуры и движение вдохновляют меня на создание современных, неподвластных времени вещей. Я вручную обрабатываю каждое изделие индивидуально в моей мастерской в Хартфордиире из чистого серебра и / или золота. Последняя полировка... затем отправляемся в лондонскую пробирную лабораторию Goldsmiths Сотрапу для проверки проб» [3].



Дон относится к тем художникам, которые поглощены работой: она не из тех, кто любит выходить из дома или часто давать интервью. Но что способно вытащить ее из дому— желание найти вдохновение. На создание ювелирных изделий художницу вдохновляет природа во всех своих проявлениях. Несмотря на то, что она

проживает в Хардфортиире, известном своими лугами и лесами, мотивы ее работ всегда маринские (морской стиль в искусстве). Сама художница связывает это со своим детством, проведенном у бабушки в Средиземноморье.

Она проектирует изделия «вживую», на специальном воске. Этот способ работы позволяет художнику, в полной мере раскрыть потенциал своей задумки, контролировать всю объемность и все плоскости. Моделируя по воску, художник как бы лепит работу и полностью контролирует процесс создания форм. Но Дон не всегда работала с воском — раньше она делала «выпуклости» на своих работах из чистого серебра: это очень деликатная работа, требующая от мастера полного внимания и концентрации.

В репертуаре мастера и браслеты, и кольца, и серьги. Некоторые в большей мере, некоторые в меньшей, отражают морские мотивы, а часть изделий и вовсе напоминает ветки деревьев, которыми зарос ее двор.

Вторая женщина-ювелир Ханна Луис Ламб живет в Норт-Бервике, и является одной из самых прославленных женщин-ювелиров на своем побережье. Несмотря на это, она привыкла к спокойной жизни близ моря в просторном доме с мужем, двумя детьми и с собакой. Мастерская у нее находится в ее же доме, где она часто проводит мероприятия для местного

союза ремесленников.

Работы Ханны отличаются авторским стилем — наверное, его можно охарактеризовать как символический минимализм. В работах она использует силуэты родины: наносит их как рельеф и дает людям возможность прикоснуться к классическому образу прибрежного городка.

Вдохновленные суровой красотой природы и идеей о том, что украшения могут отражать

драгоценные моменты нашей жизни, изделия Ханны отражают береговые линии, горизонты и пейзажи, имеющие особое значение для каждого из нас [4].

Ханна Ламб часто использует в работе смешение техник: с серебряным минимализмом мешает текстильные элементы или натуральные камни. Одна из ее коллекций вдохновлена камнями, найденными у реки, в которых она прочла английский алфавит.



Несмотря на очевидное предпочтение художницы на стиль арт-деко, она не любит так называемый «пафос» в работах, свой легкий нрав и умение видеть красоту в природе передает и в работах, не боясь экспериментировать с фактурами и их сочетанием.

Анализируя полученную информацию, можно прийти к мнению, что у этих двух ювелиров больше общего, чем различий. Они находят свое вдохновение в природе, ее и изображают. Они обе работают с фактурой и используют серебро, что характерно для современного ювелирного искусства Англии.

Нельзя так же забывать, что целевая аудитория у обоих схожая, но, тем не менее, они обе получили признание. Несмотря на глобальную урбанизацию, в работах этих мастеров чувствуется «зов природы», это то, что отличает их. Они чутко ощущают композиционную гармонию и умеют с ней работать. И, что характерно для независимых ювелиров, обе женщины ведут абсолютно уединенный образ жизни.

Если творческий путь мастеров и схож моментами, то жизненные цели и быт диаметрально противоположный. Ханна Ламб является примерной женой и матерью, умело совмещая уход за домом и детьми с трудоемкой работой ювелира. Дон Ховард же не состоит в браке и живет одна. При этом каждая из них является успешным дизайнером и мастером ювелирного промысла. И их опыт показывает, что можно заниматься творчеством в любых обстоятельствах.

Литература

- 1. Перфильева, И. Ю. Художественные украшения Англии второй половины XX начала XXI века / И. Ю. Перфильева // Обсерватория культуры. 2017. N 2017. 20
- 2. Габриэль, Γ . H. Интеллектуальные игры в современном авторском ювелирном искусстве / Γ . H. Габриэль // Русский Ювелир. 2010. № 9. C. 56—60.
- 3. Личный сайт Дон Ховард [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.dawnhoward.co.uk. Дата доступа: 12.11.2021.
- 4. Личный сайт Ханны Луис Ламб [Электронный ресурс]. Режим доступа: hannahlouiselamb.com. Дата доступа: 12.11.2021.

Д. И. Романчук, студентка II курса специальности «Культурология (прикладная)» Научный руководитель — канд. филол. наук М.Ю. Шода Белорусский государственный университет, г. Минск

АВАНГАРДИЗМ И СОЦРЕАЛИЗМ: ВЗАИМОСВЯЗЬ И ВЗАИМОВЛИЯНИЕ

Авангардизм представляет собой вечно движущийся механизм с множеством вращающихся шестерёнок — стилей, методов, форм. Авангардизм и социалистический реализм по-своему влияли на сознание общества: или отражали умонастроения, или предлагали свои идеи. Актуальность изучения данного вопроса заключается в том, что методы авангардизма и соцреализма с определённой периодичностью возвращаются в нашу жизнь в виде сменяющихся знакомых форм и методов, в аксиологической значимость культурного опыта прошлого века. Интерес вызывают исторический контекст развития авангардизма и соцреализма, роль

влияния государства на формирование стилей и генеральная мысль художника.

Целью работы является выявление условий формирования и развития метода социалистического реализма в период 1921-1941 годов. Выбранная цель обусловливает следующие задачи: рассмотрение модернизма и авангардизма как предпосылку формирования социалистического реализма, изучение творческих авангардистских объединений и их деятельности на территории России, определение причин возникновения метода социалистического реализма, рассмотрение творческих союзов периода соцреализма и их деятельности, выявление взаимосвязи и взаимовлияния авангардизма на соцреализм.

Современный писатель-новеллист Чак Паланик писал в своей книге «Удушье», что искусство может рождаться только от горя [3]. Согласиться однозначно с этой мыслью трудно, ведь нашими творческими потенциями движет не только горе, но и чувства положительные, возвышенные. Однако, то, что в период особых душевных терзаний творец создаёт глубоко осмысленные произведения, наполненные бесконечными образами и убеждениями – истинная правда. Так обстоят дела, если мы говорим об авангарде.

Мы не ошибемся, если назовём модернизм одной из отправных точек авангардизма. То был период экспериментальных открытий в искусстве, обусловленный активным индустриальным развитием. Мощный промышленный скачек обусловил стремление художников создавать продукт, отличный от штампованных деталей, картин и иной продукции, которая была дешевле и тем привлекательнее для покупателя.

Рубеж XIX-XX вв. был временем нестабильным и непредсказуемым. Обществу тяжело было представить ближайшее будущее. Отсюда бесконечность идей, непостоянство форм опасения И мыслителей, таких как О. Шпенглер в его труде «Закат Европы», Р. Гвардини в «Конце нового времени». В кризисный период нашли в себе силы и вдохновение великие учёные, такие как К. Юнг, З. Фрейд, Ф. Ницше. Они чувствовали импульс в нестабильности ситуации и предлагали свои варианты видения мира для определения некого стержня, нестабильного.

Искусство так же не отличалось постоянством (что ожидаемо от искусства, но в данном случае непостоянство было особенно заметно в поиске форм). Появилось множество так называемых «измов», старающихся увести привычный взгляд общества на мир от обыденного и серого в нестандартное и неизведанное.

Термина «авангардизм» фактически не существовало в тот период, у истоков его формирования — был футуризм, участников направления называли будущниками, будетлянами или футуристами. В начале XX века во Франции, где итальянец Филиппо Томмазо Маринетти издал свой манифест «Футуризм». Содержание документа было эксцентричным, целеустремлённым и бескомпромиссным — Маринетти требовал создать новый мир без устоявшихся материальных и духовных ценностей, без культурно-исторического наследия, связывающего оковами прошлого и «серого» новое и намного более стоящее.

В России же футуристическое направление именовали авангардом. По причине того, что направление на территории России претерпело свои стилистические изменения. Главенствующими принципами творчества художников-авангардистов были цвет, природа и искусство — высшая беспредметная сущность, не имеющая истории. Привычный язык, доступный каждому интерпретатору, резко изменился, стал далёк от зрителя. Идеи Маринетти имели яркое воплощение именно на территории России, где воинственный дух, о котором писал итальянец, нашёл себе надёжную опору: между отдельными художниками и творческими объединениями были напряжённые отношения, связанные с опасениями кражи идей, с клеветой или настороженным отношением к конкурентам. Казалось, позиция борьбы задавала особенный тон искусству.

Как было ранее, рубеж XIX-XX BB. В России отмечено характеризовался определённой стагнацией и кризисом жанра. Положение критическим потому, что развитие отсутствовало, повсеместной необходимости как для актора, так и для интерпретатора. Василия Кандинский, описывая выставочные салоны того периода, отмечал многообразие работ с разной тематикой, но все они не впечатляли ни своим содержанием, ни исполнением. По его мнению, искусство больше не способствовало совершенствованию мыслей и чувств. Для искусства того периода это было своеобразной точкой невозврата, периодом переосмысления и выбора нового вектора, новых способов развития.

Постепенно взявший власть в свои руки, социалистический реализм старался бороться с инакомыслием. По своей сути данный стиль отличался от других видов искусства утопичной реалистичностью. Изображение действительности служило «фотографическим» материалом, использовавшимся для визуализации у общества идеальной модели социалистического государства. Соцреализм возник на базе марксистсколенинской идеологии, которая была основой формирования мировоззрения масс во время революционной борьбы за права угнетённых классов. Приверженцы данной идеологии были убеждены, что изобразительное

искусство – лучшее средство воздействия на массы трудящихся, лучший способ трансляции идей бесклассового, коммунистического общества. Карл Маркс и Фридрих Энгельс разработали специальную систему эстетических взглядов, которая была основана на материалистической идеологии. Согласно их мнению, истинное искусство характеризует «правдивость деталей, правдивость воспроизведения типичных характеров в типичных обстоятельствах» [2, с. 6–7]. Важно было отражать важные аспекты жизни пролетариата, их борьбу за свои права.

Следует отметить, что воплощение идей социалистического реализма началось еще во время восстания рабочего класса, стремившегося нанести удар по капитализму. В искусстве было множество представителей, которые целенаправленно перешли на сторону трудящихся масс. Считается, что повесть «Мать» Максима Горького – первое произведение соцреализма. Да и если говорить об истоках, социалистический реализм — своеобразное продолжение идей критического реализма 1870-1880-х гг., который был фундаментом для борьбы с буржуазными взглядами и желаниями, он «расчищал дорогу новому этапу реалистического искусства».

Позднее во время первой русской революции, когда к власти придёт Владимир Ильич Ленин (Ульянов), который поддержит философские взгляды Маркса и Энгельса, будет издана статья «Партийная организация и партийная литература», в которой Ленин станет призывать писателей и творцов создавать литературу, связанную с жизнью пролетариата. Он был убеждён, такая литература свободна, потому что ею движет не вечная корысть, а эмпатия к трудящимся. Призывал обратить внимание на большинство населения, которое трудится на благо страны и заслуживает не меньшего внимания, чем «страдающие от ожирения верхние десять тысяч». Согласно изложенным принципам социалистического искусства, писатель должен был воспитывать читателя, вселяя в него желание бороться за построение нового социалистического государства.

Трудно возразить, что даже при условии формирования социалистического реализма задолго до 1917 года, Великая Октябрьская революция позволила искусству развиваться свободно, в интересах народа. В. И. Ленин. Который поддерживал революционный дух авангардизма, писал: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их» [1, с. 663].

Как мы знаем, любая медаль имеет две стороны и одна из них – тоталитаризм в деликатном деле, как работа с художником. С изданием в

1932 году было принято постановление «О перестройке литературнохудожественных организаций», согласно которому все творческие группы нужно было распустить и образовать единые творческие союзы. Отсюда появилось множество Союзов советских художников и т.д.

Искусство социалистического реализма уничтожило преграды, стоящие между творцом и народом. Творчество стало о народе, для народа и это благоприятствовало формированию бесклассового общества, благодаря свой простоте и посредственности.

Соцреализм – яркое олицетворение не только метода в искусстве, но и пропаганды советской идеологии (это, скорее, должно быть на первом месте), или, как сказано в словаре литературоведческих терминов, «соцреализм – действительность в её революционном развитии». Это поначалу, при В. И. Ленине авангардисты восхваляли революцию и пользовались поддержкой власти, но с приходом И. В. Сталина ситуация изменила свои очертания: социалистический реализм стал одним из методов управления массовым сознанием для создания нового социалистического государства. Цель была ясна, проста и понятна каждому. Выбор был лишь в том, согласится ли художник работать на государственный заказ или нет. Если же нет, то ни о каких официальных выставках и славе советского художника можно было не думать. В 1932 году, с выходом постановления об ограничении деятельности творческих объединений, искусство обрело границы, выход за которые мог обернуться жёсткой цензурой.

Система цензурирования имела параллель с конструктивизмом, потому что применялась такая же конструктивистская «развёртка» – произведение искусства или любой культурный продукт был тщательно рассмотрен на наличие скрытых смыслов, подтекстов и намёков, угрожающих репутации проверялись власти. Произведения необходимый действующей на воспитательный элемент, где должен был поддерживаться класс рабочих и прививались общечеловеческие ценности, такие как честность, отзывчивость и стремление к учёбе. По сути, критика заключалась не в редактировании произведения, а в определении степени пропагандистских ценностей в работе будь то художника, будь то писателя. Даже сама редактура проходила не в органах Главлита, к примеру, а в Управлении пропаганды и агитации. Главным условием угодного партии произведения искусства однозначность. Пропагандистское движение было направлено в основном на класс пролетариата, поэтому, для достижения необходимого партии результата, требовались однозначные формулировки, не допускающие нежелательной интерпретации. Мысль должна быть ясной, понятной и точной, будь то произведение изобразительного искусства, кино или литературы.

Параллель между социалистическим реализмом и авангардизмом можно провести только В отношении сверхзадачи – изменение и совершенствование мира. Только методы у каждого были разные. Авангардизм был тем направлением в искусстве, которое занималось духовным развитием общества, художественной мысли, продвижения идеи художника в общество как реакции на происходящие события. соцреализма направленность была в большей степени идеологическая, ведь даже стиль соцреализма не предполагал любого самовыражения художника – это отвлекало от главной идеи – визуализации желаемого будущего страны и народов, входящих в состав СССР.

Говоря о сходствах и различиях авангардизма и социалистического реализма в искусства, можно сказать, что на первый взгляд между такими разными стилями в искусстве нет ничего общего, кроме близких и частично совпадающих временных рамок. Соцреализм упорно старался стать воплощением утопического будущего. Одной из важных задач данного метода было убрать значительный отрыв смысла произведений искусства от понимания их массами. К сожалению, данная цель вызывала снижение общего уровня культуры, упрощение общественного сознания, что еще раз подтвердило тот факт, что искусство несёт в себе не только гедонистическую функцию, но и образовательную, развивающую.

Немецкий и советский искусствовед Б. Е. Гройс придерживается соцреализм связаны собой прямо что авангард и между пропорционально, ведь их объединяет единая цель – преобразование существующего миропорядка. Однако необходимо учитывать то, что преобразовывать мир можно разными способами. К примеру, авангардизм мир искусства, преобразовал изменил его привычное структурное наполнение. Художники-кубисты и футуристы лишь отчасти подражали натурализму, а вот приверженцы дада, абстракционизма и др. не пытались обозначить даже что-то определённо как-то знакомое материалистического мира. Гройс полагал, что разница авангарда и соцреализма в разных центральных идеях. Если авангардизм стремился искоренить прежние устои (в частности, искусства, потому что о преобразовании и перевоспитании человека речи не шло вовсе), то соцреализм пытался изменить поверхностное наполнение художественных произведений, не углубляясь в корни, но тоталитарно настаивая на своих убеждениях.

Отличие социалистического реализма от авангарда в том, что соцреализм целиком и полностью продукт марксистско-ленинской идеологии в форме художественного произведения. Но авангард взял за основу новые социологические взгляды. Авангард стремился создать новую материально-

художественную реальность, а соцреализм, хоть и не подражал реальности, но использовал её как основу для преобразования действительности в желаемый проект счастливого социалистического будущего. авангардистами стояла цель преобразования художественного пространства, а перед соцреалистами – перевоспитание человека. «"Создание новой реальности" – это марксистско-ленинский тезис, к которому авангард не подразумевает отношения. Новая имел реальность совокупность политических. идеологических экономических. прочих "Производственники" и более широко – авангард – таких задач не ставили, а если и подразумевали, то не смогли бы решить. Искусство не строит экономику, не "реконструирует" политику, не создает материальную среду, а только посильно, т.е. органично соучаствует в этом широком процессе» [4].

Авангард не был так радикален, хотя и взывал к некому прозрению общества. К примеру, конструктивизм, как одно из направлений авангардизма, был основой для производящего искусства, но все изобретения не несли в себе идеологическое наполнение.

Но нельзя не отметить общего — при оценке художественных произведений соцреализма критики часто прибегали к конструктивистскому «развёртыванию». Важна была идея, смысловая наполненность. Но, даже при таких примерах мы не можем забывать, что если в конструктивизме искали практическое применение, то в соцреализме искали идеологическое наполнение. Смыслы были разными и направленность поиска разительно отличалась.

Литература

- 1. Ленин, В. И. В. И. Ленин о литературе и искусстве / В. И. Ленин. Москва : Художественная литература, 1976. 827 с.
- 2. Лифшиц, М. Маркс и Энгельс об искусстве. Т. 1 / М. Лифшиц. Москва : Искусство, 1957.-662 с.
- 3. Паланик, Ч. Удушье / Ч. Паланик. Москва : АСТ, 2001.
- 4. Тарасов, В. Сущность различия авангарда и соцреализма [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://viperson.ru/articles/valeriy-tarasov-suschnost-razlichiya-avangarda-i-sotsrealizma/ В. Тарасов. Дата доступа: 05.05.2021.
- 5. Тимофеев, Л.И. Словарь литературоведческих терминов / Ред.- сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. Москва : Просвещение, 1974. 509 с.

Научный руководитель – старший преподаватель Е. К. Сельченок Белорусский государственный университет, г. Минск

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА КАК УСЛОВИЕ ДИАЛОГА Я И ТЫ

Цель отношения есть его собственная сущность, то есть прикосновение Ты. Ибо через прикосновение каждого Ты нас касается дуновение вечной жизни Мартин Бубер

Основываясь на подходах М. Бахтина и М. Бубера, искусство невозможно исследовать субъект-объектно, как предлагает классическая эстетика, так как подлинное искусство — всегда субъект-субъектный диалог автора и его читателя, зрителя, слушателя. Именно поэтому в диалогическом восприятии искусства всегда имеет место взаимное воздействие участников со-творчества: «Отношение есть взаимность. Мое Ты воздействует на меня, как и Я воздействую на него. Наши ученики учат нас, наши создания создают нас» [3]. Произведение искусства — как объект и как вещь в мире Оно — лишь служит проводником к подлинному восприятию творчества. Как вещь в мире Ты, произведение является катализатором диалогических отношений и события, со-творчества автора и реципиента.

Осуществляется акт творчества всегда «на границе», в пограничном Я наибольшей эстетическом напряжении, где человека достигает самоактуализации и рождает истину, служит импульсом бытия в культуре. Из этого следует, что, благодаря эстетической «границе», сознание раскрывается в «призме самодетерминации человеческих судеб» [2] подлинное творчество. Воплощается творчество же интертекстуальном произведении, которое и служит предметом диалога смыслов. Обращенное в вечность произведение не просто созерцается, но и воссоздается всякий раз, когда к нему прикасается подлинный читатель, живущий в мире Ты.

В связи с этим для изучения диалогических отношений Я и Ты между человеком – как творцом, так и со-творцом – и произведением искусства предлагается использование герменевтико-феноменологического метода. Данный метод является синтезом герменевтического и феноменологического и описывается в трудах М. Хайдеггера, Г.-Г. Гадамера и Г. Шпета. Основной проблемой метод ставит понимание как основное свойство бытия человека. Как отмечает П. Шлейермахер, благодаря герменевтике «мы понимаем автора лучше, чем он сам понимает себя, ибо он не осознает многого из того,

что осознается нами, отчасти уже в общем при первичном обзоре, отчасти в единичном, как только возникнут трудности» [5], что особенно актуально для понимания произведений как интертекстуальных.

Итак, диалог Я и Ты между человеком и произведением искусства, согласно картине мира М. Бубера, возможен через Вечное Ты, которое является источником истинного творчества, «со-творчества». описывает акт творчества как трансцендентный образ, представший человеку и жаждущий воплощения: «Вот вечный источник искусства: образ, представший человеку хочет стать через него произведением. Этот образ – не порождение души его, но то, что явилось пред ним, подступило к нему и взыскует его созидающей силы. Здесь все зависит от сущностного деяния человека: если он осуществит его, если изречет всем своим существом основное слово явившемуся образу, то изольется поток созидающей силы, возникнет произведение» [3]. Таким образом, произведение мыслится не как вещь в мире Оно, а как воплощение человеком отношения Я - Ты, как акт отношения, импульсом к которому служит Вечное Ты.

Интертекстуальность произведения заключается, с одной стороны, в принесении художником на алтарь бесконечной возможности образов, перспектив, являющихся ему, и сосредоточение на единственном Ты, с другой – в заключении всех этих образов и перспектив в самом произведении как контекстов и наделение самого Ты диалогичной природой. В подходе Бахтина художник отражает в произведении «не только все наличные смысловые сферы, но и все возможные (возможные ответы на этот текст и возможные вопросы на него) смыслы должны быть поняты как входящие в этот текст, существующие в нем. И вот тогда, если все втянуть в текст, обнаруживается, что текст этот живет контекстами, что он подобен ленте Мёбиуса, все его содержание только в нем, и все его содержание – вне его, только на его границах, в его небытии как текста» [1]. Таким образом, авторноситель культуры вместе с произведением реализует смыслы и контекст своей культуры, оставляя горизонты для прочтения произведения на протяжении общечеловеческой истории и способствуя вечным встречамдиалогам с будущими реципиентами.

Согласно феноменологии Э. Гуссерля, явление вещи всегда есть ее переживание, поэтому акт отношения, диалога с произведением и есть акт его со-творения. Однако только человеку, вступающему с произведением в отношения Я — Ты, оно предстает как подлинная жизнь: «Произведение, отделившееся от своего творца, становится вещью в мире Оно, но благодаря подлинному читателю, живущему в мире Ты, оно воссоздается вновь и вновь как Ты, как подлинная живая жизнь» [4]. Таким образом, произведение творится читателем заново. Действительное отношение, по Буберу, есть

всегда активное действие: «Тот, кто со-стоит в отношении, участвует в действительности, то есть в бытии, которое не просто в нем и не просто вне его. Всякая действительность есть действие, в котором я принимаю участие, но не могу присвоить. Там, где нет участия, нет действительности. Там, где есть присвоение, нет действительности. Участие тем полнее, чем непосредственнее прикосновение Ты» [3].

Через воплощение отношения человеком в языках речи, искусства, действия человек отвечает своему Ты: «Человек живет в духе, если он может ответить своему Ты. Он это может, когда он вступает в отношение всем своим существом. Единственно благодаря своей силе отношения человек может жить в духе» [3]. Следовательно, вступая в диалог с произведением, человек обнаруживает самого себя. Более того, через череду отношений и ответов человеку открывается знание, творчество и образ, что позволяет ему выстраивать подлинный диалог с произведением и постигать его смыслы.

Таким образом, произведение, созданное на перекрестье образов, на границе контекстов, в диалоге автора с предстоящим образом и с будущими реципиентами, называться интертекстуальным может индикатором для подлинного искусства. Согласно подходам М. Бубера и М. Бахтина, подлинный диалог возможен ЛИШЬ произведением, c обращенным вечность дарящим «предчувствие взаимности». Необходимой встречей, «границей» для диалога Я и Ты становится само произведение искусства, рожденное импульсом Вечного Ты – Духом: «...над духом познания и духом искусства возвышается – ибо здесь преходящий плотский человек уже не нуждается в том, чтобы навязывать свой образ более долговечному, чем он, веществу, но, превосходя срок жизни последнего, сам как образ восходит, овеянный упоительной музыкой своей живой речи, на звездном небе Духа – возвышается чистое воздействие, деятельность без произвола. Здесь являлось человеку Ты из глубочайшей тайны, обращалось к нему с речью из мрака, и он откликался жизнью своей» [3].

Литература

- 1. Библер, В. С. Михаил Михаилович Бахтин, или Поэтика и культура / В. С. Библер. М.: Прогресс, 1991. 176 с.
- 2. Библер, В. С. Философско-психологические предположения Школы диалога культур / под общ. ред. В. С. Библера. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 1998. 216 с.
- 3. Бубер, М. Два образа веры / М. Бубер; пер. с нем. под ред. П.С. Гуревича, С.Я.Левит, С.В.Лёзова. М.: Республика, 1995. 464 с

- 4. Синило, Γ . В. Лирические книги Библии как архетексты немецкой поэзии XVII века / Γ . В. Синило. Минск : БГУ, 2016. 551 с.
- 5. Шлейермахер, Ф. Герменевтика / Ф. Шлейермахер; пер. с нем. А.Л.Вольского, под ред. Н.О.Гучинской. СПб. : «Европейский дом», 2004. 242 с.

Д.Р. Секацкая, студентка V курса специальности «Лингвострановедение» Научный руководитель – старший преподаватель М.А. Исаченкова Белорусский государственный университет, г. Минск.

ИССЛЕДОВАНИЕ ДАОССКОГО ФЕНОМЕНА СМЕРТИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

К. Г. Юнг, автор аналитической психологии, писал: «...никогда вопрос о смысле и ценности жизни не становится более настоятельным и более мучительным, чем когда видишь, как тело, которое за мгновенье до этого было еще живым, испускает последний дух» [8]. В западной культуре смерть предстает, в основном, в негативном образе, что находит отражение и в языке: «старуха с косой», «ужасный всадник» и т.д.

Феномен смерти исследуется в разных областях науки и религии. Цель нашей работы — рассмотреть представления о смерти в даосской традиции с точки зрения трансперсональной психологии¹.

С. Гроф, создатель трансперсональной психологии, также изучал феномен смерти. Его работа с тяжелобольными людьми дала удивительные результаты: пациенты, ожидавшие скорой кончины, становились гораздо спокойнее.

Ученый выделяет четыре базовые перинатальные матрицы, каждая из которых связана со специфическим набором состояний, близких по своей природе с состоянием плода в утробе. Первая соотносится с пребыванием младенца в лоне матери, вторая — с начальной стадией биологического рождения, третья — со схватками во время движения плода по родовым каналам, четвертая — с непосредственным появлением на свет.

С. Гроф соотносит переживание смерти с третьей базовой перинатальной матрицей², описывающей ситуацию, когда мучительность

¹ Трансперсональная психология – учение о трансперсональных переживаниях, причинах их появления, формах, а также их проявлениях в различных сферах жизни человека.

родовых схваток достигает апогея, продвижение по родовому каналу закончено, и за ним следует мгновенное облегчение и расслабление. С перерезанием пуповины заканчивается процесс физического отделения от матери, и у ребенка начинается новая стадия существования – уже в качестве анатомически независимой личности [1].

Пережив подобный трансперсональный опыт на сеансах холотропного дыхания, пациенты как бы «поднимаются» над своей болью.

С. Гроф пишет: «Многие индивиды, самостоятельно пережившие опыт смерти и возрождения, сопровождаемый, по их воспоминаниям, чувством космического единства, сообщали об изменении своего отношения к умиранию [2]. Он сообщает, что в ходе экспериментов некоторые пациенты ощущали, будто они выходят из своего тела. Явления выхода из тела и внетелесных передвижений способны значительно укрепить мнение человека о том, что сознание способно существовать независимо от материального тела и неподвластно физической смерти.

Благодаря такому переживанию человек перестает беспокоиться о своей физической кончине и начинает воспринимать ее как естественный феномен круговорота жизни. Подобное приятие смерти резко меняет жизненный стиль индивида. Он больше не относится к происходящим переменам со страхом и болью, не чувствует зависимости от них и не впадает в панику.

Трансперсональные исследования помогают понять восприятие смерти в восточной культуре. Многие практики, в том числе и даосские, направлены на то, чтобы помочь человеку пережить и принять смерть [6].

На первый взгляд, цель даоса — достичь бессмертия. Следует отметить, что методы его достижения отличаются в разных школах и направлениях, в первую очередь, в рамках внешней и внутренней алхимии. На начальном этапе формирования даосской традиции последователи пытались добиться максимального продления жизни с помощью эликсиров. Позже стала преобладать тенденция преодоления именно физической смерти с помощью приемов внешней и внутренней алхимии. Несмотря на различия, в основе всех методов лежит главный тезис о том, что все в этом мире имеет единый источник — Дао и обретает существование благодаря единой энергии-ци в ее разных модусах, а следовательно, каждая вещь может быть такой же вечной, как само Дао. Возвращение к своему началу, истоку вечной жизни — главное назначение религиозного подвижничества даоса — стало магистральной и окончательной линией даосской традиции.

² Третья базовая перинатальная матрица (БПМ-3) дает переживания титанической борьбы, в том числе глобальных масштабов. Другой метафорой состояний, связанных с этой матрицей, является «вулканический экстаз».

Одна из центральных практик — культивирование зародыша бессмертия и рождение бессмертного младенца — также соотносится с третьей БМП и переходом к четвертой. После того, как адепт становится бессмертным, он может отпускать свой дух путешествовать. Возможности зависят от того, к какой категории Бессмертных относится индивид. Такая практика характерна для средневекового, позднего даосизма.

Бессмертные высшей категории поднимаются к Небу в физическом теле, при ясном свете дня, часто в присутствии свидетелей. По легендам, именно таким образом вознеслись на небо Хуанди, Лаоцзы, Сунь Пуэр — единственная женщина среди Семи мудрецов школы Совершенной истины. У Бессмертных второго разряда на небеса возносится только дух, а тело исчезает. Это называется «сбрасыванием оболочки». Таким путем обрели бессмертие знаменитый алхимик Вэй Боян и один из Семи даосских мудрецов Хао Тайгу. Есть также те Бессмертные, которые остаются жить в горах и которым чужда шумная жизнь Небесных дворов [3].

Реализация такого пути возможна лишь в рамках одновременного совершенствования духа и тела. Выдающийся даосский мыслитель, алхимик и медик Тао Хунцзин (V–VI вв.) указывал на то, что человек есть результат гармоничного сочетания духа и тела; их разделение приводит к смерти тела и трансформации духа (w) в «душу» (n) и «навя» (p) [5].

Такой подход окончательно оформляется к XI в. в учении Чжана Бодуаня. В «Главах о прозрении истины» (悟真篇) находим подтверждение, что без обращения к внутренней алхимии нельзя добиться успеха:

Вчерашним днем [еще] по улице ехал верхом на коне, А сегодняшним утром лежит в гробу труп, [погруженный в смертный] сон. Оставлены [одни] жена и богатства, у них [больше] нет господина. В том, что последствия дурных дел не замедлят прийти, трудно себя обмануть, [Если] не ищешь великое снадобье, то как же встретишь его? [Тот, кто надеется] не плавя встретить его, тот лишь безмозглый дурак [6].

В данном отрывке под «снадобьем» подразумевается бессмертие, которое невозможно достичь без упорных занятий внутренними практиками совершенствования.

Но такой Путь подвластен только подвижникам! Как быть простому человеку? В китайской культуре вопрос о смерти вообще может быть снят: поскольку все сущее представляет собой лишь непрестанный процесс перетекания форм и модусов единой субстанции, только переходы от одних состояний ци к другим, то нельзя вообще говорить об уничтожении сущего.

В «Чжуанцзы» есть фрагмент, прекрасно иллюстрирующий даосскую философию смерти: «Жена Чжуанцзы умерла, люди пришли к нему домой, чтобы выразить свои соболезнования. По приходу они обнаружили Чжуанцзы сидящим на корточках, поющим песни и бьющим в таз. Люди, пришедшие почтить память усопшей вместе с Хуэй Ши, ошеломленно стояли в недоумении: если [Чжуанцзы] не плачет, то зачем он стучит по тарелке и поет песню? Чжуанцзы ответил, что, на самом деле, нет ни жизни, ни формы, ни жизненной энергии (цзин), нынешние люди находятся в круговороте «бестелесное существование – рождение – смерть». Умерев, моя жена на самом деле, вернулась к первоначальному облику и вступила в новый цикл. Все это сменяет друг друга, как четыре времени года. Плакать и причитать над смертью – значит не понимать судьбы. Вот почему я перестал плакать» [7].

Можно сделать вывод, что понимание неизбежности смерти стимулирует человека развиваться прежде всего духовно. К этому же выводу приходит и С. Гроф в своих исследованиях [4].

В заключение приведем цитату из «Чжуанцзы»: «Настоящие люди древности не знали, что такое радоваться жизни и страшиться смерти; не торопились прийти в этот мир и не противились уходу из него. Не предавая забвению исток всех вещей, не устремляясь мыслью к концу всего сущего, они радовались дарованному им, но забывали о нём, когда лишались этого. Вот что значит «не вредить Пути умствованием, не подменять небесное человеческим». Именно эта цитата, на наш взгляд, наиболее емко отражает все сходство представлений даосов и пациентов С. Грофа о смерти.

Литература

- 1. Гроф, С. За пределами мозга. Рождение, смерть и трансценденция в психотерапии / С. Гроф. М.: Ганга, 2014. 650 с.
- 2. Гроф С., Хэдифакс, Аж. Человек перед лицом смерти / С. Гроф. М.: ACT, 2002. 240 с.

- 3. Лаоцзы. Даодэцзин. Книга о Пути жизни / Сост. и пер. В.В. Малявина. М.: Феория, 2006. 704 с.
- 4. Суворова О.С. Проблема смысла смерти в научных исследованиях и ее отражение в индивидуальном сознании // Альманах «Фигуры Танатоса», Тема смерти в духовном опыте человечества. Пятый специальный выпуск / Философский альманах. Материалы второй международной конференции Санкт-Петербург: 1995.
- 5. Торчинов Е.А. Жизнь, смерть, бессмертие в универсуме китайской культуры [Электронный ресурс] / Е.А. Торчинов. Лекция. Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/text/torchinov-ea/zhizn-smert-bessmertie-v-universume-kitayskoy-kultury-0. Дата доступа: 20.10.2021.
- 6. Чжан Бодуань. Главы о прозрении истины [Электронный ресурс] / Пер. и вступ. Е.А. Торчинова. СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 1994. 346 с.
- 7. Чжуанцзы. Лецзы / Пер. с кит., вступ. ст. и примеч. В.В. Малявина. М.: Мысль, 1995. 439 с.
- 8. Юнг, К.Г. Душа и смерть // Структура и динамика психического. / К. Г. Юнг / Пер. с англ. М.: «Когито-Центр», 2008. 480 с.

Л. В. Шимонович, студентка II курса специальности «Культурология (прикладная)» Научный руководитель — канд. филол. наук, доцент, профессор кафедры культурологии Г. В. Синило Белорусский государственный университет, г. Минск

БИБЛЕЙСКАЯ АРХЕТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ БОБА ДИЛАНА

Одним из важнейших смыслополагающих и текстопорождающих текстов европейской культуры стала Библия. Согласно определению Г. В. Синило, она является «осевым» архетекстом европейской культуры и особенно литературы (см. подробнее: [2]). Архетекстуальная функция Библии наглядно проявляется и в современной литературе, подтверждением чему является творчество выдающегося американского музыканта и поэта Боба Дилана (Воb Dylan).

Уже более полувека Боб Дилан считается общепризнанной культовой фигурой рок-музыки. Результаты опроса, который провел американский журнал «Rolling Stone», показали, что вторым по популярности исполнителем после «The Beatles» люди называют Боба Дилана. И это

неудивительно: ни один другой исполнитель американской сцены не привлекал к себе внимание такого количества фанатов и критиков, как Боб Дилан. Он родился в еврейской семье, и ему суждено было воспеть Книгу Книг, отведя ей особое место в творчестве и сделав ее одновременно своей Звездой Давида и своей Вифлеемской звездой. Используя всевозможные аллюзии, скрытые и прямые цитаты в своем литературном и музыкальном творчестве, Боб Дилан смог ненавязчиво познакомить немалое количество людей по всему миру с великим наследием еврейского народа и раннехристианской культуры. В свою очередь, библейские мотивы и аллюзии позволили ему полнее и глубже выразить свои заветные идеи, вывести их на уровень вечности.

Первые ассоциации, которые приходят в голову, когда мы слышим имя Боба Дилана, – это США, 1960-е гг., фолк-рок и песни протеста. Главной ценностью американской культуры свобода, является поэтому неудивительно, что такое музыкальное и культурное явление как песня протеста достигло своей наибольшей популярности и получило второе дыхание именно в США и именно в 1960-е гг. Молодежь отрицала навязанные обществом потребления ценности, появились «новые левые» – студенты, которые были не такими революционными, как «старые левые», но не менее решительными; развивалось Движение за гражданские права чернокожих США, разворачивались антивоенные кампании. Все социальнополитические явления эпохи нашли свое отражение в музыке.

Особого внимания заслуживает песня протеста «Masters of War» («Мастера войны»), которая была написана Бобом Диланом под впечатлением от Карибского кризиса (1962), когда угроза ядерной войны была более чем реальной. Услышав и прочитав текст песни, публика была шокирована: еще никогда она не слышала такого решительного и яростного осуждения войны. Песня быстро превратилась в гимн протеста против участия Соединенных Штатов в войне во Вьетнаме и использовалась для нападок на разжигателей войны, жадных политиков, которые в решающий момент, как красноречиво сказано в песне, «спрячутся за стенами, спрячутся за столами» («hide behind walls, hide behind desks»).

Певец осуждает алчность, жадность, коррупцию и обогащение сильных мира сего ценой войн и смертей:

Let me ask you one question / Is your money that good? / Will it buy you forgiveness? / Do you think that it could? / I think you will find / When your death takes its toll / All the money you made / Will never buy back your soul [4].

'Позвольте задать вам один вопрос: / Неужели ваши деньги настолько хороши? / Купите ли вы на них прощение? / Думаю, вы узнаете это, / Когда смерть соберет свою пошлину, / И все деньги, что вы «сколотили», / Никогда не вернут вашу душу' (здесь и далее подстрочный перевод наш. – Π . U.).

Деньги политиков, заработанные нечестным и кровавым путем, приравниваются к тридцати сребреникам — цене за предательство. В Евангелии от Матфея читаем: «Что вы дадите мне, и я вам предам Его? Они предложили ему тридцать сребреников...» (Матф 26:15). Как Иуда когда-то предал Иисуса и получил вознаграждение, так и политики предают своих граждан, отправляя их на бессмысленные войны, придумывая сказки, что войну можно выиграть. Здесь Боб Дилан задает философский вопрос сам себе и своим слушателям, можно ли считать войну выигранной, если потери с обеих сторон колоссальные.

Но самым страшным, в чем Боб Дилан упрекает политиканов, оказывается страх людей производить потомство:

You've thrown the worst fear / That can ever be hurled / Fear to bring children / Into the world / For threatening my baby / Unborn and unnamed / You ain't worth the blood / That runs in your veins [4].

'Вы породили худший из страхов, / Который когда-либо мог возникнуть, — / Страх рожать детей / На этот свет! / За то, что вы угрожаете моему ребенку, / Еще нерожденному и безымянному, / Вы недостойны той крови, / что течет в ваших венах!'

Эти стихи говорят о понятной каждому мысли, которую сформулировали еврейские мудрецы-экзегеты, обсуждая вопрос о том, почему Бог сотворил только одного Человека: «...тот, кто губит хотя бы одну человеческую душу, разрушает целый мир, и кто спасает одну душу, спасает целый мир; не может один человек возгордиться перед другим человеком, говоря: мой род знатнее твоего рода; каждому человеку следует помнить, что для него и под его ответственность сотворен мир» [1, с. 11]. Каждый человек уникален, каждый несет в себе целый мир, от каждого может заново родиться все человечество. Гибель каждого — невосполнимая утрата.

Бобу Дилану особенно близки ветхозаветные пророки с общим для них и для музыканта особым критическим взглядом на мир. Боб Дилан не зря получил прозвище "голос поколения": он никогда не боялся говорить нелицеприятную и временами жестокую правду о состоянии современного

ему общества, поэтому большая часть его песен связана с социальными темами, такими как расовое неравенство, войны, коррупция.

Среди всех библейских книг особое место занимает Книга Псалмов, или Псалтирь. В этой лирической книге человек соприкасается с самим собой и исследует окружающий мир через встречу с самим собой, своей душой. По словам Г. В. Синило, «Книга Хвалений воспринимается как вечный, нескончаемый диалог человеческой души с Богом, и в этом залог ее непреходящей духовной ценности» [2, с. 322]. В этом сборнике древнееврейской религиозно-философской лирики черпали вдохновение самые прославленные поэты, поэтому неудивительно, что Боб Дилан также не проходит мимо этой книги. Немалое количество его «личных» песен, в которых поэт рассуждает о своей жизни и пытается заглянуть в самые потаенные уголки души, было вдохновлено псалмами.

Так, песня "Rainy Day Women #12 & 35" («Женщины на черный день №12 (11) и 35 (34)») была явно написана после выступления на Ньюпортском фестивале рок-музыки (1965), во время которого часть аудитории освистала Боба Дилана, а некоторые члены фолк-движения раскритиковали его и его новое, более электронное, звучание, обвинив в том, что он отходит от политизированных песен и становится более «попсовым» исполнителем. В этой песне Боб Дилан будто жалуется слушателю на свою участь, в очередной раз говоря о том, какой несправедливой может быть жизнь и люди вокруг.

Анализ песни стоит начать уже с самого названия: кто эти женщины и почему они пронумерованы? Вполне возможно, что это номера псалмов, так как в иудаизме и христианстве сформировалась традиция читать псалмы «на всякую потребу души» (в определенных жизненных обстоятельства). Поэт не зря ссылается конкретно на эти псалмы, потому что в каждом из них лирический герой просит у Господа помощи и защиты от нападок неправедных людей: «Спаси [меня], Господи, ибо не стало праведного, ибо нет верных между сынами человеческими» (Пс 11:2); «Восстали на меня свидетели неправедные: чего я не знаю, о том допрашивают меня; / воздают мне злом за добро, сиротством душе моей» (Пс 33:11–12).

Вся песня состоит из постоянно повторяющихся «формул»:

Well, they will stone you when you're trying to be so good / They'll stone you when you're walking on the street / They'll stone when you're trying to keep your seat / They'll stone you when you're walking on the floor / They'll stone you when you're walking through the door [4]

'Что ж, они закидают тебя камнями, когда ты будешь стараться быть хорошим. / Они закидают тебя камнями, когда ты будешь идти по улице. /

Они закидают тебя камнями, когда ты будешь стараться усидеть на своем месте³. / Они закидают тебя камнями, когда ты будешь идти по комнате. / Они закидают тебя камнями, когда ты будешь входить через дверь².

Смысл их очень прост люди всегда найдут, за что тебя осудить. Но сами люди, которые осуждают, не безвинны: «But I wouldn't feel so alone / Everybody must get stoned» [4] 'Но я не окажусь одиноким, / Каждого должны закидать камнями'. Эти строки отсылают слушателя к новозаветному сюжету об Иисусе и грешнице, которую застали за изменой мужу и должны были закидать камнями, согласно Книге Второзакония: «Если будет молодая девица обручена мужу, и кто-нибудь встретится с нею в городе и ляжет с нею, / то обоих их приведите к воротам того города, и побейте их камнями до смерти: отроковицу за то, что она не кричала в городе, а мужчину за то, что он опорочил жену ближнего своего; и *так* истреби зло из среды себя» (Bmop 22:23-24). В Евангелии от Иоанна Иисус говорит: «...кто из вас без греха, первый брось на нее камень» (Иоан 8:7). Конечно же, никто не осмелился бросить камень, ибо не существует идеальных, безгрешных людей. Боб Дилан говорит о том, что прежде, чем обвинять человека и осуждать его, следует в первую очередь взглянуть на себя и свое поведение со стороны, и скорее всего окажется, что и сами мы не такие уж безвинные и праведные.

Харктерной чертой творчества американского поэта является переплетение библейских сюжетов с традиционными американскими культурными героями и актуальными проблемами второй половины ХХ в. Ярким примером является, наверное, самая известная песня Боба Дилана "All Along the Watchtower" («На сторожевой башне») – название которой практически прямая цитата из Книги Пророка Исаии. Смысл композиции загадочен, существуют гипотезы и теории о том, что она обо всем, начиная с войны Вьетнаме, заканчивая аллюзиями на современное во капиталистическое общество. В текст органично вписываются такие герои, как Шут и Плут, которые становятся героями библейских событий.

Таким образом, библейская архетекстуальность делает творчество Боба Дилана универсальным и «классическим», потому что язык библейских образов является как бы культурной lingua franca для большей части мира. И именно благодаря обращению поэта к архетексту иудейско-христианской культуры смыслы, вложенные им в тексты, вечны, а его творчество еще долгое время будет актуальным для большинства людей, вне зависимости от их национальности и вероисповедания.

³ Боб Дилан упоминает об инциденте, который произошел в декабре 1955 года в США, когда афроамериканка Роза Пайкс не уступила место в автобусе белому мужчине и была арестована.

Литература

- 1. Агада: Сказания, притчи, изречения Талмуда и Мидрашей / сост. X. Н. Бялика и И. Х. Равницкого; пер. С. Фруга. М.: Раритет, 1993. 319 с.
- 2. Синило, Г. В. Библия как "осевой" архетекст европейской литературы (на примере немецкой лирической поэзии) / Г. В. Синило // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. 2017. № 3. С. 19–29.
- 3. Синило, Г. В. Библия и мировая культура: учебное пособие / Г. В. Синило. Минск: Вышэйшая школа, 2015. 685 с.
- 4. Dylan, B. Songs / B. Dylan. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.bobdylan.com/songs/ Дата доступа: 07.05.2021.

Чжэн Чао, аспирантка специальности «Культурология (прикладная)» Научный руководитель – доктор педагогических наук, доктор исторических наук, профессор кафедры культурологии С. В. Снапковская

Белорусский государственный университет, г. Минск

ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ

В статье рассматриваются основные характеристики развития современной китайской художественной культуры в условиях растущего влияния процесса глобализации и острой необходимости повышения культурной мягкой силы: 1. Возрождение китайской традиционной культуры; 2. Масштабное увеличение индустриализации художественной культуры; 3. Интеллектуализация и информатизация как актуальные тренды создания и распространения современной художественной культуры.

С момента создания Нового Китая, от политики реформ и открытости до инициативы «Один пояс и один путь», после более семидесяти лет исследований и практики, культурное развитие Китая вступило в новое состояние. Художественная культура, как носитель и воплощение китайской духовной культуры, также изменилась вместе с политическими и экономическими преобразованиями. В статье анализируются основные особенности развития художественной культуры Китая.

1. Возрождение выдающейся традиционной культуры

С момента XVIII съезда КПК Китай начал решительно выступать за возрождение традиционной культуры. «Предложения по реализации Проекта по сохранению и развитию выдающихся традиций и культуры Китая», опубликованные в 2017 году, являются первым документом ЦК КПК, посвященным формальному разъяснению темы сохранения и развития выдающихся культурных традиций. Это стало новой программой развития традиционной культуры Китая.

Руководствуясь программой возрождения традиционной китайской культуры, мир искусства стремится к её поискам и воссозданию. Фильмы и телевизионные передачи начинают фокусироваться на традиционной культуре. Например, передача «Китайский поэтический конгресс», «Мастера в Запретном городе», «Национальные сокровища» и другие серии передач о культуре позволяют молодому поколению познакомиться с памятниками истории и формируют у молодежи значительный интерес к ним. Это новый результативный способ передачи традиционной культуры.

В области изобразительного искусства художники Цай Гоцян, Сюй Бинь, Хан Мейлинь и другие, вышедшие из традиционной китайской культуры, вобравшие в себя суть народного искусства, создают при этом произведения искусства на основе современной эстетической концепции на международном языке. Их работы формируют благоприятный имидж современного китайского искусства и получают высокую оценку в международном мире искусства.

2. Индустриализация художественной культуры

После того как экономика Китая пережила интенсивное развитие, дешёвая высокоэнергетическая промышленность столкнулась с серьезным избытком мощностей. Это означает, что развитие традиционной китайской экономической модели стало нуждаться в трансформации, а индустрия культуры, как новая отрасль с низким энергопотреблением и высокой отдачей, стала цениться всё выше. В 2015 году в «Рекомендациях ЦК КПК по Тринадцатому пятилетнему плану экономического и социального развития страны» было указано, что «нужно способствовать развитию новых культурных форм, расширению и направлению людей на потребление культуры» [1]. 2017 год стал знаковым для развития китайской культурной индустрии. XIX съезд партии внёс чёткие предложения «укрепить систему современной культурной индустрии и рыночную систему, механизм производства и управления, усовершенствовать экономическую политику культуры, развить новый культурный стиль», что стало основным фокусом работы культурной отрасли в 2017 году и новой отправной точкой для будущего цикла развития [1].

В этот период китайская анимационная индустрия начала приобретать всё большую финансовую привлекательность. Слияние игр, нематериального культурного наследия и анимации побудило художников-мультипликаторов к созданию множества прекрасных работ. Два анимационных фильма «Король обезьян» и «Дахуфа» – это успешные примеры китайского мультипликационного производства для передачи традиционной культуры. Также вышедший в 2019 году фильм «Нэчжа» получил более 5 миллиардов кассовых сборов и удостоился высоких оценок. Кроме того, многие зарубежные пользователи китайским Сети назвали его ЛУЧШИМ анимационным фильмом, который они когда-либо видели.

Начиная с 2003 года, китайский рынок произведений искусства начал быстро Согласно отчету, опубликованному развиваться. Британской последние федераций арт-рынка (BAMF), В области коллекционирования произведений искусства Китай снова «догнал и перегнал Великобританию и Америку». Китайский арт-рынок в этом виде культуры занял первое место в мире [3]. В докладе на XIX съезде партии внимание было уделено расширению И направленности культурного потребления. Поэтому расширение и содействие созданию долгосрочного механизма культурного потребления, поощрение культурных организаций социальных сил ДЛЯ разработки культурных художественных творческих продуктов, удовлетворение разнообразных потребительских запросов, руководство культурными предприятиями для предоставления разнообразных персонализированных культурных продуктов и услуг, культивирование новых точек роста культурного потребления – эти положения получили широкое признание всех слоев общества. Искусство, как особый способ духовного производства, должен быть адаптирован к современным рыночным механизмам. В настоящее время китайская культурная индустрия довольно богата, что обеспечивает перспективную платформу для развития индустриализации искусства.

3. Расширение интеллектуализации и информатизации в создании и распространении современной художественной культуры.

В эпоху быстрого развития науки и техники роль интеллектуализации и информатизации в художественном творчестве, особенно в процессе распространения искусства, становится всё более актуальной и важной. Цифровые медиа-технологии — это междисциплинарная технологическая область, которая объединяет цифровые технологии обработки информации, компьютерные технологии, цифровые коммуникации и сетевые технологии, превращая абстрактную информацию в воспринимаемую, управляемую и интерактивную технологию. Бесконечный поток новых медиа, создаваемых

цифровыми технологиями, все больше влияет на развитие индустрии культуры и искусства» [4, с. 92].

«Цифровые продвижения китайского платформы искусства», запущенные в Китае в 2010 году, были направлены на использование разнообразных средств медиа-технологий для демонстрации облика и стиля разных эпох художественной культуры, а также на использование новых способов описания художественной культуры. В последние годы известные крупнейшие музеи Китая запустили онлайн-выставку на «цифровой платформе продвижения китайского искусства» для того, чтобы зарубежные любители искусства, которые не могут приехать в Китай, имели возможность наглядно прочувствовать историю и культуру Древнего Китая. Эта ранее не существовавшая конфигурация способствует новая культуры преобразованию искусства в цифровую форму, которая становится новым способом распространения современной художественной культуры, а также интеграции классических произведений искусства c современными технологиями и максимизации распространения художественной культуры с помощью информационных средств, а также преобразование искусства в простые и понятные культурные формы в значительной мере способствуют интеграции традиционной художественной и современной культур.

Современная тенденция развития художественной культуры демонстрирует следующее: непрерывное распространение и привнесение инноваций в традиционную культуру, её связь с текущей реальной жизнью, энергичное продвижение модели «интернет + художественная культура», постоянное новых форм бизнеса. Это способствуют создание индустриализации искусства, взаимосвязи современных новых моделей производства и их распространения, выразительно обозначая неизбежный путь будущей модели развития китайской художественной культуры.

Литература

- 1. «Рекомендациях ЦК КПК по Тринадцатому пятилетнему плану экономического и социального развития страны» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://politics.people.com.cn/n/2015/1103/c1001-27772701.html
- 2. «Доклад ЦК КПК 19-го созыва» [Электронный ресурс] // Синьхуа. Режим доступа:http://military.cnr.cn/gz/20171029/t20171029_524004019_3.html
- 3. Тенденции развития китайской культуры и искусства [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.cctv-xunbao.com/?s=news-read-id-192.html-type-4-cid-12. Дата доступа: 21.06.2018.
- 3. Инь Цзюнь, «Новые медиа и индустрия культуры и искусства» / Инь Цзюнь. Шанхай: Издательство Фуданьского университета, 2016. с. 92.

КУЛЬТУРНЫЕ ИНДУСТРИИ В МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Н. А. Вербельчук, студентка магистратуры специальности «Культурология» Научный руководитель – старший преподаватель Е. К. Сельченок Белорусский государственный университет, г. Минск

STAN-КУЛЬТУРА КАК ПРЕОБРАЗОВАНИЕ КУЛЬТУРЫ ОТМЕНЫ

Сейчас социальные сети являются одним из источников культурных тенденций. И одна из самых актуальный на данный момент – культура отмены.

Культура отмены очень часто рассматривается в русскоязычном пространстве как нечто отрицательное, «охота на ведьм», механизм, который может заставить всех замолчать и действовать в интересах определенной группы. Весь смысл отмены состоит в том, чтобы заручиться широкой поддержкой для бойкота соответствующего лица, организации мероприятия. Цель состоит в том, чтобы подавить их влияние и, в конечном итоге, сделать их бессильными, бойкотируя их финансово, политически или профессионально. При ЭТОМ «социальные сети ΜΟΓΥΤ помочь координировать, организовывать и расширять возможности активистов как онлайн, так и оффлайн» [3].

До недавнего времени отмена происходила от сильных мира сего к бессильным, чтобы сохранить свое положение в социально-политической иерархии. В приходом социальных сетей культура отмены стала феноменом темнокожих активистов в социальной сети Twitter. Все действия были направлены против государственных чиновников или знаменитостей за их гомофобию, расизм, сексизм и т.п. с целью уменьшения их власти и социального влияния. Twitter – это цифровая демократия: обычный пользователь может взаимодействовать с кем-то знаменитым и создавать прямую линию контакта между, казалось бы. бессильными могущественными люди. Это нарушает традиционную иерархию влияния; действовать обычные пользователи создают методы, позволяющие солидарно друг с другом и бросать вызов тем, кто занимает более высокие или влиятельные должности. Также Twitter был выбран в качестве главной платформы этого движения из-за быстрой скорости распространения

информации и системы хэштегов, которые легко становятся вирусными. Социолог Дэниэл Нагин отмечает, что подобная форма подачи информации «делает ее более очевидной и интуитивной, в отличие от чтения новостной статьи об этом» [2].

Однако из-за демократического характера Twitter современная популярная версия отмены попала в руки масс и, как это бывает с культурными явлениями, начала быстро трансформироваться. Хотя культура отмены проистекает из откровенно политического движения в Интернете, она исказилась и потеряла большую часть своей первоначальной силы. В результате появился феномен Stan-культуры, одной из разновидностей культуры отмены.

Stan-культура — это явление, получившее широкое распространение в Twitter. Там публикуются мнения, связанные с музыкой, знаменитостями, телешоу, фильмами и социальными сетями. Сообщество было отмечено своей особой общей терминологией, а также особыми случаями издевательств и частой отменой известных людей.

На данный момент мнения о происхождении термина Stan-культуры расходятся. Согласно одной версии, stan — смесь слов «фанат» и «сталкер», согласно другой — это заимствование из хита Эминема «Stan», где он рассказывает о сумасшедшем фанате. Само понятие в 2017 году было официально введено в лексикон Оксфордского словаря английского языка.

Представители Stan-культуры обитают, в основном, в Twitter, где чрезмерная близость со знаменитостью заставляет человека зацикливаться на данной персоне. В результате данная культура прославляет преследования и поощряет издевательства над другими. Многие приверженцы Stan-культуры создали собственные сообщества, так называемые «пространства близости», сообщества, где люди или члены группы, имеющие схожие интересы, собираются сотрудничества, обучения И обмена ДЛЯ идеями. рассматриваемом явлении создаются пространства, в которых обожествляют обожаемых знаменитостей и осуждают других. Они одержимы любимыми знаменитостями, они сделают всё, чтобы продемонстрировать поддержку и разрушить конкуренцию. Представители Stan-культуры не видят недостатков своего кумира и делают все, чтобы знаменитость их заметила. Иногда они могут преследовать знаменитостей, издеваются над их конкурентами и преследуют критиков. Так, фанаты Тейлор Свифт угрожали супруге обманувшего певицу продюсера.

Также представители Stan-культуры могут эффективно предотвращать распространение отрицательных моментов, запугивая и жалуясь в поддержку на аккаунты, публикующие их. Это называется «реакционной культурой

фанатов» и, по сути, «является издевательством, замаскированным под активизм в области культуры отмены» [6]. Представители Stan-культуры перевернули культуру отмены с ног на голову для собственной выгоды. Реакционная культура в сочетании с отменой приводит к буллингу для борьбы с теми, кто критикует или конкурирует со своей знаменитостью.

«Здесь возникает односторонний контакт: фанаты объединяются в ингруппы по интересам, они одержимы, они делают все, чтобы сохранить репутацию своего кумира, а он, в свою очередь, не имеет понятия об их существовании» [5]. Однако взамен на эти выгоды знаменитости должны постоянно обновлять социальные сети, соответствовать созданному образу и не иметь изъянов. Любой недостаток тут же высмеивается и приводит к отмене человека. Из-за того, что знаменитости в Twitter находятся ближе к своим фанатам, возникла нишевая потребительская культура.

Результаты этих парасоциальных отношений очевидны: знаменитость извлекает выгоду, заставляя замолчать критиков, которые боятся отмены и ярости фанатов, а фанаты получают ощущение причастности к жизни знаменитости.

Также Stan-сообщество использует терминологию афроамериканских сообществ. Так, слова «tea» (сплетни, у которых есть потенциал превратиться в драму), «shade» (комментарий с оскорбительным намерением в отношении собеседника) и «wig» были заимствованы из афроамериканского ЛГБТК сообщества, последнее активно использовалось драг-сообществом еще в 1980-х. Однако Stan-культура использует данную терминологию для обмена шутками. Специфическое чувство юмора, базирующееся на знании терминологии и фактов, а также находящееся на границе между оскорблением и восхвалением, является также характерной чертой.

Стоит отметить, что Stan-сообщество в последнее время не остается в стороне от любой отмены, распространяя мемы и проявляя активность в Twitter. Касается это и политики. Прошедший год благодаря пандемии увеличил количество представителей данной культуры, а также их вовлеченности в происходящее вокруг. Во время движения Black Lives Matter многие полицейские управления просили гражданских лиц прислать видеозаписи незаконной деятельности во время акции протеста. В результате stan'ы заполонили веб-сайты и электронные почты видеозаписями своих любимых знаменитостей, шуточно подписывая, что то, что они творят на сцене — незаконно. Во время президентских выборов 2020 года президент Трамп планировал провести митинг в Талсе, штат Оклахома, на котором многие, в том числе бывший президент, с нетерпением ожидали участие более миллиона человек. Однако в день митинга на нем присутствовало всего

6200 человек. Позже было установлено, что Stan'ы зарегистрировались под псевдонимами и призывали других сделать то же самое и не присутствовать.

Из-за регулярности появления «отменяющих» хэштегов в Twitter, у представителей Stan-культуры плохая репутация. Над ними часто подшучивают из-за того, что они являются эмоционально одержимой и жестокой группой. Такое положение Stan-культуры — результат одного из главных качеств Twitter — поляризации любого явления. Любой несогласный с доминирующим дискурсом сразу же маргинализируется.

Социальная справедливость, которая лежала в изначальном варианте культуры отмены, была заимствована Stan-культурой и превратилась в силу, которая подвергает цензуре любого, кто не согласен или конкурирует с их кумирами. Если влиятельный человек совершает спорный поступок, это не остается незамеченным, его начинают «отменять» или заставлять извиниться с помощью хештегов (например, #celebrityisoverparty или #Channeloneapologize). Причем спорным может оказаться как сексуальное насилие, так и неправильно подобранный на премию наряд.

Это повлияло и на общую ситуацию с культурой отмены: любой публичный человек относительно быстро восстанавливается после отмены. Негативная коннотация культуры отмены была создана, в основном, Stan-культуры. В Twitter все всегда благодаря влиянию сосредоточиться на определенной теме и провести корректный анализ, дабы понять, правдива ли информация, из-за скорости ее распространения невозможно. В результате то, что люди видят, влияет на их поведение, и изза популярности культуры отмены это новая норма. Эта нормализация поведения связана с теорией социального обучения. В Twitter положительное подкрепление проявляется в виде лайков и ретвитов; таким образом, чем больше взаимодействия получает твит, тем более позитивно подкрепленным он становится. Любой представитель Stan-культуры может отменить конкретную знаменитость за то, что она конкурирует со его кумиром, написать в Twitter о том, как этот конкурент отменен. Остальная часть Stanсообщества будет лайкать И ретвитить это, иногда действительно поддерживая отмену, иногда воспринимая это как очередную шутку.

Сегодня свобода слова сильно трансформировалась, теперь поделиться своим мнением практически невозможно, только если это не согласуется с господствующей идеологией. Это может привести к распаду движения за социальную справедливость, потому что онлайн-активисты постоянно завалены противоречивой информацией и быстро переключают свое внимание с одной отмены на другую. Влияет и страх быть отмененным, ограничивает продуктивный дискурс, необходимый рост, обмен

противоречивыми точками зрения и преодоление различий. Культура отмены сейчас может рассматриваться как демократическая цензура, а Stan-культура – один из ее инструментов.

Литература

- 1. Bermudez, R. Generations X and Z / R. Bermudez, K. Cham. L. Galido, K. Tagacay, W. L. Clamor // Asia Parific Journal of Education, Arts and Sciences. $-\text{Vol. }7.-\text{N}\underline{\circ}3.-\text{p. }3-10.$
- 2. Carnegie Mellon University [Electronic resource]. Mode of access: https://www.heinz.cmu.edu/media/2017/january/police-violence-data. Date of access: 26.04.2021.
- 3. Halverson, R. Participatory Culture as a Model for How New Media Technologies Can Change Public Schools / R. Halverson, J. Kallio, S. Hackett, E. Halverson // The Emerging Learning Design Journal. NO3 (1). p. 103–117.
- 4. Muhlenberg College [Electronic resource]. Mode of access: http://sal.muhlenberg.edu:8080/librarydspace/bitstream/10718/3398/1/RoosHonors Thesis%20-%20Hailey%20Roos.pdf. Date of access: 26.10.2021.
- 5. Smith, M. The structures of Twitter crowds and conversations / M. Smith, I. Himelboim, L. Rainie, L. Shneiderman // Transparency in Social Media: Tools, Methods and Algorithms for Mediating Online Interactions. N_{25} . p. 67–108.
- 6. Texas State University [Electronic resource]. Mode of access: https://digital.library.txstate.edu/handle/10877/8223. Date of access: 25.10.2021. 7. The Trinity Voice [Electronic resource]. Mode of access:
- https://thetrinityvoice.com/lifestyles/2021/10/06/the-power-of-stan-culture/. Date of access: 26.10.2021.

К. Н. Веренич, студентка магистратуры специальности «Культурология» Научный руководитель – старший преподаватель Е.К. Сельченок Белорусский государственный университет, г. Минск

СУГГЕСТИЯ В ВИРТУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Современный мир — это век информационного общества, где ежедневно появляются новые средства коммуникации между людьми. В восьмидесятых годах XX века был создан Интернет, а вместе с ним и новые источники информации. Уже в конце прошлого столетия появляются

современные социальные сети, которые распространились по всему миру и присутствуют почти на каждом устройстве, имеющем выход в глобальную паутину.

Виртуальный мир давно вошел в нашу жизнь, закрепился в ней и стал играть большую социальную значимость, без которого современный человек не представляет свою жизнь.

Например, изначальной целью создания социальных сетей было появление нового источника коммуникации между людьми, предназначенного для построения, отражения и организации социальных взаимодействий. Однако они стали вторым миром. Это виртуальный мир, где человек может быть тем, кем захочет, делать то, что захочет, давно вошел в нашу жизнь, закрепился в ней и стал играть большую социальную значимость.

Сегодня социальные сети уже не просто место общения с друзьями, это отдельный виртуальный мир, который многим стал заменять основной, это альтернативная вселенная, где индивид, моделируя ее, может прожить несколько жизней, занять удобные для него роли самоидентификации. При этом, если человек не использует социальные сети, он не является участником данной альтернативной вселенной, а значит, что его и вовсе не существует. «Сегодня уже следует различать "вневиртальную" и "виртуальную" человеческие личности. Формирующаяся новая виртуальная личность раскрывается через самосознание и самоотнесенность внутри самой же виртуальной реальности» [2].

Интернет и социальные сети прочно вошли в нашу жизнь, предоставили неограниченный доступ к информации. Социальные сети стали той самой нормой, рутиной. Мы просыпаемся и сразу включаемся в виртуальный мир, перед сном также живем в цифровом мире. Если старшее поколение еще способно увидеть разницу между мирами, то молодое поколение уже почти не способно увидеть эти границы. При этом, самой уязвимой и внушаемой частью общества являются дети и подростки, которые с раннего возраста уже знают и используют социальные сети. Вторая реальность нас поглощает, становится нормой, рутиной, тем самым, манипулируя нами даже на очень тонком уровне.

Исходя из этого, можно сделать вывод, что социальные сети имеют огромную силу воздействия на социум, многие люди не до конца осознают эту силу и масштаб. Интернет оказывает сильнейшее воздействие на формирование детской психики, создают образ мыслей подростков, что многие используют в своих целях. Таким образом, социальные сети сегодня уподоблены СМИ и прямым или косвенным способом формируют мнение людей, внушая им определенную информацию, манипулируя ими, что

отражается на всей жизни человека и приводит к коренным изменениям в жизни общества.

Помимо обычных пользователей возможностями Интернета заинтересовались представители бизнеса и властных структур. Сегодня Интернет — это не просто источник знаний, это сборник автобиографий каждого отдельного пользователя, что позволяет «вмешиваться» в жизнь этого пользователя, изменяя его образ мыслей, внушая ему необходимую информацию.

Одним из таких способов внушения информации в социальных сетях становится таргетированная реклама — «показ рекламных объявлений, которые привязываются не к содержанию веб-страницы, а к определенной группе пользователей, выделенной на основании их предшествующего поведения или анкетных данных» [3].

Сегодня рекламодатель способен тщательно сегментировать свою целевую аудиторию, поскольку социальные сети дают всю необходимую ему информацию, соответственно они могут влиять на пользователя, формируя его новостную ленту, даже если он окружил себя определенным информационным полем, исключающим эту информацию, что можно видеть на примере Брексита Великобритании или предвыборной гонки в США в 2016 году. «Достаточно десяти лайков (интересов), чтобы система смогла лучше распознать вашу личность, чем коллега по работе, а по 230–240 лайкам компьютер будет знать о вас больше, чем ваш супруг или супруга» [5]. Чем более пользователь сужает информацию о себе, тем его лучше знают рекламодатели, тем легче внушить ему определенную информацию, влиять на него, а затем, возможно, и манипулировать сознанием пользователя и им самим.

Тем самым, формированию мировоззрения как отдельных лиц, так и общества в целом, способствует суггестивное воздействие информационного пространства сети Интернет и его безграничные возможности коммуникации, в том числе социальные сети.

В результате человек совершает нужное действие неосознанно, руководствуясь своими чувствами, будь то покупка определенного товара или необходимая реакция на рекламу.

Возможности целенаправленного скрытого использования суггестии в Интернете поднимают вопросы этики, поскольку существует опасение, что компании в приоритет могут ставить не пользу для потребителя, а собственные выгоды, в том числе в ущерб потребителю. Соответственно, Интернет становится инструментом влияния на нас и решения, которые мы принимаем. Исходя из опыта Брексита, существует вероятность

использования конфиденциальной информации не только в качестве увеличения продаж, но и в рамках воздействия на мировые масштабы.

Сегодня сложно защититься от суггестии, поскольку, по мнению Гончарова, это процесс прививания чужой идеи человеку без ее понимания и анализа [1, с.76]. Также не существует законов, согласно которым человек мог бы защититься от вторжения в собственное сознание, от внушения посторонней идеи и возможного будущего влияния и манипулирования. Однако суггестии можно противопоставить психическую самозащиту индивида – контрсуггестию [4]. Способами самозащиты может быть расселение на достаточной удаленности друг от друга, формирование языков. использование насмешки множественности ИЛИ страха, использование эмоций брезгливости, отвращения, гнева, ярости, а также критическое мышление.

Однако контрсуггестия не уничтожает суггестию, а лишь загоняет ее в ограничения, рамки, за счет чего суггестия развивается уже не заметно, и ее становится еще тяжелее распознать.

Литература

- 1. Гончаров, Г. Суггестия: теория и практика / Г. Гончаров. М.: КСП, 1995. 320 с.
- 2. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
- 3. Полецкий, С. Таргетированная реклама: в чем преимущества и выгоды для вашего бизнеса? [Электронный ресурс] / С. Полецкий // Университет интернет-профессий "Нетология". Режим доступа: https://netology.ru/blog/218-targetirovannaya-reklama-v-chem-preimushchestva-i-vygody-dlya-vashego-biznesa. Дата доступа: 01.11.2021.
- 4. Поршнев, Б. Ф. Контрсуггестия и история / Б. Ф. Поршнев. М. : Мысль, 1971.-21 с.
- 5. Психометрия Михаила Кочинского [Электронный ресурс] // Текстовая интервью запись М. Кочинского на Радио Свобода. Режим доступа: http://www.break-fast.com.ua/big-data-kosinscy/ Дата доступа: 15.11.2021

Ли Вэйвэй, аспирантка специальности «Культурология (прикладная)» Научный руководитель – доктор педагогических наук, доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры культурологии С.В. Снапковская Белорусский государственный университет, г. Минск

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ В КИТАЙСКОЙ КИНОКУЛЬТУРЕ НА ПРЕМЕРЕ ФЕСТИВАЛЯ КИТАЙСКОГО КИНО

В данной статье на примере фестиваля китайского кино, проводимого в Беларуси, раскрываются содержание и характеристики межкультурной коммуникации китайской кинокультуры в сочетании с развитием китайской кинокультуры в новом столетии и предысторией тенденций межкультурной коммуникации. В то же время в статье отмечается, что углубление сотрудничества и обменов в области китайско-белорусского кино — важный путь перехода от «выхода культур» к «диалогу культур».

Под культурой подразумевается всеобъемлющее целое, состоящее из духовного, материального, рационального, эмоционального и аспектов, характеризующих общество в целом или социальную группу в частности. Культура включает в себя не только изобразительное искусство и литературу, но и образ жизни, основополагающие права людей, системы ценностей, методы общения и убеждения [1, с. 1-9]. Существует множество способов осуществить культурный обмен между представителями отличных друг от друга систем ценностей. С непрерывным развитием науки и техники и электронных средств массовой информации в новом столетии кино как широко распространённое средство массовой информации стало важным способом осуществить культурную коммуникацию. В сравнении с книгами, газетами и другими печатными СМИ, полагающимися только на письменный язык, посредством речи, демонстрации характеров и поступков, являющихся общераспространёнными среди людей способами общения, кино может осуществить межкультурную коммуникацию. Фильмы преодолевают препятствия в виде региональных, национальных или культурных различий, строят связующий мост между представителями разных мировоззрений. кино, гораздо проще передать культурные национальный дух так, чтобы их легче было понять людям из других стран.

История развития китайского кинематографа насчитывает более ста лет. В начале 21 века с целью выйти на иностранный рынок и стимулировать внешнюю торговлю в отрасли культуры, в частности киноиндустрию, Главное государственное управление радиовещания, кинематографии и телевидения Китая запустило проект «Выход за границу» для радио, кино и телевидения, заложив основы для межкультурной коммуникации.

В 2010 году Государственный совет КНР издал «Строгие рекомендации Государственного совета по содействию процветанию и развитию киноиндустрии», которые способствовали стремительному развитию киноиндустрии Китая и существенно повысили уровень культуры страны в целом, что ознаменовало собой начало нового исторического этапа

кинематографического искусства в КНР [2]. С представления в 2013 году Китаем инициативы «Один пояс — один путь», культура обмена кино с другими странами тоже вступила в новый этап развития. В основе стратегии «Один пояс — один путь» лежит использование преимуществ Великого шёлкового пути и активное сотрудничество со странами, которые путь связывал ДЛЯ установления партнёрских взаимовыгодных отношений, совместного развития экономики, строительства сообщества с единой судьбой, основанного на «политическом взаимном доверии, экономической интеграции и культурной терпимости», для разделения сфер ответственности и обмена плодами развития. Такое сотрудничество открывает новые области и новые возможности для межкультурной обмена китайского кинематографа коммуникации И продуктами телевидения, а также играет значительную роль в развитии культуры и увеличении количества творческих обменов в кино и телевидении в целом.

Являясь важными друг для друга партнерами, Беларусь и Китай в 2013 году выступили с совместным заявлением о создании инициативы всеобъемлющего стратегического партнерства [3]. В целях дальнейшего укрепления культурных связей между Китаем и Беларусью правительства двух стран активно развивают сотрудничество в сферах музейного и библиотечного дела, художественных выставок и т. д. Кино, как основной канал культурного обмена в эпоху новых медиа, постепенно стало новым способом культурного обмена и между Китаем и Беларусью. КНР начала регулярно проводить Фестиваль китайского кино в Беларуси, непрерывно углубляя сотрудничество Китая и Беларуси в области новых СМИ и распространяя культурные ценности для того, чтобы обеспечить более качественную работу кино и телевидения в Китае и Беларуси.

Кино как важный проводник культурной коммуникации в процессе культурного обмена приобретает сильную выразительную способность, и его ценность возрастает. коммуникативная также Прекрасные представленные на Фестивале китайского кино, соответствуют нынешним тенденциям развития Китая и охватывают широкий круг тем. Судя по фильмам, показанным на Фестивале китайского кино, проходившем в последние годы в Минске, можно обнаружить, что, начиная с 2018 года, в демонстрируемых фильмах в основном раскрываются темы истории прошлых эпох, современной молодежи, боевых искусств и межкультурного взаимодействия. Сюжеты фильмов о соприкосновении разных культур обычно затрагивают факты из истории СССР, к примеру о сопротивлении фашистам из Японии, как в исторической картине «Балет в пламени войны» или кинокомедии «Потеряно в России». В этих двух фильмах история СССР переплетается с переживаниями китайского советского народа и поднимается тема любви к жизни и Родине, находя отклик у зрителей из разных стран. Исторический фильм «Конфуций» рассказывает о Конфуции — культурном деятеле древнего Китая, который был вынужден странствовать во имя своих идеалов. Сегодня, когда статус Китая на международной арене становится более и более высоким, стремление к влиянию на мир и выражению уверенности в своих силах через культуру стало общим для нации в целом. Формирование и распространение образа Конфуция и демонстрация его харизмы и силы духа, несомненно, тоже раскрывают традиционную культуру и ценности Китая для остального мира. Фильмы на тему боевых искусств являются относительно давно сформировавшимся жанром киноиндустрии, поэтому широко представлены на Фестивале китайского кино, к примеру, «Доспехи Бога: в поисках сокровищ», «Великий мастер», «Шаолинь», «Братство клинков» и другие. Среди многочисленных жанров кинокартин уся в наибольшей степени отражает особенности китайской культуры и национальную самобытность Китая. В то же время в фильмах о боевых искусствах в основном используется язык тела, что облегчает преодоление культурных барьеров. Такие ценности, как желание достичь справедливости, наказать зло и проповедовать добро, стремление к свободе, являются общечеловеческими И ΜΟΓΥΤ быть иткнисп представителями разных культур. Это является причиной того, что фильмы о боевых искусствах чаще других используются для культурного обмена. На Фестивале китайского кино также широко представлены фильмы о современной молодежи, к примеру, «Я принадлежу тебе», «Вперёд, Лала!», «Нечестных прошу не беспокоить 2» и другие. В этих фильмах показываются условия жизни современной молодежи в Китае, испытываемые ими эмоции и желания. Подобного рода фильмы, рассказывающие о любви, дружбе, периоде взросления, берут за основу процессы, происходящие в китайском обществе, при этом транслируют современные общественные ценности.

Кино берет начало в реальной жизни, исконно являясь зеркалом, отражающим национальный дух, ценности и культуру. Из-за отличной друг от друга идеологии и культуры в киноискусстве Китая и Беларуси тоже существуют различия на уровне форм выражения и ценностного аспекта. Фестиваль китайского кино в полной мере знакомит белорусского зрителя с культурой Китая, способной найти отклик у аудитории из-за транслирования общечеловеческих ценностей. Кино, являясь проводником культуры, создаёт связь между странами. Но, являясь посредником между разными культурами, кино должно опираться не только на культуру страны, в которой было создано, но и на культурные достижения прочих стран. Киноискусство должно стать ещё более демократичным [4, с. 15-16]. Только обладая

способностью усвоить особенности иных культур, киноиндустрия Китая сможет по-настоящему реализовать стратегию «Выхода за границу».

Кроме проведения Фестиваля китайского кино, в Беларуси уже начались съемки фильма белорусско-китайском сотрудничестве. o Белорусско-китайский культурный обмен также вступает в новый период «диалога культур» из «выхода культур». В эпоху новых медиа зрители могут в режиме реального времени смотреть фильмы и телешоу других стран на площадках онлайн-медиа, тем самым преодолевая препятствия, мешающие процессу культурного обмена между странами. По этой причине обмен фильмами и сотрудничество в сфере кино стали особенно важными. китайской белорусской связи между И киноиндустрией взаимовыгодно не только экономически, но и на культурном уровне.

Литература

- 1.文化研究与大众传播, 现代传播:中国传媒大学学报,1996. (Чжан Иу. Культурология и массовые коммуникации. --Современные коммуникации: журнал Коммуникационного университета Китая, 1996.)
- 2.外电影文化交流的历程、现状及策略研究, 电影文学, 2013.(*Ло Вэйвэй*. Исследование истории, современного состояния и стратегии культурного обмена китайскими и зарубежными фильмами. --Кинолитература, 2013).
- 3. Подробные правила реализации "выход за границу" радио, кино и телевидения (проект) [Электронный ресурс] // Государственное управление радио, кино и телевидения / Режим доступа: URL: http://www.nrta.gov.cn/col/col111/index.html. Дата доступа: 24.12.2001.
- 4. Беларусь и Китай установили отношения доверительного всестороннего стратегического партнерства и взаимовыгодного сотрудничества // Режим доступа: URL: https://www.belta.by/president/view/belarus-i-kitaj-ustanovili-otnoshenija-doveritelnogo-vsestoronnego-strategicheskogo-partnerstva-i-212405-2016. Дата доступа: 29.09.2016.

Е. С. Лойко, студентка III курса специальности «Культурология», направления специальности «Культурология (прикладная)», специализации «Менеджмент социальной и культурной сферы» Научный руководитель — магистр педагогических наук, старший преподаватель О.А. Барма Белорусский государственный университет культуры и искусств, г. Минск

ВОЕННЫЙ ТУРИЗМ: ЗАРУБЕЖНЫЕ ПРАКТИКИ

Переосмысление мировым сообществом в конце XX — начале XXI веков исторических практик, в том числе и практик связанных с влиянием военных конфликтов, имеющих места в мировой истории, на современные тенденции развития политики, экономики, культуры, стало причиной появления нового вида туризма — военного. Наиболее интенсивное свое развитие военный туризм получил в странах Северной Америки, Европы и Юго-Восточной Азии. Интерес к данному виду туризма связан не только с попыткой туриста осмыслить причины и следствия военных конфликтов в рамках истории своей семьи, народа или страны, но и стремление государственных и коммерческих организаций к монетизации горячей памяти, формирование на нее устойчивого потребительского спроса. Последнее определяет и появление на рынке военного туризма организаций, ориентированных на создание соответствующих ему продуктов и услуг (начиная от открытия музеев боевой славы, заканчивая созданием военной атрибутики для реконструкции военных действий).

Своеобразным первооткрывателем данного туристического направления считаются Соединенные Штаты Америки, где ещё во времена Гражданской войны Севера с Югом Томас Кук организовывал экскурсии по местам боевых действий. Следовательно, отправной точкой зарождения военного туризма по праву можно считать вторую половину XIX столетия [3 с. 123–124]. И сегодня в Америке развита традиция активного посещения туристами военных музеев под открытым небам, посвященных войне Севера и Юга, а также просмотр и/или участия в военных реконструкциях. Интерес к данному виду туризма формируют и различные американские организации, использующие «поля сражений» для реализации своих программ по корпоративной социальной ответственности.

К концу XX века потребительский спрос на туристические туры, посвящённые военному туризму, значительно увеличился. На наш взгляд, это связано как с поиском субъектами мирового туристического бизнеса новых объектов для своей деятельности и соответствующих им рынков сбыта, так и с большим количеством памятников, посвященным истории военных конфликтов. Именно военные действия стали основой для порождения множества мифологем, ставших, в свою очередь, частью истории и культуры как отдельной народа, страны, так и всего мирового сообщества (Куликовская битва, Бородинское сражение и т.д.).

Примером успешного использования экономического потенциала военного туризма могут служить практики использования военных сооружений, военной техники для проведения туристических мероприятий:

начиная от пассивного осмотра, до проведения музейных квестов. Примером может служить политика Китайской Народной Республики, где акцент делается на популяризацию военных музеев, созданных на списанных военных кораблях и других объектах военного назначения. За счёт необычной локации и атмосферы, такие объекты привлекают не только резидентов страны, но и иностранных туристов, для которых посещение подобных музеев является частью знакомством с историей Китая.

Во многих странах военный туризм используется как пространства реализации индивидуальных программ развития личности. Примером может служить Вьетнам, где помимо знакомства туристов с военными историческими достопримечательностями им предлагают стать участниками военных реконструкций, испытать свои силы (физические, моральные) в условиях импровизированных боевых действий.

Необходимо отметить, что многие государства принимают решение использовать определенную территорию «территорию военных действий» для развития инфраструктуры военного туризма. Подобный опыт можно наблюдать в Хорватии, где управление по делам туризма начало переоборудование полуострова Перевалка, сравнительно недавно бывшего ареной боевых действий в огромный туристский центр Muzil . Согласно принятой в этом государстве программе 560 заброшенных военных объектов планируется перестроить в комфортабельные отели, а также открыть на месте бывшей боевой крепости на мысе Оштра конгресс-зал для проведения деловых встреч [6]. Таким образом, следует отметить, что исторический потенциал государства может быть использован им не только по своему прямому назначению, но и привлечён в качестве атмосферных декораций для бизнес сферы.

В рамках рассматриваемой темы необходимо обратить внимание на деятельность компании Warzone Tours [7], основатель которого, Рик Свини, участник иракской войной кампании, организовывает «экстремальные путешествие» ДЛЯ обеспеченных людей, любящих риск и полную погружённость в атмосферу военных событий. Клиентами его компании предпочитают посещать места, максимально приближенные к территориям где идут военные действия, или посещать места, которые до недавнего времени были ареной военных конфликтов. Подобные туристические услуги предоставляются многими компаниями, но, необходимо отметить, что данное направление не получило однозначной оценки со стороны мирового туристического сообщества. С одной стороны, участие в разработке подобного тура лиц, имеющих опыт участия в военных действиях, обеспечивает безопасность туристов при посещении ими территорий военных конфликтов, с другой стороны, наличие явного конфликта между «философией» туризма, его этическими ценностями и способами их реализации в рамках «экстремальных путешествий»

Если говорить об опыте стран постсоветского пространства, то одной начала разрабатывать Украина. ИЗ первых военный туризм первоначальном этапе Министерство обороны данного государства передало монопольные права на развитие такого вида туризма туристической организации «Аларис». В конечном итоге проект получился весьма затратным и доступным только для ограниченной категории населения. Так, один выстрел из снайперской винтовки мог обойтись в сумму 20 долларов, а один час полёта на боевом самолёте свыше одной тысячи условных единиц. Дополнительным экстримом, входящим в стоимость тура было проживания в условиях казармы с ежедневным подъёмом по тревоге и марш-бросками [4]. Данный проект, несомненно являясь перспективным, в ввиду своей высокой стоимости, не может иметь массовый спрос.

Большой охват аудитории представлен в опыте реализации проектов н российских ПО спешиалистов военному туризму. Сами проекты ориентированы не только на обеспеченных людей, но и людей со среднем достатком, а также лиц из числа молодёжи, для которой посещение подобных мест особенно важно в воспитательных целях. Так, например, развитию военного туризма в Туле, в городе, прославившимся благодаря своему боевому оружию и героическим подвигами уроженцев, способствует не только наличие исторических мест жестоких сражений в рамках Великой Отечественной войны, но и действия администрации города по разработке тура, куда включена экскурсия в Тульскую воздушно-десантную дивизию. На её территории турист получает возможность познакомиться на практике с различными видами стрелкового оружия, поучаствовать в организации полевой кухни, а также принять участие в шоу-программе русской дружины «Крепость XVI век» (куда включены поединки на мечах, стрельба из пушек и пищалей, конный турнир), в заключение тура совершить экскурсию в Музей оружия [1 с. 15–18]. Такой комплексный подход к организации военного туризма на наш взгляд наиболее оптимальным для современного туриста, так как он позволяет последнему не только ознакомиться с историческими практиками, но и принять непосредственное участие в различных шоупрограмм, удовлетворить свои досуговые потребности на эстетическом, эмоциональном уровне.

Туристические агенты Российской Федерации стремятся привлекать туристов в отдалённые регионы страны. Примером этому может служить военный тур, организованный на Дальнем Востоке, а именно в Хасанском районе Приморского края. Особенностью данной местности является ее непосредственная близость с Японией. Туристам предлагают

попрактиковаться в управлении боевыми машинами, такими как БТР, БМП, Т-55АМ, а также обучиться стрельбе из крупнокалиберного пулемета, самоходного пулемета, башенного (100 мм) танкового орудия, ПТУР «Фагот» [2] Также, выбравшие программу этого тура, получают уникальную возможность принять участие в русско-японском ралли, проходящем через места, где раньше проходили ожесточённые сражения между русской и японской армиями. На наш взгляд, подобный опыт наглядно демонстрирует возможность использования военного исторического потенциала малонаселённых мест, или отдаленных от больших мегаполисов населенных пунктов для реализации уникальных по своему наполнению туристических программ в рамках рассматриваемой нами темы.

Нельзя не отметить, что функционирование любого из направлений туризма невозможно без соответствующей поддержки со стороны различных министерств, общественных организаций и объединений. В сфере военного туризма своеобразным подспорьем, служит спецпроект «Военноисторический, патриотический туризм», организованный Евразийской туристической организацией [5]. Его суть заключается в посещении туристами мест боевых сражений, исторических мемориалов, музеев истории и краеведения. Как сообщают руководители этого проекта, их основными целями является укрепление дружбы народов, а также создание условий для патриотического воспитания граждан. Автор статьи видит перспективу в подобной инициативе, так как сотрудничество частных туристических агентств с региональными историческими музеями достаточно плодотворно и экономически выгодно с обеих сторон. Сотрудничество позволяет бюджетным учреждениям культуры, реализующие программы военного туризма получать дополнительные источники финансирования с одной стороны, а туристическим агентствам расширяет спектр своих предложений за счет использования ресурсной базы учреждений культуры, с другой стороны.

Подводя итог вышесказанному можно выделить следующее:

- 1. развитие военного туризма обусловлена явным и скрытым экономическим потенциалом военных объектов, стремлением государственных и коммерческих организаций к его монетизации;
- 2. военный туризм по мере своего развития получил различную интерпретацию в мировом туристическом бизнесе, успешно сочетая в себе как гуманистическую, так и коммерческую составляющую, но в тоже время, на появление новых направлений военного туризма влияют желание людей к экстремальным формам организации своего досуга;

3. опыт, транслируемый зарубежными туристическими организациями, может быть использован в Республики Беларусь с учётом ее исторического военного наследия.

Литература

- 1. Баюра, А. Н. Развитие военно-исторического туризма в России и Белоруссии / А. Н. Баюра, В. Н. Баюра // Вестн. Брест. гос. техн. ун-та. -2011. 0.000
- 2. Военный туризм в России [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.extremal.ru/other/1177413615/articles/1177421961.htm. Дата доступа: 24.08.2021.
- 3. История туризма : учебник / кол. авт. ; отв. ред. и сост. Ю. С. Путрик. М. : Федеральное агентство по туризму, 2014. 256 с.
- 4. УкрТуризм [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.ukrtourism.com/travel_in_ua/28-7-2007_15-27_52_1.html. Дата доступа: 20.11.2021.
- 5. Eurasian Tourism Organization [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://eurasiatourism.org. Дата доступа: 16.11.2021.
- 6. Homes overseas [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.homesoverseas.ru/news/Horvatija_byvshij_voennyj_kompleks_perest rojat_v_turisticheskij_centr. Дата доступа: 18.11.2021.
- 7. MirSerpen.Ru: Маленькая Азия [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://mirserpen.ru/2013/11/forefront-military-tourism/. Дата доступа: 19.11.2021.

Д. Д. Мухаметкалиева, магистрант I курса обучения специальности «Сценография грима» Научный руководитель – канд. философ. наук, доцент А.А. Дадырова Казахский национальный университет искусств, г. Нур-Султан

ОСОБЕННОСТИ И ТОНКОСТИ ГРИМА В ЖАНРЕ ИСТОРИЧЕСКОГО КИНО

Исторический жанр в кино занимает особое место в кинематографе. Создать интересную, натуральную историю с историческими событиями это — сложное, трудоёмкое дело, но не менее захватывающее событие в жизни каждого режиссера и команды съёмочной группы. В свою очередь является важным элементом для работы художественного департамента в

киноиндустрии. Множества наград, а также премия «Оскар» за лучший грим, лучший костюм были присуждены именно в данном жанре. Объяснить этот феномен возможно тем, что работы в части трансформации внешности достаточно много и на таких площадках работают огромные команды художественного отдела. Например, в гриме, изображающемчеловека древнего мира, краска накладывается практически на всё тело, так как фигура человека часто оголялась и была совершенно не многослойна. На протяжении съёмочного процесса предоставляется в среднем 500-600 человек для массовых сцен, возможно больше, и нужно придать фактуру каждому из актеров. В часть фактуры входят эмаль зубов, ногти, татуировки, проколы и мелкие детали. Теперь складывается картина того, почему охват работы настолько колоссальный. Работа над костюмами тесно связана с гримом и художественным департаментом.

Для каждой эпохи грим отличается по признакам местности, локации проживания, температуры местной среды, влажности окружения, наличии характерных материалов в ореоле обитания как пыль, грязь, песок, растения, снег, плесень, дым и многое другое [1]. Перечисленные материалы влияют на внешность персонажа и детали его образа. Необходимо не только воссоздать персонажа из истории, также надо посадить, прижить его к местности нахождения при помощи грима.

В зависимости от местности действия и истории, происходящих в фильме, важны актёры, которые могут правильно воссоздать того или иного персонажа. На съёмках художественных фильмов в историческом жанре не редки случаи, когда актер напротив совершенно не похож на исторического персонажа. Например, проанализируем фильм «Темные времена», где события происходят в Англии и охватывают период Второй мировой войны. На главную роль взяли актёра Гэри Олдмана, который сыграл премьерминистра Великобритании – Уинстона Черчилля. Абсолютно не похожий ни внешностью, ни характером, актёр смог максимально передать образ своего персонажа. Над образом трудился японский гример Кацухиро Цудзи, которого актер пригласил на съёмки по специальной просьбе. Ежедневно грим занимал около 4-х часов и для приклеивания парика с лысиной родные волосы Гари брили каждый день. Актер отмечал что процесс нанесения грима был довольно трудоёмким. Сам художник по гриму был на пенсии и не выходил на проекты, но Олдман чувствовал, что для реализации гиперреализма ему понадобится настоящий профессионал в области пластического грима. Сложность составляла отличие формы черепного строения между Черчиллем и Олдманом. Посадка глаз тоже отличалась у актера они были близко посажены, но художник по гриму учитывая все отличия блестяще справился с работой. А огромную тучность создали пластиковыми накладками под костюмами, которые были достаточно нелегкими в ношении.

Есть классификация выполнения обязанностей в кино относительно создания полноты для актера. Образ, который будет представлен в кадре без одежды и который нужно сделать полным создает художник по гриму. То есть видно открытые участки, которые нужно детально проработать, свести кромки от силиконовой накладки, сделать еле заметный переход. Если персонаж появляется в кадре в одежде, то полнотой занимается художник по костюму. В этом случае важен больше общий этетический силуэт полноты и внешность живота может составлять ткань или материал, который не похож на кожу так как его не видно под одеждой. На эту тему нередко происходят споры между командой. Процесс трансформации можно увидеть на Рис. 1.

Здесь в процессе нанесения грима учитывается не только портретная схожесть, но и удобство для использования мимики лица, в том случае, когда актер играет на камеру. Первым этапом наносили часть нижней челюсти, подбородок, потом нос и щеки. Материал изготавливался из силикона и пенообразующего латекса, отличающегося необходимой легкостью в весе. Парик шился вручную для придания максимальной натуральности. Кинокартина «Темные времена» получила номинацию на «Оскар» за «Лучший грим».

Важно отметить, что перед съемкой больших проектов проводится длительный подготовительный процесс в ходе которого проводится систематизация всех департаментов. Создается КПП, то есть календарнопрописывается действие каждого постановочный план, где департаментов и данные для возможности связаться в случаи форс-мажоров. Команде гримеров особенно рекомендуется участвовать в читках, на которых есть время для обсуждения вида применяемого грима [2]. Фильмы часто снимают в специфических локациях, где нет мест для приобретения недостающих материалов, в далеких равнинах либо там, где нет связи, чтобы посмотреть информацию ДЛЯ облегчения работы. Поэтому материалов производится заранее и работа над созданием образов идет задолго до начала съёмочного процесса.

Существует базовая методика по подготовке к проекту для художников по гриму. Ниже будет предоставлен перечень действий гримерной команды по этапам подготовки:

1. Участвовать в читках сценария и провести анализ по сбору необходимых материалов для грима и подбору образов, соответствующих характеру персонажа киноленты.

- 2. Составить смету по закупке материалов и отправить список продюсеру для получения средств, чтобы совершить покупки. Сохранить чеки для отчетности.
- 3. Участвовать на кастингах и пробах актеров, создать предварительный грим, репетиция и поиск окончательного образа персонажей.
 - 4. Набирать членов команды в департамент грима на должности:
 - а) второй гример
 - б) главный ассистент-гримера
 - в) ассистент-гримера
- 5. Провести предварительный анализ действий на различных локациях с администрацией проекта.
- 6. Подбор специализированной передвижной машины для нанесения грима. В арсенал специализированной машины должно входить: наличие хорошего освещения, электричество, раковина, удобные кресла, столы с зеркалами, холодильник, шкафы, кондиционер.
- 7. Сбор перед поездкой. Необходимо взять материалы с запасом, так как на локации отсутствуют специализированные магазины. Набрать запасные парики и дополнительные постижерные изделия как усы, бороды, бакенбарды.

Собственно после подготовки наступает непосредственно увлекательный процесс съёмки. Для качественного результата киноленты работает огромная команда профессиналов о которой мало кто знает [3]. В кино важны не только режиссёр, оператор и актёр, чьи имена народ привык видеть на постерах. Над историческими проектами трудятся около 150-ти человек занимающие важные позиции. Процесс подготовки занимает год, а то и два, только после такого коллосального выполнения кинопроизводства мир видит достойные художественные фильмы, которые вносят вклад в развитие мирового искусства.

Литература

- 1. Раугул, Р. Д. Основы грима / Р. Д. Раугул. М.: Художественная литература, 1935. Ч. 4: Первый подготовительный период в композиции грима.
- 2. Сыромятникова, И. С. Искусство грима и макияжа / И. С. Сыромятникова. М.: РИПОЛ классик, 2005. 214 с.
- 3. Todd, D. Special makeup effects for stage and screen: making and applying prosthetics / D. Todd. LA: Focal press, 2018, 26 p.

А.Б. Сосновик, студентка III курса специальности «Культурология (прикладная)» Научный руководитель – старший преподаватель Е.К. Сельчёнок Белорусский государственный университет, г. Минск

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ АРХЕТИПОВ В РЕКЛАМЕ (НА ПРИМЕРЕ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА «ВЕКА ДЖАЗА»)

Теория коллективного бессознательного и архетипов К.Г. Юнга родилась в дискурсе психоанализа в результате полемики с идеями 3. Фрейда, а также стремлением объяснить наличие мифологических, религиозных компонентов в психике, исследовать эзотерический опыт и причины существования единообразных, общечеловеческих культурных феноменов. По Юнгу, коллективное бессознательное является вневременной, сверхличной частью психики. Оно обладает функциями наследования и трансляции и состоит из первозданных форм — архетипов, которые продуцируют образы-символы, наполняющиеся личным содержанием в течение жизни. Точное число архетипов быть установлено не может, но Юнг выделял Самость, Персону, Тень, Мана-личность, Аниму, Анимуса, Мать, Духа (Старца), Ребенка [см. 0].

Мифология современного типа, которая проявляется в массовой рационального создателя, но воздействует культуре, имеет на иррациональный компонент психики реципиента. Она включает в себя архетипы как элементы коллективного бессознательного самого автора мифа и при этом может представлять собой целенаправленно созданный код, при расшифровке которого потребитель будет сталкиваться с определенным набором архетипических образов. Архетипы весьма эффективны при визуальном манипулировании, т. к. они представляют собой готовые схемы, которые концентрируют внимание, облегчают восприятие и упрощают ориентацию индивида в бесконечном символическом потоке.

Период 1920-х годов в США, или «Век джаза», был выбран для исследования как переходный и сопровождавшийся культурным взрывом, активным развитием массовой и визуальной культуры. Особенной его чертой являлось становление нового типа феминности – женского социального движения flappers, или flapper girls («флэпперш» в нашем переводе, что характер движения). Предложив радикально новую форму отражает женского поведения, оно стало следствием послевоенного мировоззренческого кризиса и соответствующих ему трансформаций гендерных ролей и традиционных социальных установок. Положение женщин в патриархальном западноевропейском обществе качественно изменилось, в США происходила женская эмансипация. Английский историк Л. Блэнд отмечает: «Современная девушка, т. е. флэпперша, тип которой был распространен во всех социальных классах, репрезентировала современность, мобильность, новые возможности, смелый новый мир, разрыв с довоенными викторианскими ценностями и неудобной одеждой» (перевод наш -A. C.) [см. 0].

Участницами были движения исключительно женщины, принадлежавшие к разным слоям общества и объединенные типичным занятиями, схожими установками. Чаще флэппершами поведением, становились представительницы богемы, ведущие гедонистический образ жизни, но примкнуть к движению могли и девушки из среднего класса, захваченные образностью массовой культуры. Изначально движение распространилось среди юного поколения, но позже трансформировалось в тренд, паттерн культуры 1920-х годов. Основная критика обрушивалась на флэпперш вследствие их вызывающего внешнего мира и спорной морали, особенно в области сексуальности: нередко, чтобы обозначить разрыв с предыдущей эпохой и своими «викторианскими» матерями, девушки вступали в свободные, полигамные отношения; более открыто проявлялась гомосексуальность и смешение гендеров.

Основной формой бытия флэпперш являлся праздник — ночное мероприятие с камерной обстановкой либо пышным проведением с множеством богемных гостей. Вне зависимости от количества участников такие события носили характер альтернативной реальности, в которой участницы стремились укрыться от проблем повседневности и ужасов прошлого. Ночной мир обладал особым мистицизмом и притягивал флэпперш, которые, как мотыльки на свет, слетались в бары и дансинги. Формой эскапизма являлось и употребление запрещенных веществ: от алкоголя до наркотиков. «Сухой закон», наложивший запрет на бары-«спикизи», выводил поведение флэпперш на уровень бунта, окутывал их образ притягательным флером запретной романтики и делал их частью яркой андеграундной культуры.

Популяризации образа жизни флэпперш способствовало развитие массовой культуры, также формирующей псевдореальность, что соответствовало эскапистским тенденциям движения. Важную роль в становлении массовой культуры сыграла визуализация, обеспеченная соответствующим развитием технологий — распространением фотографии и кино, активное использование которых наблюдалось в 1920-е годы. Киноиндустрия, составляющая на тот момент ядро массовой культуры, транслировала через своих представительниц — актрис немого, а в конце 20-х

и звукового кино — именно те образы, которые соответствовали потребностям девушек в независимости и экспрессии. Все тенденции элиты, проходя через экран и усиливаясь его посредством, достигали флэпперш — потребительниц массовой культуры. Таким образом, массовая культура и реклама популяризировали существующий тип девиантного поведения и делали его социально приемлемым, что было возможно благодаря послевоенному ценностному кризису.

Для определения механизма, который способствовал «массовизации» определенного женского поведения, нами была проанализирована американская визуальная печатная реклама 1920-х гг. Опыт одного из основателей PR Э. Бернейса, который с помощью теории массовой психологии в 1929 г. усилил моду на женское курение, позволил предположить, что именно в этот период началось целенаправленное использование архетипов в рекламе.

Зачастую рекламе изображалась женщина-вамп, наиболее популярный женский образ 1920-х гг. (см. рис. 1, рис. 2, рис. 3, рис. 4). Прежде всего, femme fatale, которой жаждала быть флэпперша – это воплощение Анимы, коллективного представления о женственности. По определению К.Г. Юнга, она «змей-искуситель в раю безобидных людей, преисполненных благих намерений и помыслов... Поскольку анима жаждет добра, И зла» [0, c. 36]. жизни, она жаждет И Анима амбивалентностью: в ней сочетаются созидательная сила и теневая сущность, заключающая в себе все таинственное и неопределенное, желанное, как тяга к смертельному риску. Такая двойственность соответствовала одновременно и внутренним потребностям девушек, и их восприятию создателями рекламы, преимущественно мужчинами.

Нередко в рекламе Аниму сопровождал *Анимус* – парный ей архетип, мужчина, находящийся в ее тени, внемлющий ей, боготворящий ее. Он подчеркнуто нейтрален на фоне яркой флэпперши: его черно-белый смокинг контрастирует с разнообразием цвета, формы и материала в костюме девушки (см. рис. 1, рис. 2). Реклама таким образом подпитывала стремление женщин к превосходству над противоположным полом и подчеркивала эффективность рекламируемого косметического средства.

Также Анима-вамп воплощалась в изображении женщины, использующей рекламируемый товар — волшебное средство, способное наделить потребительницу нуминозностью. Иногда косметический продукт являлся центром рекламного сообщения, выступал проводником в сакральный мир. В таких случаях активизировался архетип Духа: обладание чудесным средством тождественно постижению тайного знания (см. рис. 3).

Популярным в рекламе «Века джаза» являлся ориенталистский мотив, актуальный для культуры XIX-XX вв. и усиленный открытиями египтологии. Отличительной чертой новой волны египтомании стала ее трансляция через массовую культуру: мистицизм и пугающая сакральность египетской тематики подпитывали киноиндустрию. Использование элементов египетской культуры, выступающей сокровищницей особых секретов телесной привлекательности, подкрепляло характерную для 1920х гг. тягу к номадическому ускользанию, рискованному путешествию. Изображенные мифическими В рекламе египтянки становились помощницами, архетипами $\mathbf{\mathcal{A}yxa}$ или $\mathbf{\mathit{Mamepu}}$ – так же, по мнению К. Г. Юнга, амбивалентных (см. рис. 1). Мать, защитница и высшее благо, связывала потребительницу с эзотерическим миром, воплощая в себе, как писал Юнг, «нечто тайное, скрытое, темное; бездну, мир мертвых, все поглощающее, искушающее и отравляющее; нечто, вселяющее ужас и неизбежное, как судьба» [0, с. 103].

Если флэпперша для мужского пола являлась, прежде всего, Анимой, сложным Другим, заключающим в себе и свет, и тьму, никогда не понятым до конца, то для самих женщин это движение сопровождалось внутрипсихической и социальной борьбой *Тени* и *Персоны*. Персона, воплощающая в себе общественные экспектации по поводу социального статуса индивида, всегда противостоит Тени — вытесненным, запрещенным, иррациональным побуждениям. «Век джаза» по-настоящему раскрылся в этой борьбе: прежние установки и ценности, представляющие собой «коллективную маску», были разрушены, а их место заняли потаенные желания Тени.

В рекламе 1920-х изображение Тени как скрытой части личности крайне популярно, что обусловлено высоким творческим потенциалом этого мотива — контрастностью, использованием ярких оппозиций (см. рис. 1, рис. 3). Архетипическим образом, воплощающим Тень и ее карнавальное начало, является *Трикстер*, дуалистический обманщик и шут. Флэпперша всегда дихотомична, что делает ее своего рода трикстером 1920-х годов, нарушающим принятые в обществе правила (см. рис. 2). Архетипы и Трикстера, и Тени выражались в мотиве двойничества и в таком его образе-символе, как зеркало, которое обнажает бессознательную сущность той, которая в него смотрится (см. рис. 4).

Силой, противостоящей Тени, является Персона: женщина срывает «викторианскую маску», становясь флэппершой, но при этом ее новый образ используется и штампуется массовой культурой, что вынуждает ее носить «маску вамп». Реклама, способствующая выработке новой Персоны, активно использует эту тему. Так волшебное средство, источающее божественный

свет, выхватывает лицо женщины из объятий Тени и вновь делает ее облик социально приемлемым (см. рис. 3).

К. Г. Юнг писал: «Цель индивидуации тем самым сводится, с одной стороны, к тому, чтобы избавить самость от ложных покровов персоны, а с другой – к высвобождению от суггестивной власти архаических образов» [0, с. 201]. Женщины должны были достигнуть целостности сознательного и бессознательного, освободившись от властной силы Персоны и Тени. Однако порождаемые массовой культурой образы замещают индивидуальность и порождают все новые и новые воплощения Персоны. Видится, что борьба личного и общественного, вытесненного и приемлемого, не достигнув необходимого итога, приводила лишь к активизации архетипа *Мана-личности* – промежуточному этапу, а не подлинной индивидуации.

Итак, кристаллизация образа флэпперши основывалось на свойственной ей дуалистичности, неоднозначности, поэтому в рекламе использовались изначально дихотомичные архетипы (Анима, Дух, Мать, Мана-личность) либо парные архетипы, являющие собой противоположностей (Анима и Анимус, Тень и Персона). Поведенческий и визуальный образ флэпперши – образ женщины-вамп – посредством массовой культуры, задействующей архетипы, был сформирован, актуализирован и приписан женскому рыночному сегменту.



Рис. 1. Palmolive Company 1921 г.



Рис. 2. Pepsodent Company 1924 г.



Puc. 3. Marie Puc. 4. Palmolive Erle 1928 г. Company 1924 г.

Puc. 4. Palmolive

Most men ask Is she pretty?

Литература

- 1. Юнг, К. Г. Очерки по психологии бессознательного / К. Г. Юнг. М. : Когито-Центр, 2010.-352 с.
- 2. Юнг, К. Г. Архетипы и коллективное бессознательное / К. Г. Юнг. М. : Издательство АСТ, 2019.-496 с.
- 3. Bland, L. Modern women on trial. Sexual transgression in the age of the flapper / L. Bland. Manchester : Manchester University Press, 2013. 256 c.

Н. И. Шевела, магистрант специальности «Культурология» Научный руководитель — канд. филол. наук, доцент, профессор кафедры культурологии Г. В. Синило Белорусский государственный университет, г. Минск

ТЕНДЕНЦИИ РОСТА ОНЛАЙН-АНТИСЕМИТИЗМА

Использование социальных сетей растет невероятными темпами. Сейчас они являются важнейшей частью повседневной жизни огромного количества людей. Социальные медиа постепенно заменяют традиционные и меняют сложившиеся принципы персонального взаимодействия и дискуссии.

Антисемитские нападки и оскорбления все чаще встречаются в социальных сетях: интернет пронизан полными ненависти высказываниями в адрес евреев и Израиля. Об этом свидетельствуют результаты исследования «Антисемитизм 2.0 и культура ненависти в Сети», проведенного учеными Технического университета в Берлине. Они проанализировали 300 тысяч высказываний – в большинстве случаев анонимных – и пришли к выводу, что увеличивается не только число антисемитских комментариев - они становятся более радикальными. Руководитель исследования Моника Шварц-Фризель считает: «Табу размываются. Скорость, свободный доступ, глобальный охват и анонимность способствуют почти безграничному распространению антисемитских идей без всяких фильтров» [1].

По сообщению «The Guardian», более 150 антисемитских комментариев были обнаружены на сайте Google Maps для музея на месте бывшего концентрационного лагеря Аушвиц-Биркенау, где во время Холокоста погибло более миллиона евреев. Инструмент для отзывов, прикрепленный к этому сервису, предлагает пользователям оценивать места по шкале от одной до пяти звезд, оставив также письменный комментарий. Такие сообщения, как «Хайль Гитлер» и «Жалко, что СС был распущен так давно», размещались в Google месяцами, а иногда и годами. Откровенно неуместные иронические комментарии вроде «Душ был отличным опытом» и «Хорошее место, если хочешь быстро похудеть» были на сайте четыре и девять лет соответственно (см.: [5]).

Мартин Гегенхаймер, основатель проекта «Новые лица – борьба с антисемитизмом в культуре и медиа» («New Faces – Combating Antisemitism with Culture and Media»), в одном из своих выступлений сконцентрировался на том, как ультраправые используют цифровые медиа для создания и распространения антисемитского контента. Среди примеров он привел

многочисленные антисемитские высказывания на Facebook, антисемитскую музыку на Youtube (например, популярных у немецкой молодежи рэперов Haftbefehl и Bözemann) и создание ультраправыми онлайн-библиотек, таких как «Метапедия» (см.: [4]).

Опасность сайтов вроде «Метапедии» заключается в том, что они не распространяют ненависть напрямую, используя призывающие к насилию «Бей жидов!». Авторы «Метапедии» официальный научный лексикон, избегают обсценной лексики и прямых призывов к действию. Они также оперируют множеством цифр и ссылаются на множество источников, что для людей, не привыкших к критическому проверке информации, может быть мышлению И достаточно суггестивного воздействия. Например, в статье о Холокосте его несколько раз обозначают «так называемая правда» и используют при этом кавычки, подсознательно обесценивает реальность случившегося в читателя. При этом сама статья с точки зрения лингвистического анализа выглядит вполне наукообразно (см.: [9]).

Рональд Лаудер, президент Всемирного Еврейского конгресса, быт тревогу по поводу сверхпопулярной сейчас у молодежи социальной сети TikTok. Это сервис, позволяющий снять, обработать и разместить на особой платформе небольшое видео. Лаудер приводит два примера оттуда. В одном видео поется песня со словами: «Мы едем в Аушвиц, время принять душ». В другом человек выходит из душа под веселую музыку, а на него удивленно смотрит человек с надписью: «Охранник Освенцима». У каждого из них по несколько миллионов просмотров. Лаудер закономерно полагает, что подобные «шутки» обесценивают опыт узников концлагерей и оскорбляют их память, а также, что важнее и опаснее, формируют искаженную картину детей И подростков, основной аудитории TikTok. констатирует, что антисемитами не рождаются, ими становятся (см.: [7]).

Существует и появившийся лишь в эпоху пандемии феномен так называемого zoombombing. Сейчас многие встречи и обсуждения проходят при помощи популярного приложения для коммуникации Zoom. В частности, многие неортодоксальные евреи используют Zoom как виртуальную синагогу. Злоумышленники несанкционированно проникают на видеоконференцию и срывают ее, выкрикивая антисемитские лозунги (см.: [3]).

Вице-президент Европейского еврейского конгресса Райя Каленова на конференции по проблеме онлайн-антисемитизма подчеркнула, что нарративы антисемитизма выделяют евреев как цели, но по своей сути это атака не только и не столько на евреев, сколько на устои демократического

общества в целом. Также она добавила, что у интернета нет границ и что борьба с проявлениями ненависти онлайн требует единой политической воли от правительств по всему миру (см.: [10]).

Всемирный Еврейский конгресс нанял израильскую фирму Vigo Intelligence для проведения мониторинга и анализа десятков миллионов постов на двадцати языках в различных социальных сетях, таких как Facebook, Twitter, YouTube, Instagram, а также в популярных блогах и форумах с целью выявить проявления онлайн-антисемитизма. Они были разделены на пять категорий: 1) выражение ненависти к евреям; 2) призывы к насилию против евреев; 3) дегуманизация евреев; 4) отрицание Холокоста; 5) использование символики, традиционно ассоциирующейся с антисемитизмом, такой как свастика.

В процессе исследования было обнаружено, что более чем 382000 антисемитских постов были размещены на различных платформах на протяжении 2016 г., в среднем чуть более 43,6 в час, или один антисемитский пост каждые 83 секунды. Исследователи также пришли к выводу, что данные свидетельствуют: антисемитизм в основном переходит в онлайн-пространство, происходит снижение количества инцидентов вживую. Тем не менее количество антисемитских нападок и проявлений ненависти онлайн резко выросло и будет расти еще. Также в докладе VIGO отмечается, что антисемитский дискурс в социальных сетях и медиа затрагивает разные гендеры и возрастные группы, но большинство создателей антисемитского контента являются молодыми мужчинами.

Но все же самым важным выводом исследования является тот факт, что большинство антисемитских постов и комментариев онлайн пишется людьми, которые в целом не идентифицируются как антисемиты. Это означает, что антисемитизм постепенно нормализуется как общий тренд социальных сетей (см.: [10]).

Правительство Израиля создало особую комиссию по борьбе с онлайнантисемитизмом. Ее председатель Давид Битан принял решение создать межминистерскую команду с участием представителей Facebook, Twitter, Google и гендиректорами Министерства по стратегическим вопросам и по делам диаспоры, которая должна разработать четкие критерии для быстрого удаления контента, содержащего антисемитские высказывания. Д. Битан потребовал, чтобы данная команда создала работающую программу подачи жалоб, не ожидая реакции социальных сетей (см.: [2]).

Существуют и другие мнения по вопросу борьбы с ненавистью в социальных сетях. Депутат Кнессета Микель Котлер-Вунш считает, что политика цензуры языка вражды, проводимая Facebook, не выход. Она

считает, что ни М. Цукерберг, ни, что еще хуже, машинный алгоритм не должны решать за людей, что такое свобода слова. Впрочем, она не отрицает, подчеркивает существование проблемы распространения антисемитизма через столь удобные средства массовой коммуникации, какие представляют собой современные социальные сети. Более правильным подходом Котлер-Вунш считает политику Twitter. Компания добавляет на наиболее популярные посты, содержащие недостоверную информацию, ссылки, перейдя по которым, можно ознакомиться с более правдивыми источниками. Это касается в том числе отрицания Холокоста. М. Котлер-Вунш оптимистично смотрит на будущее использование социальных сетей повышения образовательного и культурного уровня людей следовательно, снижения уровня ненависти и насилия, в том числе на почве антисемитизма (см.: [6]).

Лаура Герати из «Движения против языка ненависти» («No Hate Speech Movement») поддерживает компромиссное решение. Она пишет, что образование — это ключ к предотвращению распространения языка ненависти онлайн и что необходимо повышать сознательность людей в интернетобщении. Тем не менее она также отмечает, что необходимо параллельно создать правовую базу и инструменты для преследования людей, разжигающих ненависть онлайн (см.: [8]).

Исторически образование было ключевой составляющей еврейской культуры. Образование как метод по борьбе с антисемитизмом актуально и в наше время. Так, 1 февраля 2020 г. был официально запущен проект NOA – «Networks Overcoming Antisemitism», или, по-русски, «Социальные сети преодолевают антисемитизм». Суть проекта заключается в использовании социальных сетей для упрощения коммуникации и объединения усилий людей, борющихся с антисемитизмом по всему миру. В основном проект сосредоточен на образовательных и культурных проектах, таких как проведение летних школ и создание онлайн-библиотеки, посвященной еврейской культуре (см.: [8]).

Коротко резюмируя, можно утверждать: технологии сами по себе не являются антисемитскими и не распространяют ненависть — это делают люди. Интернет лишь инструмент, и этот инструмент можно и нужно использовать и на благие цели.

Литература

1. Антисемитизм в Германии: быть евреем становится небезопасно // Deutsche Welle. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

- https://www.dw.com/ru/антисемитизм-в-германии-быть-евреем-становитсянебезопасно/а-44747649. — Дата доступа: 06.05.2021.
- 2. Социальная сеть TikTok проигнорировала слушания в Кнессете об антисемитизме в социальных сетях // Новости Кнессета. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://m.knesset.gov.il/ru/news/pressreleases/pages/5416546548489650.aspx. Дата доступа: 06.05.2021.
- 3. Coronavirus and the plague of anti-Semitism // CST. [Electronic resource]. Mode of access: https://cst.org.uk/data/file/d/9/Coronavirus%20and%20the%20plague%20of%20antisemitism.1586276450.pdf Дата доступа: 06.05.2021.
- 4. Gegenheimer, M. Antisemitism in social media / M. Gegenheimer. [Electronic resource]. Mode of access: https://www.jmberlin.de/en/antisemitism-social-media. Дата доступа: 06.05.2021.
- 5. Google found to be hosting sickening antisemitic reviews of Auschwitz // The Guardian. [Electronic resource]. Mode of access: https://www.theguardian.com/technology/2021/mar/25/google-criticised-failing-remove-antisemitic-auschwitz-reviews Date of access: 06.05.2021.
- 6. Gur, H. How anti-semitism and hate on social media is a chance to educate / H. Gur. [Electronic resource]. Mode of access: https://www.timesofisrael.com/how-anti-semitism-and-hate-on-social-media-is-a-chance-to-educate/ Date of access: 06.05.2021.
- 7. Lauder, R. Social media as a hotbed of anti-Semitism / R. Lauder [Electronic resource]. Mode of access: https://www.neweurope.eu/article/social-media-as-a-hotbed-of-antisemitism/ Date of access: 06.05.2021.
- 8. NOA [Electronic resource]. Mode of access: https://www.noa-project.eu/project/ Date of access: 06.05.2021.
- 9. The Holocaust // Metapedia [Electronic resource]. Mode of access https://en.metapedia.org/wiki/The_Holocaust Date of access: 06.05.2021.
- 10. The rise of anti-Semitism in social media // World Jewish Congress. [Electronic resource]. Mode of access: http://www.crif.org/sites/default/fichiers/images/documents/antisemitismreport.pdf Date of access: 06.05.2021.

К. А. Шевченко, студентка II курса специальности «Культурология (прикладная)» Научный руководитель — старший преподаватель Е. К. Сельченок Белорусский государственный университет, г. Минск

РОЛЬ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ В УСВОЕНИИ КУЛЬТУРЫ

Анимация как технология изображения движения посредством рисунков известна еще со времен Палеолита, но как вид искусства мультипликация утвердилась сравнительно недавно.

Днем рождения мультипликации считается 28 октября 1892 года, когда француз Эмиль Рейно продемонстрировал широкой публике движущиеся изображения, воспроизведенные на экране — прототип мультфильма. Так Франция стала страной, родившей мультипликацию.

Мультипликация совершенствовалась по мере развития технологий и к XXI веку добилась идеальной реалистичности, но здесь возник вопрос: нужна ли мультипликации та самая реалистичность? Анимации вспомогательной деятельности кинематографа – возможно, BOT мультфильмы как раз и ценны своей нереалистичностью, выдуманностью и мультяшностью. Душан Вукотич очень емко и лаконично сформулировал особенность данного вида искусства: «особенность мультипликации в том, что в ней нет репродуцирования, невольной регистрации предметов, которые попадают в поле зрения киноглаза в художественных фильмах с актерами. мультипликации существует только на экране. действительность, исходящая ИЗ настоящей действительности как [1, с. 110]. Все образы интерпретация, а не митация жизни» мультипликации – уникальны. Мультипликация – это новая реальность, это новый, совершенно особенный мир. «Все возможности кино, – пишет А Тальяпьетра, профессор философии, – в том числе спецэффекты, служат для подчеркивания и даже гиперболизации реальности. В мультфильмах этого не происходит: если я вижу Микки Мауса, то я смотрю не на изображение мышки, а на Микки Мауса, это изображение без оригинала, потому что оно само есть оригинал» [6, с. 11].

Мультипликация представляет собой процесс создания фильма путем покадровой съемки последовательных фаз движения изображений и последующего быстрого воспроизведения кадров, которые создают иллюзию движения. Слово «мультипликация» происходит от латинского multiplicatio – умножение. Этот термин используется преимущественно в русском языке. В европейских языках используется термин «анимация», от латинского слова anima – душа, animatio – одушевление, оживление.

Мультипликационная культура располагается на стыке истории детства и истории анимации, на стыке интересов родителей и изысканий художника-мультипликатора. Уже с раннего возраста дети становятся активными пользователями средств информационных технологий. Современные дети все больше и больше проводят времени у экранов. Поэтому можно сказать, что мультфильмы, наравне со взрослыми, воспитывают детей. Но изначально перед создателями первых мультфильмов не было цели создать продукт для развлечения или даже обучения детей. В первых мультфильмах очень много политики, взрослого юмора и даже эротического подтекста. Но со временем

мультфильмы перетекли в детскую сферу, где прочно заняли свое место. развлекательную мультфильмы выполняют не только функцию, НО И оказывает огромное влияние на ребенка. Мультипликационный фильм имеет высокий потенциал воспитательного, эмоционального, образовательного, а также художественно-эстетического помощью мультфильма детей. C дети социокультурные нормы, мультфильм формирует представления о морали и нравственности, о добре и зле. С помощью мультфильма можно привить потребность совершать добрые поступки, а также умение сочувствовать и сопереживать.

Мультфильмы – первый это аудиовизуальный продукт большинства детей и, следовательно, первый вкус культуры. Важно, чтобы в мультфильмах были отражены нужные культурные аспекты, чтобы сформировать их у детей – будущего общества. Так, например, в китайском переводе мультсериала «Трансформеры», переводчик хорошо поработал с выбором имен персонажей. Мегатрона назвали «сила, заставляющая небо дрожать», Менасора – «летающий тигр в небе», а Тандеркрекера – «гром, что небо сотрясает». Эти имена взяты из китайской боевой литературы и демонстрируют культовый стиль составных трехэлементных легендарных китайских героев.

Мультипликация как искусство выполняет множество задач. Так, мультфильм является не только источником информации для детей, но и источником эмоций. Он может заставить задуматься, а также явиться источником вдохновения и, как следствие, рождения идей. В целом, мультфильм оказывает сильное влияние на сознание человека, а в первую очередь – ребенка. У детей, в отличии от взрослых, еще не сформированы ценности, жизненные ориентиры, нравственность; ребенок только начинает познавать добро и зло, что такое хорошо, и что такое плохо. Поэтому на них очень сильное влияние оказывают мультфильмы. Дети не разделяют выдуманный, нарисованный мир на экране, с реальным. Мультфильм для ребенка – это такая же реальность, как и игра в игрушки. Так же как ребенок познает мир и себя через подражательство авторитетным взрослым, такое же влияние на него оказывают и герои мультфильмов. До определенного возраста ребенок ассоциирует себя с мультипликационными героями. Не имея достаточного жизненного опыта, ребенок рисует в своем воображении реальность, которую он узнал из мультфильмов, сказок и т.п. Идентифицируя себя с каким-либо героем мультфильма или сказки, ребенок принимает определенную социальную роль и, исходя из поведения этого героя, знакомится с моделями и стратегиями поведения в подобных ситуациях. Но важно понимать, что, копируя поведение героя, ребенок не подвергает его критическому анализу, т. к. просто не имеет достаточного жизненного опыта.

Каждое живое существо воспринимает мир посредством органов чувств. То же самое и с детьми, для которых познание через ощущения имеет жизненно важное значение для их психофизического развития. Слух,

прикосновения, обоняние, вкус и зрение – это своеобразные окна, через которые они воспринимают реальность. Мультипликация, как и иные виды искусства, отражает культуру в обобщенном виде. Мультфильмы, созданные в разных странах, отличаются друг от друга, что может служить подтверждением того, что в разных культурах своя мультипликационная традиция, а в мультфильмах заложены те ценности, которые характерны для того или иного народа и времени. Культурные особенности проявляются в различных характеристиках мультфильма, таких как персонажи, места, где происходят действия, используемый язык, одежда, игры, музыка и т.д. Но тем не менее, многие мультфильмы имеют успех по всему миру. Отчасти это потому, что такие мультфильмы отражают общекультурные ценности. Также очевидно, что мультфильмы, идущие вразрез с ценностями того народа, которому они транслируются, не будут иметь успеха и не будут восприняты публикой. Однако, основные потребители мультфильмов – дети, у которых ценности еще не сформированы, поэтому они легко поддаются влиянию иностранным мультфильмам и ценностям (или антиценностям), которые те несут. Так, мультипликационный фильм – это не только определенной культуры, НО TO, И ЧТО ЭТУ культуру формирует. Мультфильмы закладывают у подрастающего поколения способность любить и ценить искусство, а также определенный уровень эстетической

любить и ценить искусство, а также определенный уровень эстетической культуры. Мультфильм — это результат художественного творчества, который несет в себе в качестве образцов эмоции, паттерны поведения, картинки, музыку, и т. д.

Переживание широкого спектра физических и психологических стимулов очень важно для развития детей с раннего возраста. Среди внешних факторов, которые больше всего стимулируют у детей эмоции, безусловно, являются цвета. Современные исследователи считают, что цвета могут посылать детям определенные сообщения. Например, мягкие пастельные тона, которые обычно используются в детских спальнях, передают ощущение спокойствия, в то время как более яркие цвета, такие как красный и желтый, стимулируют активность. Одно из самых мощных средств, использующих цвета, — это мультфильмы. Красочные движущиеся изображения привлекают внимание детей прежде, чем они поймут какоелибо сообщение, предоставляя им мир, полный символов, отражающих сложные для объяснения в их возрасте концепции.

Мультфильм и книга — одни из первых, что знакомит ребенка с миром. Сказки помогают понять сложную динамику жизни. А мультфильмы, снятые по сказкам, окрашены разными символами, чтобы научить детей познавательным и даже нравственным навыкам. Каждый образ в сказке имеет определенное символическое значение. Сказочные образы героев обращаются к проблемным аспектам жизненного опыта ребенка и предлагают решения. Например, мачеха символически представляет собой «плохую» грань каждой матери, то есть трудности во взаимоотношениях, недопонимание, ощущение несправедливости, страх наказания и т. д. Точно

так же образ сироты представляет собой состояние, когда ребенок остается без родителя, терпит его отсутствие и сталкивается с жизнью без его поддержки, чтобы обрести свою самостоятельность. Мультфильм — это ожившая на экране сказка. Благодаря мультфильмам мы окунаемся в совершенно иную реальность, где игрушки оживают и разговаривают, где невозможное возможно, где мир полон чудес и волшебства. И именно это — современная мифология. Мультипликация мифологична и фольклорна по своему взгляду на мир.

Джозеф Кемпбел в своей работе «Тысячеликий герой» пишет о том, что в каждой культуре есть архетипичный путь героя, который можно разделить на три этапа:

- 1. Герой призывается к совершению какого-либо действия;
- 2. Преодоление препятствий;
- 3. Столкновение со злом и победа над ним.

И по такому принципу действуют все герои — от шумерского Гильгамеша до героев русских народных сказок. По такому же принципу действуют и герои в современных мультипликационных фильмах.

Мультфильм создает яркий визуальный образ и воздействует сразу на несколько способов восприятия — на зрение и на слух. Однако, мультфильм — это пассивное восприятие информации. Мозг ребенка практически не обрабатывает полученную информацию, он ее лишь потребляет, а абстрактное мышление практически не задействуется. В то время как при совместном чтении книг, у ребенка развивается фантазия и нестандартное мышление. Кроме того, в мультфильмах часто представлены модели детства и родительства, которые, помимо отражения существующей реальности, также имеют тенденцию подтверждать и укреплять ее.

Чтобы понять, какие ценности мультфильм способен сформировать, нужно понять, какие цели стояли перед создателем. Например, в СССР заказчиком мультфильмов было государство, и целью было формирование определенных ценностей и мировоззрения у подрастающего поколения. В мультипликация была утверждена как политически искусство, через которое можно мягко воздействовать на сознание и формировать нужные ценности, привычки и паттерны поведения. Сейчас мультипликация вышла из-под политического влияния, но, тем не менее, прямо или косвенно, она преследует те же цели. А т.к. и сюжет, и качество мультфильма зависят от создателей, то, соответственно, заложенный в мультфильм, и культурообразующие ценности также зависят от них. Как средство массовой информации, мультфильм является важнейшим инструментом как для коммерческих целей, так и для пропаганды.

Мультипликация, несомненно, заняла прочное место в культуре. Мультфильм, являясь видом массового искусства, несет большой культурный потенциал. Мультфильм является носителем и транслятором

ценностей, культуры и даже традиций того или иного народа и времени, в котором он создается.

Литература

- 1. Асенин, С. В. Волшебники экрана [текст] / С. В. Асенин. М. Искусство. 1974. 288 с.
- 2. Гущин, А. С. Происхождение искусства [текст] / А. С. Гущин. М. Искусство. 1937. 112 с.
- 3. Кравцова, О. А. Досуг в контексте социокультурных трансформаций / О. А. Кравцова [текст]. Вестник СПбГУКИ. 2013. №3. с. 84-87 // [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/dosug-v-kontekste-sotsiokulturnyh-transformatsiy/viewer Дата доступа: 03.05.2021
- 4. Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой [текст] / Дж. Кэмпбелл. Спб: Питер, 2019.-352 с.
- 5. Хитрук Ф. Профессия аниматор [текст] / Ф. Хитрук М.: Гаятри. 2007. Т. 1.-304 с.
- 6. Tagliapietra, A. Filosofia dei cartoni animati. Una mitologia contemporanea [текст] / A. Tagliapietra Torino: Bollati Boringhieri, 2019. 469 р.

СОДЕРЖАНИЕ

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

У. О. Игуменова РОМАН Э. ЗОЛЯ «ИСТИНА» КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ДЕЛА ДРЕЙФУСА
Н. И. Костюкевич ПОСТМОДЕРНИЗМ В ПРОЗЕ ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА
А. Д. Кувшинчикова-Неворская ДЕКОНСТРУКЦИЯ БИБЛЕЙСКОГО СЮЖЕТА О ПОТОПЕ В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ИСТОРИЯ МИРА В 10 ½ ГЛАВАХ»
А. Г. Рассохина ПОЭТИЧЕСКОЕ БОГОСЛОВИЕ АНГЕЛУСА СИЛЕЗИУСА17
М. Е. Саранцева «ГРАНИЦА» КАК УСЛОВИЕ ВСТРЕЧИ-ДИАЛОГА АВТОРА И РЕЦИПИЕНТА24
О. А. Сивцова «БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ» ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ В ЖИВОПИСИ САЛЬВАДОРА ДАЛИ28
Е.В.Смирнова ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ЛИРИКЕ С.А.ЕСЕНИНА
А.Б.Сосновик МИФОТВОРЧЕСТВО В РОМАНЕ Г. ГАРСИА МАРКЕСА «ОСЕНЬ ПАТРИАРХА»
Н. Тагмунт ТОПИКА САДА И ДЕРЕВЬЕВ В «ТЕТРАДИ ЮРИЯ ЖИВАГО» ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ БИБЛЕЙСКОЙ АРХЕТЕКСТУАЛЬНОСТИ43
М. М. Токарева «ГОРОД КАК СОЦВЕТИЕ» В ПОЭЗИИ МАЦУО БАСЁ48
Е.С.Чуняк СИНТЕЗ ИССКУСТВ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭЛЬЗЫ ЛАСКЕР- ШЮЛЕР
П.В.Шнейдер ПЕСНЬ ПЕСНЕЙ КАК АРХЕТЕКСТ ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКИ ДЖ.Г.БАЙРОНА58

МИРОВАЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРЫ

А. Ә. Қадыржан ОСОБЕННОСТИ НОМАДИЗМА КАК ОБЪЕКТА КОМПАРАТИВНОГО АНАЛИЗА В СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОМ НАПРАВЛЕНИИ
В. А. Коляго «ДРУГОЙ» ПО Э. ЛЕВИНАСУ И ЖИВОПИСЬ СОЦРЕАЛИЗМА
А. К. Марат АВТОРСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУКЛА КАК СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ КОД ИСКУССТВА71
А. К. Мейрамова ПАТТЕРНЫ МАСКИ И ГРИМА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ
А. А. Мектепбаева <i>СОВРЕМЕННОЕ ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО ВЕЛИКОБРИТАНИИ: ВЗГЛЯД ЖЕНЩИНЫ НА ПРИРОДУ76</i>
Д. И. Романчук АВАНГАРДИЗМ И СОЦРЕАЛИЗМ: ВЗАИМОСВЯЗЬ И ВЗАИМОВЛИЯНИЕ
М. Е. Саранцева ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА КАК УСЛОВИЕ ДИАЛОГА Я И ТЫ
Д. Р. Секацкая ИССЛЕДОВАНИЕ ДАОССКОГО ФЕНОМЕНА СМЕРТИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ89
Л. В. Шимонович БИБЛЕЙСКАЯ АРХЕТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ БОБА ДИЛАНА
Чжэн Чао ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ
КУЛЬТУРНЫЕ ИНДУСТРИИ В МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ
Н. А. Вербельчук STAN-КУЛЬТУРА КАК ПРЕОБРАЗОВАНИЕ КУЛЬТУРЫ ОТМЕНЫ

К.Н. Веренич СУГГЕСТИЯ В ВИРТУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ107
Ли Вэйвэй МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ В КИТАЙСКОЙ КИ- НОКУЛЬТУРЕ НА ПРИМЕРЕ ФЕСТИВАЛЯ КИТАЙСКОГО КИНО111
Е.С. Лойко ВОЕННЫЙ ТУРИЗМ: ЗАРУБЕЖНЫЕ ПРАКТИКИ114
Д.Д. Мухаметкалиева ОСОБЕННОСТИ И ТОНКОСТИ ГРИМА В ЖАНРЕ ИСТОРИЧЕСКОГО КИНО119
А.Б. Сосновик ИСПОЛЬЗОВАНИЕ АРХЕТИПОВ В РЕКЛАМЕ (НА ПРИМЕРЕ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА «ВЕКА ДЖАЗА»)
Н. И. Шевела ТЕНДЕНЦИИ РОСТА ОНЛАЙН-АНТИСЕМИТИЗМА128
К. А. Шевченко РОЛЬ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ В УСВОЕНИИ КУЛЬТУРЫ