

10. Dumaine S. C. *Synthesis of the Arts in the Romantic Period: European Painting, Poetry, Music.* – Middletown, Connecticut: Wesleyan University, 2009. – 100 p.
11. Slattery M. *Key ideas in sociology.* – Cheltenham: Nelson Thornes, 2003. – 295 p.

References

1. Bakach N.B. *Kul'turnaya paradigma kak ob'ekt sotsial'no-filosofskogo analiza: dis. kand. filosof. nauk [Cultural paradigm as an object of social and philosophical analysis. Diss. PhD in philosophy].* Volgograd, 1998. 136 p. (In Russ.).
2. Kun T. *Struktura nauchnykh revolyutsiy [The structure of scientific revolutions].* Transl. from English I.Z. Naletova, general edition and afterword S.R. Mikulinskiy, L.A. Markova. Moscow, Progress Publ., 1977. 300 p. (In Russ.).
3. Loseva S.N., Ivanova L.Y. Model' sinestetichnosti v structure muzykal'noy odarennosti M. Chyurlionisa [Model of Synestheticity in Structure of Musical Gift of M. Čiurlionis]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 46, pp. 55-59. (In Russ.).
4. Lugutsenko T.V. **Kul'turnaya paradigma sotsiokul'turnogo bytiya cheloveka [The cultural paradigm of the socio-cultural existence of man].** *Informatizatsiya naseleniya i ustranenie tsifrovogo neravenstva kak faktor sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya regiona: materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Informatization of the population and elimination of digital inequality as a factor in the socio-economic development of the region. Materials of the International Scientific and Practical Conference].* Ed. V.N. Dronov, A.S. Pechnikov. Ryazan, Ryazan Institute of Economics of St. Petersburg University of Management and Economics Publ., 2015, pp. 56-61. (In Russ.).
5. Potapova E.N. *“Dukh vremeni” kak kul'turno-istoricheskaya osnova sinteza iskusstv: onto-gnoseologicheskii aspekt (na materialakh analiza zapadnoevropeyskoy i rossiyskoy kul'tur XIX – nachala XX veka): dis. kand. filosof. nauk [“The Spirit of Time” as a cultural and historical basis for the synthesis of arts: ontog-noseological aspect (based on analysis of Western European and Russian cultures of the 19th and early 20th centuries. Diss. PhD in philosophy].* Tambov, 2012. 150 p. (In Russ.).
6. Savvina L.V. *Zvukovoy kosmos Skryabina: k problem vzaimodeystviya iskusstv [Scriabin's sound space: to the problem of the interaction of the arts].* *Vestnik Adygeyskogo gos. un-ta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of Adyghe state University. Series 2: Philology and History of art]*, 2009, no. 3, pp. 230-236. (In Russ.).
7. Elkan O.B. *Muzykal'nye istochniki “Doktora Faustusa” T. Manna: R. Vagner kak prototip Leverkyuna [Musical sources of “Doctor Faustus” of Th. Mann: R. Wagner as Leverkühn's prototype].* *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 2 (70), pp. 113-119. (In Russ.).
8. Elkan O.B. Roman G. Gesse *“Igra v biser”* kak muzykal'no-literaturnyy rebus [“The Glass Bead Game” by Hermann Hesse as a musical-literary riddle]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of Tomsk state University. Cultural and art history]*, 2017, no. 28, pp. 68-82. (In Russ.).
9. Barzun J. *Berlioz and the Romantic Century. Vol. 1.* New York, Columbia University Press, 1969. 1088 p. (In Engl.).
10. Dumaine S.C. *Synthesis of the Arts in the Romantic Period: European Painting, Poetry, Music.* Middletown, Connecticut, Wesleyan University Publ., 2009. 100 p. (In Engl.).
11. Slattery M. *Key ideas in sociology.* Cheltenham, Nelson Thornes Publ., 2003. 295 p. (In Engl.).

УДК 303.446.33:003.628:7:013

ПЕРВООБРАЗЫ КУЛЬТУРЫ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

Воронова Ирина Витальевна, кандидат культурологии, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры, член ВТОО «Союз художников России» (г. Кемерово, РФ). E-mail: Irinanika1005@rambler.ru

Данная публикация посвящена исследованию проявлений архетипов в современной культуре через призму профессионального изобразительного искусства. Искусство создания художественных образов, приобретающих определенную визуальную форму в ходе работы творца, – сложное по структуре яв-

ление, объединяющее в себе несколько неотъемлемых составляющих. Прежде всего, это особый тип мышления художника и специфика зрительского восприятия, совокупно обеспечивающие сложный и многоэтапный коммуникативный процесс. Этот процесс передачи и восприятия образов осуществляется с учетом накопленного опыта и творцом, и реципиентом, а также готовностью крайнего к их оценке в визуальной материальной форме. В выявлении особенностей взаимодействия и взаимосвязи типов мышления участников такого коммуникативного процесса в современном искусстве заключается задача публикации. Смысловое ядро задачи связано с рассмотрением специфики структуры произведений концептуального искусства, чьи образные формы обладают различной в плане традиций и ценностей природой.

Поскольку образ в изобразительном искусстве имеет знаковую составляющую и символическое значение, то рассматривается в исследовании как культурный код. Такой код принято дифференцировать на символы естественные и культурные, составляющие опыта и художника, и реципиента. Проявление этих кодов в визуально-художественной форме сопоставлено в публикации с превращением опыта творца в миф, что анализируется на примере нескольких причин. Во-первых, это анимизм, рассматриваемый в изобразительном искусстве через актуальное стилевое направление неоархаики. Во-вторых, язык, являющийся определяющим фактором при наименовании различных понятий, трактующих окружающую действительность в многообразии ее проявлений.

В публикации сделан вывод о том, что создание образных форм в концептуальном искусстве осуществляется на основе архетипов, первообразов культуры. Эти образы, часто сопоставляемые исследователями с проявлениями подсознательного, входят как часть в сложную структуру художественных произведений, облаченных в визуальные формы. С одной стороны, внедрение подобных образов в структуру работы творца осуществляется по подобию схемы воплощения опыта в миф – «воображение – язык». Такой опыт создания произведений основывается на выявлении явных черт и узнаваемых элементов. С другой стороны, структура произведения может быть сформирована по принципу действия схемы «язык – воображение». В этом случае ключевой момент образа и его формы – неясное, содержательное.

Ключевые слова: анимизм, архетип, выразительные средства, миф, первообразы культуры, современное изобразительное искусство, содержание, структура произведения, художественный образ.

THE PRIMARY IMAGES OF CULTURE AND CONTEMPORARY ART

Voronova Irina Vitalyevna, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Decorative Art, Kemerovo State University of Culture, Member of Union of Artists of Russia (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Irinanika1005@rambler.ru

This article is dedicated to the research of archetypes' display in the modern culture through the prism of the professional visual art. The art that creates some images is a complex phenomenon, which encompasses some inherent components. It is a particular mind-set of a creator and a specific character of a spectator's perception, which both provide a complicated multilevel communication. The rendering and perception of images is realized on the basis of a creator and a receiver background. The object of an article is to characterize that kind of cooperation and an interrelation of communication participants' mind-sets in the modern art. The core of the object is connected with pieces of concept art specific structure reviewing, seeing that their figurative forms are of different nature in traditions and values.

As far as the image in the visual art has a symbolic meaning, it is described in the article as a cultural pattern. It is usual to differentiate natural and cultural symbols, creator and receiver's background components in such patterns. In the article, the display of these patterns in a visual art form is associated with the creator's background transformation into a myth. Firstly, it is animism, which is described in the visual art through neo-antiquity. Secondly, it is a language, which gives names to different ideas.

The article concludes that images' creating in the concept art is based on archetypes. These images constitute a part of visual art works' complicated structure. On the one hand, the integration of such images in a creator's work structure is realized as a background that transforms into a myth through evident features ("imagination-language"). On the other hand, the work structure can be formed as in a pattern "language-imagination". In this case the main idea of an image and its form is implicit.

Keywords: animism, archetype, expressive means, myth, the primary images of culture, contemporary art, content, structure of work, artistic image.

Искусство в целом можно рассматривать как систему знаков, ценностных оснований, свойственных определенной эпохе. С одной стороны, искусство в различных материальных воплощениях его произведений стремится к гармонии и совершенству. Эти моменты отчетливо выражены в единстве композиции, стиля, формы, образа, художественного пластического языка. В таком ракурсе искусство служит высокой цели – созданию и, что важнее, сохранению традиций и ценностей в их преобразованном виде. С другой стороны, в контексте современного искусства его специфика часто отрицается, нивелируются понятия эталонной формы и канона в их классическом понимании, актуальность приобретают иные определенные требования/ иногда, отсутствие требований. При таком взгляде на искусство можно говорить о вялотекущем развитии, преобладании в его характере спонтанных черт. Возникшая на этой основе в культурной среде современности противоречивая ситуация искажает представление о специфике искусства и его назначении.

На фоне таких трансформаций и быстро сменяющих друг друга образов визуальной культуры искусством признается и массовый продукт, симулякр, подменяющий веки академической базы новыми стилевыми тенденциями, и процесс создания художественных образов профессионалами, в рамках направлений, продвигающих уникальность региона, например. Но, какое оно – содержательное искусство – не только в наших представлениях, а на практике, чем обусловлено материальное и абстрактное в его художественных образах? Ответ на поставленный вопрос является важным, чтобы избежать подмены понятий между профессионализмом и любительским уровнем. В этом отношении задача исследования заключается в выявлении особенностей структуры произведений концептуального искусства и обосновании его образных форм в их связи с традициями – современностью – типом мышления

творца – особенностями зрительского восприятия (его готовностью к оценке произведений). При этом наш интерес в силу профессиональной деятельности ограничен конкретной сферой искусства – его различными изобразительными видами.

Принимая во внимание наличие в исследовании противоречивых моментов, связанных с разведением планок самодеятельного и профессионального в современном искусстве, мы с необходимостью должны обратиться к пониманию его основы – стержня.

Искусство в целом обладает сложной внутренней структурой, способной выходить за рамки рационального, уводя художника и зрителя к исходному – природе. Его понимание как формы творчества на любительском уровне или преобразования действительности в работе профессионала осуществляется с помощью образов и неотделимо от эмоций, бессознательного и сакрального. По утверждению Л. Уайта, этот скрытый смысл можно постичь несенсорными средствами, поскольку дух и сущность не поддаются физическим или химическим исследованиям. А природу подобного опыта легче и рациональнее всего проиллюстрировать [6, с. 38]. В этом отношении важным является понятие символа, обязательно имеющего физическую форму. Уайт Л. определил его «как вещь, ценность или смысл которой придают те, кто ею пользуется» [6, с. 37]. Визуальные решения символов, встречающихся на различных географически удаленных территориях, могут иметь сходство, транслировать идентичный смысл. Так, например, бизоны, созданные первобытными художниками в Альтамирской пещере в Испании, и пятнистые лошади и быки, обнаруженные в пещере Пеш-Мерль во Франции, являются изображениями представителей фауны Древнего мира. То же можно сказать об изображениях оленей и лосей на скалах писаниц, расположенных по берегам реки Томь, а также в пещерах на территории Си-

бири. Подобные визуальные формы – это объекты коммуникации, заменяющие текст. В-первую очередь, они функциональны, с другой стороны, их внешний облик представляет для искусства определенную ценность. Это не просто символические рисунки, а первые образы культуры, но еще не претендующие на звание искусства высокого и концептуального.

Для того чтобы составить наиболее полную картину о содержательных моментах искусства, необходимо условно дифференцировать его символическую природу на группы. Воспользуемся моделью К. Г. Юнга о естественных и культурных символах [9, с. 84].

Естественные символы напрямую связаны с психическими состояниями человека, являются проявлением бессознательного. К этой группе символов можно отнести множество вариаций в виде образов, признаков какого-либо процесса или явления природы, например дым от костра, следы зверей, перемена погоды. Эти визуальные формы имеют архаические корни, их истоки встречаются у первобытных обществ [9, с. 84]. Важно понимать, что в процессе культурных преобразований (научного роста и дегуманизации мира), естественные символы утрачивают свое значение, переходя в разряд пережитков. Так, подавляющее большинство людей лишилось своей эмоциональной «бессознательной идентичности», но эта тонкая связь с природой прослеживается в полотнах современных художников [9, с. 86].

Возможно, рационализм, преобладающий в каждом из нас, менее всего свойственен образу мышления и внутренним установкам художника, поскольку его творческое начало ориентировано на сохранение духовных ценностей и целостности. В чем скрыта сущность этого парадокса? Осмелюсь предположить, она заключается в том, что мир творца богат иррациональными элементами. Его желание постигать исходную природу сильно, поэтому первообразы культуры в иллюзии и проекции подсознательного часто становятся основой сюжетов произведений современного изобразительного искусства. При этом первобытные черты в их обновленной трактовке являются стержнем образа, переходящего на новую ступень – образа чувственного, но еще не всегда осмысленного. В этом случае образ в искусстве

сложно соотносить со свидетельством работы профессионала, поскольку картине любителя свойственны черты процесса, названного «рассуждение на тему...» или «мой эмоциональный отклик», «мой субъективный мир».

Обратимся к культурным символам, принятым цивилизованными обществами в качестве образов коллективных. В своем тексте об этом виде символов К. Г. Юнг отсылает нас к «вечным истинам», до сих пор фигурирующим во многих религиях. Это не символы-предрассудки, связывающие наше внутреннее начало с сакральным и божественным. Это примеры трансформации системы культуры, ее обогащения неотрадиционными формами. И, что важно, культурные символы – неотъемлемые составляющие ментального устройства человека, жизненные силы в построении его индивидуального образа, препятствующие моральному и духовному разложению. На этой ступени эволюции образ можно рассматривать как процесс, он динамичен и заряжен эмоцией, его сакральность по-прежнему сохраняется, но меняется отношение к ней [9, с. 85].

В контексте изобразительного искусства культурные символы оживают в работах художников в образах, связанных с архетипами. Из исследования К. Г. Юнга становится очевидным, что архетип по своей природе явление сложное, не имеющее четкой трактовки. Это не просто образ, а осколки самой жизни, с человеком их объединяет мост эмоций, опирающийся на понятия упорядоченности и структуры. Архетип можно и нужно объяснять определенным способом, на который указывает жизненная ситуация конкретного индивида [9, с. 88]. Подобное преобразование – это осмысленный процесс, требующий от творца рефлексии. Поэтому появление в современном искусстве образов подобного плана сопровождается работой профессионалов. Такой подход к работе озаглавлен определенной заданной планкой развития содержательного искусства. Образ в данном случае от его чувственной и в некотором роде осмысленной фазы переходит к высшему уровню развития – образу художественному, основывающемуся на совокупности материального (формы) и абстрактного (содержание) [1, с. 106]. При этом содержательное в образе часто становится результатом осознанного обращения художника-профессионала к

сакральному, что сопровождается поиском его места в современной культуре, наложением архетипических черт на формы искусства XXI века. Так, в работах сибирских художников фигурируют изображения петроглифов, культовых мест, святилищ, образы духов воды и гор, птиц и животных, с одной стороны, круг, треугольник, крест, лодки и прочие ассоциативные формы языческой и славянской мифологии – с другой.

В ходе исследования становится очевидным, что развитие современного искусства осложнено некоторыми проблемами. Во-первых, отсутствие единого художественного стиля и, как следствие, стилиобразующего канона явилось причиной все большего стремления художников обращаться к исходной точке творчества, полагаясь на свое бессознательное. Такой подход к созданию произведений со стороны профессионального искусства явился платформой для погружения в себя, природу, обращения к утраченным ценностям и смыслам, как следствие рефлексии. Подобные поиски часто становятся основой образов в полотнах концептуалистов, например. Этот диапазон возможностей в искусстве, связанный с погружением в безграничные просторы природы, а также творчества по велению чувств и эмоций, – причина небывалого прежде развития его самостоятельной стороны. В этом, казалось бы, безобидном, на первый взгляд, бессознательном потоке фантазии художника-любителя нет одной важной составляющей – содержания, высокого смысла, свойственного художественному произведению. Во-вторых, нарочитость и часто навязчивость образов в самостоятельном искусстве, обусловленная их простым и открытым решением, преграждает реципиенту дорогу к сложному, требующему проницательности и внутреннего диалога со своим «сверх Я», художественному произведению. Так абстрактное начало в образе затмевается невнятной формой-однодневкой.

Внутреннюю структуру искусства сложно исследовать, опираясь только на природу символического опыта. Это обстоятельство связано с тем, что в его произведениях смысл и физическая форма слиты воедино в образе и дальнейшем его представлении в материале. Поэтому стержень структуры искусства не может быть целостным без знаков. Согласимся с мнением А. Ф. Лосева, что знак – это система отношений между означающим, его носителем и значением, а символ

можно рассматривать, как его часть [2, с. 244]. При этом символ переходит в знак в процессе его чувственного восприятия, предполагающего осмысление структуры произведения не только самим автором, но специфику и глубину его оценки реципиентом при непосредственном контакте «картина – зритель».

В рамках данного исследования знак представляет особый интерес не просто как целостная система, а в виде образа. Мы снова сознательно возвращаемся к этой категории творчества, чтобы проникнуть не только в сущность именно профессионального искусства, но и его произведения. В качестве основополагающей базы для наших рассуждений примем трактат А. Ф. Лосева «Знак. Символ. Миф», в котором в ходе дискурса преодолевается терминологическая многозначность понятия знак на примере тартуских сборников Ю. М. Лотмана [2].

Произведение искусства – это картина, объединяющая в себе множество различных плоскостей, например, из области философии, психологии, культуры, семиотики и пр. Также художественному произведению свойственны моделирующая и знаковая стороны. При этом моделирующий момент Ю. М. Лотман рассматривал через познание, поскольку работа художника обладает определенными смысловыми возможностями [2, с. 235]. А что в контексте современного искусства можно принять за знак? На первый взгляд, Ю. М. Лотман прав во мнении, что под знаком в искусстве укрыт коммуникативный момент, поскольку мастером заложены конкретные образные формы, требующие от реципиента, во-первых, восприятия, во-вторых, и это важнее, трактовки. Но, возможно ли добиться качественного коммуникативного процесса, не вникая в сущность происходящего в ракурсе современного искусства, содержательную сторону художественного произведения? При условии, что зритель подготовлен, то да, а если нет – абстрактная часть образа окажется недоступной. Также в данной цепочке невнятным становится значение моделирующей стороны, поскольку в условиях современной действительности понятие модели ближе к цельности, гармонии и соотношению элементов композиции произведения. Это художественное выражение или форма в ее чистом виде. На взгляд А. Ф. Лосева, специфика такой формы заключается в выражении некоей данной предметности це-

ликом и в абсолютной адекватности к категории времени, действительности. При этом форма условно соотносится с мифом, смысл которого воспринимается сам по себе, как данность [3, с. 79]. В этой связи не стоит ограничивать знаковую составляющую современного искусства исключительно коммуникативной функцией, целесообразнее рассмотреть знак как содержательное явление, коррелирующее с познанием, а его моделирующую сторону приобщить к его художественной форме.

Интересна для исследования еще одна позиция Ю. М. Лотмана в отношении знака в искусстве. В семиотике, например, знаковая система существует вне окружающего ее фона. В контексте искусства граница, простирающаяся между знаком и его фоном, становится размытой. Подобное явление связано с тем, что произведение искусства может и должно функционировать за своими собственными пределами, включая фон, которым оно окружено [2, с. 237]. Под фоном в данном случае можно подразумевать не только пространство интерьера, но и конкретную дату, столетие, праздничное событие, стилевое направление. На каждом из таких фонов будет изменяться звучание художественного произведения, так как его замысел может либо опережать время, либо уводить нас в определенную историческую эпоху. При этом в смысловом ядре полотен, например экспрессионистов, за счет качества мазков, колорита и специфики работы с формой, мы часто можем видеть гораздо больше, чем в нее вложил художник. В произведениях современников абстрактного характера или восходящих к формализму, а также концептуализму архетипические образы оживают в сознании реципиента только при их тщательном осмыслении, что не всегда возможно, если воспринимать их на фоне других, более реалистичных, направлений и наоборот. Поэтому при восприятии произведения искусства важно оставаться с ним один на один, попытаться понять, какую роль играют в нем знаки и какую информацию можно получить, исследуя пластику его образной формы.

В понимании произведения искусства К. Г. Юнгом также задействована его знаковая сторона. В точке зрения этого автора важна специфика подхода к формированию образов, процесс их возникновения в чистом виде. Границы между знаком в произведении и его фоном можно определить как интровертивные. Для

данной установки характерно намерение художника достичь определенного эффекта, невзирая на притязания объекта. В этом случае произведение искусства существует в четко заданных границах сознательного понимания и исчерпывается пределами замысла. В таком ключе произведение соотносено с существующим фоном, а преобразование действительности осуществляется творцом сознательно [9, с. 274–277]. В практике современного искусства такие творческие поиски можно встретить в рамках тематических пленэров, ограничивающих художников в выборе изобразительных сюжетов, коммерческих заказах и салоне. Нет сомнений, что образ в произведениях такого плана не утрачивает своего содержательного начала, если художник по факту своего психотипа способен к рациональному мышлению, обращенному к истокам, архетипическому, бессознательному преобразованию традиционных черт и ценностей культуры, носителем которой он является. Данный вид концептуального творчества взвешен и осмыслен, в нем глубина абстрактной мысли органична с материальной формой.

Созидательное начало может проявляться экспрессивно, поэтому конкретные жесткие границы между знаком в произведении и его фоном окажутся тесны и губительны для творца. В данном случае художника не интересует фон, важен факт преобразования действительности, что характеризует другую сторону возникновения образов в искусстве – экстравертивную. Эту установку К. Г. Юнг сравнивал с покорностью субъекта перед требованиями объекта, когда авторское сознание не влияет на саморазвитие произведения. Здесь автор – это инструмент, питательная среда, – или сам, как собственное творчество, погруженный и слившийся с ним в единое целое [9, с. 274, 275, 277]. В современном изобразительном искусстве подавляющее большинство художников данного типа. Как правило, их творчество сложно вписать в какие-либо стилевые направления, поскольку их границы размыты. При этом художественные выразительные формы в таких произведениях могут подкупать искренностью чувств, любованием природой, категорией красоты, но суть образа требует понимания и осмысления. В произведении искусства ответ не лежит на поверхности, его смысл необходимо научиться постигать, а это сложная работа.

Исследовав знаковую составляющую современного искусства, можно обозначить некоторые моменты, наблюдающиеся в процессе возникновения образов. Сформулируем их в виде тезисов, необходимых для уточнения особенностей структуры его произведений:

1. В ракурсе разрозненных стилевых направлений границы современного искусства оказались расширены. Это обстоятельство отчасти явилось причиной концентрации знаков нашего подсознания в его образной структуре. Если архаические корни в виде первообразов и архетипов прочно укрепились в мышлении художника, то почему наблюдается проблема в их восприятии реципиентами? В чем кроется причина подобного расхождения, поскольку и творец, и зритель, как правило, носители одной культуры или современной эпохи?

2. Современное искусство с его определенной смысловой нагрузкой целесообразно воспринимать как знак. Это обстоятельство связано с возможностью развития сознания реципиента, его приближения к традициям, их восприятию, трактовке и оценке в ракурсе современности. В данном случае речь идет о действительности и ее преобразовании. Тогда почему процесс этого развития в рамках открытой художественной среды, приближенной к человеку, настолько усложнен? Есть ли у реципиента стремление идти вверх по этой лестнице, разгадывая сложные образы искусства, или путь наименьшего сопротивления оказывается гораздо ближе?

Предпринимая попытку ответа на поставленные вопросы в ракурсе современного искусства, вернемся к архаичным корням пережитков в виде нравов и обычаев. Эти явления культуры условно можно считать продуктами человеческого мышления, объединенными понятием мифа. Содержание и значение этого мифа для реципиента раскрывает творец. Но каковы законы жанра трансляции его содержания, насколько приоткрыта для зрителя дверь в субъективную реальность художника, остается не ясным. Поэтому особый интерес для исследования представляет роль художника в искусстве, в частности тип его мышления. В рассуждениях на эту тему будем опираться на данные теории Э. Тайлора о мифологических вымыслах и проявлениях человеческой мысли [5].

Художник – это проводник между реалиями действительности, различными мирами (фан-

тазии, вымысла, предания, сказания и пр.), способный создавать или развивать мифы. Согласно мнению Э. Тайлора, развитие мифа может осуществляться посредством продукта человеческого ума исключительно в его раннем детском состоянии. Только при правильной оценке «младенческих» идей они способны принять определенную условную форму, например предания, в поэзии или искусстве [5, с. 129]. Художнику в таком случае как ребенку дана возможность видеть что-то недоступное взору рядового человека, вести его по дороге своей мысли с помощью визуально воплощенных художественных образов. При этом важно понимать, что творец черпает вдохновение, опираясь на опыт, восприятие природы. Как правило, чем богаче его опыт, тем сложнее содержательная сторона мифа, поскольку она основывается на совокупности традиций, обычаев и ценностей определенной культуры. В этом отношении еще раз акцентируем внимание на частом преобладании архетипов в произведениях современных художников, что связано с их возможностью обращаться к истокам и подсознательному.

Рассмотрим некоторые причины превращения опыта творца в миф и их наиболее значимые чувственные проявления в художественных образах современных произведений, постановке и строении их структуры. В рамках данной стороны исследования рационально опираться на общие моменты – конкретные стилевые тенденции и их составляющие в работах художников, – а не проводить искусствоведческий анализ по персоналиям.

Ворование в одушевление всей природы. В своей теории о мифе Э. Тайлор под этим верованием подразумевал олицетворение природы с живым организмом. Первобытное умственное состояние человека явилось причиной восприятия окружающего мира в мелких подробностях. В этом своеобразном мире он видел проявления личной жизни и воли [5, с. 129]. Согласно этому учению об анимизме для примитивных человеческих племен любые явления природы в виде солнца, звезд, ветра, рек, деревьев и пр. становятся личными одушевленными существами, имеющими конкретный облик. Эти специфические образы, существовавшие в сознании первобытного человека ошибочно сравнивать с поэтическим вымыслом или метафорой, поскольку их идеи

опирались на широкую философию природы конкретного временного периода [5, с. 129–130]. Сфера анимизма необычайно широка. К ней также можно отнести сказания и легенды различных народов о «гениях», управляющих силами великой природы. Это духи скал, колодцев, водопадов и вулканов, лесов, озер и рек [5, с. 135]. Так, например, 16 чертогами сварожьего круга руководили определенные божества. В верованиях язычников у каждого из данных богов было имя, облик, атрибуты, тотемные животные и птицы, а также другие живые существа в качестве помощников.

Анимизм в представлениях современных художников – это кладезь информации, целый мир образов и возможностей выражения с помощью различных пластических языков. В изобразительном искусстве сложно выделить конкретное стилевое направление или тенденцию, обличающую учение об анимизме посредством своих образов и их смыслов. Это учение представлено в разнообразных визуальных интерпретациях по видам искусства – от формализма, архоавангарда, этноархаики до неоархаики. Крайняя из названных тенденций имеет особую популярность в искусстве сибирских художников.

Интерес у художников к архаике, истокам и поиску первопричины неиссякаем на протяжении нескольких десятилетий. Это явление в художественной жизни Сибири имеет волнообразный характер. Своего пика оно достигло в 2000-е годы и далее не кануло в Лету, а продолжает свое развитие в различных интерпретациях на полотнах мастеров. Направление сибирской неоархаики имеет мощную содержательную основу. Произведения этой стилевой тенденции тяготеют к формальному и концептуальному плану, стоят особняком наряду с академизмом, реализмом и пр. На взгляд искусствоведа В. Чиркова, ценность сибирской неоархаики, как направления, заключается в возможности привнести в современный мир утраченную гармонию [8]. Эта искомая гармония выражена художниками с помощью интерпретированных архетипических образов. Вокруг неоархаики и ее системы образов не утихают дискуссии. Часть искусствоведов полагает, что данная стилевая тенденция – предтеча большого «сибирского стиля» в изобразительном искусстве [8]. Это мнение спорно, поскольку неоархаику сложно отнести к всеобъемлющему, глобальному стилю по причине отсутствия как минимум двух условий. Во-

первых, эта тенденция не вписывается в рамки стиля эпохи, так как сложилась в виде течения и существует только несколько десятилетий. Во-вторых, она не охватила различные традиционные культуры, а представлена пластом в границах искусства Сибири.

В рамках данного исследования особый интерес представляет структура и образная составляющая произведений неоархаики. Воплощение учения об анимизме в этой тенденции осуществляется с помощью чистой, лишенной лишних деталей формы. Каждый элемент в работах данного плана имеет свой скрытый зашифрованный смысл, образ в целом – это знак, указывающий реципиенту путь к самопознанию, а вследствие – рефлексии. Чтобы не уйти от темы о типе мышления художника, важно понимать, что создание подобных произведений – это работа творца на стыке духовного, нравственного, ценностного, философского начал и после художественной интерпретации. Структура таких произведений формальна, по сути, она и есть форма в ее чистом виде, наполненная содержанием и узнаваемыми визуальными элементами в определенной узконаправленной теме. Стилистика и пластический язык для художника, работающего с образами первобытной культуры, являются инструментами по оттачиванию всех граней формы в произведении, их трансформации в символику и образы нетрадиционного плана.

В подобном ключе осуществляется создание произведений изобразительного искусства не только в рамках неоархаики. Этот диапазон творческого осмысления действительности охватывает широкий перечень направлений концептуального искусства, прежде всего его двухмерных видов (живописи и графики). Поскольку в условиях современности все больше художников обращаются к концептуальному, погружаясь в тему, а образы массового искусства упрощены до предела, то наблюдается увеличение дистанции между картиной и зрителем. Наряду с этим явлением возникают тяжело преодолимые барьеры, связанные с восприятием и пониманием, умением в полной мере интерпретировать «изображенное – увиденное».

Превращение опыта творца в миф также возможно благодаря языку. Язык является определяющим фактом при наименовании различных

понятий. Состояния природы, ощущения температуры, нравственные свойства и прочие моменты, такие как зима и лето, холод и жара, добродетель и порок, носитель мифа может связывать с конкретными идеями или представлениями, воплощениями в виде личных существ. Согласно теории о мифе Э. Тайлора, язык в основном функционирует в полном согласии с воображением, продукты которого он выражает [5, с. 138]. Но есть и исключения из правил, когда язык способен творить сам по себе, меняя местами привычный образ вещей. В теории Э. Тайлора эта форма творчества сравнивается с мифическими идеями, где речь первостепенна, а изображение следует по проложенному ею пути [5, с. 138]. Для развития художественного творчества и образительного искусства приемлемы оба пути создания образа. Это обстоятельство связано с тем, что в процессе разработки идеи, ее последующего воплощения в визуальной форме, часть художников руководствуется интуицией и фантазией. Другая часть деятелей искусства склонна аккумулировать образ в виде текста, абстрактного начала (содержания), далее – искать для него идеальное материальное выражение в виде определенной формы. При этом в обоих случаях определяющим фактором создания образа является глубина творческой мысли художника.

Структура выразительного и пластического языка художника – это совокупность различных составляющих в виде знаков, символов и кодов. Эти коды в рамках искусства целесообразно рассматривать как идентификаторы формы. Поскольку художники являются представителями конкретных обществ, то материальное выражение формы в их творчестве может различаться. Подобное явление многовариантности в языке искусства объясним на примере гипотезы лингвистической относительности Сепира – Уорфа.

Структура языка определенного общества выстраивается исходя из особенностей мышления, а также способов интерпретации реальности его представителями. Основанием для этой точки зрения можно считать имеющиеся различия в восприятии реципиентами, представителями различных языковых групп. На взгляд Э. Сепира, подобное разнообразие языков связано с наличием в культурах языковых норм, уже предполагающих определенную форму выражения явлений

в виде рассвета, заката, луны, ветра, снега и пр. Примером существования негласно сложившихся правил служит фонетический материал других языков. Так, интерпретация любых культурных текстов может быть осуществлена коммуникантом с помощью терминов и образов, навязанных ему привычными особенностями его родного языка [4, с. 605]. Это естественный процесс, он является трудно преодолимым. В гипотезе Б. Л. Уорфа структурой родного языка обусловлено отношение к категориям времени, пространства и материи. Одна сторона этого вопроса в рамках нашего исследования может иметь следующую формулировку: «Какую визуальную и образную форму могут иметь эти категории в произведениях художников?». Другая сторона имеет иной акцент: «Как такие материальные выражения, созданные художниками, будут восприняты и трактованы коммуникантом? Каковы видимые границы таких трактовок?». Исследуя данный вопрос в области лингвистики, Б. Л. Уорф обосновал наличие видимой связи между языковыми нормами определенной традиционной культуры и особенностями восприятия ее представителей [7, с. 64].

Для того чтобы ответить на поставленные выше вопросы, необходимо перейти к описанию способов создания образа на примере превращения опыта творца в миф в сфере изобразительного искусства. Рассмотрим особенности интерпретации творческой мысли художника в образе в соответствии со схемой превращения опыта в миф – «воображение – язык». Эта позиция во взгляде на окружающую действительность свойственна художникам-реалистам. В произведениях реализма авторы-творцы следуют общепринятой манере изображать то, что будет увидено, используя при этом реально существующие объекты, знакомые коммуниканту. Так, например, в произведениях пейзажного плана у деревьев, яркого солнечного света, водоемов и архитектурных сооружений есть конкретное значение и форма, близкая к оригиналу. Закат во всех его проявлениях (по композиции или цвету) останется закатом, его образ будет узнаваем в любой этнической группе и традиционной культуре, поскольку его наличие в природе повсеместно. По изображенным на полотнах деревьям (сосны, березы, кипарисы, пирамидальные тополя и пр.) коммуникант, в первую очередь, будет рассуждать об их породах

и месте произрастания. И только на следующем этапе восприятия – внимательно изучать мотив, выбранный художником во время пленэра. В этой связи произведения художников-реалистов можно сравнить с уменьшенными копиями различных объектов или состояний живой природы, «живущих» на полотне и обладающих эстетически выразительной функцией. Также это – способ выражения индивидуального восприятия художника, запечатлевшего застывшее мгновение, соотношенное с конкретными представлениями о нем в обществе.

Обратимся к характеристике принципа превращения опыта в миф в соответствии со схемой «язык – воображение». Такой принцип, как правило, в творческой практике применяют художники-формалисты и целая плеяда концептуалистов. Основой их творчества можно считать формирование глубокого содержательного образа – идеи произведения. В каждое подобное произведение художник за область красивых кулис визуально-художественных образов помещает скрытый смысл, знак, шифровку и пр. С одной стороны, это могут быть образы, диктуемые подсознанием и рассматриваемые как архетипы или первообразы культуры. В данном случае наиболее характерным примером являются произведения художников, работающих в рамках ранее упомянутого направления неоархаики или параллельных ему течений. С другой стороны, эти образы можно считать плодом воображения художника, некоей компиляцией кадров из событий окружающей действительности или синтезом различных культурных стилей. Подобная эклектика рождает самые яркие примеры изобразительного искусства, стилистически развивающиеся между авангардом и формализмом, переходящие в концептуализм. Изысканность данных образов в том, что они не поверхностны и легки как карточные домики, а стоят особняком на крепкой фундаментальной базе художественного опыта нескольких поколений.

И одна и другая сторона создания художественного образа произведения в результате превращения опыта творца в миф с помощью языка вызывает у коммуниканта неподдельный интерес. Это обстоятельство проявляется, несмотря на разницу специфики типов мышления художников (реалистов, формалистов, концептуалистов и пр.).

Особенности зрительского восприятия, часто условно, позволяют разгадывать самые сложные творческие, сюжетные головоломки, иногда обращаясь к подсознательному, первоисточнику, началу – первообразу. В виду прогрессирующей в современной культуре тенденции дистанцированного обозрения произведений, восприятие их абстрактной составляющей усложнено. Это проявляется в отсутствии у реципиента достаточного багажа знаний, нецелесообразного растрачивания ресурсов на восприятие клиповых образов массовой культуры. Поэтому схему превращения опыта творца в миф «воображение – язык» можно назвать более доступной для восприятия, чем обратную ей – «язык – воображение». При этом, если коммуникант сможет полностью открыть свое сознание для восприятия визуально-художественного текста в соответствии с первой схемой, то с течением времени он будет готов к переходу на более усложненный этап оценки и интерпретации содержательного начала через концептуальное искусство.

В качестве ключевых моментов по созданию образных форм (в том числе и через первообразы культуры), образующих структуру произведений концептуального искусства, можно выделить следующие позиции:

1. Любая образная форма, созданная художником, с одной стороны, – характерная особенность традиционного уклада конкретной культуры, носителем которой он является. С другой – художник может черпать вдохновение из глубинных недр – подсознательного, – в виде сложившихся веками мифов или существующих архетипов. В этой связи тип мышления творца отличает умение создавать художественные формы, синтезирующие в искусстве традиционное начало и современные черты. Такой подход к концептуализации творчества является характерным для формирования усложненной структуры произведений искусства. Художественный образ в данном случае, помимо привычного материального выражения формы, развивается в большей мере в плане абстрактного (содержательного). От искусства академического его отличает наличие дополнительных надстроек, побуждающих реципиента обращаться к трактовке произведений неоднократно, даже при условии дистанцированной оценки. Структуру подобных произведе-

дений можно сравнить с зашифрованным языком. В задачи коммуниканта входит его дешифровка, что требует от него особой подготовки в виде визуального опыта или возможности обращения к первоисточнику через символы и коды.

2. В структуре произведений изобразительного искусства можно условно выделить явные и неявные моменты. Умение их выявлять, воспринимать, трактовать и интерпретировать связано с готовностью коммуниканта к целостной оценке визуального облика творческой мысли художника:

- на первоначальном этапе оценки произведения задействована схема воплощения мифа в образ – «воображение – язык». Реципиент улавливает конкретную визуальную информацию, исходя из формы предмета/ объекта или, например, состояния природы, изображенных на картине. В этой связи осуществляется оценка явных моментов, имеющих конкретный смысл, поскольку

реципиенту известны все составляющие трактуемого сюжета. Содержание мифа выявляется им, исходя из заранее накопленного опыта или интуитивно;

- следующий этап оценки художественных образов доступен коммуниканту при условии рефлексии. В этом случае за декорацией из явных элементов реципиент способен улавливать скрытый сюжет, проникать через архаические корни в структуру произведения и погружаться в тип мышления творца. При этом необходимо понимать, что абстрактное или неявное начало в работе свойственно в большей мере искусству концептуальному, наполненному иносказательными образами. В этой связи первообразы культуры можно рассматривать как проводник между замыслом творца, его пониманием реципиентом и трактовкой окружающей действительности, что соответствует воплощению мифа в образ в схеме «язык – воображение».

Литература

1. Воронова И. В. Культурный синтез и национальный канон // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 32. – С. 103–116.
2. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 480 с.
3. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. – М.: Акад. проект, 2010. – 415 с.
4. Сепир Э. Бессознательные стереотипы поведения в обществе // Избр. тр. по языкознанию и культурологии. – М., 1993. – С. 592–609.
5. Тайлор Э. Первобытная культура. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.
6. Уайт Л. Символ: начало и основа человеческого поведения // Избр.: наука о культуре. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 34–52.
7. Уорф Б. Л. Отношение норм поведения и мышления к языку // Зарубежная лингвистика: сб. ст. – М., 1999. – Вып. 1. – С. 58–92.
8. Чирков В. Сибирская неoarхаика: «След», «Perpetuum mobile», «Хронотоп / Chronotop» [Электронный ресурс]: офиц. сайт галереи. – URL: <http://sibgal.com/proekty/sibirskaya-neoarhaika/> (дата обращения: 09.10.2018).
9. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 297 с.

References

1. Voronova I.V. Kul'turnyy sintez i natsional'nyy kanon [The Cultural Synthesis and National Canon]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2015, no. 32, pp. 103-116. (In Russ.).
2. Losev A.F. *Znak. Simvol. Mif [Sign. Symbol. Myth]*. Moscow, MGY Publ., 1982. 480 p. (In Russ.).
3. Losev A.F. *Dialektika khudozhestvennoy formy [Dialectics of artistic form]*. Moscow, Akad. proekt Publ., 2010. 415 p. (In Russ.).
4. Sepir E. Bessoznatel'nye stereotipy povedeniya v obshchestve [Unconscious stereotypes of behavior in society]. *Izbrannye trudy po yazykoznaniiyu i kul'turologii [Selected works on linguistics and cultural studies]*. Moscow, 1993, pp. 592-609. (In Russ.).
5. Taylor E. *Pervobytnaya kul'tura [Primitive culture]*. Moscow, Politizdat Publ., 1989. 573 p. (In Russ.).
6. Uayt L. Simvol: nachalo i osnova chelovecheskogo povedeniya [Symbol: the beginning and basis of human behavior]. *Izbrannoe: nauka o kul'ture [Favorites: science of culture]*. Moscow, ROSSPEN Publ., 2004, pp. 34-52. (In Russ.).

7. Uorf B.L. Otnoshenie norm povedeniya i myshleniya k yazyku [The ratio of the norms of behavior and thinking to language]. *Zarubezhnaya lingvistika: sbornik statey [Foreign linguistics: collection of articles]*, 1999, no. 1, pp. 58-92. (In Russ.).
8. Chirkov V. *Sibirskaya neoarkhaika: "Sled", "Perpetuum mobile", "Khronotop/ Chronotop" [Siberian neo-archaic: "Trace", "Perpetuum mobile", "Chronotop"]*. (In Russ.). Available at: <http://sibgal.com/proekty/sibirskaya-neoarkhaika/> (accessed 09.10.2018).
9. Yung K.G. *Arkhetip i simvol [Archetype and symbol]*. Moscow, Renessans Publ., 1991. 297 p. (In Russ.).

УДК 130.2

ПАСХАЛЬНЫЕ И РОЖДЕСТВЕНСКИЕ ОБЫЧАИ И ТРАДИЦИИ В НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ В СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

Цыплаков Дмитрий Анатольевич, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры церковного богословия, Новосибирская православная духовная семинария (г. Обь, РФ). E-mail: tsypl@ngs.ru

Цыплакова Светлана Михайловна, кандидат культурологии, доцент кафедры библиотечного дела и социально-культурной деятельности, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ). E-mail: ipmmx@yandex.ru

В данной публикации исследуется вопрос о формах сохранения пасхальных и рождественских обычаев и традиций в секулярной российской реальности. Исторически вера входила и входит в структуру мира народных обычаев и традиций. Учет этого фактора нужен при описании русской культуры, а также в религиозных, социологических и исторических исследовательских работах. Важность анализа форм бытования религиозных элементов культуры в социальном пространстве определяет актуальность настоящего исследования. Несмотря на то, что прошел определенный исторический период, на данный момент недостаточно изучены культурно-религиозные аспекты жизни людей в советский период. Таким образом, целью исследования является экспликация через биографические нарративы культурных элементов, определивших направление десекуляризации секулярного советского и российского общества. Были решены следующие задачи: собраны биографические свидетельства респондентов, произведен их анализ (с элементами актантного подхода), показаны точки восстановления традиционных религиозных культур в постсоветский период. В данной публикации рассматриваются пасхальные и рождественские обычаи и традиции в народной культуре в советское время. В тексте анализируются структуры жизненного мира наших современников на базе анализа биографий. Рассмотрены биографии респондентов, живших в советский период. Они родились преимущественно в сельской местности и в детстве ходили в храмы. В атеистической обстановке советского периода они в той или иной степени сохраняли религиозные обычаи и традиции, что описывается ими в интервью-нарративах. Анализ интервью позволил сделать примечательные выводы относительно бытования религии в социуме. Показано, что народные обычаи и традиции по-прежнему сохраняли религиозную составляющую. Пасху и Рождество, особенно в сельской местности, продолжали отмечать посредством народных и религиозных обрядов. Религия приводила к контroversам в публичной сфере. В результате она находилась в своеобразной «нише», но транслировалась и сохранялась, продолжая формировать культурные паттерны. Определяющим моментом последних десятилетий возвращения религии в жизненный мир социума, «религиозного ренессанса», стала близость вероучения традиционных религий, культовой практики и жизни к культуре населения. В статье эксплицированы те традиции прошлого, которые определили современную матрицу религиозной культуры России, эта экспликация фундирована уникальным эмпирическим материалом.

Ключевые слова: религия, секуляризация, религиозная культура, народные обычаи и традиции.