МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
СОВЕТ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ
ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

РОССИЯ, ЗАПАД И ВОСТОК: ДИАЛОГ КУЛЬТУР

Материалы Первой Международной молодежной научно-практической конференции

28–29 апреля 2014 г.

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2014

Анализ собранного материала по фразеосемантической группе «брачное состояние» показал, что в рассматриваемых лингвокультурах отражены такие этапы, как *подготовка к браку, свадьба, жизнь после замужества / женитьбы, годовщины свадьбы*. В обеих традициях используются *фитомофный* и *зооморфный* коды для обозначения изоморфизма развития растений, животных и человека. В английской языковой картине мира важен правовой аспект, на основе которого можно судить об ответственности, зрелости человека. А в русской языковой картине мира важна биологическая подготовка к зрелости, не приуроченная к какому-то возрастному этапу, естественное развитие человека. Особой национальной спецификой для обеих лингвокультур обладают ФЕ, принадлежавшие к подгруппам «*свадьба*», «*брачное состояние*». Собранный материал свидетельствует о разных культурных установках сравниваемых языковых традиций. Так, для англосаксонской лингвокультуры значимым оказывалось социальное положение избранника, избранницы, их состояние. Поэтому брак был выгодной сделкой для людей. Мужчины не женились рано. Считалось, что чем старше муж, тем более он обеспечен и влиятелен. В русской культуре женитьба являлась своеобразной инициацией, проверкой человека на взрослую жизнь и становилась обязательным условием зрелости человека.

Литература

1. *Кунин А.В.* Большой англо-русский фразеологический словарь. М.: Русский язык, 1984.
2. *Маслова В.А*. Лингвокультурология. М.: Академия, 2001.
3. *Телия В.Н.* Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Языки русской культуры, 1996.
4. Фразеологический словарь русского литературного языка: в 2 т. / сост. А.И. Федоров. М.: Наука, 2001.

ЭСТЕТИКА ГО СИ: ДУХОВНАЯ МУДРОСТЬ И ИСКУССТВО ЖИВОПИСИ В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ
AESTETICS OF GUO XI: SPIRITUAL WISDOM AND THE ART OF PAINTING IN THE CHINESE HISTORY OF CULTURE

Ю.Н. Гостева, О.Б. Панова
Национальный исследовательский Томский государственный университет
National Research Tomsk State University

Статья посвящена философско-эстетическому наследию и живописи китайского художника Го Си. Выявляются важнейшие теоретические принципы искусства Го Си, отражающие эстетическое миропонимание китайского народа. Показано их значение в истории искусства Китая.

Китай – страна, имеющая древнюю традицию искусства живописи, которое и в современную эпоху не утрачивает значения для развития китайской культуры. Китайская классическая живопись, согласно авторитетному китаеведу В.В. Малявину, «влюбленному и вдумчивому наблюдателю… способна дать на удивление полное и достоверное знание о душе и мудрости этой древней страны». Малявин называет живопись Китая синтетическим искусством, соединившим в себе эстетические качества каллиграфии, поэзии и даже музыки [4, с. 3–4]. Произведения китайских художников вбирают в себя всю мудрость китайского народа и являются «живым» наглядным выражением его миропонимания: духовная мудрость, своеобразная китайская философия и искусство живописца в данном случае неотделимы. Потому исследование работ отдельного художника даёт возможность постижения миропонимания целой исторической эпохи.

Одним из таких художников был Го Си – знаменитый пейзажист, живший в XI в. (ок. 1020–1085 гг.). Он был членом императорской Академии живописи в городе Бяньлян (Кайфын), основанной в X в. Академия была предназначена для подготовки профессиональных художников, а ведущий ее представитель Го Си занимался как живописной практикой, так и теоретическими искусствоведческими разработками. Особый интерес представляет его трактат «О высокой сути лесов и потоков», содержащий глубокие философские размышления о сущности искусства, об эстетике живописи, являющийся образцом взаимосвязи философского и художественного миропонимания.

Следует отметить, что три религии – конфуцианство, буддизм и даосизм – образовали в Китае синкретическую этико-политическую и религиозную систему, оказавшую влияние на особенности стиля живописи. Взаимопроникая друг в друга, они в XI в. дали начало новому философскому направлению – неоконфуцианству. Согласно этому учению единые законы мироздания проявляются в любом, даже самом

малом явлении природы и познаются через природу. «Отчего благородный муж любит горы и воды? Изысканная простота холмов и рощ – его постоянная обитель… Все люди мечтают об облачной дымке и святых подвижниках, но сами не могут их лицезреть… Но под рукой искусного мастера они вновь появляются перед нами… Разве не радостно сердцу сие? Вот почему люди так высоко ценят искусство живописи» [5]. В данном отрывке Го Си утверждает значимость живописных произведений в жизни любого человека, стремящегося находиться в гармонии с собой и окружающим миром.

Но чтобы человек смог мысленно очутиться среди несущих покой гор и потоков, картина должна быть наполнена духовным содержанием. В своей статье «Гора сознания. О духовности в искусстве» В.В. Малявин размышляет над тем, каким образом жизнь духа может быть передана и постигнута в произведениях искусства, и приходит к парадоксальному выводу, что «нужно оставить всякую искусность, чтобы прийти к жизни чистого духа» [4, с. 245–246]. Духовность, по его словам, – это то, что наполняет целый мир, но само не тождественно этому миру и является метафорой неба – всеобъятного, пустотного, лучезарного, а истинное призвание искусства в китайской традиции – быть следом, тенью духовной реальности.

Го Си: «Тот, кто учится рисовать бамбук, берет побег бамбука и, когда в лунную ночь тень побега отразится на стене, его взору явится подлинный образ бамбука. Может ли поступить иначе тот, кто учится рисовать горы и воды? Он охватывает мысленным взором горы и потоки, и тогда смысл пейзажа проявляется воочью» [5]. Согласно китайской философской мысли, тень – символ человека, овладевшего подлинным учением, т.е. осознавшего свою слитность с Единым. Она сама по себе не движется, не обладает формой, поэтому, являясь отражением Абсолюта, она ближе к Абсолюту, так как тень не так изменчива, не так определенна, как телесная форма. Тень выступает в роли мудреца, наставляющего откликаться, а не преобразовывать, быть эхом истины, а не ее творцом. Так и Го Си утверждает, что нет необходимости изображать какую-либо определенную местность, поскольку истина сокрыта за внешней оболочкой и может быть выявлена через обезличенные символы. Таким образом, его, как и других китайских художников, занимавшихся классической живописью, интересовало не соответствие картины тем или иным объективным прототипам, а ее верность внутренней сокровенной духовности.

«Те, кто всерьез толкуют о живописи, говорят так: есть горы и воды, сквозь которые можно пройти; есть такие, на которые можно смотреть; есть такие, где можно гулять, и есть такие, где можно поселиться. Вот такую картину можно назвать воистину утонченной», – утверждает Го Си [5]. Отношения между человеком и природой в китайской культуре характеризовались гармонией и единением. Дж. Роули так комментирует данную особенность: «Мастера пейзажа стремились воссоздать естественный мир как всеобъемлющую систему, сопоставимую с системой самого космоса... Они рисовали картины, указывавшие на последовательность различных моментов сознания и движение вовне изображенных видов в безбрежный простор мироздания» [4, с. 86]. Именно таким художником и был Го Си, его пейзажи характеризуются свободой в передаче пространства, плавностью линий, монументальностью, насыщенностью и сложностью композиционного построения, скрупулезностью передачи всего, что должно поместиться на свитке. М.Е. Кравцова отмечает, что горы на всех картинах Го Си «несут печать «космических» пиков с причудливой формы скалами и глыбами, нависающими над пропастью» [3, с. 361].

Чтобы суметь передать природу в ее необъятности и грандиозности, Го Си заботится о соблюдении правил перспективы, при этом выделяя главное и подчиняя ему детали. На основе наблюдений природы Го Си создал теорию трех далей, выделив высокую, глубокую и ровную в зависимости от положения зрителя. Чтобы выделить расстояния, художник использовал переходы по глубине через расплывчатые пустоты, которые создавали впечатление неизмеримого простора. Чтобы еще более усилить это ощущение неизведанной шири, облака, туман и освещение были нанесены таким образом, чтобы пустоты между тремя планами казались еще более смутными и внушали тем самым мысль о беспредельности Дао и Ци, разлитого в пейзаже. Го Си говорит об особом «энергетическом образе» пейзажа, делающего его великой вещью. В живописи сунской эпохи характер пустых мест, создающих эффект бесконечной дали, был результатом специфических представлений о пустоте, основывавшихся на даосском понимании значимости не-сущего: в китайской философии «пустота-наполненность» (сюй-ши) – принцип, выражающий идею целостности мироздания, абсолютной вместимости, пустота, из которой «рождаются десять тысяч вещей» (даосский трактат «Цзин фа»).

Еще одной известной философской оппозицией является «инь-ян». Этимологические значения инь-ян – теневой и солнечный склоны холма или берега реки, таким образом, данные категории изначально получили связь с жанром «гор и вод», однако проявления инь-ян на картинах Го Си разнообразны: принципу единства, взаимопорождения противоположностей служат особая композиция картины (гора-хозяйка и горы-подданные), цветовая гамма (монохромные чернила, тонированные красками), ритмиче-

ские повторы. Приемом ритмических повторов пользовался Го Си в горизонтальном свитке «Осень в долине Желтой реки», где под ударами его кисти рождается образ изменчивой и бесконечной природы. Монохромный пейзаж так богат в своей тональности, что зритель воспринимает черный цвет туши как красочную гамму реального мира, подчиненного единому настроению. Бесконечно далек и отстранен от зрителя этот обозреваемый сверху вид, не имеющий четких границ и композиционных завершений. Как бы воссоздавая в памяти свое путешествие, художник располагает ряд за рядом цепи гор, сосны и хижины, утопающие в волнах осеннего тумана. Го Си говорил о своей картине так: «Виденное чередой проходит в груди, так что глаза не видят шелка, руки не чувствуют кисти и туши; громады камней катятся лавиной, таинственное и безбрежное – на моей картине!» [6, с. 1–2]. Это и есть явление, когда-то охарактеризованное известным французским синологом М. Гране, когда «одна конкретная видимость словно бы тянет за собой другую видимость», словно это есть два сцепленных знака, «которые вызывают друг друга в результате резонанса: они оба свидетельствуют об одном и том же состоянии, а точнее, об одном и том же аспекте вселенной» [2, с. 23].

Стремление Го Си на неподвижном свитке передать вечно изменяющиеся состояния природы, так созвучные настроению людей, также нашло свое отражение в его теоретических разработках: «Весной дымки и облака в горах стелются непрерывной чередой, и люди радостны. Летом горы прекрасны, на них густая тень от деревьев – люди безмятежно спокойны. Осенью горы прозрачно-светлые, точно качаются и падают, – люди строгие. Зимой горы скрыты темной мглой – люди затаившиеся» [5]. Одним из шедевров Го Си по праву считается «Ранняя весна», где художник смог передать тонкое настроение переходного периода путем изображения легкой дымки, нежно окутывающей громоздкие горы, а большие фрагменты изображения, окрашенные в светлые и темные тона, вместе с напряженностью форм создают драматический эффект. Художник не останавливается только на классификации дымки и облаков, он также описывает горы, деревья, мосты и другие аспекты пейзажа, таким образом выделяя более ста сюжетов, сгруппированных по темам. Традиция подводить предметы окружающего мира под определенные категории, тем самым их упорядочивая, исходит из древних верований и гадательных практик с «Ицзин» – «Книгой Перемен», гласящих, что человеческому языку слов и понятий предшествует язык самих вещей – язык, не выражающий и не обозначающий, а воистину соприкасающийся с реальностью.

Реальность находит свое выражение в символах: хижине благородного мужа в горах, соснах, олицетворяющих собой человека, обладающего внутренней стойкостью, неподвластного внешним невзгодам и напастям, и прочих различной формы деревьях и нагромождениях камней. Так, например, Го Си приводит три типа деревьев: небольшие, гибкие деревья – люди, хранящие в себе веру, кривые деревья – люди, привязанные к своим добродетелям, а прямые – люди, находящиеся в потоке жизни и потому процветающие. В китайской традиции устоялось мнение, что изображения прямых зеленых сосен следует дарить на день рождения, а сухое дерево символизирует собой состояние медитации и пользу внешне бесполезного. Природа и человек у Го Си – это продолжения и подобия друг друга: «Для гор воды – это жилы с кровью; трава, деревья – это их волосы; дымки, облачка – их цвет лица... Для вод горы – это лицо; беседки, павильоны – это глаза с бровями; рыболовные сети и удочки – их души» [Там же].

Таким образом, творчество Го Си – как философско-искусствоведческие труды, так и художественные произведения – пребывает и развивается в русле единой китайской эстетической традиции, сохранение которой характерно для культуры Китая в целом. Её истинным хранителем и выступает каждый художник. В философско-эстетических трудах Го Си содержатся размышления над важнейшими эстетическими принципами искусства живописи: необходимость выражения единства Человека и Мира, следования кисти художника Мудрости Всеобщего Мирового Дао, значимость для художника глубокого эстетического созерцания, проникновенного внимания и душевного переживания Духовности Природы. Все они находят отражение в его живописи и в дальнейшем наследуются новыми поколениями живописцев последующих исторических эпох, сохраняя актуальность и для современной китайской живописи.

Литература

1. *Ан С.А.* Механизм традиции в классической и современной живописи Китая // Мир науки, культуры, образования. 2009. №01 (13). С. 63–65.

2. *Гране М.* Китайская мысль / пер. с фр. В.Б. Иорданского; общ. ред. И.И. Семененко. М.: Республика, 2004. 526 с.

3. *Кравцова М.Е.* История культуры Китая. 3-е изд., испр. и доп. СПб.: Лань, 2003. 416 с.

4. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В.В. Малявина. М.: «ОАО Люкс»: «Издательство Астрель»: «Издательство АСТ», 2004. 432 с.

5. Путь – Го Си: Возвышенный смысл лесов и потоков [Электронный ресурс]. URL: http://www. kulichki.com/path/library/foreststreamsessence.html, (дата обращения: 01.04.2014).
6. *Самин Д.К.* 100 великих художников. Го Си [Электронный ресурс]. М.: Вече, 2004. URL: http://www.libok.net/writer/3398/kniga/37754/samin_d_k/100_velikih_hudojnikov/read (дата обращения: 01.04.2014).

МУЗЫКАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ В ГОРОДСКОЙ МОЛОДЁЖНОЙ СРЕДЕ: ПРОЕКТ «РУССКО-НЕМЕЦКИЙ ХОР»
DIE MUSIKALISCHE KOMMUNIKATION IM STÄDTISCHEN JUGENDRAUM: DAS PROJEKT « RUSSISCH-DEUTSCHER CHOR»

Е.Е. Гуткевич, С. Демут
Национальный исследовательский Томский государственный университет
National Research Tomsk State University

В 2013 г. в Томске начал реализовываться интернациональный проект «Русско-немецкий хор», цель которого – языковой и культурный обмен людей разного возраста, социального статуса, национальной принадлежности. Хоровое творчество в данном проекте стало уникальной площадкой, позволившей через освоение музыкального материала и знакомство с творчеством многих композиторов воспринять лингвистические особенности языков (немецкий, русский), особенности национального менталитета двух стран. Проект затронул несколько городских пространств (Томский государственный университет, Русско-немецкий дом, гимназия № 6), тем самым охватив молодёжную городскую среду.

Вопрос о культуре и её месте в сегодняшнем мире является всё более актуальным для многих исследователей и профессионалов. Культура как система ценностей, связанная с местом и историей, пронизывает все сферы деятельности человека, связывает его с пространством проживания, определяет взаимоотношения с другими людьми. Изменения, которые произошли за последние десятилетия в России и в мире, заставляют менять подходы, методы и основания культурного действия. Старая инфраструктура культуры уже не справляется с этими задачами и нуждается в значительной модернизации. Традиционная модель культурно-просветительского учреждения, сформировавшаяся в XX в. и решавшая задачи индустриальной эпохи, устарела в глазах значительной части населения. Культура всегда была необходимым ресурсом моделирования современности – формирования образа человека, выработки новых форм общежития, учреждения современных институций [1, с. 1].

В основе любой культуры лежит язык, который развивается по мере развития культуры как инструмент познания и организации деятельности людей. С помощью языка человечество фиксирует определённую информацию для передачи её дальнейшим поколениям. Это, в первую очередь, касается разговорного языка. Однако в природе существуют и другие языки, которые также созданы для фиксации, хранения и передачи определённой информации. И таким средством коммуникации в настоящее время становится музыкальный язык.

Наш разговорный язык можно сопоставить с «музыкальным языком» по ряду критериев. «Первоначальной функцией речи является коммуникативная функция. Речь является, прежде всего, средством социального общения, средством высказывания и понимания» [2, с. 50–52]. Следуя этой мысли, можно подтвердить то, что первоначальной функцией музыки также является функция коммуникативная. Музыкальная речь – это средство социального обобщения, высказывания и понимания, которое достигается определённой типизацией. В музыкальном языке данный процесс выражается в музыкальных интонациях. «Искусство интонируемого смысла» – так афористически определил музыку Б. Асафьев. Он увидел в явлении интонации важную взаимосвязь с жизнью, жизненными явлениями. По Б. Асафьеву, «музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой» [3, с. 344–355]. Заслуживает особого внимания разработка В. Медушевского, который говорит о том, что «музыкальная интонация воспринимается как живая потому, что в ней отражается живой человек. Музыкальная интонация телесна уже по своей форме, она промысливается дыханием, мимикой, жестами». Для нас это является доказательством неразрывной связи человека, его физических возможностей, духовного мира, культурно-антропологических особенностей, специфики его коммуникативных средств [4, с. 40–46]. Хоровое творчество – это коллективный творческий процесс, способный объединить под своим началом людей абсолютно разного статуса, возраста, национальной принадлежности. Певческая культура разных стран образуется в результате многочисленных социальных, экономических, геополитических и культурных процессов, происходящих как внутри страны, так и в ближайшем её окружении. Немаловажным в становлении оп-