

УДК 7.01:005

АРХАИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ: ПРОБЛЕМА ОСНОВАНИЙ И МЕТОДОВ ИССЛЕДОВАНИЯ

Алексия Личинаки

В статье «Архаические мотивы в современном искусстве: проблема оснований и методов исследования» рассматриваются основания для квалификации значения архаических мотивов в современном искусстве на основе методологических установок, определяющих наиболее известные и распространенные подходы к данной проблеме в культурной антропологии, психологии, философии культуры и семиологии.

Ключевые слова: *архаика, современное искусство, культурная динамика*

Для тех, кто привык к устоявшимся строгим законам академизма в изобразительном искусстве, могут показаться вызывающими, нелогичными по своей структуре и содержанию, и даже деструктивными, современные течения, представители которых не стремятся следовать общепринятым канонам, выполняемым большинством художников на протяжении многих веков. В массовом сознании, представляющем шаблоны и стереотипы общественного вкуса, «“подлинным” признаётся такое искусство, которое “похоже”, “совсем как в жизни”, т.е. изоморфно материальной действительности. И наоборот, остаются “вещью в себе”, непонятными и чуждыми для широкой публики произведения искусства, течения и направления, в которых реальность предстала преображенной, иной, парадоксальной, не соотносимой “на прямую” с узнаваемой и осязаемой материальной жизнью» [3, с.4]. В качестве примеров такого преображенного и преображающего искусства выступают такие течения, как фовизм, примитивизм, наивное искусство, которые были распространены в начале XX века.

Трудно не согласиться с тем, что свежий взгляд и отсутствие привязанности к определённым нормам и условиям способны породить то самое «чистое искусство», выразительное и эмоционально насыщенное, и имеющее своё собственное, созданное художником пространство, уникальное тем символизмом, который оперирует совсем иным художественным языком. В качестве примера одного из таких современных мастеров выступает нью-йоркский непрофессиональный художник Жан-Мишель Баския, работавший в жанре неоэкспрессионизма и одаренный необыкновенной способностью к спонтанному творчеству. Художник создавал свои яркие полотна, устанавливая холст, одновременно включив радиоприёмник, телевизор, а также буквально всё, что слышал и видел, и только тогда начинал рисовать. Картинки сменяли друг друга в бесконечном информационном потоке, и в такие моменты из сумбурного потока рождались новые идеи, образы, зарисовываемые следом за уже имеющимися. Из такого рода хаотических наслоений сюжетов и форм получалось выразительное и экспрессивное полотно, являющее собой сочетание фигуративно-иероглифических конфигураций. Интересные смелым исполнением образы на полотнах, выполненные в непосредственной манере, свойственной

Баския, привлекают своей естественностью и аутентичностью. Своеобразная динамика, а также персонажи в его работах по своему характеру напоминают произведения традиционного африканского искусства. В этой связи возникает вопрос: о чем свидетельствует такое внимание к архаическим формам культуры? Является ли это признаком кризиса культуры, ее стремления к обретению устойчивости или симптомом ее существенных ценностных трансформаций?

Можно предположить, что обострение чувствительности, которое явно проявляется в работах Жана-Мишеля Баския, является свидетельством неосознанного сопротивления тотальности власти: власти прагматически-рационалистического, той самой технической машинерии, распространившейся с наступлением XX в. на все сферы социальной жизни.

На переломе веков неизбежно происходило структурирование социальных институтов, и технический прогресс вызвал так называемый «откат», или возврат к архаическим формам осмысления окружающей действительности, к некоей первозданности, и такой возврат можно рассматривать как компенсацию, попытку современного человека скрыться от стремительного и суетного, создающего ощущение хаоса темпа жизни, вызванного институализацией государственных структур и царящей вокруг технократической атмосферой.

Наблюдая за противоречивостью происходящих в обществе процессов, можно также сделать предположение, что возврат к архаическому искусству является признаком деградации или проявления некоего деструктивного процесса в психологическом климате нашего времени. Конечно же, уровень сознания современного и первобытного человека значительно отличается, однако их объединяет то, что психическая деятельность цивилизованного человека также окончательно не достигла уровня неразрывности, и её частичная диссоциированность имеет много общих черт с еще не интегрированным сознанием представителя первобытного общества. Среди первобытных людей психика или душа не воспринималась как нечто целое. Считалось, что человек помимо обычной души также обладает и так называемой «лесной душой», которая была воплощена в том звере или растении и с которым этот человек имеет определенное психическое родство. Сознание современного человека также характеризуется отсутствием неразрывности, и об этом можно говорить в связи с тем, что психика подвержена процедурам подавления, о которых достаточно подробно говорит психоанализ. Это обстоятельство действительно может стать условием для «рекультивации» архаических паттернов в социальном и культурном пространстве.

В процессе осмысления прослеживающейся общности архаических проявлений в работах современных художников и в творчестве представителей первобытной культуры, возникает и другой вопрос: является ли подобный «возврат» к архаическому искусству свидетельством регрессивных проявлений или «обратного» витка в жизни самой культуры? Или, что также возможно, это проявление ее внутренних динамических процессов? Ведь в самом языке культуры, который является языком символов, действует внутренняя «логика», которая приводит к взаимодействию и трансформации символических форм, и в этом смысле, возможно, что поворот к архаике связан с жизнью символических

форм, что этот самый поворот распространяется также на «логику» развития языка искусства. В частности, как можно увидеть в концепции О. Шпенглера, жизнь отдельных культур закономерно проходит через периоды зарождения, расцвета и упадка, и поэтому, возможно, архаические мотивы являются свидетельством зарождения новой культуры, а не упадка старой.

Попытка дать ответы на эти вопросы предполагает обращение к соответствующим подходам и теориям, которые наиболее полно представляют спектр исследований в данной предметной области. Это подходы, сформировавшиеся в области культурной антропологии и психологии, в области философии символических форм и семиологии.

Культурная антропология о значении архаики

Изобразительное искусство, как современное, так и архаическое, находится в тесной связи с религией, мифологией, традициями и верованиями своей эпохи. Проявление первобытного интуитивного мышления в произведениях современного искусства может быть связано с присутствием следов пережитков прошлых эпох в сознании современного человека. Такую точку зрения выразил английский этнолог и культуролог Э.Б.Тайлор в своей работе «Первобытная культура». Тайлор считает, что такие воскрешения давно угасших поверий и традиций свидетельствует о деградации и, в конечном счёте, о вырождении культуры. Но было бы не совсем правильно полностью соглашаться с подобным мнением, поскольку необходимо иметь в наличии достаточно оснований, чтобы его подтвердить.

Антропологи не раз описывали, что происходит с сообществом первобытных людей при столкновении их духовных ценностей с воздействием современной цивилизации. Причиной упадка и деградации племён с архаическим укладом жизни является вмешательство в него культуры представителей современной цивилизации, разрушающей систему традиций и верований, что ведёт к потере интереса к жизни и морального упадка целой общины. Однако нет никаких конкретных свидетельств о пагубном влиянии элементов архаической культуры, вмешивающихся в сознание современного человека. Вероятно также, что устойчивость архаического мышления становится скорее даже созидательной силой, возвращающей современному человеку, хотя бы в малой степени, утраченные им первозданные качества, присущие ранним этапам развития цивилизации.

Теории, подобные тейлоровской, строятся на эволюционном подходе, который предполагает строгий вектор развития культур от примитивных к развитым цивилизациям. Понятно, что такой взгляд предполагает линейность развития культур, причём априори предполагается, что современные культуры являются более развитыми, прогрессивными по сравнению с ранними культурами. Предвзятость такой позиции очевидна, и, следовательно, она не может быть рассмотрена как основание для рассмотрения наших вопросов. Можно сказать, само понятие пережитка заявляет о себе как о чём-либо, оставшемся в прошлом, и если так называемый пережиток снова возникает в сознании людей на последующих уровнях развития цивилизации, а,

следовательно, в совокупности с новыми условиями существования и витком культурного прогресса, то в таком случае он уже не может называться отжившим своё, т.е. пережитком, поскольку возрождает своё бытие в мифотворчестве, сосуществуя с более сложными символическими структурами современной культуры.

Исторический, сравнительный, функционалистский подходы в культурной антропологии, которые задают оппозицию эволюционному, предлагают больше возможностей в исследовании как самих культур, так и отдельных их тенденций. Но в отношении интересующих нас вопросов эти подходы могут дать только некую констатацию положения дел, но не основание для выводов. Ещё один взгляд, который существует в культурной антропологии, ориентирован на выявление психологических оснований культурной прогрессии. Здесь наиболее интересной может представляться концепция М. Мид, которая в своем исследовании «Культура и мир детства» рассматривает гипотезу об аналогичности мышления первобытного человека детскому мышлению. Архаические культуры в подобных работах представляются как зафиксированные детские состояния, где первобытные общества занимают нижнее положение в иерархии развития, а высшей точкой признается современный человек. Однако данное предубеждение может быть связано со склонностью исследователей переносить на архаические проявления первобытной культуры свои психологические обоснованные метафоры и научные клише, на основе которых строятся антропологические выводы, разделяющие развитие культуры на определенные периоды. В неявном виде здесь присутствует тот же эволюционизм, хотя вполне возможно, что первобытные цивилизации являются более продвинутыми в сравнении с современным обществом, благодаря устойчивости культуры и сопряженности с природой, проявляющейся в гармоничном сосуществовании с ней первобытного общества.

К. Леви-Стросс в «Структурной антропологии» также задается вопросом о том, почему же сохраняется то или иное свойство культуры, заимствованное или получившее распространение в гораздо более ранний исторический период. По его мнению, устойчивость культуры не менее загадочна, чем ее изменчивость. Леви-Стросс полагает, что кажущиеся невозможными связи, совпадения в проявлениях различных, не пересекающихся друг с другом территориально или во времени культур, не случайны. И он предлагает концепцию, согласно которой исследование любой культуры должно опираться на выявление той структурной основы, которая обеспечивает её собственную устойчивость, а также и устойчивость культурных феноменов как таковых, взятых в диахроническом рассмотрении. Взаимная корреляция синхронического и диахронического анализа дают возможность построить «сеть», с помощью которой можно улавливать неявные проявления культурной жизни и их смысловое наполнение. Структурный анализ может позволить обнаружить динамику процессов культуры, допуская возможность разворота к неким символическим структурам, которые в общем потоке развития культуры представляют средоточие движений внутри ее языка, что превращает их в устойчивые символические конструкции. Они могут рассматриваться также и в качестве культурных кодов, которые не

просто репрезентируют определенную культуру, но могут становиться универсальными характеристиками различных культур.

Такое направление исследования получило семантическую интерпретацию, в частности, в работах В. Тернера, где преимущественное значение приобретает смысловое и содержательное наполнение этих символических структур. Например, жесткость семантики ритуала свидетельствует о стремлении к максимальной устойчивости, которая необходима для функционирования родоплеменного общества в его столкновении с неконтролируемыми природными силами. Поэтому для современного общества архаическая культура может становиться достаточно очевидным символом устойчивости, и именно это значение может вызвать разворот к архаике как к некоему паттерну. С этой позиции нельзя говорить о том, что возвращение к архаической культуре – это деградация, ведь архаика дает современному обществу ресурс незыблемых устойчивых форм и этот запас неисчерпаем для современной культуры, она питается им и находит в нем прибежище.

Архаическое искусство и психоаналитический подход.

В психологии можно встретить позицию, близкую к эволюционистской, где для понимания коллективной психологии применяются аналогии индивидуальной психологии. В частности, это касается этапов развития индивида: «Подобно тому, как человеческий зародыш в своём развитии проходит через стадии, повторяющие эволюционный путь от низших форм к человеку, так и человеческий разум в своём становлении проживает ряд этапов, соответствующих первобытному мышлению» [9, с.96]. Это относится, например, к роли инстинктов в организации психической жизни человека, и считается, что на ранних этапах развития сознания (как ребёнка, так и первобытного человека) инстинкты играют ключевую роль, а взрослый или цивилизованный человек уже сталкивается с необходимостью подавления инстинктов, что приводит к различным психологическим проблемам. Как это показал еще З. Фрейд, у человека формируются страхи, фобии, возникают проблемы в результате детских травм, связанных с подавлением либидо.

Научная психология, обращаясь к такому неопределенному и подвижному предмету, как организация психической жизни, выстраивает определенные концепты, с помощью которых можно обнаруживать и формулировать устойчивые формы этой организации. В качестве таких концептов можно рассмотреть архетипы в теории коллективного бессознательного К. Г. Юнга. Архетипы воздействуют на сознание, и уже отрешфлексированные и интерпретированные нашим сознанием архетипические символы наделяются смыслом, отображающим нашу реакцию на подсознательный образ и его восприятие. Если один из элементов – эмоции или образ – отсутствует, то нет и самого архетипа. Ведь образ сам по себе – это лишь слово-изображение и мало что значит. «Будучи же заряжен эмоциями, образ приобретает трепетность (или психическую энергию), динамизм, значимость. Архетипы – не просто имена, и даже не философские понятия. Это частицы

самой жизни, образы, которые неразрывно соединены эмоциями с живыми людьми» [9, с.95]

Здесь, правда, остается не ясным понятийный статус архетипа: предполагает ли понятие архетипа скорее ориентир для репрезентации форм психической жизни, или реальное свойство, «частицу самой жизни», которым можно охарактеризовать психическую жизнь той или иной группы? Выделяя, в частности, архетип Тени, Анимы и Анимуса, мы увидим, что невозможно определить и обозначить четкие границы между их проявлениями. Сложные вопросы возникают и при углублении в понимание содержания понятия архетипа. Например, если речь идет об архетипе Тени, то подразумевается, что это то, что человек не готов в себе принять, стараясь изъять или дистанцироваться от этого. Психологам, интерпретирующим понятие Тени, очевидно, где проявляют себя светлые стороны, а где – Тень. В теневые формы попадают, как правило, морально запретные и осуждаемые характеристики, зачастую имеющие ситуативное отношение к Тени, т.к. полностью определяются тем или иным «моральным кодексом», совсем не обязательно общечеловеческим. Поэтому понятие архетипа все таки следует рассматривать как некий концепт, который позволяет выявить проблемную область психической жизни. Так, например, из склонностей, которые до сих пор не имели шанса проявиться или которым воспрещалось спонтанно появляться в нашем сознании, складывается постоянно отбрасываемая на сознание и разум «тьень». Даже те склонности, которые при определенных обстоятельствах могли бы оказаться благотворными, нередко превращаются в демонов, будучи подавленными.

Представители школы К.Г. Юнга часто обращались к архаическому искусству как к иллюстрации архетипов. Основания этому можно найти в том, что природа архетипов символична, а образы в архаическом и современном искусстве вводят архетипы в определенный порядок символов, что и позволяет говорить о трактовке психического содержимого в изобразительном искусстве с точки зрения языка символов. И именно поэтому это направление в психологии способствовало развитию искусствоведения, что видно в работах А. Яффе и в исследованиях творчества, произведенных Э. Нойманном. Разумеется, это не означает, что специфические черты искусства, включая его интерпретацию, можно понять исходя только из их архетипической основы. Все эти области управляются своими собственными законами, и, подобно всем действительно творческим действиям, их невозможно до конца рационально объяснить. Но в сферах действия каждой из них можно различить архетипические стереотипы как некий динамический фон. Зачастую в них распознаются послания некой, будто бы целенаправленной, эволюционной тенденции подсознания» [9, с.306]

Так, М.-Л. фон Франц, ученица Юнга, определила круг или сферу как символ Самости. Он выражает целостность психики во всех ее проявлениях, включая взаимоотношения между человеком и самой природой. Где бы ни появился символ круга: в примитивном культе солнца или в современных религиях, в мифах или снах, в мандалах, нарисованных тибетскими монахами, в градостроительных планах городов или в сферических построениях древних астрономов, он всегда указывает на единственный наиболее существенный

аспект жизни – ее абсолютную завершенность. Следуя такому взгляду, можно сказать, что проявлением Самости является символика круга в работе Жана-Мишеля Баския «Лого», главный персонаж которой вписан в рамку, изображающую морской спасательный круг, изображенный на фоне океанского пейзажа, просторы которого бороздят легкие и прозрачные паромы и корабли.

Можно также отметить то, что выражение лица главного героя на этой картине жизнерадостно и открыто, и вероятно, что, заключив персонажа в спасательный круг, художник подсознательно отобразил внутреннее стремление к чувству защищенности и завершенности, ведь круглая рамка, в пределах которой существует главный персонаж полотна, четко отделяет и абсолютно изолирует его, в прямом смысле спасает от суеты окружающих событий и героев, изображенных в нижней части работы, и даже от цветового решения фона. Отсутствие напряженности и жизнерадостный настрой персонажа картины «Лого» является скорее исключением среди работ Баския, вмещающих в себя крайнюю степень эмоционального накала, экстремальной выразительности и общего ощущения угнетенности, измученного состояния и даже некоего переизбытка. Таким образом, можно сделать вывод о том, что неосознанно используя круг как символ Самости, художник выражает свою потребность в чувстве завершенности, покоя и защищенности, которая могла бы оградить его от хаоса внешнего мира.

Обращаясь к значению теории архетипов для интерпретации художественного творчества и жизни культуры, необходимо иметь в виду, что архетипические структуры определяют как индивидуальность художника, так и коллективное бессознательное социума. Взаимодействие, наложение этих оснований можно проследить лишь при самом тщательном анализе каждой из сторон, что вряд ли возможно, тем более *post factum*. Остается только предположить, что теневой персонаж в работах Жана-Мишеля Баския выходит, минуя рассудочное эго, на передний план и, олицетворяя активность и самостоятельность элементов подсознания, становится выразителем судьбы.

Символическая природа художественного мышления.

Опираясь на слова психолога юнговской школы Аниэлы Яффе, можно сказать, что история искусства тесно переплетена с историей религии, и «уходит своими корнями в доисторические времена – это хранилище наиболее важных символов наших предков. Даже в наше время, как свидетельствует современная живопись и скульптура, взаимосвязь религии и искусства продолжает сохраняться. Мы знаем, что в древних, первобытных обществах даже необработанные камни имели глубоко символическое значение. Они часто считались местами обитания духов или богов и применялись в первобытных культурах в качестве надгробных памятников, пограничных столбов или объектов религиозного поклонения. Такое использование позволяет рассматривать их как первичную форму скульптуры и первую попытку придать камню большую выразительность, чем та, что определена ему волей случая или прихотью природы».[9, с.229]

История символов и знаков, в которых они представлены, показывает, что

символическое значение может присутствовать в чем угодно: как в природных объектах или в произведенных человеком вещах, так и в абстрактных формах (вертикали, горизонталы, квадрате, треугольнике, круге, числах). Можно сказать, что весь космос представляет собой потенциальный символ. Человек предрасположен к созданию символов, поэтому он неосознанно преобразует в них объекты и формы, тем самым повышая психологический заряд последних, используя их как в религии, так и в изобразительном искусстве. Конкретность и четкость символа, выражающаяся в экспрессивных образах животного начала, присущего человеческой натуре, такие как животные-демоны, а также тотемные животные, давали первобытному человеку возможность относиться к таким символам как к представителю всепоглощающей силы в самом себе.

Почти все известные наскальные рисунки эпохи палеолита изображают животных, пластика и позы которых взяты с натуры и выполнены с большим художественным мастерством. Однако многие детали свидетельствуют, что рисунки предназначались для цели более важной, чем натуралистическое воспроизведение. К примеру, некоторые племена Африки до сих пор практикуют охотничью магию. Нарисованное животное выполняет роль «двойника». Символически убивая его, охотники пытаются предвосхитить и гарантировать удачу в реальной охоте. Психологическая подоплёка такого подхода заключается в сопряжении живого существа с его изображением, которое рассматривается как душа этого существа (В этом заключается одна из причин, почему большинство дикарей из первобытных племён, сохранившихся в наши дни, избегают фотографирования).

«Широкое распространение образов животных в религии и искусстве всех времен не просто акцентирует важность этого вида символов – оно показывает, как важно для человека сделать инстинкты (составляющие психическое наполнение этой символики) составной частью своей жизни. Само по себе животное не является хорошим или плохим. Оно – часть природы и не может желать того, что несвойственно природе. Иными словами, оно повинует своим инстинктам. Эти инстинкты часто кажутся нам загадочными, но у них имеется параллель в человеческой жизни: в основе человеческой природы тоже лежит инстинкт» [9, с.236].

Однако цивилизация по мере своего развития все более усиливает противодействие инстинкту, при этом считается, что животное начало в человеке должно быть преодолено. Неудивительно поэтому, что первобытное искусство или искусство архаических культур оказывается пугающим, шокирующим, ведь здесь мы лицом к лицу сталкиваемся с тем, на что современная культура накладывает запрет. Более того, как показывает Э.Кассирер, «воспринимая содержание не как настоящее, а как прошедшее, сознание тем не менее хранит в себе его образ, а стало быть, представляет его как что-то исчезнувшее – и уже таким к нему отношением придает ему и себе иное, идеальное значение» [4, с.26].

Искусство африканских народов, народов Океании представляет собой яркий показательный пример того, как органично могут соединяться глубинные природные начала и культурная форма. Ведь их подлинное понимание

пропорций, чувство рисунка и острое чувство реальности позволяют нам утверждать, что мы имеем дело с самобытным и исключительным искусством. Например, африканские маски являются свидетельством необычайной художественной одаренности африканских народов. Свободный полёт фантазии их создателей порождает образы и формы то реалистические, то фантазмагорические, самые непредсказуемые, бесконечно многообразные и вычурные. Выражающие множество оттенков различных эмоций, африканские маски нередко принимают зловещее выражение, иногда отталкивающий и свирепый вид. По словам Ж.Липшица, африканская скульптура лишней раз доказывает, что споры между сторонниками и противниками натурализма могут быть только диалогом глухих: там, где обыватель видит пренебрежение анатомией, примитивизм, отсутствие мастерства, художники авангарда обнаруживают точные линии и пропорции, стройность структуры в целом и отдельных ее частей, острую пластическую выразительность.

И пластика фигур, и лица персонажей работ нью-йоркского уличного художника Баския перекликаются с характером линий и формами силуэтов скульптур традиционного искусства африканских народов. Однако, при более внимательном рассмотрении становится понятно, что экспрессивные образы и мотивы в работах Жана-Мишеля Баския только лишь напоминают традиционное архаическое искусство, ведь художник не воспроизводит их, а работает с ними, привнося собственные его художественному почерку надрывность и разрушение регулярного ритма, сосуществующие в расструктурированности, не свойственной архаической культуре.

На картине «In Italian» (1983г.), узнаваемой по экстремальной выразительности техники Жана-Мишеля Баския, с использованием ярких контрастных цветов, почти в центре композиции, среди множества разрозненных второстепенных персонажей изображен мужчина, лицо которого по своей форме и выражению напоминает традиционную африканскую маску, вероятно изображающую воинственного духа, и определенно выражает чувство критического эмоционального напряжения. Эффект такого предельного накала усилен за счёт множества перечеркнутых и заменяющих друг друга надписей-наименований, которые наполняют пространство полотна, а также обозначают и самого главного героя. Интересно то, что идентификация персонажа картины ставится под вопрос символическим перечеркиванием и повторением надписи, обрамлением её с двух сторон вопросительными знаками. На фоне такой символической стереотипизации, называющей и обозначающей персону, трудно не заметить то, что лицо главного героя картины – это всё таки маска, а не истинное лицо. Подобный мотив заставляет зрителя задуматься о природе личности и самоидентификации, которая подсознательно воспринимается художником как присваивание неких ярлыков, взаимозаменяемых и явно поставленных под вопрос.

Современное произведение искусства покинуло не только царство конкретного, естественного, чувственного мира, но и сферу индивидуального. Оно в значительной степени стало отражением безличностного видения и, следовательно, даже в произведениях, имеющих форму иероглифической

идеограммы, затрагивает не избранных, но многих. Индивидуальной остается лишь манера изображения, стиль и качество произведений современного искусства. А зритель должен приспособляться к новым видам линий и красок или даже предварительно изучить их (как изучают иностранный язык), прежде чем он сможет оценить их по достоинству.

Художник во все времена был выразителем духа своей эпохи. Его творчество лишь отчасти можно понять с точки зрения его личной психологии. Сознательно или неосознанно художник придает форму основным ценностям своего времени, которые, в свою очередь, формируют его самого. Сами того не понимая, художники, словно алхимики, проецируют часть своей психики на материю или на неодушевленные объекты, наделяя их таинственной душой и преувеличенной ценностью, которая порой придается даже хламу. В действительности это проекция их собственной темноты, собственной земной тени, содержимого, утерянного и покинутого ими и их эпохой психического содержимого. Ведь именно архетипичность символики проявляемого бессознательного не позволяет с уверенностью утверждать, что на современные произведения изобразительного искусства влияет только лишь дух времени, в котором живёт и творит художник.

В заключение можно сделать следующие выводы: символы прошлого, являясь свидетельством повторяющегося возвратного витка культуры, возникают в сознании современного человека, и, как показывают опыт многочисленных исследований, для анализа таких явлений «возврата» к элементам архаических форм мышления недостаточно применить только лишь структурный или культурно-антропологический метод, близкий к эволюционному подходу и исключающий глубинную психологическую интерпретацию. Подходя к рассмотрению искусства первобытного общества и к сравнению его элементов с подобными символами в современном изобразительном искусстве, необходимо рассматривать и анализировать такие явления всесторонне. Полноценный анализ невозможен без символической интерпретации, семиотического и психологического подходов, позволяющих детально проанализировать каждый из элементов в структуре произведения.

Поставив вопросы о глубинной связи культур, имеющих между собой колоссальную временную дистанцию, можно увидеть, что ответ на них не может лежать только в одной или двух плоскостях. Начиная с культурологического анализа, мы неминуемо переходим в психологический, от него – в символический, обнаруживая при этом, что поочередное рассмотрение или смена ракурсов дает возможность обрести полноту объема в рассмотрении конкретного явления культуры, а также и то, насколько эти подходы являются взаимно необходимыми.

Список литературы:

1. Антология исследований культуры. Т.1: Интерпретация культуры.- СПб.: Университетская книга, 1997.- 728 с.
2. Бойко О.А. Архетип «Тени» в искусстве XX века //Вестник ТГУ. Культурология и искусствоведение. 2016. №3(23).- Томск: ТГУ.- С. 15-23.

3. Диденко В.Д. Духовная реальность и искусство: Эстетика преображения. – М.: Беловодье, 2005. – 288с.
4. Кассирер Э. Философия символических форм. Т.1.: Язык. Пер.с нем. - М.; СПб.: Университетская книга, 2002.- 272 с.
5. Леви-Стросс К. Структурная антропология. Пер.с фр. – М.: Наука, 1985. – 535 с.
6. Мид М. Культура и мир детства. Избранные произведения.Пер.с англ. –М.: Наука, 1988. – 429с.
7. Тайлор Э.Б. Первобытная культура.Пер.с англ.- М.:Политиздат, 1989. – 573 с.
8. Тернер В. Символ и ритуал. Пер.с англ. - М.: Наука, 1983. –176 с.
9. Юнг К.Г., Франц М.-Л. фон, Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы. Пер.с англ.– М.: Серебряные нити, 1997. – 368с.

Олексія Лічінакі

АРХАЇЧНІ МОТИВИ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ: ПРОБЛЕМА ПІДСТАВ І МЕТОДІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

У статті “Архаїчні мотиви в сучасному мистецтві: проблема підстав і методів дослідження” розглядаються підстави щодо кваліфікації значення архаїчних мотивів у сучасному мистецтві на підставі методологічних установлень, що визначають найбільш відомі і поширені підходи до цієї проблеми в культурній антропології, психології, філософії культури та семіології.

Ключеві слова: *архаїка, сучасне мистецтво, культурна динаміка*

Alexia Lichinaki

ARCHAIC MOTIFS IN THE MODERN ART: THE PROBLEM OF THE GROUNDS AND METHODS OF THE RESEARCH

The article “Archaic Motifs in the Modern Art: the Problem of the Grounds and Methods of the Research” is devoted to the qualification of the meaning of archaic motifs in the modern art on the basis of the main methodological trends in cultural anthropology, psychology, philosophy of culture and semiology. The turn to archaic images and the extremely expressive style in the art of the XX century and general interest to archaic cultures revealed some conceptual and valuable stereotypes in the research of cultural dynamics but also inspired searching the adequate methodology. Some ideas of structuralism, psychoanalyses and symbolic interpretation as well help to discover the senses of the archaic patterns for the contemporary culture.

Key words: *archaism, modern art, culture dynamics*

References:

1. Anthologia Issledovanii Kultury: T.1: Interpretacia Kultury (1997). (Anthology of Culture Researches: Vol.1: Interpretation of Culture),Universitetskaya kniga, Sanct-Petersburg, 728 p.
2. Boyko, O.A. (2016), Archetyp “Teni” v Iskusstve XX veka. (“Shadow” Archetype in the Art of XX century) // Vestnik TGU. Kulturologia I Iskusstvovedenie. №3 (23), Tomskii Universitet, Tomsk, P. 15-23.
3. Didenko, V.D. (2005), Duhovnaya Realnost I Iskusstvo: Estetika Preobrajenia. (The Spiritual Reality and the Art: the Aesthetics of Transfiguration), Belovodie, Moscow, 228 p.
4. Kassirer, E. (2002), Philosophia Simvolicheskikh Form: T.1: Yazyk. Per.s nem. (The Philosophy of Symbolic Forms: Vol.1: Language. Trans.from germ.), Universitetskaya kniga, Moscow, Sanct-Petersburg, 272 p.
5. Levi-Stross, K. (1985), Strukturnaya Antropologia. Per. s fr. (Structural Anthropology. Trans. from fr.), Nauka, Moscow, 535 p.

6. Mead, M. (1988), Kultura i Mir Detstva. Izbrannye Proizvedenia. Per.s angl. (Culture and the World of Childhood. Selected works.-trans.from eng.), Nauka, Moscow, 429 p.
7. Tylor, E.B. (1989), Pervobytnaya Kultura. Per. s angl. (Primitive Culture. Trans.from eng.), Politizdat, Moscow, 573 p.
8. Terner, V. (1983), Simvol i Ritual. Per. s angl.(Symbol and Ritual. Trans.from eng.), Nauka, Moscow,176 p.
9. Yung, K.G., Frants, V.-L. fon, Henderson, J. L., Yakobi, I., Yaffe, A. (1997), Chelovek i ego Simvoly. Per. s angl. (Man and His/Her Symbols. Trans.from eng.), Serebryanye niti, Moscow, 368 p.

Стаття надійшла до редакції 30.09.2016