

- Дыбысты ойда және дауыспен айту, қажет болса рояльда тексеріп отыру;  
 - Ойша дыбыс биіктіктерін жоспарлау;  
 - Белгілі бір дыбыстан кварта жіне жарты тондарды айту;

- Саусақтардың бір – бірімен байланысы.

Әдістемелік құралдың соңғы сабақтары ысқыштың жүру жылдамдығына арналған. Ысқыштың жылдамдығы жартылық ноталарда ширек ноталарға қарағанда жәйірек болуы, осыған кері ширек ноталарда тезірек жүргізілуі керектігі, баяу орындалатын штрихтарды тиекке жақын, жылдам орындалатын штрихтарды тиектен алыс жүргізілу керектігі назар аудартады. Ысқышты жүргізудің осындай тәсілдері скрипка аспабында да дәл солай қайталанатын. Қазіргі таңда да бұл әдістерді төрт ішекті прима-кобызда қолданады.

**Қорытынды.** И. А. Лесманның «Қобызға арналған сабақтар жинағы» оқу-әдістемелік құралы үш ішекті кобыз аспабын үйретуде зор үлесін қосқан алғашқы еңбек болып табылады. Скрипка аспабында ойнау әдістемелерінің негізінде жазылған бұл оқу-әдістемелік құрал кобыз аспабының мүмкіншіліктерін арттыруына да пайдасын тигізді. Аспапты қалай ұстап отыру, ысқышты қалай дұрыс ұстау және ішек бойында жүргізу, сол қолды ыңғайлы қою, аппликатураны дұрыс меңгеру, штрихтарды ысқыш бойында біркелкі орындау және т.б., әдіс-тәсілдер егжей-тегжейлі, үлгі ретінде жаттығуларды көрсете отырып жазылған. Музыкалық фраза, сөйлемдерді байланыстыра білу, әлді және әлсіз үлестердің кезектестіріліп келуін бақылау жұмыстарына да аса

мән берілген. Аспапта ойнауда ең бірінші керекті нәрсе – дыбыс тазалығын сақтау болса, автор дыбыс тазалығын сақтауға арналған әдістер, қажетті интервалдарды атап көрсетеді. Кейіннен жаңартылған төрт ішекті кобыздың дамуына, оқыту барысына аталмыш еңбек серпін ретінде көмегін тигізді. Оқулықтың әдістемесіне сүйене отырып, кейбір әдіс-тәсілдер өзгертілді. Себебі, ішек санының көбеюіне байланысты ысқышты жүргізу әдістемелері түрленді, аспаптың мойнының қысқаруына байланысты аппликатура өзгертілді, сол қол саусақтарының қойылымы түзелді. Заман ағымына сай жаңа әдістер қолданылып жатса да, әр әдістемелік оқу-құралдың негізінде аталмыш еңбектің ұшқыны көрініп тұрады. «Қобыз аспабына арналған сабақтар жинағы» кобыз аспабының даму тарихында алғашқы және құнды, бірегей оқулықтардың қатарына кіреді.

#### ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР

1. Омарова Г. Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки // Единство музыки, поэзии и магии как отражение целостности мифологического сознания в культуре кочевников. Алматы. 2009. – 183 б.
2. Жұбанов А. Ән-күй сапары. Алматы: «Ғылым», 1976. – 121 б.
3. Рауандина Ш. Фатима Балгаева. Алматы. 2001. – 16 б.
4. Лесман И. Школа игры на кобызе. Қолжазба. Құрманғазы ат. ҚҰК кітапханасы №7862 Л 50. Алма-Ата. 1947. Б. 2-20.

---

#### ИСКУССТВО ПОСТКУЛЬТУРЫ: ПЛЮРАЛИЗМ ИЛИ УНИВЕРСАЛИЗМ РЕИФИКАЦИИ?

---

*Протас Марина Александровна*

*Кандидат искусствоведения.*

*Институт проблем современного искусства*

*Национальной академии искусств Украины.*

*Ведущий научный сотрудник.*

*Киев.*

[DOI: 10.31618/ESU.2413-9335.2019.8.60.21-24](https://doi.org/10.31618/ESU.2413-9335.2019.8.60.21-24)

#### ART OF POST-CULTURE: PLURALISM OR UNIVERSALISM OF REIFICATION?

*Protas Maryna*

*Ph.D. in Art history. The National Academy of Art of Ukraine*

*Modern Art Research Institute.*

*Leading research associate. Kyiv.*

<http://orcid.org/0000-0001-8137-0342>

#### АННОТАЦИЯ.

анализируются гистерезисные тенденции современного искусства, утратившего в ситуации глубокого посткультурного кризиса двухтысячелетнюю традицию эстетического опыта, вследствие чего универсализм культуриндустриальной идеологии, реифицируя и обезличивая творческие интенции, заострил энтропию плюрального дискурса, манифестируемого контемпорарной критикой креативной тенденцией.

#### ABSTRACT.

The paper focuses on the analysis of the hysteresis trends of modern art, which has abandoned a two-thousand-year-old tradition of aesthetic experience in a situation of deep post-cultural crisis. This resulted in the universalism of cultural and industrial ideology that is reifying and depersonalizing creative intentions, sharpening the entropy of plural art discourse as it is manifested by some tendencies in modern criticism.

**Ключевые слова:** реификация, энтропия плюрального арт-дискурса, кризис искусства, посткультура.

**Keywords:** reification, entropy of plural art discourse, art crisis, post culture.

История возникновения и распространения в современной художественной жизни энтропийных тенденций искусства, вступившего в эпоху технической воспроизводимости посткультуры, и которое, по наблюдению В. Беньямина, утратило витальную ауру, а, согласно Н. Бердяеву, обнажило дремлющие энергии варварства, перед которыми «может не устоять человек», продолжает существенно опережать свое научно-теоретическое *aggrè-garde* осмысление, повторяя ситуацию, сложившуюся с научно-критическим изучением генезиса модернизма, — первой фазой посткультурного арт-бытия (если не учитывать того, что завершение каждого культурно-цивилизационного этапа характеризуется регрессивными тенденциями, вроде упадка греко-римского мира, ассоциации с которым помогают многим аналитикам осознать особенности нынешнего тотального кризиса результатом «миросистемного» (И. Валлерстайн) действия императивов циклического гео-культурного и общественно-исторического развития). Однако преимущество ретроспективной полноты взгляда в том, что глубокое аналитическое исследование-метанойя векового опыта творческих интенций, детерминированных клио-метрическими закономерностями, позволяет четче увидеть причины и динамику регрессивных симптомов, трансформировавших революционно-авангардный дух искусства начала XX века в гистерезисную унылость *contemporary art*, не подозревающего о том, что его пастишно-концептуальная репликация симулякров политических и социальных проблем общества является всего лишь пост-смертным опытом, столь подробно описанным в «Бардо Тхёдол». А значит, и само понимание современного искусства как плюрального дискурса не совсем соответствует действительности, ибо плюрализм творческих интенций эпохи посткультуры по факту являет собой кластер «карманных» истин (определяемых И. Кантом «филодоксией») коммодифицированного материального мира, искривляющего единую абсолютную истину (алетейю искусства в том числе), ибо «фактическая данность искажает и отрицает истину, но в ее свете сама кажется ошибочной и отрицательной» [6, с. 396, 410]. Этим объясняются противоречивые толкования на протяжении уже ста лет собственно посткультуры как гибридного многовекторного движения, где перепутались разные дискурсы, теории, порой взаимоисключающие по содержанию, целям, где постоянно ставились вопросы о смерти искусства и его истории (хотя искусство, утверждающее трансцендентную красоту, упорно доказывало абсурдность навязчивых ожиданий апологетов модернизма и постмодернизма, вопреки замеченной Г. Маркузе закономерности, согласно которой — чем значимей духовные ценности культуры, чем выше их смысл, тем быстрее они теряют свою ценность в модернизированном обществе). Тем не менее, абсолютную алетейю следует отвоевывать, а всякое заблуждение выявлять и искоренять, даже если его вред пока не ощутим непосредственно (А. Шопенгауэр). Не-

случайно осмыслением проблем реификации и плебеизации омассовленной культуры и искусства, сведенных культуриндустриальной логикой капитализма к универсальному знаменателю одномерной коммодификации, задавались такие выдающиеся аналитики, как А. Тойнби, Д. Лукач, М. Хайдеггер, В. Беньямин, Н. Бердяев, Ш. Бодлер, Т. Адорно, М. Хоркхаймер, Г. Маркузе, П. Андерсон, Ф. Джеймисон и другие ученые, которые за изменением социально-политических структур, идеологий, детерминирующих генетическую трансформацию художественных принципов творчества, видели диалектические законы цивилизационного развития, знание которых позволяет человечеству избегать гистерезис, выбирая продуктивные стратегии культурной эволюции; причем даже ошибочные траектории, такие как сегодняшняя посткультурная динамика «глобальной системы» (Ф. Джеймисон), что нивелирует все гео-культурные особенности самоидентификации наций, — и в контексте которой развились этапы модерна, постмодерна, *post*-постмодерна, вызывая в искусстве соответствующие рефлексии, — тоже есть положительным опытом при правильно сделанных выводах (теория катастроф Рене Тома и Кристофера Зимана довольно подробно разъясняет правоту такой научной точки зрения). Между тем понятие «посткультура», как и синонимичный термин «постсовременный», даже у ключевых аналитиков, скажем у Жана-Франсуа Лиотара, не имел полной ясности, как он признавался коллегам, по крайней мере в 1985 году. При этом ученый, упрекая постмодернизм в «культурной лоботомии», полагал проект эмансипации человечества (наряду с верой в общий цивилизационный прогресс) абсолютно провальным, поскольку непрерывное развитие искусств, технологий, знания не избежало кровавых преступлений против человечества, где *Auschwitz*, как символ болезни Духа времени, лишь свидетельствует о том, что «не существует положительного вектора, который мог бы открыть перед нами какую-нибудь новую перспективу», а технократическое развитие информационного общества только усилило этот недуг: «Создается впечатление, что оно /развитие/ продолжается независимо от нас, само по себе», «что результаты и плоды этого развития постоянно дестабилизируют человеческую сущность, как социальную, так и индивидуальную», в результате «можно утверждать, что человечество оказалось сегодня в таком положении, когда оно вынуждено догонять опережающий его процесс накопления все новых и новых объектов практики и мышления» [4]. Причем ускорение технократического развития, автономного от осознанного желания человечества, ставя под удар его безопасность, культурную самоидентификацию, заключает Лиотар, приводит к осложнениям, которые пассивно воспринимает определенная часть человечества (включая нынешних представителей *contemporary art*, не замечающих деструктивных процессов посткультуры — М. П.); тогда как другая, недовольная, активизирует архаичный ген выживания в катастрофах, пытаясь противодействовать *mainstream*

первых, не желающих видеть того, что, констатировал М. Хоркхаймер, «машина сбросила пилота; она слепо несется в пространстве», ибо «разум стал слепым и глупым», соответственно, «темой этого времени является самосохранение вне существования того, что сохраняется — самости» [2, с. 116]. Между тем ситуация агрессивности технокультуры в условиях транснационального капитала, что сегодня так беспокоит многих европейских аналитиков, была спрогнозирована еще в начале XX века Д. Лукачем, отметившим притягательность технической рациональности для коммодифицированного сознания в условиях рыночного капитализма, где реификация становится «единой для всех <...> структурой сознания»: «Только капитализм с его единой для всего общества экономической структурой породил — формально — единую для всех его членов вместе взятых структуру сознания» [5, с. 194]. Этим и объясняется молниеносное распространение в странах с менее сильной экономикой постмодернистской парадигмы, комфортно адаптированной его неопитами, по наблюдению Ф. Джеймсона и С. Хантингтона, сразу после поражения в экономически развитых странах левого движения. Овеществленная тейлоризация художественного сознания, изменяя психику и этику, уже «не зависит ни от личности», «ни от материально-конкретной сущности рассматриваемых тем» (Д. Лукач), и плюрализм творческого высказывания на деле оказывается фикцией. Столь же обезличенным по сути является и видео-арт, где главной целью и смыслом становятся новейшие «технологии репродуцирования», что по замечанию Ф. Джеймсона, «вновь создает индивидуальный текст в еще более губительной неразличимости», ибо «все видеотексты просто обозначают процесс производства/репродуцирования», вследствие чего «все они без пользы оказываются "одними и теми же"» [3, с. 120]. В этом смысле международная премия Future Generation Art Prize, учрежденная с 2009 года PinchukArtCentre, теряет основание. Впрочем, своим существованием эта премия доказывает правоту И. Хассана, убежденного в том, что постмодернизм, однажды «свернув не в ту сторону», обречен блуждать посткультурными пространствами, мутируя, глумясь, похотливо практикуя вуайеристичную девиацию, крестясь в китч, ускользая от дефиниций, но являясь как художественный, философский и социальный феномен «каждый раз, когда мы избавляемся от него», вновь и вновь манипулируя фантомными «разорванными или неопределенными формами» фрагментированного дискурса, как «выговоренного молчания» [1], напроць лишенного полноты молчания хайдеггеровской алетейи. Так технократический «прогресс» ликвидирует трансцендентные структуры высокой культуры, перерождая ее в де-сублимированную, сращенную с материальной культурой физикализма, стирая истину и идеалы, так что «новизна сегодняшней ситуации заключается в сглаживании

антагонизма между культурой и социальной действительностью путем отторжения оппозиционных, чужих и трансцендентных элементов в высокой культуре, благодаря которым она создавала другое измерение реальности» [6, с. 320–321, 340]. Культуриндустрия тщательно смешивает искусство, политику, религию, философию с коммерческой рекламой, нивелируя их до статуса товара, где «котируется не истинная ценность, а меновая стоимость». Таким образом в сферу культуры и искусства, как справедливо полагал Г. Маркузе, входит новый тоталитаризм, разодетый в разнообразие плюральных форм высказывания, но унифицировано сглаживающий все конфликты и разногласия. И главное: если модернизм возник как контркультура, противодействующая буржуазной реальности, то постмодернизм в лице капитала и его идеологии получил надежного союзника-инвестора, официально санкционирующего все протестные формы «против системы», и тем откровенно профанируя, нивелируя пафос провокаций, поощряя конъюнктуру «жаргона подлинности». Такая ситуация культурно-гуманитарной инверсии равно показательна для стран западного и восточного локуса глобального капитализма, в каждом из вариантов официальная идеология общества потребления подчиняет сознание человека, влияя на его творческие потенции, доказывая свое «культурное превосходство», так что форма высказывания современного искусства проявляет «устойчивую тенденцию к выражению непосредственного тождества причины и факта, истины и принятой истины, сущности и существования, вещи и ее функции», что становится «средством изгнания неконформистских элементов» во имя «политических салонов красоты» [6, с. 350]. Вот почему овеществленный техно-функционализм современного художественного высказывания, утратив неконформистский дух, вошел в зону действия унифицированной «антикритической и антидиалектической» лексики, «бихевиористская рациональность» которой поглощает любой намек на трансцендентный разум [6, с. 362]. Теперь искусство обретает себя исключительно в одномерном мире, не требующим вдохновенного экстазиса, преображения в трансцендентной полноте времен.

Такой регресс, как доказал М. Хоркхаймер, — а его аналитика инструментального разума сохраняет актуальность в XXI веке, — вполне закономерен, если учитывать факт усиления кризиса современной культуры, в «мрачной перспективе реальности» которой объективные теории разума великих философских систем обесценились и человек более не стремится гармонично существовать в тотальном целом, ибо субъективный ум формализуется, стает софистическим; экспериментальные идеи получают статус банального товара, хотя некогда они служили опорой в борьбе с коммерциализацией культуры, но сейчас в обществе уменьшилась тяга к истине, отчего язык, художественная лексика, в частности, превращается в прагматичный унифицированный способ выражения интел-

лигибельного концепта, иными словами — в информационный носитель с перекрытым доступом к трансцендентному, сверхчувственному. М. Хоркхаймер объясняет эту регрессивную динамику: «Чем более автоматическими и инструментализованными становятся идеи, тем меньше вероятность увидеть в них мысли с индивидуализированным смыслом. Они рассматриваются как вещи, как машины. В гигантском производственном аппарате современного общества язык редуцируется до инструмента — одного среди многих других» [2, с. 37]. Поэтому те нынешние произведения искусства, которые еще сохраняют позиции алетей, воспринимаются современной «продвинутой» молодой генерацией бессмысленным анахронизмом, ведь для инструментализованного разума истина не является самоцелью, а ценность представляет сугубо операциональная «функция или эффект в мире вещей и событий» [2, с. 37]. Коротко говоря, процесс «овеществления вещи» (М. Хайдеггер) завершен, и реифицированное мышление посткультурного художника оцепенело в турбулентном движении фрагментарных концептов «осмертевающего» (А. Босенко) пространства пустого времени, становясь слепым фетишизированным предрассудком, постсмертным опытом. Такую энтропию обусловили последствия одномерной гомогенизации технократического общества потребления в условиях безудержной коммодификации культуры. Причем этот «недостаток», а Маркузе определяет его как «грех», не исправит банальная демократизация искусства, которая успешно «пересекала границы и засыпала рвы» между высоким творчеством и банальной повседневностью бытия, разрушив дистанцированность защищенного пространства становления истинного искусства, где культивировались в трансцендентной неприкосновенности и предохранялись от омассовления его высокие истины.

Формализация субъективного рассудка в сфере художественного бытия привела к творческой редукции, о чем, в частности, предупреждали В. Бычков, Т. Буркхардт и многие другие трезво мыслящие аналитики, подчеркивая ошибочность искаженного восприятия традиционных принципов высказывания, якобы способных «угнетать творческий гений». Аберрация возникла вследствие того, что дискурсивный рассудок утратил духовные корни, потерял связь с объективным созерцательным разумом, а значит, «сам себя инструментализовал», став легко управляемым идеологическими манипуляциями и ложными целями, где истину заменяет закон большинства, узурпировавший право и свободу демократии: «Привнесенные интересы, противопоставляемые традиционным гуманитарным ценностям, имеют привычку апеллировать во имя "здорового человеческого разума" к

нейтрализованному, обессиленному уму» [2, с. 38]; более того, принцип большинства, подстегивающий современных художников пребывать в *mainstream* посткультуры, стал новым фетишем конформного существования, доказывая правоту Хоркхаймера, когда он жестко критиковал формализованный рассудок: «Просвещение на определенных этапах своей эволюции демонстрирует тенденцию превращаться в предрассудки и безумие», причем «чем чаще суждениями людей манипулируют всякого рода интересы, тем чаще большинство становится третейским судьей в культурной жизни, где она должна оправдывать культурные суррогаты во всех сферах <...>. Этот кажущийся триумф демократического развития разъедает духовную субстанцию, которой питается демократия» [2, с. 42–43]. Если, вспоминая Платона, попытаться сравнивать труд плохого политика с хорошей работой дворника, или, как предлагает Хоркхаймер сравнить труд уборщицы и художника, то основательный анализ ситуаций, которые в принципе нельзя сравнивать, докажет, что «в современном обществе существуют имплицитные масштабы для искусства и неквалифицированного труда, а именно — время; ведь определения доброкачественности в значении специфического разделения труда является функцией времени» [2, с. 43]. Следует добавить, речь идет о *свободном* времени, которое нельзя упрощать и смешивать с досугом, но в многомерном пространстве которого только и возможно настоящее творчество истинно свободного искусства, не доступного для манипуляций и рассудочной унификации.

#### Список литературы:

1. Hassan, Ihab Habib. From Postmodernism to Postmodernity: The Local/Global Context // *Philosophy and Literature*. — Johns Hopkins University Press. Volume 25, Number 1, April 2001. — P. 1–13.
2. Горкхаймер М. Критика инструментального разума. — Київ, ППС-2002. — 282 с.
3. Джеймисон Ф. Постмодернизм, або Логіка культури пізнього капіталізму/ Пер. з англ. — Київ: «Курс», 2008. — 504 с.
4. Лиотар Ж.-Ф. Заметка о смыслах «пост». / После времени: французские философы постсовременности // *Иностранная литература*, 1994, №1. — С. 54–56.
5. Лукач Г. История и классовое сознание. Исследования по марксистской диалектике / Пер. с нем. — Москва: Логос-Альтера, 2003. — 416 с.
6. Маркузе Г. Одномерный человек. / Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества. — Москва: Изд-во АСТ, 2003. — 526 с.

*Чалабаева Жанна Тимуровна**Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,  
г.Москва***АННОТАЦИЯ.**

В настоящее время все большее внимание уделяется процессам, связанным с современным искусством. Именно поэтому в представленной статье проведен анализ актуального вопроса критериев современного искусства. Методология исследования – анализ научной литературы по заданной проблеме, а также практического отечественного опыта.

**ABSTRACT.**

Currently, more and more attention is paid to the processes associated with contemporary art. That is why in the present article an analysis of the actual question of the criteria of contemporary art. The research methodology is the analysis of the scientific literature on a given problem, as well as practical domestic experience.

**Ключевые слова:** критерии, современное искусство, самовыражение, личность, искусство, мастер.

**Keywords:** criteria, modern art, self-expression, personality, art, master.

При создании предметов искусства мастерами используются разные художественные подходы. Каждый специалист при создании предмета искусства стремится к использованию личностного подхода. Как результат - мастер в сфере искусства расширяет свои знания в области владения идеологическим и художественным инструментарием.

Расширение границ современного искусства осложняет проблему его оценки. Для современного искусства характерен высокий уровень изменчивости, многообразие тематики и способов самовыражения. В связи с этим критерии оценки предметов искусства тоже меняются. Как показывают многочисленные исследования в области предметов искусства, многие из них создаются в соответствии с изменениями моды.

Используемые для продвижения работ мастеров инструменты маркетинга зачастую приводят к тому, что сами предметы искусства не несут для общественных масс какой-либо содержательности. [1]

Современное искусство является трудным для восприятия точки зрения своей стиливой направленности. К примеру, при рассмотрении того же анимационного фильма нельзя однозначно сказать, является ли это частью классического кинематографа, результатом работы художников или только результатом использования компьютерных технологий без непосредственного участия человека.

В современном искусстве запутается любой специалист - в него искусственно пытаются внедрить компьютерные технологии, а сама работа художников больше напоминает не творческий процесс, а многочисленные попытки выразить свою идею на материальном уровне, используя компьютерные технологии обработки данных. У современного искусства нет ярко выраженного жанра, даже тот же модерн утратил свою концептуальность и сегодня сливается с другими жанровыми направлениями.

Все это не позволяет при детальном рассмотрении предмета искусства однозначно судить о его стиле и выбранном жанровом направлении. Что парадоксально, в этом путаются и сами создатели,

называя себя художниками-вдохновителями, мастерами универсального искусства. В современном искусстве утратило свою значимость понятие вида, что ранее позволяло четко определить, к какому виду относится представленный предмет искусства. В качестве материалов для создания предметов современного искусства сегодня берется все, что окажется под рукой. Материалом для создания предметов творчества служит даже мусор. И оценивать созданные предметы предлагают зрителям и критикам. На что они должны опираться, давая оценку созданному предмету? На популярность самого мастера или оригинальность его задумки? Как такового мастерства в современном искусстве тоже нет. До конечного зрителя зачастую доносятся все попытки мастера создать то, что он задумал. На ознакомление зрителям выкладываются черновики, наброски, весь хлам, который не имеет отношения к искусству, но который должен быть принят и даже понят зрителем. Если ранее для знакомства зрителей выкладывался окончанный шедевр и критики однозначно могли судить, из чего сделан предмет искусства, какой объем работы проделал мастер, то современные предметы искусства нельзя оценивать даже с позиции этих критериев. Перед зрителями часто представляют незаконченные предметы, к примеру, художник-карикатурист может показать зрителям неоконченную карикатуру без смыслового содержания и явного выражения законченности. Таких примеров много, проблема заключается в том, что все, что называют предметами современного искусства, штампуются. Искусством пытаются называть даже то, что изначально к нему не относится. К примеру, кто-то пытается использовать обычный мусор для создания предметов одежды. Какова идея у автора, который берется за эту работу? Что он пытается донести до общественных масс? На сегодняшний день можно смело заявить о том, что искусство как таковое находится в стадии кризиса. Общественные массы и сами мастера ждут появления нового стиля, который мог бы однозначно расставить все по своим местам. Поэтому диалог о ведении современного искусства не имеет смысла - оно слишком запутано и утрачивает свою ценность. В сложившейся ситуации остается