

На правах рукописи

Ан Су Ми

ДИАЛОГ КУЛЬТУР В ИСТОРИИ КОРЕИ

24.00.01 – теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии**



Москва 2005

2006-У
7534

На правах рукописи

Ан Су Ми

ДИАЛОГ КУЛЬТУР В ИСТОРИИ КОРЕИ

24.00.01 – теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Москва 2005

2151155

Работа выполнена на кафедре истории культуры
Московского государственного университета культуры и искусств

Научный руководитель – доктор философских наук, профессор
Гризенко Галина Валентиновна

Официальные оппоненты – доктор культурологии, профессор
Шибалева Михалина Михайловна
– кандидат культурологии
Сорокина Эрика Владимировна

Ведущая организация – философский факультет
МГУ им. М.В. Ломоносова

Защита состоится « 20.06. 2005 г. в 11 часов на заседании диссертационного совета Д 210 010 04 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора наук в Московском государственном университете культуры и искусств по адресу
141406, Московская область, г. Химки-6, ул. Библиотечная, 7, зал защиты диссертаций

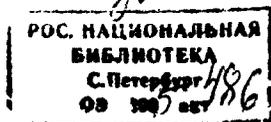
С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Московского государственного университета культуры и искусств

Автореферат разослан « _____ » 2005 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат философских наук, доцент

Мальгина И В

Мальгина И В



I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Концы XX – начало XXI вв. – время, когда в мире явно обозначилась тенденция к глобализации и вестернизации культуры в странах традиционной культуры, в которых этот процесс зашел достаточно далеко, в частности в ряде восточноазиатских стран и в том числе в Корее, это породило так называемый "кризис идентичности" – особое состояние духовной культуры общества когда активно идет процесс внутренней трансформации, модификации традиционных духовно-этических норм и образа жизни под воздействием усиливающейся вестернизации. В ходе этого процесса привнесённой западной культуре естественным образом противопоставляется национальная культурная традиция. Взаимодействие столь различных культурных парадигм часто бывает болезненным, раздвоенность культуры тяжело переживается ее носителями и творцами, порождая множество как теоретических, так и практических проблем в социальной жизни.

В этой ситуации особенно остро встает вопрос о характере и типах взаимодействия культур, специфике интеграции элементов «чужой» культуры в «свою», способов создания органичного сплава «своего» и «чужого» в национальной культуре. Но для практического решения данных проблем требуется их теоретическое осмысление. Базу для этого дает нам история мировой культуры, в которой процесс взаимодействия культур происходил почти повсеместно и постоянно, хотя и с разной интенсивностью и в разных формах. Разумеется, для любой национальной культуры этот процесс имеет свою специфику: одни культуры были более «открытыми» для чужих влияний, другие – «закрытыми»: одни культуры чаще выступали в роли реципиентов, другие – реципиентов, причем ситуация менялась в разные периоды времени, на различных этапах развития национальной культуры. Но в любом случае процесс встраивания определенных элементов, подсистем и культурных форм одной национальной культуры в культурное пространство другой всегда имел сложный и часто неоднозначный характер.

В этом плане история культуры Кореи представляет интересный пример с древнейших времен и до сегодняшнего дня имело место ее взаимодействие с восточными культурами (прежде всего, китайской и японской), а в Новое время – еще и с западными (европейской, русской и североамериканской).

В изучении вопроса о взаимодействии культур одним из наиболее плодотворных методов, существующих в современной культурологии, является диалог культур, основы которого были заложены российским ученым М. Бахтиным. Этот метод разрабатывался на материале европейской культуры, поэтому важной культурологической проблемой является вопрос о его универсальности и его применимости к культурам других регионов, в частности Востока, к способам и формам общения культур Запада и Востока.

С точки зрения системно-структурного подхода культура представляет собой сложную систему, включающую в себя множество подсистем различного уровня и множество типов структурных отношений. Поэтому проблема диалога культур может ставиться и рассматриваться не только в связи с взаимодействием

ем этнических, национальных, региональных и т.п. культур в целом, но и на уровне их определенных подсистем, например, как проблема диалога религиозных, философских, этических, эстетических и т.п. культур. Семиотический подход к культуре, при котором эти подсистемы выступают в качестве определенных частей семиосферы, позволяет использовать общий метаязык для описания и анализа всех этих явлений.

Процессы взаимодействия и диалога имеют место во всех частях семиосферы, но при этом в каждой относительно самостоятельной подсистеме культуры они обладают своей спецификой, требующей особого изучения. Специфичны и те диалогические отношения, которые в каждую культурно-историческую эпоху устанавливаются в определенном регионе (стране, цивилизации) между разными подсистемами, например, философией и живописью, музыкой и архитектурой, наукой и религией и т.д. В данной работе при рассмотрении истории корейской культуры основной акцент делается на религию и музыку. Анализ религиозных верований был необходим потому, что в традиционных культурах именно религия играет ведущую роль, налагая свой отпечаток на художественную культуру, развитие науки, культуру быта и т.д. А на протяжении большей части своей истории корейская культура может быть охарактеризована как традиционная. В период же модернизации именно христианство стало первым проводником западной культуры в Корею. Интересными особенностями обладает взаимосвязь религии и музыки в Корее. В традиционной культуре в рамках конфуцианской парадигмы имел место принцип «музыка помогает управлять», в модернизированной же культуре «европейская музыка появляется в стране в составе христианского богослужения».

Музыка – один из древнейших видов искусства и существует в тесной связи со всеми остальными видами искусства и другими формами духовной культуры – в том числе религии, ведя с ними непрерывный диалог. Однако характер этого диалога далеко не всегда очевиден и часто пугдается в специальном исследовании. Поэтому адекватное понимание музыки как культурного феномена, её места и роли в культуре требует не только узкого искусствоведческого, но и широкого культурологического анализа.

Степень разработанности проблемы исследования. Вопрос о диалоге культур впервые был поставлен и начал разрабатываться в работах русского ученого М. Бахтина. Свое развитие он получил в работах Г.С. Батищев, М. Ефремова, В. Библера, Ким Су Кван, Ю. Кристевой, Ю. Лотмана и др. И, хотя по своему характеру данное учение о диалоге культур носило универсальный характер, тем не менее, разрабатывалось оно в основном на материале западной культуры. Тогда как ныне, при явно обозначившейся тенденции к глобализации культуры, важнейшее место в современной культурологии занимает принцип толерантности культур, и одной из основных задач является преодоление европоцентризма. В связи с этим естественно возникает вопрос о применимости данного учения к культурам других регионов, в частности Востока.

Для решения данной проблемы необходимо обращение к истории конкретных национальных культур Востока, в данном случае основным объектом рассмотрения выступает корейская. На протяжении всей своей истории культу-

ра Кореи подвергается мощному иностранному влиянию, и в свою очередь оказывала значительное влияние на культуры других стран. Все это и делает проблему диалога культур своего рода форм, генезиса и специфики особо актуальной. Однако в данном аспекте культуры Кореи пока еще не рассматривалась. Поэтому в решении данной проблемы пришлось опираться на работы общеисторического характера и, прежде всего, таких исследователей, как Аносова Л.А., Бакшеев Е.С., Воробьев М.В., Ин Гу Кан, Ким Чхан Вон, Костецкая И.А., Матвеева Г.С., Микаберидзе Г.В., Пак М.Н., Пак Б.Д., Соловьев А.В., Тягай Г.Д., Ушков А.М., Чон Сон Чхоль, Чон Чин Сок и др.

Важную роль в теоретико-методологическом обосновании исследования сыграли труды российских и зарубежных исследователей культуры, формирующие современное представление о культуре, закономерностях ее развития и функционирования (В.Т. Андерсон, С.Н. Артановский, С.А. Арутюнов, М.Н. Афанасьев, М. Баур, В.С. Библер, Дж. Бокина, М. Вайола, И.С. Вдовин, Н. Ганчев, Г.В. Гриненко, В.Е. Лавидович, П. Дженкинс, И.Г. Ионин, Р.С. Кент, П. Лагорин, Т. Дж. Лукас, И.В. Малыгина, Д. Мор, Э.А. Орлова, А.А. Пелипенко, Ф. Сонал Б. Фессен, А.Я. Флиер, Б.М. Эрикссон, И.Г. Яковенко и др.).

Важными для автора являются фундаментальные исследования российских и зарубежных ученых по вопросам истории и теории музыки и особенно фортепианного исполнительства (А.Д. Алексеев, Б. Асафьев, Б. Афанасьев, А. Баренбойм, Ф. Бузони, Э. Бюккен, И. Бэлза, Л.Е. Гаккель, А.Б. Гольденвейзер, Н.И. Голубовская, С. Григорьев, Р. Грубер, В.Ю. Дельсон, К.Н. Игумнов, Л.М. Кадцын, А.А. Казаков, Г.М. Коган, В. Конен, Б.Л. Кременштейн, Ю. Крешлев, Ф.Л. Либерман, Т.Н. Ливанова, В. Медупевский, Я.И. Мильштейн, Т.Мюллер, Г.Г. Нейгауз, А.А. Николаев, В. Панкевич, Г.Т. Прокофьев, М.И. Ройтштейн, С.И. Савшинский, С.С. Скребков, М.А. Смирнов, И.В. Способин, С.Э. Фейнберг, Я. Флиер, С.М. Хентова и др.).

В исследовании фортепианного искусства как части музыкальной культуры Республики Корея особенно важную роль сыграли труды корейских исследователей Им Дон Ын, И Ю Сон, Пак Чхан Сок, Сон Чжун Хи, Со У Сок, Сон Тхэ Рен, Чо Сан Хен и др. Научное изучение фортепианного искусства начинается в Корее только во второй половине XX в., поэтому работы, посвященные данному вопросу, являются единичным явлением. В работах современных корейских исследователей преобладают искусствоведческие и культурологические подходы (Унг Сук, И Ган Сук, Пжк Хи Сук и др.). При этом рассматриваются история музыкального образования (Па Чхан Сок, Пак Кым Чу, Ю Док Хи, И Хон Су и др.), музыкальная психология, фортепианная педагогика (Ю Ен Хен, Пак Чхан Сок, И Сун Чжон, Чо Сам Чжин, Ким Ми Енг, Ким Мен Чжин, Ким Ён Бэ, Ким Ен Хо, Ким Ми Дя, Мо Че Нам, Чо Сук Хен, Кан Чун Мо).

Методология и методы исследования. Исследование проводилось на методологической базе современной теории и истории культуры. Важнейшим принципом, лежащим в основе работы, был принцип историзма. При этом использовался метод конкретно-исторического анализа рассматриваемых явлений в контексте диалогичности, предполагающий не просто описание конкретных фак-

тов в их специфике, но и их теоретическое обобщение. Важную роль в исследовании сыграли также методы компаративистики. Другой фундаментальный метод, лежащий в основе исследования – это системно-структурный подход, предполагающий рассмотрение культуры как системы с выделением в ней подсистем различного типа и уровней, а также выявление структурных отношений и связей.

В качестве частных методов применялся сравнительно-сопоставительный анализ исторической историко-философской, музыковедческой литературы, документальных источников о современном состоянии и тенденциях развития фортепианного искусства в Корее и других странах, прежде всего России.

Объект исследования – генезис национальной культуры Кореи.

Предмет исследования – диалог культур в истории Кореи в сфере религиозно-философских учений и музыкальной культуры.

Цель диссертационной работы состоит в исследовании генезиса культуры Кореи в свете учения о диалоге культур, и в частности в том, чтобы на основе культурологического анализа фактического и теоретического материала выявить применимость учения Ю. Лотмана о пяти стадиях диалога культур¹, разработанного на материале европейской культуры, к культуре Кореи в области религиозно-философских учений и музыкальной культуры.

В связи с этим ставятся и решаются следующие **задачи**:

- проанализировать теоретическое учение о диалоге культур в работах М. Бахтина, В. Библера, Ю. Кристевой, Ю. Лотмана и др. и выявить его характерные особенности,
- рассмотреть историю возникновения и развития в Корее религиозно-философских учений (конфуцианства, даосизма, буддизма и христианства) в аспекте учения о диалоге культур по двум основным линиям:
 - а) культура Кореи и стран Востока (Китай, Япония),
 - б) культура Кореи и стран Запада (Европа, Россия и США),
- решить вопрос о применимости учения Ю. Лотмана о пяти стадиях диалога культур к истории Кореи,
- проанализировать вопрос о специфике диалога в сфере музыкальной культуры,
- рассмотреть генезис музыкальной культуры Кореи в аспекте учения о диалоге культур по двум основным линиям:
 - а) культура Кореи и стран Востока (Китай, Япония) и
 - б) культура Кореи и стран Запада (Европа, Россия и США),
- проанализировать особенности интеграции заимствованных культурных форм в национальную культуру на примере фортепианного искусства Республики Корея и выявить характерные черты процесса формирования фортепианной культуры Республики Кореи как результата влияния внешних и внутренних факторов культурной динамики.

Научная новизна исследования определяется новым ракурсом изучения культуры Кореи – через призму метода диалога культур.

¹ Подробная характеристика данных стадий приведена ниже на с. 12-13.

- рассмотрены формы и уровни интеграции в национальную культуру Кореи важнейших религиозно-философских учений (буддизма, конфуцианства, даосизма в рамках диалога с культурами Востока и христианства – в рамках диалога с культурами Запада),

- показано, что стадии диалога культур, выделенные Ю. Лотманом на материале западноевропейской культуры явно прослеживаются на материале истории Кореи в сфере религиозной культуры, причем, как для традиционных религий (буддизм-конфуцианство-даосизм) – по крайней мере, первая-третья стадии, так и для христианства (прослеживаются все пять стадий)

- проведен семиотический анализ музыкальной культуры как особого раздела общей семиосферы культуры.

- проанализирована проблема диалога в контексте анализа музыкальной культуры (в европейской музыке), проведена дифференциация данного диалога на «внешний» (с другими видами искусства и отдельными сферами духовной культуры) и «внутренний» (между музыкальными произведениями и внутри них), выявлена их специфика и взаимосвязь,

- показано, что диалог музыкальных культур Кореи и Запада, являясь составной частью общего диалога данных национально-региональных культур, имеет ряд специфических черт, выявлено, что в этом процессе явно прослеживаются первая-вторая стадии, тогда как четвертая и пятая являются слабо выраженными, третья же стадия в диалоге музыкальных культур существует лишь в форме проекции третьей стадии общего диалога корейской и западной культур (в форме протеста против эстернизации национальной культуры),

- проанализированы фортепианные опусы корейских композиторов и показано, как внутри них реализуется диалог культур Запада и Востока;

- на примере фортепианного искусства раскрыт механизм интеграции в корейскую культуру заимствованной культурной формы, показано позитивное влияние зарубежных художественных культур на развитие музыкального искусства и образования в Корее, а также обобщен историко-культурный опыт корейского пианизма и истории формирования фортепианного образования

Теоретическая значимость работы определяется ее актуальностью и новизной, анализом форм, методов и конкретных механизмов взаимодействия различных сфер духовной культуры в истории национальной культуры, представляющими интерес для культурологии, а также тем, что результаты проведенного исследования на конкретно-историческом материале культуры Кореи подтверждают правомерность и теоретическую продуктивность концепции диалога культур, разработанной на материале европейской и русской культуры

Диссертация вводит в научный оборот целый комплекс сведений, касающихся взаимодействия с восточными и западными культурами корейской национально-культурной культуры в целом и корейской музыкальной культуры в частности. Положения, выводы, материалы приложений позволяют значительно расширить научные представления о сущности и формах диалога культур

Основные положения, выносимые на защиту

1 История культуры Кореи, рассматриваемой как культура-реципиент, распадается на два больших блока: первый – это период, когда доминирующей является восточная – конфуцианская парадигма (в основании которой, кроме конфуцианства, входят еще такие религии, как даосизм и буддизм), и второй, когда доминирующей характер приобретает западная христианская парадигма. В рамках каждого из этих периодов можно выделить свои подпериоды.

2 Учение Ю. Лотмана о пяти основных стадиях диалога культур является адекватным для истории корейской культуры в развитии как восточной, так и западной парадигмы: явно прослеживаются практически все стадии развития, выделенные Ю. Лотманом. Показано, что конфуцианская установка «яче создаю, а передаю» сыграла роль методологического принципа в становлении второй стадии диалога восточных культур. Выявлено, что развитие третьей стадии диалога культур Кореи и Китая получило свое теоретическое обоснование в периоды чужеземного господства в Китае.

3 Специфический характер внедрения в культуру Кореи христианства в «период изоляции» (XVII–XIX вв.) и противостояние оккупантам в период японского владычества (конец XIX в. – 1945 г.) определили бурное распространение христианства в стране в XX в. и его ведущую роль в диалоге корейской и западной культур, в общей модернизации культуры Кореи. Анализ показывает, что в настоящее время здесь прослеживаются все пять стадий диалога культур.

4 Диалог, ведущийся в музыкальной культуре, может быть подразделен на «внешний» и «внутренний». Во «внешнем» диалоге ведущую роль играет взаимодействие между музыкой и другими видами искусства, а также между музыкой и всей национальной или региональной культурой в целом. Существенной особенностью музыкальной культуры является при этом то, что она является составляющей общей семиосферы и несет отпечаток основной культурной парадигмы (например, религиозно-философских учений, картины мира и т.п.) и/или художественной культурной парадигмы (например, художественных стилей эпохи). «Внутренний» диалог для музыки – это диалог между музыкальными произведениями (например, полистилистика и «цитирование») или внутри одного произведения (полифония, гомофония).

5 Начало первой стадии диалога музыкальной культуры Кореи и Европы, протекавшей в XVII–XIX вв. («период изоляции») в основном в виде знакомства с отдельными европейскими музыкальными инструментами и произведениями, имело место в рамках общекультурного диалога и носило фрагментарный и нерегулярный характер. Регулярное проникновение западной музыкальной культуры в Корею началось с конца XIX в. и было связано, прежде всего, с проникновением в страну такой составляющей западной культурной парадигмы, как христианский культ, включающий в себя религиозные песнопения. Благодаря религиозно-просветительской деятельности проповедников (в основном, протестантских) в Корею уже в первой половине XX в. (в период оккупации Японией) были заложены основы европейского музыкального образования.

6 Во второй половине XX в. (после Освобождения) западная музыкальная культура в Корее, в частности фортепианное искусство, переживает бурное развитие, интегрируясь в систему национальной музыкальной культуры и общую семиосферу современной корейской культуры. В протекающем диалоге музыкальных культур обнаруживаются признаки первой, второй, четвертой и пятой стадий. В частности, в творчестве композиторов и исполнителей проявляется тенденция к синтезу «чужого – западного» и «своего – национального», и культура-приемник переходит в позицию культуры передатчика. Однако в сфере музыкальной культуры четвертая и пятая стадии диалога не получили столь выраженного характера, как в сфере религиозных (христианских) наук. Что касается третьей стадии (на которой культивируется неприязнь к культуре, первоначально транслировавшей данные тексты), она не получила явного выражения. Но эта стадия явно проявляется сейчас в общем диалоге корейской и западной культур в форме протеста против вестернизации национальной культуры. И, поскольку музыкальная культура является составляющей семиосферы национальной культуры, она, пусть в неявном виде, но несет на себе отпечаток и данной стадии.

Практическая значимость работы состоит в том, что материалы исследования могут использоваться в теоретической и практической разработке проблем теории и истории культуры и музыковедения, для спецкурсов и соответствующих разделов основного курса по культурологии.

Апробация работы. Апробация исследований осуществлялась в ходе участия автора в работе научных конференций «Время культуры и культурное пространство» (Москва, 2000 г.), «Созидательная миссия культуры» (Москва, 2002 г.), «XXI век: проблемы культуры» (Москва, 2002 г.), «Модернизация системы образования в сфере культуры и искусства» (Тамбов, 2002 г.) и др., а также в публикациях результатов исследования в виде научных статей.

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории культуры Московского государственного университета культуры и искусств.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, двух приложений и списка литературы на русском, корейском, английском, французском и немецком языках.

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность избранной темы, характеризуется степень ее разработанности в научной литературе, формулируются цели и задачи исследования, определяются его объект и предмет, методологические основы, теоретическая и практическая значимость, а также выделяются выносимые на защиту положения, характеризующие научную новизну работы.

В первой главе **«Учение о диалоге культур и его применение к культуре Кореи»** рассматривается сущность культурологического метода диалога культур и его применение к процессам взаимодействия корейской и других культур.

В первом параграфе первой главы **«Диалог культур как теоретическая проблема современной культурологии»** рассматривается история становления и развития метода диалога культур, его основные положения и существенные характеристики.

Диалог как механизм бытия культуры существовал задолго до того, как появилось учение о нем. Но осознание его на теоретическом уровне, разработка культурологического учения о нем произошли только в прошлом веке. Диалогический метод – результат общих поисков и респекций как русской, так и западноевропейской мысли. Среди российских исследователей наиболее глубокое исследование проблематики диалога принадлежит философу и литературоведу М. М. Бахтину. Подход к теории диалога был разработан Бахтиным уже в его ранних работах, однако целостное изложение теории диалога он дает в работах, посвященных творчеству Ф. М. Достоевского. Отталкиваясь от «полифонических» романов Ф. М. Достоевского, Бахтин формулирует принципы диалогического миропонимания в рамках литературоведения, а затем переводит проблему в сферу культурологии в целом.

В частности, он указывает, что всякое понимание текста диалогично, а значение (как отдельного слова, так и текста в целом) является «эффектом взаимодействия говорящего со слушателем на материю «единого звукового комплекса». Анализ диалога должен вестись с позиции «неисходности», и только она позволяет созерцать объект извне, полностью (то есть в своем эстетическом и познавательном отношении) от предмета обсуждения.

Центральная идея диалогизма формулируется следующим образом: человек как личность становится самим собою и может быть собою только на границе с миром «других», а не в изоляции от него. Все самое значимое происходит на границе своего и чужого сознания. Этот же подход Бахтин распространяет и на культуру: «Культура существует на границе».

Диалог культур подразумевает не просто наличие взаимодействия и коммуникации, а установление особого рода отношений, при которых условием бытия и полноты раскрытия одного является бытие и самораскрытие другого. Такого рода отношения возможны только в пространстве личностного бытия, а потому исследование диалога культур возможно только в той мере, в какой раскрываются параметры личностного бытия той или иной культуры. Главным прорывом в этом направлении был сделан в начале XX в., когда была вскрыта о-

гавика культуры? Только когда феномен разнообразия, взаимодействия и взаимопроникновения культур стал важнейшим социальным и личностным определением человеческих отношений, все остальные предпосылки диалогизма смогли соединиться и сфокусировать идею диалога как общую характеристику гуманитарного мышления.

Учение Бахтина о диалоге культур рождается как оппозиция учению О. Шпенглера о замкнутых культурах, развивающихся самостоятельно и независимо друг от друга. Если мировые культуры — это в некотором смысле «личности», то, с точки зрения Бахтина, между ними должен существовать постоянный и бесконечный диалог. Он четко выразил в своих работах эту мысль, что современная культура — это диалог тех культурных ценностей, которые были созданы в разные периоды человеческой истории. По Шпенглеру, обособленность культур, их замкнутость внутри себя ведет к непознаваемости чужих культурных феноменов. Для Бахтина же «внезаходимость» одной культуры в отношении другой не является препятствием для их «общения» и взаимного познания, как если бы речь шла о диалоге людей. Каждая культура, будучи вовлечена в «диалог», например, с последующими эпохами, постепенно раскрывает заключенные в ней многообразные смыслы, часто рождающиеся помимо сознательной воли творцов культурных ценностей.

Бахтин акцентирует внимание на том, что в каждой культуре прошлого заложены огромные смысловые возможности, которые остались не раскрытыми, не осознанными и не использованными на протяжении исторической жизни данной культуры. Собственно, культура — сумма диалогов, открываемых в настоящем. Но особенно признана диалогичностью культура XX века, которая живет исключительно в перекличке и взаимодействии культур.

Наиболее важным орудием, позволяющим видеть и адекватно отражать специфику современной культуры, является активно-двусторонний характер диалога. Теория диалога, сформулированная в своих основных положениях М. М. Бахтиным в применении к различным формам художественной культуры, позволяет задавать модели осмысления множества культурных явлений, которые могут стать основополагающими для дальнейшего развития культуры.

Проблема диалога культур продолжает углубленно и пристально изучаться культурологами разных стран и направлений. Развивая идеи М. М. Бахтина, Ю. Кристева вводит понятие интертекстуального пространства, в котором бесконечно взаимодействуют различные тексты различных культур, даже тогда, когда это не представляется очевидным. Практически одновременно с Кристевой, российский культуролог и семиотик Ю. М. Лотман вводит понятие «семисферы», которая представляет собой некий континуум, заполненный разнотипными и находящимися на разном уровне организации семиотическими образованиями. По Лотману, только внутри такого пространства возможны коммуникативные процессы и выработка новой информации. Заполняющие это пространство разнотипные семиотические образования — не что иное, как «отдельные семиотические «личности»».

Таким образом, путешествуя в веках, тексты культуры — музыкальные, религиозные, литературные и т. п. — втягивают и преобразуют в своих личностных

средоточиях целостные, потенциально всеобщие исторические культуры, что и означает общение «через» произведение, общение и культуре, как общение с иным человеком. Различные смысловые спектры античный и нововременной, западный и восточный и т.д. просто событиями оказались в сознании современного человека (европейца, россиянина, корейца, американца и т.д.) одновременно и сопряженными друг с другом, вступили в сложное диалогическое отношение. Поэтому диалог, подразумеваемый идеей культуры и подразумевающий идею культуры, принципиально неисчерпаем.

Современный корейский исследователь Ким Су Кван, анализируя развитие теории диалога в работах Ю.М. Лотмана, приходит к выводу о том, что мыслящее устройство должно иметь в принципе (в модели «эпийной схеме») диалогическую (двуязычную) структуру. При этом он делает акцент на том, что лотмановская идея принципиального «полиглотизма» семиотических систем в целом померно приводит к определенному изменению в диалогическом аспекте понятия «текста», в результате которого возникает значительное сближение идей Ю.М. Лотмана с выводами М.М. Бахтина.

Согласно Лотману, текст, вступая в сложные этносоциальные отношения с окружающим культурным контекстом, и в частности контекстом другой культуры, обнаруживает качество, которое Гераклит определил как «самовозрастающий логос». Обнаруживая способность конденсировать информацию, он приобретает память и действительно начинает поступать как своего рода личность, точнее – «интеллектуальное устройство». В своей работе «Механизмы диалога» Ю.М. Лотман выделяет пять основных стадий, через которые проходит диалог.

1. Поступающие извне тексты сохраняют облик «чужих». Они воспринимаются на чужом языке. В воспринимающей культуре они занимают высшее ценностное место в иерархии: им приписывается истинность, красота, божественное происхождение и т.д. Чужой язык делается знаком принадлежности к: «культуре», элите, высшему достоинству. Соответственно ранее существовавшие тексты на «своем» языке, равно как и сам этот язык, получают низшую оценку: им приписывается неистинность, «грубость», «некультурность».

2. Оба начала «импортированные» тексты и «своя» культура – взаимно перестраиваются. Умножаются переводы, переделки и адаптации. Одновременно коды, импортированные вместе с текстами, встраиваются в метакультурную сферу. Господствует тяга к восстановлению прерванного пути, ищутся «новое», «новое» истолковывается как органически вытекающее из старого, которое, таким образом, реабилитируется. Верх берут идеи органического развития.

3. Обнаруживается стремление отделить некое высшее содержание усвоенного миропонимания от той конкретной национальной культуры, в текстах которой она была импортирована. Складывается представление, что «там» эти идеи реализовывались в «истинном» – зачужденном и искаженном – виде и что именно «здесь», в лоне воспринявшей их культуры, они находятся в своей истинной, «естественной» среде. Культивируется не трезвость к культуре, первоначально транслировавшей данные тексты, и подчеркивается истинно национальная их природа.

4 Тексты-провокаторы полностью растворяются в культурной толще восприимчивой культуры, а сама она приходит в состояние возбуждения и начинает бурно порождать новые тексты, основанные на культурных кодах, в отдаленном прошлом стимулированных внешним вторжением, но уже полностью преобразенных путем ряда асимметричных трансформаций в новую оригинальную структурную модель

5 Культура-приемник, в пространство которой переместился общий центр семиосферы, переходит в позицию культуры-передатчика и сама становится источником потока текстов, направляемых в другие, с ее позиции периферийные, районы семиосферы

Данные пять стадий диалога Лотман выделил на базе истории европейской культуры. Поэтому особый интерес представляет вопрос о том, можно ли считать этот подход универсальным? Работает ли тот же механизм в других культурах, в других регионах мира? В следующем параграфе рассматривается вопрос о применимости данного учения к истории Кореи как культуры-приемника. С одной стороны, это проверка на конкретном материале применимости разработанного в культурологии метода. Но, с другой стороны, ставя перед собой эту задачу, мы, в определенном смысле – можно сказать, на метауровне – развиваем диалог корейской и западной культур, стремясь к их взаимобогащению и более глубокому взаимопониманию

Во втором параграфе первой главы **«История Кореи в свете учения о диалоге культур»** ставится и анализируется проблема взаимодействия культуры Кореи с культурами Востока и Запада

Так как европейская периодизация истории является не вполне адекватной для Востока, то в работе принято традиционное для Кореи деление ее истории на следующие периоды: царство Чосан (конец II тыс до н э – III в), период Трех царств (III-VI), период объединенного Силла (VII-IX), период монархии Коре (918-1392 гг), ранний период династии Ли (XV- пер. пол XVII вв), поздний период династии Ли (XVII-XIX вв), Корея под властью Японии (1876-1945 гг), период Две Кореи (с 1945 по н вр)

Обращаясь к истории Кореи можно говорить о диалоге целого ряда культур, сначала это в основном диалог с культурами Востока и, прежде всего Китая и Японии, а с XV в начался диалог Кореи и западной цивилизации, который приобрел активный и систематический характер с конца XIX в. Соответственно, первый период – это время господства традиционной культуры, а второй – время стремительной модернизации корейской культуры

В подразделе **«2.1. Традиционная культура Кореи и диалог восточных культур»** рассматривается история традиционной корейской культуры в свете учения о диалоге культур. Поскольку в традиционных культурах ведущую роль играет религия, и поскольку именно в сфере религии диалог культур проявился особенно явно, основной акцент в исследовании делается именно на религиозных верованиях. На протяжении всего этого периода особенно активно велся диалог с Китаем, откуда в Корею пришли конфуцианство, даосизм и буддизм (для буддизма имеет место даже более длинная цепочка Индия – Китай – Корея), и с Японией, ибо именно через Корею шел в Японию основной поток тек-

стов (в широком семиотическом смысле) данных религий

Уже в период Трех царств в Корею проникает конфуцианство и буддизм (ранее всего – в Когурё, которое ближе других корейским государствам находилось к Китаю). Конфуцианство с его учением о «благородном муже», с культом патриархальных отношений и проповедью беспрекословного подчинения младшего – старшему (жены – мужу, сына – отцу и т.д.) удачно сочеталось с ментальностью древних корейцев и оказало значительное влияние на формирование национальной культуры и картины мира. Первое упоминание о буддизме относится к 372 г., и уже в 392 г. буддизм в Когурё стал государственной религией. По мере распространения буддизм в Корее стал приобретать свои особенности. Так, на ранних этапах выделялась его аскетическая сторона, связанная с уничтожением мирских желаний и ведением праведного образа жизни.

Даосизм проник в Когурё из Китая в 623–643 гг. В 624 г. танский император направил в Когурё посла с изображением Лао-цзы для проповеди там даосизма. В 625 г. король Когурё, в свою очередь, отправил посла в Китай для изучения веры Будды и Лао-цзы.

Конфуцианство, буддизм и даосизм стали тем религиозно-философским фундаментом, на котором в течение полутора тысяч лет развивались корейская культура и наука. В эпоху Трех царств эти учения были тесно связаны с литературой и способствовали распространению в Корее иероглифической письменности. Кроме того, буддийские книги содержали и отдельные научные положения, главным образом индийского происхождения.

Преимущество Когурё заключалось в его близости к более культурному Китаю, но эта же близость служила источником постоянных столкновений. Поэтому и отношение к пришедшей из Китая «мудрости» было двойственным. С одной стороны, здесь явно фиксируется процесс, который Ю. Лотман характеризует как первую стадию в «механизме диалога». С другой стороны, постоянные военные конфликты с Китаем, вассальные отношения и т.д. неизбежно приводили к несколько враждебному или настороженному отношению к «мудрости», пришедшей из Китая. Возможно, этим объясняется тот факт, что особое распространение в Корее получает буддизм, который, хотя и пришел в Корею из Китая, но зародился все-таки в Индии.

Существенной для наступления второго этапа «диалога культур» является конфуцианская установка «передаю, а не создаю». Суть его состоит в том, что Конфуций не считает себя создателем некоего нового учения, а всего лишь интерпретатором «мудрости предков», что органично сочеталось с культом предков и принципом «сыновней почтительности». Этот принцип создает предпосылку для постоянного «диалога культур» в диахроническом срезе между разными поколениями конфуцианцев. Но, войдя в чужую культуру как фундаментальная методологическая установка, он начинает «работать» и в другом плане: как «тяга к восстановлению прерванного пути», когда «новое», по словам Лотмана, истолковывается как органически вытекающее из старого. И таким образом, стимулирует развитие второго этапа «диалога культур».

В период объединенного Силла начинают формироваться свои идеологические учения, хотя и основанные на идеях, пришедших из Китая. Так, в фило-

софии заметное место занимает учение "пхунню" ("хварандо" или "пхунвольдо") В этот же период идет активный диалог с культурой Японии Туда проникают отдельные элементы корейской духовной и материальной культуры Через Корею приходят туда конфуцианство, буддизм и даосизм. Не рассматривая этот процесс подробно, отметим только, что здесь еще нельзя говорить о пятой стадии «диалога культур» Хотя при этом корейская культура-приемник и «переходит в позицию культуры-передатчика» потока текстов, но в основном массиве это еще не есть тексты, порожденные ею самой

Период монархии Корё характеризуется, прежде всего, тем, что и в самом Китае, и в Корее явно обозначился диалог между конфуцианством, буддизмом и даосизмом, что, в частности, привело к появлению неоконфуцианства, впитавшего в себя элементы двух других религий Рассматривая культуру Кореи эпохи монархии Корё можно сделать вывод, что в ней имеют место третья и четвертая стадии диалога с культурой Китая При этом тезис о «замутненном и искаженном виде» конфуцианских, даосских и буддийских идей в Китае получает определенное обоснование в корейской культуре в связи с завоеванием Китая монголами Корёя высунула теперь с претензией на то, что именно в ней сохранилось «истинное», неискаженное понимание соответствующих идей и учений Это в значительной степени стимулирует развитие четвертого этапа

В ранний период династии Ли (в начале XV в.) буддизм был объявлен лжеучением, его влияние в обществе резко упало Позднее буддизм отбросил некоторые позиции, но прежнее господство в сфере идеологии было утрачено При этом заметно выросло влияние конфуцианства, ибо именно конфуцианские ученые составляли государственный аппарат В этот период доминирующей формой конфуцианства в Корее стало неоконфуцианство В Корее оно базировалось на учении Чжу Си В XVI в. появляется множество школ и группировок в философии, находившихся в ожесточенной борьбе друг с другом

В этот же период начинается знакомство корейцев с европейской культурой Первые сведения о ней корейцы получили от своих путешественников и послов, ездивших в Пекин, где в это время уже жили европейцы Знакомясь там с европейскими новшествами, они привозили в Корею европейские книги и вещи, переводы европейских книг на китайский язык Таким образом, начался новый диалог культур, на этот раз культуры Кореи и Западной Европы

В период поздней династии Ли страна была завоевана манчжурами и попала в вассальную зависимость от них С середины XVII в. правительство Кореи начало осуществлять политику изоляции страны с целью оградить Корею от иноземных нашествий Эта политика в значительной степени затормозила контакты между Кореей и Западом Тем не менее, в XVIII в. в Корею начинает проникать христианство (католицизм) Интерес к христианству имел под собой реальную почву, и с ним связывались надежды на выход из глубокого интеллектуального кризиса, в котором находилась страна В конце XVIII – начале XIX вв. количество сторонников новой веры среди корейских дворян и образованных людей стало быстро расти Обеспокоенное проникновением этого чуждого учения, корейское правительство, обычно отличавшееся веротерпимостью, под страхом смерти запретило пропаганду христианства На протяжении ста

лет христиане преследовались, многие из них были казнены. Распространение христианства подрывало основы государственной идеологии, базировавшейся на конфуцианстве. Опасения правительства были вовсе не беспочвенны, новая религия уже начала оказывать влияние даже на политические события.

В XVIII-XIX вв. явно начинается и вторая стадия диалога с культурой Запада, когда «импортированные» тексты и «своя» культура – взаимно перестраиваются. Встраивание в метакультурную сферу заметнее всего в данный период в области естественных наук, а в философии – в идеологии школы *сирхакхва* – школы практических знаний или точных наук.

Во втором подразделе данного параграфа «2.2. Модернизация культуры Кореи и диалог с Западом» рассматриваются события конца XIX–XX вв.

В конце XIX в. политика самоизоляции Кореи закончилась, и началась эпоха активного диалога культуры Кореи с культурой западных цивилизаций – с европейской (в том числе, русской) и североамериканской. Это было связано с рядом событий как внутри страны, так и на внешнеполитической арене. В этот же период Корея оказалась под властью Японии.

Важнейшую роль в развитии диалога культур сыграло в это время широкое проникновение в страну христианства – католицизма, православия (из России) и, особенно, протестантизма (в основном из США). Успех корейского христианства был вызван рядом факторов, важную роль сыграло и то, что христианство в Корее воспринималось как «знамя борьбы» против японских колонизаторов. Многие христиане с самого начала играли немалую роль в национально-освободительном движении. Кроме того, христианство для Кореи в первые десятилетия нашего века было религией модернизаторской, принятие христианства часто служило символом приобщения к новым идеям и ценностям, происходящим с Запада.

Особую роль в процессах модернизации и вестернизации, которые разрывались в Корее на рубеже веков, сыграли протестанты. Именно миссионеры открыли в Корее первые современные больницы и школы, способствовали распространению современных научных и технических знаний. В миссионерских школах (других женских учебных заведений тогда не было) получило образование первое поколение корейской женской интеллигенции.

В двадцатые и тридцатые годы с христианством в Корее произошла важная метаморфоза, которая во многом определила его последующую судьбу: оно утратило оттенок «западности» и «чуждости», который был характерен для него поначалу, и стало восприниматься как национальная религия. На этом втором этапе диалога культур начался активный процесс встраивания его в метакультурную сферу, «притирания» его к традиционным конфуцианским ценностям и национальным обычаям.

Поражение Японии в войне коренным образом изменило ситуацию. Корея обрела полную независимость от Японии. На месте двух зон, занятых советскими и американскими войсками, возникли два самостоятельных государства: КНДР (Северная Корея) и Республика Корея (Южная Корея). В Южной Корее после Освобождения количество христиан в стране стало стремительно возрастать, и в настоящее время Республика Корея является одним из немногих

азиатских государств, в религиозной жизни которых христианство (католицизм и протестантизм) занимает лидирующие позиции

Все это привело к тому, что уже во второй половине XX века диалог культур вступает в Корею в гремящую стадию выделенные Лотманом Наилеиче пятой стадии подтверждается следующим обстоятельством Как отметил корейский социолог Ли Чун Ён, одна из важнейших теологических идей, пользующаяся особой популярностью среди корейских верующих, заключается в том, что «Корея является центром духовного возрождения и именно корейцы послужат инструментом спасения мира»

В культуре современной Кореи значительное место продолжают сохранять традиционные религии, и, прежде всего, буддизм и конфуцианство Несмотря на стремительную модернизацию, многие характерные черты конфуцианского мировоззрения, существовавшие в сознании корейцев на протяжении веков и тысячелетий, сохранились и до наших дней В сознании современного корейского горожанина традиционные ценности и идеалы, прежде всего, конфуцианские, образовали причудливый сплав с новыми, воспринятыми с Запада

Во второй главе «Музыка и диалог культур» рассматривается проблема диалога для музыкальной культуры сначала в общем виде на материале европейской музыки, а затем на конкретном материале корейской музыки

В первом параграфе второй главы «Специфика диалога культур в музыке» отмечается, что музыка является важнейшей составляющей любой национальной культуры, входя в состав ее семиосферы Тем самым, при общем культурологическом анализе, используя системно-структурный подход, необходимо ее рассмотрение как составляющей: а) в системе искусств или системе художественной культуры, б) в системе духовной культуры, в) в системе культуры в целом С другой стороны, музыкальная культура сама может рассматриваться как особая система, внутри которой существуют различного рода подсистемы, элементы и структурные отношения между ними Соответственно, и анализ диалога, который осуществляется в музыкальной культуре, обретает ряд граней и уровней

Это, во-первых, «внешний» для самой музыки диалог – с другими составляющими семиосферы Причем здесь можно говорить о диалоге в рамках этнической (национальной) культуры и в межэтнических коммуникациях, региональной культуры и межрегиональных коммуникациях, и, в рамках каждого из них – о синхроническом и диахроническом подходе

Во-вторых, в музыкальной культуре идет постоянный «внутренний» диалог одних музыкальных форм и произведений с другими и опять-таки как в синхроническом, так и в диахроническом плане, в рамках национальной культуры и в межкультурных коммуникациях Так, развитие в Корею XX в фортепианного искусства есть результат межкультурных коммуникаций, результат проникновения в страну западного влияния При этом интересно отметить, что впервые фортепиано привезли в Корею протестантские миссионеры, и фортепианная музыка появилась здесь в составе текста христианского (протестантского) богослужения. Поэтому диалогу европейской и корейской музыкальной

культуры предшествовал определенный шаг в общем диалоге культур Запада и Востока и в такой части семиосферы, как религиозная

В подразделе «1.1. Диалог музыки с другими искусствами» рассматривается «внешний» диалог музыки на материале европейской культуры

Искусство как организация отношений человека с миром во всех его проявлениях есть и особый способ диалога со всем другим, что становится объектом человеческого отношения Современная семиотика культуры рассматривает искусство как речь, а произведения искусства – как специфический текст При таком подходе как речь трактуется любая форма самовыражения человека — от бытового жеста до танца или симфонии Как и любая другая речь, искусство моделирует художественные тексты при помощи особых структурных единиц, т.е. семиотически закрепленных форм художественной культуры Понять всю полноту такого высказывания можно только исходя из его контекста По этой причине любое высказывание не может быть, подобно отдельным его компонентам, нейтральным и безразличным (как слово, линия или отдельная нота), оно непременно диалогично и требует контекстуального и концептуального осмысления Это в равной степени актуально как для изобразительного искусства и архитектуры, так и для музыки, театра и кинематографа

Принципиальная разница в способах освоения мира делает разные виды искусств взаимно необходимыми С одной стороны, разные искусства, входя в единую семиосферу культуры, по-разному моделируют одни и те же объекты и тем самым придают художественному мышлению человека необходимую ему объемность, полифонизм С другой стороны, каждый вид искусства для полного осознания своей специфики нуждается в наличии других искусств и художественных языков

Изначально границы между художественной и нехудожественной деятельностью были весьма неопределенными, имел место синкретизм традиционной культуры в целом, характеризующийся тесной взаимосвязью разных способов практического и духовного освоения мира, не было там и какого-либо разделения на жанры, роды и виды И все же, внутри первобытного синкретизма художественной культуры изначально параллельно развивались два пути воплощения художественного замысла Первый из них предполагал использование тех выразительных средств, которыми обладал сам человек (движения тела, голос). Второй же основывался на применении природных материалов (камня, глины, дерева, кости и т.д.) В первой из них художественный замысел выражался непосредственно и динамично, во второй – опосредовано и статично. Это послужило базой для выделения в период Античности мусических и технических искусств

Формально под «мусическими» искусствами подразумевались древнейшие формы словесного, музыкального и танцевального творчества К «техническим» относились древнейшие формы прикладного искусства, архитектуры, скульптуры, живописи Но их взаимосвязь между собой и с другими сферами культуры оставалась необходимым и декларируемым условием (например, все «мусические» искусства в Античности самым тесным образом были связаны с религиозным культом с праздниками и мистериями) И даже в Античности че-

ловеческое сознание еще не придавало сколько-нибудь серьезного значения различиям между искусством, ремеслом и знанием. И все же постепенно, уже на этой стадии, первоначальное представление о нерасчлененности человеческой деятельности начинает уступать место новому ее пониманию, при котором различные виды искусства обособляются.

В античной эстетике начинается разработка основополагающих принципов дифференциации. Особенно значительный вклад в нее вносит Аристотель, проведя трехслойное — видовое, жанровое, родовое — деление форм художественной деятельности.

В эпоху Средневековья в европейской эстетике продолжалась разработка заложенного Аристотелем учения о дифференциации искусств. Но, поскольку в духовной культуре доминирующее положение занимала христианская религия, закономерно, что в такой культурной парадигме искусство оказалось сосредоточено на одном жанре — религиозно-мифологическом при сохранении в семиосфере культуры традиционного синкретизма.

Только в эпоху Возрождения искусство обрело свой статус особой формы культуры — наряду с религией и наукой. В эту же эпоху активно идет процесс зарождения и развития различных видов светского искусства, в том числе музыки. Возрождение впервые сделало возможным равноправный диалог искусств. В число «свободных искусств» были включены все отрасли изобразительного творчества, которые более или менее решительно оторвались от ремесла, хотя внутренней дифференциации художественной и научной деятельности еще не было.

Для культуры эпохи барокко, пришедшей на смену Ренессансу, характерна резкая дифференциация видов, стилей, жанров, и, вместе с тем, основной формообразующий принцип барокко — это стремление к синтезу. В области теории искусств в середине XVIII века произошел решительный переход к новым эстетическим взглядам. Проблемы красоты, вкуса и сущности искусства оказались связанными воедино, а само искусство стало восприниматься и изучаться во всем многообразии видовых форм, но отдельно от ремесла и науки.

Поворотным пунктом в истории европейской художественной культуры стал романтизм. Ключевую роль в культуре романтики отводили мифологии, религии и искусству. В отличие от своих предшественников, они более тонко и гибко понимали своеобразие каждого вида искусства, для них специфика искусства заключалась в индивидуальной неповторимости и потому особой художественной ценностью каждого отдельного искусства. Вместе с тем, отдельные искусства оставались для романтиков только различными частями единого целого. Тем не менее, романтики не могли все же освободиться от традиционного иерархического сопоставления искусств. Только на верхнюю ступеньку лестницы, на которой находилась в эпоху Возрождения живопись, а в XVII-XVIII веках драматическое искусство, романтики ставили музыку или поэзию.

Распад и трансформация древнего художественного синкретизма имели одновременно положительные и отрицательные эстетические последствия. Положительные выразились в неуклонном совершенствовании специализированных форм художественной деятельности. Так, стремительное развитие словес-

ного и музыкального творчества, приведшее, в одном случае, к появлению лирической поэзии, повести, романа, а в другом – инструментальных форм типа фуги, сонаты и симфонии – было прямым результатом превращения литературы и музыки в самостоятельные виды искусства, ибо их исходное синкретическое единство замыкало их в кругу художественных структур, основанных на связи словесного и музыкального элементов. Отрицательным следствием распада стала потеря разносторонности и полноты художественного отражения жизни. Ведь соединение разных способов художественного освоения мира позволяло создавать многомерные «объемные» образы. Неудивительно, что в европейской истории художественной культуры Нового времени, начиная уже с XVIII века, просматривается ностальгия по утраченному единству искусств и более или менее настойчивые попытки возродить их былую взаимосвязь. Такими, например, теоретическими и творческими исканиями Янсенских романтиков, художественными поисками Рихарда Вагнера, стилистика модернизма и т.д.

Диалогический стержень, составляющий основу внутривидовых процессов творчества, приводит к образованию новых сложных художественных текстов, в каком-то отношении подобных синкретическим искусствам древности. Эти интегрирующие силы художественного развития человечества проявляются в зависимости от способа сочетания, который может быть конгломеративным, ансамблевым или органическим. Для нашего времени особое значение имеет органический тип связи различных искусств, так как именно здесь складываются качественно новые художественные структуры, например, такие, как кинематограф, телевидение и т.п.

Во втором подразделе данного параграфа «1.2. Диалог внутри музыкальной культуры» ставятся и анализируются вопросы, связанные с взаимодействиями внутри музыкальной составляющей семиосферы художественной культуры. В качестве конкретного проявления внутри музыкального диалога рассматривается явление полистилистики и связанное с ней цитирование. Понятие «полистилистика» возникло в музыковедении лишь в недавнее время, причем, под влиянием учения о диалоге культур М. Бахтина, и в частности его учения о «чужом слове». Понятие «полистилистики» обобщает многочисленные в современной музыке случаи тематических инноваций: коллажей, цитат, преднамеренных стилизаций, то есть откровенного «чужого слова». Поэтический и конструктивный замысел автора, его точка зрения во всех случаях цитирования проявляется дважды: в процессе отбора цитаты, необходимой для авторской концепции, и в ее трактовке в новом тексте. В общем определить их – с большой долей условности – можно как «возвышающую» и «снижающую». Механизмом «снижения» является пародийное освещение цитированного материала, причем темы, имеющей в родном контексте «высокое» кодовое значение (например, использование начального мотива Вступления к Вагнеровскому «Тристану» – общезвестный символ позднеромантического мироощущения – в «Детском уголке» Дебюсси) «Возвышающая» трактовка цитаты подобного механизма не имеет, да и не нуждается в нем. Чрезвычайно яркий пример такой цитаты – первые четыре такта Траурного марша («Героической симфонии») Бет-

ховена, включенные Р Штраусом в одно из последних сочинений – «Метаморфозы» для струнного оркестра

Но диалог в музыке может рассматриваться не только как диалог между различными музыкальными произведениями, но и в более узком смысле, как специфический диалог внутри одного произведения, что находит свое выражение в таких феноменах, как полифония и гомофония

В полифонии мы имеем дело с многоголосием, то есть с одновременным звучанием сразу двух, трех и более разных голосов, при котором каждый из голосов поет самостоятельную мелодию. В гомофонии мелодической самостоятельностью обладает только один голос, а другие сопровождают его, аккомпанируют ему. Гомофонный вид многоголосия возник в европейской музыке значительно позже, чем полифония, – он существует всего лишь около четырехсот лет, тогда как полифония, особенно в народной музыке, насчитывает несколько тысячелетий. Появление гомофонии связано с возникновением оперы на рубеже XVI и XVII веков в Италии. Однако с возникновением гомофонии полифония не исчезла из европейской музыки, наоборот, она продолжала развиваться. Оперы, симфонии, концерты, сонаты и другие крупные формы музыкального искусства последних двух столетий диалогически объединяют в себе почти все возможные средства и полифонии, и гомофонии.

Во втором параграфе второй главы «Генезис музыкальной Кореи в свете учения о диалоге культур» рассматривается проблема диалога музыкальной культуры Кореи и других стран и регионов мира.

В первом подразделе данного параграфа «2.1. Национальная корейская музыка в диалоге культур Востока» рассматривается история корейской музыки в аспекте взаимодействия музыкальной культуры Кореи с другими составляющими сферы национальной культуры страны, а также с музыкальными культурами стран Востока, в основном – Китая и Японии.

Уже в период Трех царств диалог музыкальных культур Кореи и других стран Востока шел весьма активно. Так, ладовое строение корейской музыки было основано на пентатонике, обогащенной разнообразными элементами хроматизма. А сам пентатонический строй восходит к даосскому учению о пяти стихиях (огонь, земля и т.д.), которым соответствовал пентатонический звукоряд: кун, сан, как, чхи, у. К этому же учению восходит и классификация музыкальных инструментов по стихиям – в соответствии со звучанием инструмента и его материалом. Музыка Трех царств была широко известна в Китае и Японии. Например, еще в III в. военная музыка Пэкчэ оказала влияние на развитие японской музыки; в 457 г. из Силла был отправлен в Японию оркестр в составе 80 чел.

В период Объединенной Силла на развитие корейской музыки значительное влияние оказала музыка тайского Китая. В свою очередь корейская музыка пользовалась известностью за пределами страны – в Китае, Японии и Индии.

С созданием централизованного государства Корё музыкальная культура переживает подъём. В процессе исторического развития сложились определённые жанры придворной и народной музыки. Основными жанрами придворной музыки в Корёе были: *панак* (тайская, или китайская народная музыка), *хянак*

(местная, или корейская народная музыка), *аак* (изящная музыка) Правители Кореи, следуя конфуцианскому принципу «музыка помогает управлению страной», способствовали канонизации указанных жанров, которые к XV в были возведены в ранг государственной музыки.

С воцарением династии Ли развитие конфуцианской канонической музыки становится постоянной заботой правящей элиты, при дворе создаётся Музыкальная палата. Выдающийся вклад в развитие корейской музыки внёс в этот период Пак Ён. По повелению короля он привёл в порядок и усовершенствовал музыкальные инструменты (65 видов), собрал и классифицировал мелодии придворной и народной музыки. В 1432 г. он создал своеобразную систему нотной записи, благодаря которой в Корею сохранились самые старые на Дальнем Востоке образцы музыки (корейской и китайской). Культурное заимствование в этот период обеспечило качественный скачок в корейской музыке: вместо пентатонического ряда Пак Ёном вводится хроматический звукоряд из 12 тонов. В 1493 г. группой придворных учёных по главе с Сон Хёном была составлена корейская музыкальная энциклопедия «Акхак Гвёбом» («Основы музыкального знания») в 9 томах, в которой систематизированы все достижения корейской музыки.

В XV–XVI вв. в сольном исполнении были популярны как короткие гимны, представлявшие собой фрагменты из од и трёхстиший – сиджо, так и длинные эпические *каса*. В начале XVI в. развитие получает музыка, которую сочиняли танцовщицы-*кисан* на основе народных мелодий. Из светской музыки была распространена *чонак* – камерно-инструментальная форма, ведущая своё происхождение от буддийской мелодии «Ёнсан хвесан». В конце XVII в. среди городского населения получил развитие один из видов народной песни – *чапка* («сложная песня»). Разнообразна по мелодике и ритму оркестровая танцевальная музыка – *санхён* (одна из её трёх основных композиционных форм – *куткори* – сопровождала танцы корейских шаманов). В XVIII–XIX вв. наиболее распространённой и популярной была народная песня – *мине*, распространёнными жанрами были *чапка* и *тахрён*. Среди дворян была популярна камерная музыка (*чонак*). Во 2-й половине XIX в. возникает новый жанр инструментальной музыки – *санджо*. Из музыкально-драматических представлений в XVIII–XIX вв. был популярен *пхансори* – корейская народная драма, в которой синкретически слились музыкальная драма и народный песенный скачок, актёр пхансори под ритм чанго передавал содержание инсценированного произведения, чередуя пение с чтением нараспев, сопровождая рассказ танцевальными и мимическими движениями. Позже на основе пхансори развилась корейская музыкальная опера *чхангык*.

Таким образом, к началу двадцатого столетия в Корею сложилась самодостаточная, хорошо организованная, многожанровая система музыкального искусства, во многом обязанным своим развитием заимствованию музыкальных культурных форм из стран Востока.

Во втором подразделе данного параграфа «2.2. Корейская музыка в диалоге с культурой Запада» рассматривается проблема взаимодействия музыкальной культуры Кореи с культурой Запада.

Знакомство с отдельными элементами западной музыкальной культуры началось в Корее с XVIII в. В основном оно шло через Китай: корейские путешественники, приезжая в Китай, знакомились там с европейскими музыкальными инструментами и учились на них играть, а также получали сведения о теории западной музыки.

В 1885 году в Корею приезжают первые американские миссионеры Аленцеллер и Андервуд, выполнившие вскоре роль первооткрывателей в художественном корейском образовании. В 1909 г. доктор Эли М. Маури привез трубный орган и установил его в самой большой церкви Пхеньяна, преподавая псалмы на западный манер привыкшим к пентатонической гамме корейцам. Он организовал церковный хор и обучал пению на четыре голоса, а также стал основателем первого в Корее хора девочек, из которого впоследствии вышли музыканты, внесшие большой вклад в историю корейской музыки.

В каждой протестантской церкви вводилось музыкальное образование, что явилось началом массового общественного воспитания. Основание в 1900 году военного оркестра западного образца стало вехой перехода от музыкально-хоровой формы, свойственной религиозным песнопениям, к инструментальной стадии развития западноевропейской музыки в Корее. В этот же период активно шло создание и развитие системы музыкального образования в Корее.

Особенно бурное его развитие шло после Освобождения, когда в Корее сложилась национальная государственная система художественно-творческого образования, охватывающая ступени начального, среднего и высшего звеньев и включающая государственные и частные учебные заведения.

Большое количество корейских исполнителей прошли обучение фортепианному искусству в Европе, США, России и Японии. Следует также отметить, что в последнее время возросло число исполнителей, воспитанных в Корее, что свидетельствует о формировании исполнительской школы и становлении системы музыкальной педагогики. Музыкальная культура Кореи, имеющая многовековую историю, благодаря взаимодействию с культурой Запада в XX в., оказалась в состоянии принять фортепианное искусство. При этом произошло переосмысление содержания и культурного смысла фортепианной музыки, принесенной с Запада. Это свидетельствует о том, что в диалоге музыкальных культур Кореи и Запада уже наступила вторая стадия. Особенно заметным это является в области формирования национального фортепианного репертуара, многие конкретные произведения которого демонстрируют «тягу к восстановлению прерванного пути», при этом «новое» истолковывается как органически вытекающее из старого».

В последнее время на сцене стало появляться все больше новых произведений корейских композиторов, демонстрирующих плодотворный характер синтеза традиционного и новаторского начал. Особенно активно корейские музыканты стремятся исполнять современные произведения во время зарубежных гастролей, чтобы позитивно привлечь иностранных слушателей во всем мире с корейским музыкальным творчеством. Но в критических статьях все время звучат требования большего распространения современных корейских произведений и их популяризации среди исполнителей и исполнительских коллективов.

Отметим, что эта тенденция соответствует второй и четвертой-пятой стадиям диалога культур. В свое время Ю. Лотман предупреждал, что в реальном процессе культурных контактов схематически намеченный им цикл может реализоваться далеко не полностью, что для его реализации необходимо наличие благоприятствующих условий. Поэтому не вызывает особого удивления, что при анализе диалога музыкальных культур Кореи и Запада, столь бурно протекавшего на протяжении XX века, первая стадия соседствует со второй, четвертой и пятой, а одна из стадий, а именно, третья (на которой культивируется неприязнь к культуре, первоначально транслировавшей данные тексты), не получила явного выражения. Но эта стадия явно проявляется сейчас в общем диалоге корейской и западной культур в форме протеста против вестернизации национальной культуры. И, поскольку музыкальная культура является составляющей семиосферы национальной культуры, она, пусть в неявном виде, несет на себе отпечаток и данной стадии.

В **Заключении** подводятся итоги проделанной в процессе исследования работы.

В **Приложении I** рассказывается об основных фортепианных исполнительских школах в Корее.

В **Приложении II** приводится полный список фортепианных опусов, созданных корейскими композиторами.

Ряд основных положений диссертации отражен в следующих публикациях автора:

1. Ан Су Ми. Культурное сотрудничество России и Южной Кореи как фактор развития корейской исполнительской школы // Созидательная миссия культуры: Сб. статей молодых ученых Вып. 2. Ч. 2. – М.: МГУКИ, 2002. – С. 185-188.

2. Ан Су Ми. Развитие творческой индивидуальности ребенка в процессе музыкально-исполнительской подготовки: постановка проблемы // Новые пути наук о культуре: Сборник текстов докладов межвузовской научно-практической конференции молодых ученых (Москва, 6-7 декабря) – М.: МГУКИ, 2001. – С. 208-209.

3. Ан Су Ми. Становление системы музыкального образования в Южной Корее // Модернизация системы образования в сфере культуры и искусства: Сб. тез. международной науч.-практ. Конференции – Тамбов, 2002. – С. 77-78.

05-12144

РНБ Русский фонд

2006-4

7534

Подписано в печать 07.06.2005 г.

Объем 1,4 п.л. Тираж 100 экз.

Заказ № 14 Ротапринт МГУКИ

Адрес университета и типографии:

141406, Московская обл., г. Химки, ул. Библиотечная, д.7.