

схожим темам. На первый взгляд, это не ново. Проектный дискурс дизайна предполагает синтетичное мышление, включающее в себя знания и навыки многих областей деятельности, но не теряющее специфики в силу уникальных целей дизайна (молодой Д. Сантакьяра – программа междисциплинарного экспериментального типа радикального проектирования, ландшафтный дизайнер и архитектор В. Нефедов, выявляющий средствами дизайна неповторимый «дух места»).

Однако даже представителями гуманитарного знания современный человек изучен недостаточно полно. Поэтому дизайнеру на этапе предпроектного анализа необходимо уточнять общетеоретические данные с помощью небольших опросов, анкет, интервью и т.п. Это позволяет детализировать модель человека в проектировании, учитывать длительность пребывания в том или ином пространстве, всесторонне учитывать контакт с предметной средой.

Главное отличие формируемой модели, которая может быть названа «ситуационной», заключается в ее динамическом характере. Проще всего представить это как систему противоречивых характеристик, каждая из которых способна изменяться в определенном диапазоне:

- активность – пассивность субъекта в пространстве;
- традиционное и инновационное в сценариях поведения индивида;
- индивидуальное (диктуемое изнутри) и имиджевое (диктуемое извне) в формообразовании;
- стереотипность и инновационность форм дизайна;
- репродуктивное и современное; модное и вневременное и др.

Сказанное не отрицает таких требований, предъявляемых к дизайн-проекту, как тираж или технологичность, но обеспечивает точность искомых нюансов формы в отличие от первой модели, где они зачастую просто не предполагаются, и второй, где проектировщик способен уподобиться художнику, ищущему вдохновения, но забывающему о нуждах конкретных людей.

Т. Ю. Воробьева

«Жёлтый + чёрный» в искусстве и дизайне русского сознания

Мир движется в сторону тотальной информатизации. Интенсивный рост информативности также провоцирует рост контрастности по схеме открытая – закрытая информация, усложняя степень её распознавания. Пропорциональностью соотношения доступной и недоступной (закрытой),

скрытой) информации определяется степень символичности среды обитания человека и межкультурных коммуникаций. По сути, пропорциональность соотношения открытое – закрытое (скрытое), определяет уровень секретности, сакраментальности, суеверности и таинственности. Обратим внимание на отношение русского человека к закрытой информации. Оно наличествует высокой степенью суеверности. Русский характер склонен к таинственности. Возникает вопрос о гносеологическом или онтологическом формировании склонности русского сознания к секретности, проецирующейся в области искусства и дизайна в создание замкнутых контуров, форм, объёмов и замкнутых цветовых схемы без выхода во внешнее и внутреннее пространство.

Наиболее распространённым суеверием, сохраняющимся в России, является бедствие несомое встречей с чёрным желтоглазым котом. Однако в ряде стран имеется противоположная трактовка. Чёрный кот выступает как магический символ, способствующий отрицательному развитию будущего, в большинстве случаев чреватому уменьшением жизненных сил в диапазоне от состояния болезни до смерти. Согласно определениям символа Лосева встреча с чёрным котом является актом сигнификации. Сигнификация наличествует у Лосева изобразительными средствами, которые взаимосвязаны со смысловыми, количественными и структурными характеристики [1]. В качестве примера приводятся сцены прощания Григория с Аксиньей в «Тихом Доне» Шолохова и встреча Германа с княгиней ночью в «Пиковой даме» Пушкина. Оба действия наличествуют ярко выраженными изобразительными свойствами, включая контрастные схемы цвета и формы. Формы трансформируются в линейные, разомкнутые и замкнутые как статичного, так и динамичного характера. Хроматика изменяется в диапазоне: светящийся – белый (серебряный, яркий) – жёлтый (солнце, золото) – чёрный. Уровень пространственно-морфологического и цветового восприятия в композиционных связях мы принимаем как способ мышления, как модель мышления в её национальных аспектах. Количественные же характеристики контрастов позволяют определить характер когнитивности. Пропорциональность морфологическая и хроматическая сюжетов заслуживает отдельного исследования.

В «Тихом Доне» Шолохова триада белый – жёлтый – чёрный наличествует мистичностью «чёрного кота», посредника между миром живых и миром иным, который символизирует череду возможных состояний в цикле «жизнь – иной мир». Иной мир затягивает, поглощает различных людей, различные события и формируется в иной мир идей и иной мир смерти. «Тихий Дон» начинается с описания Мелехова двора и пересудов о жене Прокофия –

турчанке, которая «ведьмачит» и скрыта от глаз хуторян. Её описание – «последняя из никудышных...», у которой «Ни заду, ни пуза, одна страма... Встану – перервать можно, как *оса*; *глазюки* – *чёрные*, здоровющие, стригеть ими, как *сатана*, прости бог. Должно, на сносях дохаживает, ей-бо!... / *С лица-то? Жёлтая*. Глаза *тусменныи*, – небось не сладко на чужой сторонущке. Цветовая сигнификация романа огромна. Без аллегорических цветовых лексем «*сизо-опаловые волны*», «*пшеничная россыпь звёзд*», «*чернозёмно-чёрное небо*» [2: Книга 3:VI] классические архаические элементы чёрный и белый упоминаются соответственно 777 и 752 раза. Третий цвет, отличающийся от предыдущих наличием цветового тона, и упоминающийся в сцене прощания – жёлтый упоминается 239 раз. В иных описаниях, цвето-формообразующие схемы вспоминаются согласно акту сигнификации, так «оса – жёлтый + чёрный, горизонтальные чередующиеся полосы – цветок, сладкое – опасность». Дополнительное описание цвето-формообразующей схемы осы снизило бы долю воображения читателя, как и зрителя в геральдическом искусстве. В геральдическом искусстве распространён графический приём заливки формы животного или насекомого чёрным.

Семиотика чёрного симметрична, он оповещает о начале (чернозём) или конце. Чёрный в стадии движения в направлении уменьшения жизненных сил обозначается посредством «чёрных вестей» сквозь состояния: «чёрная гордость», «Черней уж ты один», «чёрная походная колонна», «повитый чёрной, шёлково шелестящей тишиной» и финал – «чёрная смерть». Григорий, схоронив Аксинью «поднял голову и увидел над собой чёрное небо и ослепительно сияющий чёрный диск солнца» [2]. Последовательность «цвет (форма)» в раскрытии действия формируется в связях цвет – бесформенность, цвет – форма. Постепенно субстанция без чётких границ, без чёткого определения оформляется и уплотняется в форму. В киноискусстве существует собственная цветовая картина развития действия. В романе же описание наличествует цветовой гаммой: свет (белый, серебро) – жёлтый – чёрный. Утренний рассеянный свет сконцентрировался в зияющую чёрную «дыру», бессловесный открытый рот, укрытый платком и жёлтой глиной в замкнутую поглощающую статичность смерти.

Сигнификация сочетания «чёрный + жёлтый» характерна и для Булгакова в «Мастере и Маргарите». Предваряя встречу, автор описывает Маргариту, которая в чёрном «весеннем пальто» несла «в руках *отвратительные, тревожные жёлтые цветы*». Мастер следует за ней по переулку с жёлтыми грязными стенами «Повинуясь этому *жёлтому знаку*». Два одиночества

сталкиваются и тотальная катастрофа, символизируемая контрастом «чёрный – жёлтый» изменяет свою направленность. Маргарита обозначает сама символику своего цветового состояния: «она говорила, что с жёлтыми цветами в руках она вышла в тот день, чтобы я наконец её нашел, и что если бы этого не произошло, она отравилась бы, потому что жизнь её пуста». Вновь диада «чёрный + жёлтый» наличествует смертельным развитием событий. В дальнейшем Маргарита сошьёт Мастеру печальную «шапочку с вышитой на ней жёлтым шёлком буквой "М"» [3]. И эта символика «чёрного + жёлтый», как инородного русской культуре и благодати, характерна для русской классической литературы на протяжении 3-х веков.

У Достоевского в «Записках из мёртвого дома» для арестантов предназначались «серые капоты с жёлтыми кругами на спинах». В «Игроке» описание M-lle Blanche наличествует следующими характеристиками: «красива собою. Но я не знаю, поймут ли меня, если я выражусь, что у неё одно из тех лиц, которых можно испугаться... цвет кожи смугло-жёлтый, цвет волос чёрный, как тушь, и волос ужасно много, достало бы на две куафюры. Глаза чёрные, белки глаз желтоватые, взгляд нахальный, зубы белейшие, губы всегда напомажены; от нее пахнет мускусом» При этом m-lle Blanche «безо всякого образования, может быть даже и не умна, но зато подозрительна и хитра». По сведениям из Берлина, мать m-lle Blanche имела «несколько порядочных знакомств», которые не подвергались сомнению в Москве и Германии и требовали подтверждения во Франции.

Лосев ссылается на Гёте, принимая его видение жёлтого цвета, который «обладает светлой природой и отличается ясностью...». Далее Лосев завершает: «цвета у Гёте как-то обозначены и в своей обозначенности выделены, в этом уже никто сомневаться не может. А эта выделенная и строго обозначенная предметность цвета и есть результат того, что мы выше назвали сигнификацией». Однако в работах русских классиков жёлтый более наличествует как цвет, сообщённый «нечистым и неблагородным поверхностям, как обыкновенному сукну, войлоку и тому подобному, где этот цвет не может проявиться с полной силой. Незначительное и незаметное смещение превращает прекрасное впечатление огня и золота в гадливое, и цвет почёта и благородства оборачивается в цвет позора, отвращения и неудовольствия. Так могли возникнуть жёлтые шляпы несостоятельных должников, жёлтые кольца на плащах евреев; и даже так называемый цвет рогоносцев является, в сущности, только грязным жёлтым цветом» [4; 771].

Достоевский в каждом своём произведении отражает указанные черты посредством цветовых сигнификаций Гёте.

Внучка Смита в романе «Униженные и оскорбленные» (гл. III) «несмотря на все безобразие нищеты и болезни» описывается как странное и «оригинальное существо, по крайней мере по наружности... с *сверкающими, чёрными, какими-то нерусскими глазами, с густейшими чёрными включенными волосами и с загадочным, немым и упорным взглядом, она могла остановить внимание даже всякого прохожего на улице. Особенно поражал ее взгляд: в нём сверкал ум, а вместе с тем и какая-то инквизиторская недоверчивость и даже подозрительность... Бледное и худое её лицо имело какой-то ненатуральный смугло-жёлтый, желчный оттенок*». Аналогично описание блаженного, одетого в немецком стиле в «Бесах»: Это был довольно большой, одутловатый, *жёлтый лицом человек*, лет пятидесяти пяти, белокурый и лысый, с жидкими волосами, бривший бороду, с раздутою правою щекой и как бы несколько перекосившимся ртом, с большою бородавкой близ левой ноздри, с узенькими глазами и со спокойным, солидным, заспанным выражением лица. *Одет был по-немецки, в чёрный сюртук, но без жилета и без галстука. Из-под сюртука выглядывала довольно толстая, но белая рубашка...* Помещение, в котором принимал блаженный, имело три окна и он *«сам же заседал неизменно в старинных истертых вольтеровских креслах*». Такие кресла были характерны для интерьеров XVIII в. и наличествуют также у Пушкина в доме графини в повести «Пиковая дама» (1833-1834 гг.) [5]. Здесь проявляется помимо цветовой, формообразующей, также и количественная сигнификация. Три окна Достоевского, три карты Пушкина символы иного мира.

Возникает вопрос о принадлежности иного мира к своему или чужому. Помимо ипостаси уменьшения жизненных сил, сочетание «чёрный + жёлтый» символизирует иноязычную, чуждую русской, природу мышления и когнитивности. У Пушкина и Достоевского определяется тождественность не просто с иноязычным, а с немецким. Согласно Лосеву три карты у Пушкина *«на первый взгляд только менее изобразительны, поскольку здесь не требуется их детальное описание в связи со знанием читателя предмета описания*». Герман «человек двойной природы, русский немец, с холодным умом и пламенным воображением», который вступает в «чуждую для него сферу Случая» [6.с.805]. Автоматизм действий и мышления, концепция западной цивилизации с подчеркнутой индивидуальностью, чуждые природе русской спонтанности и непредсказуемости отождествляется морфологическими и цветовыми построениями.

В произведении Пушкина лексема «жёлтый» используется всего два раза. Жёлтый цвет трансформируется из света золотой лампы в «полинялые штофные кресла и диваны с пуховыми подушками, с сошедшей позолотой» и далее в образ графини, меняющей светский костюм на ночной. За всем действием наблюдает Герман, который «трепетал, как тигр, ожидая назначенного времени» [3]. Связка цветов симметрична: белый – жёлтый – чёрный и характеризует переломный момент в развитии произведения и жизни Германа в последовательности: темно (чернота, «тёмный кабинет») – холодная печь – освещение (побежали люди, «раздались голоса, и дом осветился») – розовый (чепец) – белый (седой, окружность, голова) – *жёлтый* + *серебро* (платье, распухлые ноги) – чёрный + бело-жёлтое пятно (тёмный кабинет и лампада) – жёлтый (графиня). И у Шолохова, и у Булгакова, и у Достоевского, и у Пушкина наличествует потухание цвета с белого до чёрного, промежуточную стадию в котором несёт жёлтый цвет и свет. Однако акцент жёлтого делает контраст резким и пограничным для дальнейшего выбора. Контраст белый – жёлтый постепенно трансформируется в контраст чёрный + жёлтый.

Анализируя взаимосвязь произведений «Пиковая Дама» и «Преступление и наказание», Лотман определил традицию насмешки ситуации, действия «над героем наполеоновского типа и играющая им». В результате сформировалась тождественность образов во временно-пространственном континууме: «Лиза – Германн – старая графиня» и «Соня – Раскольников – старуха-процентщица» [6]. Количество цветовых лексем различно у Пушкина и Достоевского. Если у Пушкина жёлтый цвет фигурирует два раза в сцене появления Германа в спальне графини, то у Достоевского он наличествует при описании людей и среды обитания, включая интерьеры. Цветовая сигнификация одновременно у Достоевского гласит о национальных установках [7]. В описании комнат у Достоевского цветовая гамма пространства явно маркируется образом мировоззрения, модным и пропагандируемым в XVIII в.: «Небольшая комната, в которую прошел молодой человек, с *жёлтыми обоями*, геранями и кисейными занавесками на окнах, была в эту минуту ярко освещена заходящим солнцем. *«И тогда, стало быть, так же будет солнце светить!...»* – как бы невзначай мелькнуло в уме Раскольникова, и быстрым взглядом окинул он все в комнате, чтобы по возможности изучить и запомнить расположение... Мебель, вся очень старая и из *жёлтого* дерева, состояла из дивана с огромною выгнутою деревянною спинкой, круглого стола овальной формы перед диваном, туалета с зеркальцем в простенке, стульев по

стенам на двух-трех грошовых картинок в *жёлтых рамках*, изображавших *немецких барышень* с птицами в руках, – вот и вся мебель». Однако оба произведения наличествуют азартом; азартом – страстью и азартом – болезнью. Игра становилась жизнью, а жизнь – игрой. При этом характер азарта определяют декорации, которые имели сугубо немецкий холодный, логически последовательный, не отвлекающийся на мелочи и предрассудки, характер. Вид азарта различен и его формообразование отличается. Постоянным остаётся сочетание «белый – жёлтый – чёрный». Карта, которая по предположению Германа, должна была обеспечить ему победу – туз. Графическая композиция «туза» ориентирована по вертикали в плоскости белого поля карты и симметрична относительно горизонтали и вертикали. Аналогичные композиционные приёмы применяют компании, разрабатывающие бренды для российского рынка, демонстрируемые в русской визуальной среде, включая экстерьеры и интерьеры зданий, средства информации и коммуникации. Наиболее яркими примерами использования стратегии дизайна «туза» с использованием цветовой композиции «белый фон – чёрный + жёлтый» являются компании «Билайн» и «Роснефть».

Согласно рейтингу Financial Times (Лондон) 2009 г. компания Билайн (Beeline) вошла в список мировых крупнейших торговых марок. Корпоративные цвета компании «Билайн» – белый (фон) и чёрный + жёлтый (горизонтальные полосы в поле образа) [8]. Ребрендинговая кампания позволила «Билайн» удерживать первую строчку рейтинга Interbrand¹ в течении 4-х лет. Оператор связи, идеей своей отрицает характер коммуникаций, существовавших в русской народной культуре.

Цветовые схемы компаний «Билайн» и «Роснефть» идентичны гербовым (ливрейным) цветам династии Габсбургов с момента императорства графа Рудольфа I Габсбурга с 1273 г. Цветовая схема: чёрный + жёлтый сохранялась как эквивалент династии Габсбургов в Австро-Венгрии до 1918 г. [9], а также как символ границы – пограничные и верстовые столбы и армейской атрибутике. В настоящее время схема: жёлтый фон + чёрные элементы используется в гербах земель Германии: Баден-Вюртемберг, Баварии и городов Эйленбурга, Арнштадта, Путбуса, Дрездена, Дессау и Веймара [10]. Чередующиеся полосы чёрного и жёлтого цветов наличествовали в изображении гербов княжества Шварцбург-Рудольфштадт вплоть до XX в., а также королевства Саксонии и Великого герцогства Саксония-Веймар. Аналогичные цветовые схемы характерны орденов Австрии – орден Вильгельма, Нидерландского Льва, Оранского дома, Звёздного Креста и т.д.

Нынешние ордена России по композиционному решению схожи с австрийскими.

Согласно отечественным специалистам в области брендинга, бренд, наличествующий смысловой, коммуникационной и визуальной атрибутикой, основывается на логичности и последовательности, а также модных тенденциях [11]. А именно, всеми атрибутами, знаками, которыми характеризуется западный мир. Тенденция внедрения западных моделей мышления, определяющихся в морфологических и хроматических концепциях, наращивается до глобальных масштабов [12]. Характер приобретает вид информационной агрессии, вторжения путём перепрограммирования сознания потребителей на рынке «вторжения». Агрессия осуществляется сознательно по пути наименьшего сопротивления и использования азартного состояния русского общества в состоянии тотального кризиса как экономического, так и кризиса сознания себя русскими. При этом отмечается, что ощущается недостаток креативности и азартности, типологических в русской культуры. Именно спонтанной креативности, выдумки и эффекта «русской рулетки» не достаёт западным агентствам, которые ограничиваются «чёрным» контуром своего национального мировоззрения. Доминирует шаблонность, стереотипность и социальная атрибуция. Подиумные показы с 2000 г. постепенно наполняются моделями «чёрный + жёлтый». Мода наиболее усвояемый молодым поколением продукт, результаты которого не замедлят себя ждать в ближайшее десятилетие. Согласно же прогнозам Li Edelkoort, «trendforecaster», издания «Time Magazine», жёлтый цвет сохранит свою жизненность в течении нескольких лет.

В процессе ребрендинга «Вымпелком» определил сохранность морфологии и хроматики образа, т.е. синий цвет и пчела должны были быть сохранёнными. В результате исчез синий цвет, также чуждый русской культуре, и исчезла пчела, а также цветовая окраска и текстура рисунка тельца пчелы [13]. Компанией Wolff Olins, участвовавшей в тендере, был предложен дизайн, который мы имеем место видеть в средовом и информационном пространстве России. Wolff Olins позиционирует себя как инновационную компания, связанную с прогнозированием рынка, оказывающую услуги сервиса и дизайна, интернет-дизайна, а также индивидуальный подход. Бренд «Билайн» согласно стратегии Wolff Olins сфокусирован на создании долгосрочных отношений с клиентами и глубоких эмоциональных связях в сочетании с сильной личностью [14]. Миссия «Билайн» гласит: «Мы помогаем людям получать радость общения, чувствовать себя свободными во времени и

пространстве». Пользуясь определением сигнификации, в результате наличествует идея «будь азартен, рискуй на грани фола и тогда ты будешь счастливым» или «наша связь – это риск?» «Билайн» в качестве приоритетов в области защиты пользователей определяет две позиции: «Сохранность персональных данных абонентов» и «Защита пользователей сотовой связи от мошенников». О беспокойстве компании в области безопасности связи, борьбе с мошенничеством, автору довелось испытать на собственном опыте, и это было поистине рискованно для нервной системы. Начиная с этапа звонка и объявления номера мошенника, на которое оператор не соизволил прореагировать, и на просьбу соединения со службой безопасности ответил отказом. Являясь абонентом «Билайн» с момента наличия в фирменном стиле пчелы (постоянство номера обеспечивается необходимостью сохранения контактов) информирование «об угрозах, создаваемых мошенниками, использующих средства сотовой связи для обмана людей и получения финансовой выгоды» [15] автору не поступало ни разу. Кроме того, для русского менталитета характерно привыкание и к торговым маркам в том числе, а также лень в их изменении. Возможность объять рынок наиболее обширно, охватив группу юношества, на которую и рассчитана кампания «Билайна», позволит ей увеличить количество постоянных клиентов, с одной стороны. С другой стороны, усилится тенденция формирования логического общения, а далеко не эмоционального.

Символика в силу психологизма и дизайнера цветов способствует частому, но ограниченному времени общения при наличии в поле видимости фирменных элементов кампании «Билайна». Однако для российского менталитета характерна длительность коммуникации. «Время – деньги» меняет традиционные установки общения. В результате наблюдается соционациональная трансформация в области коммуникации и общения в том числе. Сфера услуг в России более ориентирована на внешнюю сторону, а не на внутреннюю. Процесс становления рынка и аналогичная денежная атмосфера, характерная для 19-го века. Чужеродное сознание вторгается в пространство России с целью выхода российских компаний на международный рынок по принципу нюансного всплывания. Привычные цвета определяются как привычное мышление, а значит и способ общения, способ социализации.

Однако регионы дальнейшего продвижения «Билайн» в мире также не характеризуются западной моделью мировоззрения, включая страны СНГ (Украина, Таджикистан, Узбекистан, Грузия, Армения) и Камбодже¹¹. Сочетание цветов в совокупности с графическим рисунком полос

является для Азии привычным. Однако эта привычность сопрягается с возможной смертельной опасностью. Горизонтальное расположение полос характерно для окраски кобры чёрно-белой, крайта ленточного, тигров и т. д.

В культовом фильме конца 70-х годов XX в. «Игра смерти» («Game of death») с мастером школы кунг-фу Брюсом Ли, дизайн костюм героя наличествует жёлтым цветом комбинезона плотно облегającego тело с оконтуриванием чёрной полосой по внешней линии силуэта при положении лицом к зрителю. Композиционно стилистический образ тождественен костюму – желтоватая кожа и чёрные волосы. Жёлтый образ упакован в чёрные рамки. Аналогичной цветовой окраской характеризуется обыкновенная железистая змея, повадки которой нацелены на уход от преследователя путём обманных движений. Яд у змеи очень сильный, но наносит укус она крайне редко [16]. Фактически стадии посвящения в мастера боевых искусств маркируется цветом. Возможно сказать, что путь к мастерству, это путь цвета или сквозь цвет. В разных школах боевых искусств система цветового пути отличается. В практике ушу уровень мастерства, отмечаемый жёлтым цветом, является серединой пути, когда первая половина пути от белого уже позади. Обобщенная схема без промежуточных этапов формируется в тираду белый – жёлтый (оранжевый) – чёрный. В начале XXI в. на экраны выходит фильм «Убить Билла»ⁱⁱⁱ с главной героиней по кличке «Чёрная мамба». В природе чёрной мамбой называется самая скоростная змея, одна из наиболее опасных и ядовитых Африканского континента. Окраска змеи и дизайн костюма героини не взаимосвязаны в отличие от героя Брюс Ли. В этом кроется отличие Запада, создание эклектичных образов смысла и идей, усиливающих функциональную и эмоциональную нагрузку посредством создания миксов, смешения в результате целостность действия и образов слонится. Для культуры Азии образ тождественен с действием. Эффект замещения не столь акцентирован, он наоборот, раскрыт. Здесь следует вспомнить, что угроза бедствий характеризовалась искажёнными, смешанными образами животных: «... существе, по виду напоминавшем быка, но полосатого, как тигр, по прозвищу Лин-лин. Его появление сопровождалось сильнейшим наводнением» [17]. Характерно постоянство цветового сочетания чёрный + жёлтый или жёлтый + чёрный с графическим представлением полос как отождествления устрашающего и грозящего опасностью.

Формообразующие схемы «чёрный + жёлтый», таким образом, характерны для стран окружения России с различной степенью коннотации, а именно Германии и стран Азиатского региона – Китая, Кореи, Монголии. А для

русской культуры наличествует психологический параллелизм, раскрытый Веселовским А. Н. в изысканиях поэтических текстов [18]. В результате, на протяжении последних трёх веков в России формируется устойчивая параллельная связь: риск, азарт – оса, тигр, змея, червь – 19-й век (костюм, интерьер) – династия Габсбургов – шлагбаумы – радиация – к/ф «Игра смерти» – к/ф «Убить Била» – мода – «Билайн», «Роснефть» и т.д.. Остаётся заметить, что в русской культуре цветового сочетания чёрный + жёлтый в народной культуре не обозначено, и соответственно, не использовалось в коммуникативной практике общения как с людьми, так и предметным миром. Новые стандарты Wolff Olins коммуникационных услуг в действительности формируют новую модель общения русских. В результате формируется параллельная связь, описанная в 19-м веке русскими классиками, когда чуждое русскому морфологизму сознания этнокультурное пространство, замещается иной формой общения, иной формой видения, иной формой мышления посредством композиционных приёмов цвето- и формообразования. Наблюдается явление перепрограммирования сознания, явление программируемого параллелизма, явление формирования двойной природы русского человека с потерей собственной самозначимости и самобытности.

Библиографический список

1. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995.
2. Шолохов М. А. Тихий Дон: Роман. В 2-х т.. Том 2. Книга 3, 4. М.: Советская Россия, 1978.
3. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита: Роман. М.: АСТ-ЛТД: Олимп, 1997.
4. Goethe J. V. Theory of Colours, trans. Charles Lock Eastlake, Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press, 1982.
5. Пушкин А. С. Собр. соч. в 10 тт. М.: Изд. «Художественная литература», т. 10. М., 1978.
6. Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века/ Ю.М. Лотман// Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992.
7. Воробьева Т. Ю. Цвет в науке, искусстве и дизайне. Новочеркасск. ЮРГТУ, 2003.
8. Билайн, 2008. URL: <http://www.beeline.ru/index.wbp>
9. Белинский В. Е. Русский национальный флаг и его реформа. СПб: Сенатская типография, 1911.
10. Бутромеев В. П., Бутромеев В. В., Бутромеева Н. В. Символ власти. Иллюстрированный энциклопедический словарь. М.: БЕЛЫЙ ГОРОД, 2006.
11. Тренды брендов. Журнал Деньги, №47 (702) от 01.12.2008., URL: <http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=1066298>
12. Воробьева Т. Ю. Концепция глобализма и сценарии развития искусства // Современное искусство в контексте глобализации: материалы III науч.-практ. конф., 29 янв. 2010 г. / СПб. Гуманитарный ун-т профсоюзов. СПб, 2010. С. 47-51.

13. Боярский А. Билайн: полосатая революция (2005 год), [1991-2010], ЗАО «КОММЕРСАНТЪ. ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ. URL: <http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=1066298>
14. Beeline 2005. Wolff Olins, 2009. URL: <http://www.wolffolins.com/clients/beeline>
15. Билайн. Информация. URL: <http://about.beeline.ru/responsibility/telecom/clients.wbp/>
16. Жизнь животных / под редакцией профессоров Н.А.Гладкова, А.В.Михеева. В 6 т. М.: Просвещение, 1970.
17. Юань Кэ. Мифы древнего Китая. М.: Наука, 1965.
18. Веселовский А. И. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989.

С.З.Гончаров, С.В.Разумовская Духовный акт русской культуры

Характерным для русской философии XIX – XX веков является учение о целостности души (И. В. Киреевский, А. С. Хомяков, Ф. М. Достоевский, В. С. Соловьев), о целостном духовном акте (И. А. Ильин, Н. О. Лосский и др.). Мы предлагаем понимание духовного акта русской культуры в той форме, в какой она представлена в трудах выдающегося русского мыслителя Ивана Александровича Ильина. Иван Ильин – это Пушкин в философии. «Имя русского религиозного философа и национального мыслителя Ивана Александровича Ильина – отмечает Ю. Т. Лисица, составитель собрания сочинений И. А. Ильина, – мощно ворвалось в жизнь России конца XX столетия, естественно легло в русскую верующую душу и укоренилось в сердце человека русской культуры. Гражданин, любящий свою Отчизну и свой народ, болеющий за свою Родину, не может не отозваться на пламенное слово Ильина, потому что как у настоящего ученого слово это – точное, как у сильного философа – глубокое, как у мудрого педагога – строгое, как у истинного художника – образное, как у прекрасного стилиста – изящное»[1, с. 5].

Творческая продуктивность целостного духовного акта. Целостный духовный акт есть взаимная дополнительность и согласованность главных духовных сил – мышления, понимающего *объективную истину*, нравственной воли, ориентированной на сотворение *добра*, а не зла, эстетического созерцания и продуктивного воображения, воспринимающих *красоту*, одухотворенной веры, устремленной на *предельные и совершенные ценности*, совести, оценивающей помыслы и деяния с позиций *должного совершенства*, любящего сердца, способного воспринять лучшее, избрать его и жить им.

Срастаясь воедино, эти способности образуют *целостный духовный акт*, в котором «соло» каждой из них дополняется «хором» всех остальных; возникает «симфония» духа, дарующая полноту миропереживания и миропонимания, произвольное творчество и радостную самореализацию. Как