

КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 008+7.01

Г. Ю. ОСМАНКИНА

Омский государственный
технический университет

ИСКУССТВО И ИДЕАЛЫ ОБЩЕСТВА В УЧЕНИИ ПЛАТОНА

Платон уделял большое внимание значению искусства в жизни общества. Он считал, что по образу жизни граждан и нравам можно судить об общественной морали.

Ключевые слова: Платон, искусство, идеал.

Познанию и смысловому содержанию современного общественного развития в немалой степени способствует обращение к прошлому, к истории. В истоках человеческого бытия накоплен неоценимый опыт мировосприятия и миропонимания. Этот опыт формирует культуру и мораль общества. Общественное сознание развивается и базируется на различных направлениях жизнедеятельности человека. Большое значение в этом отношении отводится вопросам морали и взаимодействию морали с другими жизненными критериями. В частности, тандем искусства и морали — актуальная тема во все времена. Взаимоотношение искусства и морали исторически всегда выступали неким средоточием, фокусом не только основных культурных проблем искусств, но и были «отраженным светом» многообразной общественной жизни той или иной эпохи.

Каждый исторический период базируется на определенных моральных нормах, разработанных обществом или определенной личностью. Как сказано в Философском энциклопедическом словаре: «Мораль —

это составная часть индивидуального микрокосмоса, она является одним из моментов, определяющих для личности картину мира» [1, с. 276]. Содержание и характер деятельности людей в обществе обусловлены объективными социально-историческими условиями их бытия и законами общественного развития, которые формируются различными культурными, экономическими, политическими условиями. Мораль и искусство как общечеловеческие нравственные ценности формируют культуру, идеалы, принципы, законы.

Для определения подлинно исторического исследования и анализа идеалов морали и искусства следует рассмотреть идеи Платона, которые являются теоретически значимыми в вопросах нравственного воспитания. Среди различных подходов к определению природы, общественного смысла идеалов общества и искусства моралистическая концепция Платона наиболее аргументированная и древняя в истории культур.

Основная цель деятельности Платона — помочь людям разумно устроить их жизнь, дать им такие законы, внедрить в их сознание такую идеологию, которые стали бы основой гармонично развитого справедливого общества. Не случайно одна из фундаментальных работ Платона — «Государство» — начинается с постановки вопроса о справедливости. Задача эта в разные годы ставилась Платоном по-разному, но всегда была связана с проблемой искусства.

В политической и культурной жизни Греции роль искусства была настолько велика и очевидна, что на нем основывалась целая система воспитания господствующего класса античного общества. И Платон, столь детально обсуждавший все животрепещущие вопросы современности, конечно же, не мог обойти вниманием вопрос о том, какое искусство, на какую часть общества, каким образом и с каким результатом действует, как формирует чувства и мысли людей, влияет на их нравственность, политическое сознание, поведение. Тем более что и сам Платон был чрезвычайно одаренной в художественном отношении личностью — великим мастером слова и диалогической формы, первоклассным художником и непревзойденным эрудитом. Велика заслуга Платона и в том, что он одним из первых увидел в искусстве средство воспитания определенного типа человека. Современный тип не соответствовал идеалу Платона, и он в своих диалогах создал новое учение, частично уходящее корнями в различные эпохи доплатоновской Греции, но в целом устремленное всегда в «идеальное» будущее, где должен в «идеальном» государстве жить новый «идеальный» человек, воспитанный средствами «идеального» искусства.

Платон считал, что по образу жизни граждан и нравам можно судить о влиянии искусства на общественную мораль.

Мера требовательности к искусству соответствовала у него миссии, возлагаемой искусством на общество и вытекало из убеждения, что человек должен быть «гражданином государства», «жить благородно и деятельно, содействуя материальному и нравственному благосостоянию своих сограждан» [2, с. 134].

Воспитание души Платон связывает с искусством, с художественной деятельностью и другими аспектами. И все же необходимо разобраться, какую роль он отводил художественной деятельности и каков был статус художественного творчества человека?

Итак, ценность искусства тождественна у Платона нравственной ценности. Он писал: «...Достигнуть чистого знания чего бы то ни было мы не можем иначе как отрешившись от тела и созерцая вещи сами по себе самою по себе душой» [2, с. 134]. Платон исходил из того, что наиболее подлинным является мир идей, мир предельных сущностей человеческого бытия. Человеку мешает материальное, поэтому ему необходимо научиться видеть душой, не цепляясь за те блага, которые его окружают. В диалоге «Критон» Платон говорит о том, что человек в полной мере может достигнуть цели очищения, только тогда, когда очистит свой ум и приведет его в должную готовность для восприятия божественности. «А очищение, не в том ли оно состоит, — утверждает философ, — чтобы как можно тщательнее отрешать душу от тела, приучать ее собираться из всех его частей, сосредотачиваться самой по себе и жить, насколько возможно, — и сейчас, и в будущем — наедине с собой, освободившись от тела, как от оков?» [2, с. 135].

Широко известна его образная модель, уподобляющая божественное начало магниту, через ряд последующих звеньев-колец направляющему любые

действия человека. Поэты и художники подражают тем, кто уже так или иначе воспринял и смог реализовать в своих формах эти предельные идеи бытия. Художественная деятельность, таким образом, есть только тень, которая воспроизводит средствами искусства все то, что уже воплотилось в конкретных формах реальности. Но ведь и видимый мир сам существует как тень скрытых сущностей. Следовательно, творения художника — это тень теней. Эта попытка Платона связать природу художественных форм с миром предельных сущностей человеческого бытия впоследствии стала трактоваться как теория, рядоположенная юнговскому учению об архетипах.

Платон, как известно, был человеком с удивительным художественным чутьем, хорошо образованным и тонким знатоком искусства. Вместе с тем, выступая как государственный муж, Платон отдает себе отчет в самых полярных возможностях воздействия искусства и старается всячески «приручить» искусство, направить его энергию в нужное русло. Размышляя о том, какие формы художественного творчества допускать в идеальное государство, а какие не допускать, Платон разделяет музу сладостную и музу упорядочивающую, стремится фильтровать произведения искусства по принципу их воспитательного значения.

Отсюда и вполне определенное место, которое отводит Платон искусству и красоте — как понятиям, которые оказывают большое влияние на чувственное восприятие человека, как очистительной силы в его деятельности. Эти проблемы обсуждаются им в философском сочинении о любви — «Пир». Если обобщить логику повествования в этом диалоге, то обнаруживаются неравноценные уровни восприятия прекрасного. Чувственная тяга, волнующее побуждение — вот начальный импульс эстетического любования, который вызывает вид физического совершенства. Платон пишет: «Кто хочет избрать верный путь... должен начать с устремления к прекрасным телам в молодости» [3, с. 76]. Эта первая стадия эстетического восприятия не является самодостаточной, так как прекрасные тела преходящи в своей привлекательности, время безжалостно к ним, а потому и саму идею красоты нельзя обнаружить на этом чувственном уровне. «После... он начнет ценить красоту души выше, чем красоту тела» [3, с. 76], — утверждает Сократ в изложении Платона, своего рода следующая ступень, которая отражает уровень духовной красоты человека; здесь, фактически, речь идет об эстетическом. Анализируя эту стадию, Платон приходит к выводу, что и прекрасные души тоже непостоянны, они бывают неустойчивы и капризны, и потому идею прекрасного нельзя постигнуть, оставаясь на этом уровне. Третья стадия — науки и искусства, по мнению автора: «От насущных дел он должен перейти к наукам, чтобы увидеть красоту наук» [3, с. 76], которые воплощают знания, охватывающие опыт всего человечества, здесь уже как будто нельзя ошибиться. Однако и здесь требуется избирательность: часто науки и некоторые искусства обнаруживают ущербность, поскольку человеческий опыт слишком разнообразен. И, наконец, четвертый уровень — это высшая сфера мудрости, благо. «...Начав с отдельных проявлений прекрасного, надо все время, словно бы по ступенькам, подниматься ради этой высшей красоты вверх — от одного прекрасного тела к двум, от двух — ко всем, а затем от прекрасных тел к прекрасным делам, а от прекрасных дел к прекрасным учениям, пока не поднимешься от этих учений к тому, которое и есть учение о высшей красоте, и познаешь

наконец, что же есть красота» [3, с. 77], — таким образом, Платон вновь приходит к пределу, где в единой точке всеобщего блага соединяются линии всех мыслимых совершенств реального мира. Платон разворачивает перед нами иерархию красоты и в связи с этим делает вывод о том, какое место занимает собственно художественная красота «...если бы кому — нибудь довелось увидеть высшую эту красоту чистой, без примесей и без искажений, не обремененную человеческой плотью, человеческими красками и всяким другим бранным вздором, если бы эту божественную красоту можно было увидеть воочию в цельности её идеи?» [3, с. 77]. Далее Платон подводит читателя к мысли о силе красоты, утверждая, что: «... человек, устремивший к ней (красоте, прим. автора) взгляд, подобающим образом ее созерцающий и с ней не разлучный, разве может жить жалкой жизнью? Неужели ты не понимаешь, что, лишь созерцая красоту тем, чем ее и надлежит созерцать, он сумеет родить не призраки совершенства, а совершенство истинное, потому что постигает он истину, а не признак?» [3, с. 78]. «Пути», которыми идет человек к пониманию красоты, — это своеобразные этапы постижения прекрасного, и каждый раз, поднявшись чуть выше, человек понимает незначительность предшествующего. А в конце этого пути вдруг открывается прекрасное само по себе, или идея блага. Это и есть конечная цель устремлений человека: в созерцании прекрасного самого по себе только и может жить человек, его увидевший. И так, совершенствуясь, человек очищается, а очищение это он получает от созерцания красоты, причем божественной красоты. И только тогда, когда он увидит в себе эту божественную красоту, только тогда он может достичь совершенства.

Таким образом, в триединстве добра, красоты и истины идея блага представляет изначальную идеальную сущность, основополагающую субстанцию. Путь к ней лежит через познание телесной и душевной красоты, добродетели и истины, в которых добро воплощается с разной степенью совершенства.

Человек творит прекрасное. Процесс творческого создания художественного образа дает плоды, которые так или иначе воздействуют на сознание людей и, следовательно, это их прямая и непосредственная функция. Таким образом, как звенья одной цепи выступают: творческий процесс, познавательный акт и общественное сознание (конечный результат).

Платона интересует не столько процесс создания искусства, сколько проблема его влияния на людей (хотя в связи с последним ему приходится порой рассматривать довольно подробно элементы первого).

Идея Платона об эстетическом воспитании человека заключается в борьбе против всякого психологизма и субъективизма, в борьбе против всякой изысканности и изощренности, в борьбе против философского декаданса. Платон проповедовал идеал сильного, но обязательно простого человека, в котором душевные способности не дифференцированы настолько, чтобы противоречить одна другой, и не настолько изолированы от внешнего мира, чтобы противостоять ему эгоистически.

Гармония человеческой личности, человеческого общества и всей окружающей человека природы — вот постоянный и неизменный идеал Платона в течение всего творческого пути.

Платон отчетливо сознает могучую духовную силу, коммуникативные возможности и обаяние искусства. Он один из первых в культуре эстетики

предъявляет искусству требование служить мостом, связующим звеном между нравственным (духовным) и природным (чувственным), между реальным и идеальным.

Нравственное значение искусства по Платону призвано служить задаче формирования и воспитания гармонической, целостной личности. В таком контексте идеи «блага» и «красоты» противопоставляются как нечто более устойчивое и надежное вещам и телам и выражают высшие потребности развития человека.

Большое значение Платон уделял форме вещей. Истинно — сущий мир у него есть мир зримых умом прекрасных пластических форм. И как ступень, подготавливающая к этому созерцанию, у Платона выступает чувственный мир — мир воспринимаемых чувствами форм. На тех, кто способен через чувственную форму постигать образ самого сущего, чувственная красота действует неотразимо и могущественно. Он пишет: «...Красоте выпало на долю быть наиболее зримой и привлекательной» [2, с. 225]. А для человека, посвященного в таинства, как утверждает далее философ в диалоге «Федр»: «при виде божественного лица, хорошо воспроизводящего красоту или некую идею тела, сперва испытывает трепет... затем он смотрит на него с благоговением, как на бога» [2, с. 225].

Действительно, так оно и получается, когда человек созерцает, что-либо прекрасное, первое мгновение его пронзает восхищение, восторг, затем приходит любование и созерцание прекрасного. «Восприняв глазами истечение красоты, он (человек) согревается...» [2, с. 225], — утверждает Платон. А далее он сравнивает действие красоты как росток, который «ранее затвердел от сухости», но «от тепла размягчается и благодаря притоку питания ... начинает быстро расти от корня по всей душе» [2, с. 225].

Искусство прекрасного, как тот росток, согревает и питает душу человека, делая ее чище и добрее.

Любовь к прекрасному Платон понимает как рост души, как приближение человека к истинносущему, как восхождение души по ступеням все повышающейся реальности, всевозрастающего бытия, как нарастание творческой производительной силы. В небольшой степени восхождению души способствуют произведения искусства.

У Платона был и особый — личный — повод поставить искусство в поле своего внимания, сделать его одной из важных проблем своей философии. Он сам был первоклассным художником, блестящим прозаиком, мастером диалогической формы, осведомленным ценителем всякого искусства. Вследствие своей художественной одаренности и эстетической эрудиции Платон, более чем кто-либо другой из современных ему философов, был способен поставить вопрос о социально-политическом значении искусства в таком обществе, как древнегреческое, и в особенности афинское. Пусть, с точки зрения идеалистической теории бытия Платона, искусство, погруженное корнями в чувственный мир, представлялось чем-то незначительным, а образы его — далекими от истинной реальности и недостойными философского анализа. Зато с точки зрения социальной теории воспитания оно выросло до размеров крупной, и притом злободневной, проблемы. В современном ему искусстве Платон видел одно из средств, при помощи которых афинская демократия воспитала соответствующий ее понятиям тип человека. Вместе с тем мысль о воспитательной роли искусства выдвигала перед Платоном вопрос о существовании важности. От учения о прекрасном как об «идее» философия Платона должна

была перейти к учению об искусстве. Она должна была поставить вопрос о творчестве, о произведении искусства, об отношении образов искусства к действительности и о его социальном — воспитательном — действии на граждан полиса.

При всех особенностях отдельных видов искусства, при всем различии между творчеством автора, исполнителя и зрителя или слушателя искусство, утверждает Платон, в целом едино. Его единство — в силе художественного внушения, в неотразимости запечатления. Сила эта спланирует всех причастных к искусству людей и все особые виды искусства в целостное и по существу единое явление.

В Греции сложились в рамках рабовладельческого общества первые в истории принципы демократии, давшие возможность развиваться смелым и глубоким идеям, утверждавшим красоту и значительность человека. Идеи Платона помогли раскрыться человеку как личности, причем как личности одаренной, творческой, направленной на культурно-интеллектуальный уровень.

Платон на протяжении всей своей жизни создал свыше тридцати философских диалогов. Почти в каж-

дом из них он так или иначе касался вопросов искусства. Из всего этого складывается определенная форма философской теории Платона — теория искусства.

Библиографический список

1. Философский энциклопедический словарь. — М. : ИНФА—М., 1997. — 576 с.
2. Философы Греции. Основы основ: логика, физика, этика. — М. : ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. — 1056 с.
3. Платон. «Пир» / Мыслители Греции. От мифа к логике : сочинения. — М. : ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс ; Харьков : Изд-во «Фолио», 1998. — 832 с.

ОСМАНКИНА Галина Юрьевна, кандидат культурологии, доцент (Россия), доцент кафедры «Дизайн и технологии медиаиндустрии».

Адрес для переписки: e — mail: Feodoravizant@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 07.04.2010 г.

© Г. Ю. Османкина

УДК 378.14 : 757.1

А. И. СУХАРЕВ
О. В. ШАЛЯПИН

Омский государственный педагогический университет
Новосибирский государственный педагогический университет

ПУТИ РАЗВИТИЯ ПЕДАГОГИКИ ПОРТРЕТНОГО ИСКУССТВА

В статье рассматриваются возможные пути развития педагогики портретного искусства, которые направлены не только на передачу внешнего облика конкретного человека, но и на поиск выразительных возможностей создания художественного образа.

Ключевые слова: портретная живопись, художественное творчество, цветовое единство и гармония, предметный цвет, ритм в живописи.

Проблема разработки путей развития педагогики портретного искусства требует основательных комплексных подходов, поскольку очевидна ее востребованность в динамике непрерывного художественного образования и эстетического воспитания студентов художественных факультетов педагогических вузов.

В изобразительном искусстве мы постоянно встречаемся с искажением человеческих фигур, но с верным и глубоким постижением человеческих характеров. В этом и состоит особенность изобразительного искусства, где познание духовного мира человека, выражение его чувств происходят непременно через изображение реальной действительности и являются главным содержанием художественного творчества.

В портретном искусстве художники не только показывают внешний облик конкретного человека, но и, используя особые выразительные средства,

создают художественные образы, которые возникают лишь тогда, когда натура пропущена через творческую фантазию художника и преобразована в ней в соответствии с его замыслом. Если нет такой внутренней переработки впечатлений от природы, то нет и искусства. Поэтому всю историю изобразительного искусства можно представить как поиск различных средств художественного изображения или выражения, то есть выразительных возможностей создания художественного образа. Причем как только исчезает одна из этих сторон — изображение или выражение, искусство впадает либо в натурализм, либо в формализм.

В педагогической практике этой проблеме, как правило, не уделяется должного внимания, поскольку многое здесь зиждется на тонких, не поддающихся прямому измерению нюансах восприятия, так как любое живописное произведение основано на чувственном восприятии, которое не всегда поддается анализу.

На сегодняшний день имеется достаточное количество методической литературы по самым различным проблемам освоения живописного мастерства. Однако вся эта методическая литература не дает возможности разбираться в самой сути живописи, так как в большей степени посвящена многочисленным техническим проблемам живописи и технологии живописных материалов, а также цветоведению и методике поэтапной работы и совсем не объясняет изобразительные и выразительные принципы, а также сам процесс формирования гармонического восприятия, позволяющий воспринимать своеобразный язык живописи, образно передающий эстетическую сущность изображаемой природы. Таким образом, наиболее сложное и противоречивое понимание содержательного аспекта портретной живописи остается до сих пор недостаточно исследованным. Такое случается из-за отсутствия четкого понимания творческого начала в изобразительной практике, которое базируется на принципах гармонии.

Обучение портретной живописи включает в себя как сознательное освоение теоретических знаний, практических умений и навыков, так и стремление будущего художника понять закономерности создания художественного образа в портрете, которые и формируют эстетическую и художественную ценность произведения. Важнейшие составляющие процесса художественно-творческой деятельности художника — понимание им сущности гармонии и стремление ее постигнуть. Сформированное чувство гармонии проявляется у художника как в избирательности восприятия, так и в умении выразить основные смысловые и образные идеи, а также в необходимости добиваться эмоционального звучания своего произведения, что закономерно становится залогом успешного творческого процесса в живописи.

Поэтому вместе с теоретической разработкой путей развития педагогики портретного искусства ведется активный поиск практического решения данной проблемы, что предполагает процесс формирования гармонического восприятия в системе обучения искусству живописи. Сознательное освоение живописных знаний, эффективное формирование профессиональных умений и навыков в значительной степени обуславливается стремлением художника реализовать в конкретной образной идее имеющееся понимание гармоничности природы и гармонии цвета.

Чем меньше у художника развито чувство гармонии, тем он менее требователен к своей работе и довольствуется только заученными техническими умениями, точным копированием природы, чтобы достичь внешней «красивости», считая это главной задачей своего «творчества». Однако нужно хорошо себе представлять, что художник-натуралист, превращая в самоцель изображение реального мира, доводит весь процесс изображения, как правило, до абсурда; так как у него нет никакой художественной задачи, он пытается передать, скопировать с предельной точностью все, на чем останавливается его глаз. Портрет, написанный так, производит впечатление зеркального отражения, в котором есть все, вплоть до мельчайших морщинок лица, но нет главного — постижения характера, внутреннего мира человека.

Известно, что техника в изобразительном искусстве не представляет самостоятельной эстетической и художественной ценности, пока не связана с эмоционально-образным замыслом и эстетическим вкусом художника. Только тогда, когда техника становится проводником эстетических чувств и важнейшим

фактором постижения гармонии, она обретает творческий характер, передает эстетическую сущность замысла художника [1]. Таким образом, несмотря на большой интерес к многочисленным техническим проблемам живописи, учить этому бессмысленно без главного — творческого начала, базирующегося на принципах гармонии, включающего в себя воспитание и развитие целостности восприятия, эмоциональности, выразительности и образности.

Красота в искусстве есть гармония целого, она является определяющим началом, рождается из чувства меры и пропорции и стоит рядом с мастерством. Гармония в живописи проявляется как одновременное сочетание цвета и тона, пропорциональность и согласованность отдельных частей изображенной природы, а также закономерное объединение тона и цвета, связанных между собой замыслом художника, в едином композиционно-колористическом решении.

Художнику необходимо постоянно и последовательно постигать все более глубокие возможности гармонизации эмоций, мысли, цвета для убедительного воплощения замысла в живописное произведение, имеющее эстетическую ценность.

Следует подчеркнуть, что цветовые отношения, фактуры воспринимаются целостно и гармонично только тогда, когда они находятся в логическом взаимодействии, а характер мазка способствует передаче непосредственного чувства и настроения художника, его отношения к портретируемому. При этом ритмическая соразмерность всех факторов, составляющих живописную композицию, является важнейшей составляющей живописного произведения.

Ритм в живописи обладает универсальными свойствами: способствует ясности, четкости, стройности живописного произведения, делает его более цельным, придает эмоциональность и динамичность живописной композиции, подчеркивает выразительность замысла художника, позволяет уловить, прочувствовать поэтичность живописного портретного образа, то есть чувство ритма является неотъемлемой частью гармонии.

В живописи понятие «гармония» тесно взаимодействует с понятием «колорит», обозначающие систему соотношений цветовых тонов, образующих органичное единство цветового многообразия по законам гармонии. Посредством колорита возможно эмоционально и образно отразить замысел художника, содержащий эстетическую оценку, настроение и переживания автора, а также смысловое содержание портрета, его образную трактовку.

Известно, что эстетическое восприятие развивается в процессе общения человека с эстетически значимыми произведениями искусств. Постепенно происходит накопление различных впечатлений, познается образный язык, понимаются образные подтексты различных искусств, а не только очевидные повествовательные сюжеты. На основе этого развивается чувство гармонии, зарождается эстетическая избирательность, затем начинается сознательное приобретение знаний, углубление эстетических чувств. В процессе изобразительной деятельности эстетическое чувство основывается на эмоциональном моменте, на тех впечатлениях, которые вызываются в восприятии объекта, а живописные умения являются проводником эстетических чувств художника, необходимым фактором материализации замысла в доступную для восприятия форму.

Живописцу нужно не только чувствовать гармоничность природы, но и уметь обобщать свои впечатления и поэтизировать взаимодействие цветовых

пятен на холсте. Для этого художнику необходимо уметь соотносить бесчисленное разнообразие природных тоновых и цветовых отношений с их образным эквивалентом на палитре, что прежде всего предполагает эмоциональную и эстетическую оценку художником своего изображения. Это заставляет художника не копировать, а, сообразуясь с личностным пониманием гармонии, осмысливать природные цветовые гармонии в контексте ограниченного диапазона красок палитры, где важное значение имеет понимание художником целостности и единства мироздания и соответствующее восприятие. В практике это выражается в том, что у художника процесс восприятия происходит от общего впечатления к выявлению главного, затем идет освоение деталей и частных, сопоставление и суммирование отдельных элементов в единое колористическое решение. В результате формируется гармоничность и целостность живописного образа в портрете.

Краска становится цветом, то есть элементом языка картины, если она органически входит в общий цветовой строй (колорит) портрета, при этом краска должна быть достаточно звучна по отношению к соседнему цвету и всегда нести в себе ясную или скрытую (в декоративной живописи) изобразительную и выразительную функции. Предметный цвет в реалистической картине никогда не выступает открыто, он всегда прикрыт воздушным слоем, игрой рефлексов, то есть он всегда — сложная система оттенков.

Кроме того, восприятие для живописи тесно связано с пониманием не только цвета, но и тона, который рассматривается в контексте выявления светлоты передаваемых цветов. Именно тон в живописи создает иллюзию объема, передает степень освещенности модели и создает впечатление движения света и тени. Общий тон объединяет модель с окружающей ее световоздушной средой и пространством, поэтому, наряду со световой насыщенностью, тон является одной из основных характеристик цвета, определяет его оттенок по отношению к основному цвету спектра, то есть относится к важнейшим изобразительным и выразительным средствам живописи. Таким образом, гармоничность живописи зависит не только от выразительности цвета, но и от тоновых контрастов, определяющих многообразие градаций света и тени вообще, а также глубину композиционного хода.

При живописном изображении важно уметь гармонизировать тоновые и цветовые отношения, необходимо четко определять в натуре и передавать на холсте общие цветовые и тоновые отношения по пятнам, которые образуют основу для цветовой нюансировки. В живописном процессе важно не точно повторять тон каждого предмета, а строить работу на пропорциональных отношениях, стремиться определить, насколько один тон отличается от других в природе и в изображении, так как это во многом обуславливает особенности выбора колорита изображения.

Поэтому живописное воспроизведение, казалось бы, простых цветовых и тоновых отношений натурной постановки требует от художника понимания сущности гармоничности взаимоотношений как в природе, так и на живописной плоскости, то есть живописная форма всегда следствие выявления художником единства во всем многообразии и сложности цветовых, световых и тональных взаимодействий.

Кроме передачи объемной формы модели, очень важно определить ее силуэтное отношение к фону, где первостепенное значение имеют отношения цветовых пятен по светлоте. Передача общего тона в живописи во многом определяет гармоничность

цветов, которая характеризуется тем, насколько художник умеет передать соответствующее состояние освещенности. Цвета, передающие натуру в тех или иных условиях освещения и взятые в гармонии друг с другом, создают колористическую целостность изображения, то есть цветовое единство во многом определяется освещением, вместе с тем оно может быть обусловлено и направленностью творческого замысла художника. Художник, выполняя конкретную живописную задачу, определяет цветовую взаимосвязь модели и тем самым объединяет цвет и тон, насыщенность и светлоту в едином цветовом решении. Образное сопоставление особенностей цветных поверхностей натурной постановки, выделение общего и частного в модели позволяет художнику решать колористическую задачу в определенной композиционной системе, что является важным показателем творческой состоятельности художника.

Крайне важно понимать, что цвет в живописи — это важнейшее изобразительное и выразительное средство; его экспрессия, способность вызывать различные чувства и эмоции, ассоциации усиливают эмоциональность изображения, а целостность цветовой системы образует колорит, который является основой художественности и образности.

Умение воспринимать гармоничные цветовые и тоновые отношения в природе и умение определять различие цветов и оттенков пропорционально цветовым возможностям красок на холсте предполагает наличие целостного восприятия, которое относится к необходимым условиям для становления художника. Следует подчеркнуть, что цветовая гармония включает в себя взаимодействие всех элементов композиции в контексте развития логики замысла [2]. Таким образом, становится очевидным, что специфика живописного восприятия состоит в гармоничности образного обобщения цветового многообразия природы в соответствии с замыслом художника.

Содержательная часть живописного портрета во многом определяется емкостью и образностью первоначального замысла, который выступает не только как необходимый фактор осмысленного и последовательного решения технических живописных задач, но всегда связан с представлением и воображением, являющимся необходимым условием творческого процесса.

Известно, что умственное действие в пространственном воображении выступает как обобщенный способ преобразования представления. Именно образы воображения обеспечивают не только содержательность и образность замысла, но и целенаправленность, осмысленность и обобщенность изобразительных действий, обуславливают наиболее короткий поиск композиционного решения и наиболее выразительную систему цветовых взаимоотношений, целостность и образность живописной формы. Как правило, замысел художника складывается в воображении, а конкретное композиционное решение этого замысла основывается на образах представления, синтезирующих в себе обобщения восприятий, поэтому любой содержательный замысел требует соответствующей живописной формы, которая прежде всего оформляется композиционным решением.

Отсюда вполне очевидно, что целостность, обобщенность и образность замысла позволяют художнику в работе над композицией уточнять, обогащать, наполнять логическими связями, реализовать первоначальную идею, которая направляет логику восприятия зрителя на понимание целостного эмоционального и образного смысла произведения. То есть

цветовая композиция обеспечивает колористическое единство живописного полотна, поскольку любое композиционное решение предполагает определенную систему, основанную на соподчиненности одних элементов другим, имеющим более главенствующее значение. Вместе с тем все эти живописные элементы могут существовать только в контексте целостного композиционного решения.

В связи с этим стержнем успешного композиционного построения является не формальное расположение композиционных элементов на живописном поле, а образная суть идейного замысла, позволяющего художнику устанавливать эмоциональную, логическую, психологическую, декоративную взаимозависимость композиционных построений.

Этой стороне живописной композиции невозможно научить, это качество у художника необходимо воспитывать в процессе формирования гармоничного восприятия и развития замысла от нахождения элементарного живописного сюжета и пластического мотива в простых учебных этюдах до решения сложных образных задач в портретных постановках. В работе над портретом необходимо передать не только сходство портретируемого, но и эмоциональную и образную оценку изображаемого, уловить невидимые нити взаимодействия его с окружающим миром, выразить свое понимание образной сути портретируемого.

Однако если художник лишен эмоциональности и наблюдательности, то применение всех известных композиционных принципов и закономерностей в живописной практике может оказаться формальным и неубедительным.

Успешность воплощения замысла в конкретную композиционную форму зависит от волевого и сознательного усилия художника убрать все случайное, не связанное с замыслом, подчеркнуть детали усиливающие идею композиции. В конечном счете, логика развития замысла художника диктует логику восприятия зрителя: от общего эмоционального впечатления к сопоставлению отдельных образных элементов, образующих основу для понимания гармонической целостности образа.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что гармоничность и выразительность живописной композиции зависит от понимания художником живописной формы, которая распределяет цвет согласно логике своего строения во взаимодействии с логикой цветовых контрастов, базирующихся на единстве и борьбе противоположностей (теплого и холодного, темного и светлого, динамичного и спокойного и т. д.).

Поэтому проникновение в смысл и сущность изображаемой природы, внимание к ее форме — единственный путь эстетического и художественного раз-

вития художника. Постигая сущность гармоничности природы, изображая ее цветом, художник оформляет умозрительный образ в соответствующую живописную форму, что собственно и представляет его зримую гармоническую целостность. При этом, чтобы форма оказывала наиболее полное впечатление, необходимо сделать ее основной цвет более интенсивным, так как живописный образ состоит из декоративной и психологической сущности. Декоративная — организует форму на изобразительной плоскости, то есть приводит все части в гармонию, для того чтобы все внимание сосредоточить на психологической сущности портретируемого.

Обусловленность формы содержанием прослеживается на всем пути становления живописного портрета, от формирования содержательного замысла до его реализации посредством изобразительных и выразительных возможностей живописи. В этой связи цвет призван выполнять образно-выразительную функцию, что требует предельного обобщения и достижения гармоничного звучания колорита. Это обстоятельство заставляет художника находить в портрете образно-цветовой эквивалент первоначальному замыслу, который по мере материализации развивается, уточняется и требует все более решительных обобщений и противопоставлений всех выразительных и изобразительных средств живописи до звучания целостной гармонии, образно передающей чувства и мысли художника. Таким образом, целостность и образность замысла является синтезирующим принципом, обеспечивающим гармоничную слаженность портрета, всех изобразительных и выразительных средств, благодаря их взаимосвязи и взаимообусловленности, уже есть в первоначальном замысле [2].

Библиографический список

1. Медведев, Л. Г. Живопись. Гармония чувства, мысли, цвета : альбом-монография / Л. Г. Медведев. — СПб. : ЗАО «Мультипринт Северо-Запад»; Омск : Изд-во ОмГПУ, 2009. — С. 35.
2. Шаляпин, О. В. Педагогика портретного искусства : монография / О. В. Шаляпин. — Новосибирск : Изд. НГПУ, 2009. — 160 с.

СУХАРЕВ Андрей Иванович, кандидат педагогических наук, доцент кафедры рисунка Омского государственного педагогического университета.

ШАЛЯПИН Олег Васильевич, кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник Новосибирского государственного педагогического университета.

Адрес для переписки: e-mail: aist-09@mail.ru

Статья поступила в редакцию 28.01.2011 г.

© А. И. Сухарев, О. В. Шаляпин

Книжная полка

Монкло, Ж. Париж / Ж. Монкло. — М. : Слово/SLOVO, 2010. — 706 с. — ISBN 978-5-387-00132-1.

Альбом знакомит с историей и искусством Парижа, города исключительной судьбы, ставшего одним из культурных центров Европы. Огромный иллюстративный и исторический материал позволяет охватить историю города с древнейших времен до современности. Альбом адресован тем, кто интересуется мировой культурой и искусством.

ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ В УСЛОВИЯХ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье обозначены проблемные аспекты конструирования идентичности при современном доминировании массовой культуры в мире, а также потерянные идентификационные характеристики в условиях возникновения множественности субкультур.

Ключевые слова: массовая культура, идентичность, субкультура, виртуальность, традиционализм.

Сегодня массовая культура выступает как средство реализации не столько гедонистических и рекреационных, сколько идентификационных и адаптационных стратегий.

Проблема идентификации человека относится к одной из главных проблем современного общества, столкнувшегося с неизбежностью и остротой их решения в глобальном масштабе. Современные глобальные проблемы есть лишь следствие, логическое продолжение глубокой структурной несогласованности человеческой субъективности, кризиса его идентичности.

Границы пространств идентичностей не являются постоянными, они двигаются и меняются. Для отдельного человека это означает утрату определенности большинства категорий и ценностей. В условиях плюрализма, фрагментарности, децентрации массовой культуры, на фоне многообразия сообществ и дробления национального пространства задача определения своей позиции осложняется появлением новых категорий, групп и идентичностей. Даже вопрос о прирожденных статусах, таких как раса, этничность, пол, считавшихся еще недавно неизменными, стал неопределенным. Фрагментированное общество становится похожим на мозаику: многообразие этносов, языков, государств, форм проявлений и территориальных устройств, религий, культур, национальных и местных традиций, образов жизни и стилей поведения.

Представления человека о себе «рассыпаются на ряд моментальных снимков, каждый из которых должен вызывать в воображении, нести и выражать собственное значение, чаще не зависящее от соседнего кадра, чем связанное с ним» [1]. Единственное, что можно признать, как сказал И. Валлерстайн, «мы живем во вселенной неопределенности, единственным величайшим достоинством которой является постоянство этой неопределенности» [2]. Человеку остается только подвергать все сомнению, когда распадаются или переопределяются системы общностей с устойчивыми ценностями и нормами, когда связи между ними ослаблены. Эпизодичность становится принципом восприятия действительности и образом жизни индивидов. Разнообразные жизненные события и ситуации, в которых участвует современный индивид, не способствуют достижению идентичности как устойчивого внутреннего состояния. В то время как немаловажным для человека является именно ощущение и осуществление личного тождества и непрерывности бытия.

На фоне ускорения социокультурного развития, всеусложняющейся дифференциации, постоянных

инноваций различных сфер жизни общества, поиски идентичности охватывают все социокультурное пространство. Подобные поиски являются попыткой очертить границы своего существования, поисками форм, смыслов, оснований дальнейшей перспективы для человека. В ситуации диалектического сосуществования в современном обществе элитарной и массовой культуры идентификация приобретает новые очертания.

«Полувиртуальность» социокультурного существования современного человека становится нормой социальной жизни, а массовая культура позволяет чувствовать себя в «кипящем котле глобализующегося мира» компетентно и комфортно.

Размытость образа человека для массового сознания часто обнаруживается не на поверхности сознания. Невозможность определения центра бытия и, как следствие, достижения внутренней устойчивости компенсируется многообразными способами, например, поиском острых ощущений. Этой цели могут служить агрессия, развлечения, приключения, которые, взаимодействуя с иным, отрицая иное, позволяют на время почувствовать себя.

Культура настоящего — это набор пульсирующих с разной частотой и интенсивностью явлений: на месте одного тут же возникает другое, что-то сохраняется, а что-то не оставляет следов, что-то же обретает устойчивую культурную форму, переходит в ритуал, наследуя избранной традиции. В культурном поле идет непрерывная работа по переработке фрагментов — образцов; на это всякий раз указывает то, как составляется в ту или иную эпоху общая картинка.

Когда распадается традиционная система ценностей, следствием этого становится распад общепризнанных ценностей и кризис идентичности. Распад происходит на уровне не только коллективного, но и индивидуального сознания. Согласно сложившимся в психологии представлениям, «Я — концепция» — это образ, который каждый человек имеет о себе самом. Однако этот образ создается не самим человеком, а другими, в данном случае социальной группой, представлением о которой человек является. Следовательно, это проекция представления о конкретном человеке, сложившегося в групповом сознании. Распадается общество, распадается и группа, занимающая в этом обществе определенное место. Следствием этого является распад «Я — концепции» человека.

В некоторых концепциях идентичность означает не что иное, как сохранение унаследованной контекстуальности и выражает неудовольствие последствиями, результатами модернизации. В других целевых

установках и фракциях идентичность понимается как самосуществование и достижение полного согласия с самим собой при сохранении возможности во всякое время быть также совершенно другим.

Что же происходит с идентичностью в современном мире? Как показывает анализ Бергера и Лукмана, «растет общее осознание релятивности всех миров, включая и свой собственный, который теперь осознается, скорее, как один из миров, а не как Мир. Вследствие этого собственное институциональное поведение понимается как «роль», от которой можно отдалиться в своем сознании и которую можно «разыграть под манипулятивным контролем» [3].

Человеческое «Я» состоит из множества «Я — образов», каждый из которых соответствует определенному аспекту внешней реальности и внутренней индивидуальности человека, но лишь они вместе, складывая свои картины мира в единую картину, создают полноценную человеческую личность. Одним из следствий признания неуниверсальности классических идеологий в условиях постмодерна стала деконструкция и упразднение идеологий. Постмодернизм сам по себе есть именно ситуация конца идеологического, а вовсе не некий новый концепт. Происходит распад социальных связей и институтов, способных помочь индивиду обрести свою идентичность. Место общностей органического типа занимают общности механические, почти случайные, «толпообразные». Это трудовой коллектив на высокоиндустриализованном производстве, поток пассажиров, покупателей и т.д.

А. Б. Гофман отмечает, что массовая культура — это особое состояние культуры в кризисный период общества, когда развивается процесс распада ее содержательных уровней [4]. Поэтому массовая культура часто принимает формальный характер. Функционируя, она лишается сущностного содержания и, в частности, традиционной морали. Сейчас массовая культура проникает практически во все сферы жизни общества и формирует свое единое семиотическое пространство.

Другая, не менее значимая характеристика массовой культуры — эскейпизм, т.е. бегство от реальности в мир фантазий и грёз. Эту черту отмечают многие исследователи. Так, в частности, В.П. Шестаков считает, что именно благодаря эскейпизму массовая культура осуществляет подмену, или выражаясь языком психоанализа, компенсацию реальности миром обманчивых и утешительных иллюзий [5]. В нем ищут рассеивание, но не концентрацию, развлечение, но не образование.

Некоторые теоретики массовой культуры полагают, что под её влиянием изменяется система ценностей: стремление к занимательности и развлекательности становится доминирующим. К негативным моментам, связанным с влиянием массовой культуры на общественное сознание, относят также и то, что массовая культура основывается не на образе, ориентированном на реальность, а на системе имиджей, воздействующих на бессознательную сферу человеческой психики.

Утративший ценностную трансцендентно-экзистенциальную «центровку» человек не знает, что ему делать, с легкостью меняет поверхностные ориентиры с одних на другие, отдаваясь течению моды. Подобная неприкаянность и потерянности — главная причина агрессивности людских «стай». Публика ищет фантазии, романтику, эмоции, возбуждение, действие, которых ей так не хватает в скучных развлекательных буднях. Богатство и власть приобретаются

взамен на иллюзии, фантомные переживания, в конечном счете — ложь и обман. Типичными примерами и яркими проявлениями массовой культуры являются мода, реклама, развлекательный кинематограф, популярная музыка с установками на сексуальность и успех.

Программирует личность культура, создающая реальность, которую человек часто просто не может избежать. Сегодня жители городов оказываются в совершенно чуждой социальной и эмоциональной ситуации. Вместо дружбы или вражды с соседями, случайные отношения. Человек становится индивидом, не имеющим прочных связей и основ своей собственной идентичности. Персонифицированные связи заменяются обезличенными, анонимными и функциональными.

Создание массовой культуры виртуализированной надстройки над реальностью, выступающей в качестве ее суррогата, естественно, не является безболезненным. Все иное, — а, по сути, это вся реальность пребывания, — не попадает в заданную размерность. В отличие от массового индивида, индивидуализированная личность не предполагает слитности и неразличности ни с родом, ни с массой, но мыслится как самостоятельно действующий агент, обладающий не только известной автономией от общества и свободой, но и несущий за свои действия персональную ответственность.

«Генеральная» идеология современной массовой культуры, тяготеющей к глобализму, предполагает относительную свободу выбора между различными субкультурами. Однако сам выбор сделан быть должен, ибо без знаков принадлежности к той или иной «референтной группе» вход в социум строго воспрещен. Чтоб быть «собой» субъект может выбирать систему самоописания, но вообще отказаться от нее ему строго воспрещается.

Конкретные идеологии более не способны с прежней легкостью создавать системы самоописания абсолютного масштаба. Действительно, ограничение субъективности единственно возможной моделью самоописания происходит именно через приобщение к той или иной идеологии. Последнее, явно или неявно, чаще всего бывает насильственным, ибо выражается в требовании ограничения сознания. А поскольку самоидентичность невозможна без идеологически обусловленного самосознания, человек всегда делит мир на «своих» и «чужих», «правильное» и «неправильное». Потребность отдельного человека и общества в целом в различных субкультурах исчезнет лишь, если будет преодолена вера в абсолютную ценность «моего Я» и порождаемые ей агрессия, корысть, насилие, тревога и бесконечное страдание.

Истинное положение вещей состоит в том, что видимость самоощущенности — это иллюзия, имманентная самой жизни, культурно-антропологическое а priori, разделяемое огромным количеством людей в их повседневной жизни. Для человека нет предмета менее понятного и вместе с тем более важного и привлекательного, чем его собственное «Я».

Глубочайший антропологический смысл в феномене идентификации, заключается в том, что, повторяя в себе чье-то бытие, совпадая с ним в собственном воображении, я насыщаю его дополнительной энергией, которая возрастает пропорционально количеству уподобляющихся. В итоге появляется некое виртуальное энергетическое образование, гарантирующее выживание отдельной особи лишь в обмен на ее энергию или подчинение ее поведению общей модели. И каждый человек повторяет это эволюционное

свершение: у ребенка нет выбора — социализироваться или нет, усваивать матрицу «Я» или оставаться свободным от самоидентичности. Сказать «Я» — означает выразить согласие на власть «Другого», который является условием моего выживания, тогда как непризнание «Другого», отчуждение от мира других равносильно смерти.

Свое самоопределение человек обретает лишь посредством связей. Массовая культура связала человека с миром в целом. Она дала человеку возможность узнать то, чего он, ограниченный физическими условиями пространства и времени, ни при каких обстоятельствах не мог знать раньше. Мир как целое перестал быть для человека туманным образом или логической конструкцией. Он явился ему на экране суммой живых картинок и заговорил на разных языках, изменив его представление о пространственно-временных связях: пространство и время предстали перед ним как нечто относительное, подвижное, шаткое, плавающее, лишенное постоянных измерений. Последовательность и сорасположенность событий перестали быть значимыми, события оказались возможным располагать в каком угодно, произвольном порядке. Далекое массовая культура сделала близким, то, что когда-то было и по законам физики необратимо, она может многократно возвращать, каждый раз делая его одним из моментов в сумме моментов «теперь».

Лишая человека чувства укорененности в пространстве и времени, массовая культура включает его в игровую ситуацию, уничтожающую разницу между игрой и реальностью. Тем самым она иллюзорно компенсирует ему реальную ограниченность, и прежде всего — подчиненность монотонности жизни.

Результатом является замыкание человека в мире потребительских ценностей «краткосрочной перспективы». Выдвижение на первый план культуры игры-зрелища идет в паре с уменьшающимся значением труда. С массовой культурой связана новая идеология счастья. Счастье как особое эмоциональное состояние оказывается легко моделируемым, а соответ-

венно — транслируемым и усваиваемым. Массовая культура освобождает особые психические механизмы человека. Она предлагает не только более интенсивную жизнь, но и другую.

Счастье, которое предлагает массовая культура, заменяет религиозное понятие спасения, через которое человек реализует свое стремление к вечности. Счастье — это религия современного человека, его символ веры. Это религия, которая не имеет своих жрецов, ее существование носит технический характер. Это религия земли, и отсюда вытекает ее специфическая иллюзорность. Свобода, которую дарит массовая культура современному человеку, не освобождает его от мифов, она придает им новый вид. Это своего рода оборонительная свобода. В ее основе — переверачивание ценностей. Массовая культура провозглашает первенство того, что актуально, над тем, что вечно, того, что лежит на поверхности, над тем, что есть сущность.

Библиографический список

1. Бауман, З. Индивидуализированное общество / З. Бауман. — М., 2002. — 109 с.
2. Валлерстайн, И. Конец знакомого мира. Социология XXI века / И. Валлерстайн. — М., 2004. — 332 с.
3. Бергер, П. Идентичность. Избранные произведения. / П. Бергер, Т. Лукман. — Ростов н/Д., 1997. — 577 с.
4. Гофман, А. Б. Мода и люди: новая теория моды и модного поведения / А. Б. Гофман. — М., 1994. — С. 17
5. Шестаков, В. П. Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры». / В. П. Шестаков. — М., 1988. — С. 124.

ИВАНОВ Роман Николаевич, аспирант кафедры «Связи с общественностью».

Адрес для переписки: e-mail: romshow@mail.ru

Статья поступила в редакцию 25.06.2010 г.

© Р. Н. Иванов

Книжная полка

Межкультурная коммуникация в условиях глобализации : учебное пособие / В. С. Глаголев [и др.]. — М. : Проспект, 2010. — 216 с. — ISBN 978-5-392-01686-0.

Издание, подготовленное авторами МГИМО, посвящено исследованию межкультурной коммуникации в условиях глобализации. В книге на интересных и актуальных примерах рассматривается международный опыт современной геополитики и дипломатии. Основное внимание уделяется проблемам конфликтологии — возникновению и урегулированию конфликтных ситуаций с помощью диалога. Учебное пособие будет полезно широкому кругу специалистов-международников: политологам, журналистам, лингвистам-переводчикам, юристам, экономистам, работникам в сфере международного туризма.

Кравченко, А. И. Культурология : учебное пособие для вузов / А. И. Кравченко. — 10-е изд. — М. : Академический проект, 2010. — 496 с. — ISBN 978-5-8291-1195-3.

В учебном пособии рассматриваются предмет, метод и функции культуры, основные школы культурологии, освещаются проблемы структуры и динамики культуры, межкультурного общения, развития и формирования субкультур, виды и формы культуры (народная, массовая, элитарная). Отдельный раздел посвящен изложению истории мировой культуры с древности до наших дней. Для специалистов в области культурологии, преподавателей и студентов непрофильных вузов.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ КУЛЬТУРЫ СОЗДАНИЯ МУЗЕЙНОГО ВЕБ-САЙТА

В статье анализируются особенности музея как культурного феномена, общие принципы построения музейного Интернет-сайта, требующего адаптации и доработки под музейную специфику. Данная работа адресована музейным работникам, решающим вопросы, связанные с запуском собственного музейного Интернет-сайта, а также всем интересующихся музейным делом. В статье приведены некоторые практические рекомендации по созданию и сопровождению собственного музейного Интернет-ресурса, следование которым поможет создать привлекательный и посещаемый музейный веб-сайт.

Ключевые слова: веб-сайт, Интернет-пространство музея, культурное взаимодействие, музейные ресурсы, музейный сайт.

На протяжении столетий общественная значимость музея определялась качеством его экспозиции. С 1970-х годов не менее важным показателем стал уровень проводимых им акций, мероприятий и программ. В последние три-пять лет все более существенным фактором становится лицо музея, обращенное в открытое информационное пространство [1].

Музеи относятся к наиболее инерционным структурам общества, поэтому в наши дни не ново слышать о том, что все больше музеев выходят в пространство сети Интернет [2].

Разрастающееся музейное Интернет-сообщество способствует появлению в Сети новых виртуальных музейных ресурсов, разных как по форме, так и по содержанию: порталов, полноценных сайтов, электронных буклетов, небольших по объему Интернет-представительств в форме визитных карточек музея.

Основополагающие принципы деятельности современного музея заключаются в приоритетном внимании к человеку, созданию комфортных условий для его взаимодействия с культурой, реализации современных педагогических подходов в музейном информационном пространстве [3]. Задача оптимального использования культурно-образовательного потенциала музея определяет необходимость трансляции информации о культурных ценностях в наиболее интересном и оптимальном для ее восприятия виде [4]. Это предполагает применение эффективных технологий обеспечения и поддержания заинтересованности посетителей в общении и получении информации, функционирующих с учетом психологических особенностей человеческого восприятия [5]. Данные задачи реализуются как на основе непосредственного представления культурных ценностей, так и путем создания электронных музейных ресурсов.

В данной работе мы попытаемся обратить внимание на некоторые важные вопросы, возникающие в процессе построения и поддержки музейного веб-сайта.

Первые отечественные представительства музеев в сети Интернет стали появляться в 1995 году (зарубежные несколько раньше, примерно с 1990 г.). Это были так называемые «домашние странички», содержащие информацию с музейного автоответчика и несколько картинок. Все это легко укладывалось в один

экран. За полтора-два года домашние странички сменились разнообразными формами существования виртуальных музейных ресурсов [6].

В 1998 г. по информации межмузейного сервера «Музеи России» [7] насчитывалось порядка 200 официальных и неофициальных Интернет-представительств отечественных музеев, а по данным на 11 ноября 2010 года сервер «Музеи России» располагал информацией примерно о 785 музейных виртуальных ресурсах. Тем не менее, существующие сегодня веб-сайты музеев составляют 1 – 2 процента от общего количества сайтов сети Интернет [7].

В 1999 году в сборнике «Музей и новые технологии» была опубликована статья А.В. Лебедева «Музейные представительства в Интернет. Российский и зарубежный опыт». В данной статье, автор приводит аргументы в пользу создания сотрудниками музея собственного представительства в сети Интернет [1].

При выходе в Интернет-пространство музеем открываются следующие возможности:

— музей получает возможность лучше интегрироваться в систему российских и зарубежных профильных организаций;

— собственный сайт открывает перед музеем дополнительные возможности для презентации своих коллекций;

— происходит интенсификация процесса обмена профессиональной информацией (эффективный контакт музея с другими учреждениями посредством Интернет-технологий);

— появляется возможность привлечения недостающих ресурсов извне музейной системы;

— появляется возможность привлечь потенциальных посетителей (например, из разряда пользователей сети Интернет);

— Интернет-представительство музея может быть использовано в качестве экспериментальной площадки для музейного проектирования, места разработки различных музейных моделей.

Это не весь перечень возможностей, так как современные информационные технологии обладают емким потенциалом, а музеология, как наука, развивается и не стоит на месте, таким образом, данный список может быть основательно дополнен.

Благодаря развитию сети Интернет музеи получили уникальную возможность обеспечивать 24-часовой

доступ к обширному запасу информации, а также возможность предоставлять эту информацию в привлекательном виде для своих потенциальных посетителей, аудитория которых неуклонно растёт [8]. Обратимся к статистическим данным: в 1998-м насчитывалось примерно 70 миллионов пользователей сети Интернет, к концу 2006 г. пользователей было уже 1 миллиард человек, по состоянию на 2008 год — 1,5 миллиарда, тогда как всё население Земли составляет примерно 6,7 миллиарда человек [9].

Нетрудно подсчитать, что уже более 22% людей на Земле пользуются сетью Интернет [9].

Параллельно росту числа аудитории Сети увеличивается пропускная способность Интернет-каналов, уверенно падает стоимость Интернет-трафика, давая возможность пользоваться ресурсами Интернет без ограничений и за разумные деньги, что вовлекает всё новых и новых пользователей [10].

Очевидно, что вопросы качества, актуальности и наполнения музейного электронного ресурса приобретают важное значение — неминуемо приближается тот день, когда количество виртуальных посетителей музея превысит количество реальных.

При этом следует учесть, что музейный веб-сайт — это больше, чем коллекция текста и графических файлов, доступных общественности посредством удалённого доступа.

Веб-сайт музея в некоторых случаях может быть единственной возможностью получить исчерпывающую информацию о самом музее и его коллекциях потенциальному посетителю, который в реальности не сможет посетить данный музей по каким-либо объективным причинам (к примеру, посетитель с ограниченными возможностями или сам музей находится в недоступном для посетителя месте).

Наполнение музейного веб-сайта может предоставить исчерпывающую информацию о коллекции музея, о выставках и образовательных мероприятиях.

Культура размещения на музейном ресурсе научных статей и других материалов уменьшает затраты на публикации.

Музейный веб-сайт даёт возможность открыть доступ к новым источникам финансирования посредством электронной коммерции.

Музейный Интернет-ресурс может использоваться как инструмент, который делает успешным новую программу или выставку музея, размещая предварительную информацию или проводя опросы, тем самым вовлекая аудиторию в диалог.

Появляются перспективы для культурного взаимодействия музея (сотрудников музея) и его посетителей. В данном случае музейный веб-сайт, по сути, играет роль интерфейса, посредством которого происходит коммуникация посетителя и музея.

Обобщая вышесказанное, можно сделать вывод, что музейный веб-сайт может стать самым ценным инструментом музея в наступающем десятилетии [11].

Усилия, требуемые для создания и поддержки веб-сайта, могут быть минимизированы, если сотрудники музея правильно ставят цели и задачи, которые должны будут решаться посредством музейного сайта. Правильная постановка целей поможет избежать лишних и неоправданных затрат, например, излишней функциональности сайта, большого объёма информации, перегруженности текстовыми и графическими материалами. Непосредственно перед созданием собственного сайта необходимо принять решение использовать собственный компьютер (сервер) для физического размещения веб-сайта или же воспользоваться услугами многочисленных фирм-провайдеров данных услуг.

При решении размещать веб-сайт на собственном сервере музей выигрывает в том, что сохраняет абсолютный контроль над своим Интернет-ресурсом. Музей в состоянии быстро обновлять веб-сайт, минуя посредников в этой цепи. При данном выборе возникает необходимость в приобретении своего собственного сервера и специального программного обеспечения, что, естественно, увеличивает накладные расходы, но, благодаря интенсивному развитию компьютерной техники и появлению всё большего числа доступного программного обеспечения, этот выбор становится все более привлекательным вариантом.

Наполнение сайта — очень важный момент, возникающий при построении веб-сайта. Чаще всего задаётся вопрос: какую информацию конкретно нужно будет размещать?

Музеи, по сути, являются богатейшими хранилищами культурной информации, и проблема конкретного содержания на сайте не возникает. Чаще возникает вопрос: какой материал должен быть помещен на веб-сайт в первую очередь? Ответы на эти вопросы можно найти, обратив внимание на миссию музея, которая поможет расставить приоритеты:

1) если музей прежде всего исследовательское учреждение, тогда информация, дающая сведения о доступных коллекциях, должна быть размещена в первую очередь;

2) если музей более всего нацелен на образование и выставочную деятельность, то вполне возможно, что интерпретирующие и обучающие материалы должны быть размещены в первую очередь.

Потенциальные посетители веб-сайта — это представители разных возрастных групп, поэтому все материалы должны быть изложены доступным языком, чтобы эффективно охватывать все группы аудитории. Размещение информации на нескольких языках только повысит уровень музейного Интернет-сайта.

Задача материалов, которые размещены в онлайн-режиме — это обучить и развлечь. Отдельного внимания заслуживает детская аудитория. Как показывает иностранная практика, на сегодняшний день многие музеи создают специальные музейные веб-сайты, полностью ориентированные на детей. Чаще всего на такие сайты можно попасть с основного музейного ресурса. Дети, которые посещают веб-сайты музея сегодня, — это реальные и уже заинтересованные посетители завтра.

У крупных музеев коллекции могут состоять из огромного количества объектов. Большая часть документации этих объектов существует только на бумаге. Для того, что бы поместить данную информацию в онлайн-режиме, музей должен занести эти пункты в электронный каталог. Естественно, этот процесс является дорогим и трудоёмким, однако, размещение информации о наиболее интересных музейных экспонатах могут быть размещены немедленно, в то время как процесс электронной каталогизации будет продолжаться.

Музейные веб-сайты предоставляют музеям уникальные возможности культурного онлайн-сотрудничества (посредством электронной почты, веб-конференций, блогов и т. д.) с другими научными, культурными и коммерческими организациями и учреждениями посредством размещения рекламных ссылок (баннеров) этих организаций или общению в специализированной секции музейного сайта (электронные форумы), если таковые предусмотрены изначально. Необходимо отметить, что посредством форумов можно установить обратную связь непосредственно с посетителями музея [11].

Кроме того, чтобы определить популярность музейного веб-сайта, необходимо внимательно следить за статистикой посещения. Для сбора статистических данных чаще всего используются счётчики посещения и онлайн-анкетирование.

Некоторые музеи вводят обязательную регистрацию пользователей, после которой можно полноценно пользоваться электронным музейным ресурсом. Но в этом есть и свой минус. Как показывает практика, сложная процедура регистрации (например, множество вопросов, сложность заполнения формы регистрации и т. д.) может отпугнуть потенциального посетителя.

Основная задача продвижения музейного веб-сайта — это увеличение количества посетителей. Чем больше онлайн-посетителей, тем выше популярность веб-сайта, тем эффективнее он работает. Для наиболее эффективного продвижения музейного сайта необходимо убедиться, что URL или, другими словами, адрес веб-сайта включён во все публикации музея и в его контактные данные, пресс-релизы, доски объявлений, баннеры, телевизионные и радио передачи и т. д. Особое внимание необходимо уделить представлению адреса музейного сайта всем главным справочникам сети Интернет и поисковым машинам [12]. Веб-сайт должен быть легко находим в Сети потенциальными посетителями. Эту задачу возможно решить путём внимательно указанных и подобранных ключевых слов, описывающих как музейный ресурс, так и сам музей.

Степень использования веб-сайта непосредственно апеллирует к числу ссылок, которые существуют между другими веб-сайтами и Интернет-сайтом музея. Фактически ссылки от других веб-сайтов — самые главные средства для посетителей, чтобы обнаружить ваш веб-сайт.

Фиксируя и признавая достижения и преимущества, которые получили музеи, уже создавшие свои представительства в Интернет, необходимо отметить наличие проблем, которые пока еще не нашли своего достойного разрешения. Наиболее существенные из них: проблема грамотной постановки целей (зачем мы создаем сайт); проблема отбора, предоставляемой через Интернет музейной информации (что необходимо в первую очередь, а что не нужно показывать); выбора адекватных форм представления музейной информации (сайт — не книга и не информационный бокс, у него свои законы построения); необходимость профессионализма команды разработчиков. Чтобы получить хороший сайт, к работе над ним необходимо привлекать профессионалов, каждый из которых будет заниматься своим делом: тексты по истории искусства должен писать искусствовед, общий вид экрана должен разрабатывать художник-дизайнер, ошибки проверять корректор, а функции программиста ограничиваются работой по сборке.

Деятельность в этом направлении в провинциальных музеях областного и муниципального подчинения сопряжена с определенными трудностями. Существует проблема обновления информации на сайтах или Интернет-представительствах.

Остро стоит проблема финансирования разработки и сопровождения Интернет-ресурса, что требует

определенных затрат, возможно, потребуется и сотрудник, который будет заниматься наполнением и сопровождением музейного ресурса. Музеи, которые уже создали свой музейный Интернет-ресурс в Сети, к сожалению, во многих случаях не поддерживают и не развивают, ограничившись исключительно созданием: пользователь, два-три раза посетив такой ресурс, больше его не откроет — нет обновлений.

Аттрактивность ресурсов является проблемой: большинство музейных ресурсов серые и неприглядные, созданные с нарушением принципов дизайна.

Создать качественный музейный сайт — задача всего штата музея. Только опыт и талант профессионалов музея помогут сделать качественный и популярный ресурс.

Библиографический список

1. Лебедев, А. В. Музейные представительства в Интернете. Российский и зарубежный опыт : текст докл. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://global.iatp.org.ua/articles/art_man/mus_int.html (дата обращения : 15.11.2009).
2. Асеев, Ю. А. Применение автоматизированных информационных систем в музеях некоторых зарубежных стран / Ю. А. Асеев. — М., 1982. — 286 с.
3. Лорд, Барри. Менеджмент в музейном деле / Барри, Лорд. — М., 2002. — 256 с.
4. Музееведение. Музеи мира на службе гуманизма и прогресса. — М., 1989. — 128 с.
5. На пути к музею XXI века. — М., 1989. — С. 135
6. Глаголев, М. В. Потенциал культурных ценностей в музейном информационном пространстве : текст докл. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://conf.cpic.ru/eva2005/rus/reports/list.html> (дата обращения : 17.01.11).
7. Музеи России : Интернет-портал [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.museum.ru> (дата обращения : 30.11.10).
8. Лагутин А. Б. Нужен ли современному российскому музею Интернет-сайт? : текст докл. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://conf.cpic.ru/eva2005/rus/reports/list.html> (дата обращения : 17.01.11).
9. World Population Information : веб-сайт [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.census.gov/ipc/www/idb/worldpopinfo.html> (дата обращения : 31.10.10).
10. Жизнь НГТУ №6 (175) : информ. бюллетень [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://inform.nstu.ru/index.php?type=gizn&stat=1123> (дата обращения : 22.10.10)
11. Богомазова Т. Г. Электронная коммерция в музее: панацея или неизбежность [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.elbib.ru/index.phtml?page=elbib/rus/journal/2001/part4/bogomazova> (дата обращения : 22.10.10)
12. Выбор ключевых слов [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.seo-copywrite.ru/10> (дата обращения : 21.10.10).

ЛЕГЕНЧЕНКО Максим Викторович, аспирант кафедры музееологии, экскурсоведения и туризма.
Адрес для переписки: e-mail: legenchenko@mail.ru

Статья поступила в редакцию 15.12.2010 г.

© М. В. Легенченко