

КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 008 : 130.2

Н. Л. ВАРОВА

Омский государственный
педагогический университет

СУЩНОСТЬ И КРИТЕРИИ ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА

В статье показано существование двух различных видов художественной активности в современной культуре: 1) искусство, субъектом которого является художник; 2) художественное производство, субъектом которого является культурный работник. Предложены критерии для различения результатов этих видов творческой активности: 1) объект изображения; 2) пространственная организация изображения; 3) укорененность образа в мышлении. Показана амбивалентность влияния постмодернистских идей в сфере творчества: для художника они являются обоснованием необходимости рефлексии и актуальности искусства как понимания; для культурного работника они являются обоснованием фрагментированности, мозаичности, поверхностности взгляда и образа.

Ключевые слова: художественное мышление, художественное производство, искусство и реальность, субъект духовного производства.

В данной статье обосновывается необходимость различения в современной художественной жизни общества качественно различных проявлений творческой активности: искусства и художественного производства. Предлагаются критерии для определения принадлежности субъекта и результатов его деятельности к той или другой области творчества. Такими критериями являются: 1. Объект изображения. 2. Пространственная организованность образа. 3. Укорененность образа в мышлении.

XX в. продемонстрировал небывалое усложнение и дифференциацию общественных процессов. Претерпевали интенсивные трансформации все четыре

подсистемы общества: политическая, экономическая, социальная, культурная. Развитие научной и материально-технической базы, повышение уровня жизни и комфортности ее условий сделали возможными не только демографический взрыв и возрастание роли масс во всех сферах жизни общества [1, с. 40 – 228], но и «взрыв» культурный: совершенствование способов хранения и распространения информации и лавинообразное нарастание количества новых и ретражированных культурных образцов. Новшества в механизмах воспроизводства культурной подсистемы способствовали, с одной стороны, дальнейшей дифференциации областей культуры, трансформации и

усложнению ее содержания, с другой — переходу в состояние «пост-культуры» [2, с. 320 — 327].

Западно-европейская философская традиция Нового времени приписывала искусству статус области и способа поиска истины, а поиск истины связывала с деятельностью разума, вооруженного правильным методом. Объектом внимания художника (реалиста) становилась объективная реальность, которая включала как чувственно воспринимаемые предметы, так и социальные институты и истинные идеи, отражающие либо закономерности развития абсолютной идеи (Г. Гегель), либо закономерности действительности (К. Маркс). Художник мыслился человеком, способным к самостоятельному постижению этих закономерностей и выражению их с помощью языка чувственно воспринимаемых образов. Конец XIX — начало XX вв. — время поисков нового языка для выражения трансформирующейся реальности: если реальность вокруг меня постоянно меняется, то мое центральное положение в ней оказывается под вопросом, невозможно быть центром того, что не имеет границ. Обусловленность мировых процессов не ставилась под сомнение, но вопрос о характере основания, причины, источника бытия получал не только рациональные, но и иррациональные ответы: мировая воля (А. Шопенгауэр), воля к власти (Ф. Ницше), творческая энергия (А. Бергсон). Кроме того, актуализировался вопрос о том, что же изображает художник в своем творчестве: окружающую действительность, нечто, являющееся для всех одинаковым — объективный мир, или образ действительности, который носит индивидуальный характер, обусловлен местом, временем восприятия и предшествующим опытом личности — субъективный мир. Пространство искусства наполняется феноменами индивидуального сознания, запечатлевает поток сознания. Основной проблемой творца становится выработка лучшего «правильного» метода для решения индивидуальных художественных задач, точного языка для выражения новых смыслов. Первая треть XX в. — эпоха борьбы стилей и языков, питаемая убежденностью их носителей в возможность отображения реальности. Понятие «реальность» в этот период объединяет данную мне в эмпирическом опыте действительность и опыт индивидуальной духовной жизни — психическую субъективную реальность. Источником информации о мире становится не только сознание личности, но и подсознание, и язык как форма выражения сознательного и бессознательного. Недоступный для рассудка «разрыв бытия» — неизвестное, смутное — мыслится онтологически укорененным, конструктивным моментом бытия и необходимым содержательным элементом аритмологического мировоззрения (Н. Бугаев, П. Флоренский, Л. Шестов). Внимание к субъективному психическому актуализации (А. Введенский, Д. Хармс, К. Малевич) [3].

В основе художественной жизни первой трети XX в. наиболее ярко проявили себя две стратегии художественного мышления и практики: модернистская [4, с. 252 — 256] и авангардистская [4, с. 14 — 17]. Внимание художника-авангардиста приковано к будущему, настоящее мыслится как переход в него, задача творца — наполнять сегодняшний день идеями, предметами, процессами, которые станут обыденным содержанием повседневности в завтра. Произведения авангардиста представляют элементы будущего, которые уже есть в настоящем (например, автомобиль), художественные композиции отражают современные научные идеи (например, «Пространственно-силовая конструкция» Л. Поповой). Авангардист свою деятельность расценивает как прорастание будущего

в сегодня, он — глашатай будущего идеального мира, преобразователь настоящего, воспитатель общества, обязательным заключительным моментом его творческого процесса является реакция публики, поставленной перед фактом собственного непонимания, отсталости (скандал в случае большинства) и избранности, особого предназначения (в случае меньшинства таких же творцов).

Для модерниста главное — осмысление мира через призму индивидуальной психической реальности, индивидуальное понимание, упорядочивание своего опыта духовной жизни. Модернист возводит собственные леса мира — строит систему координат из горизонтали исторического времени и вертикали метафизического. Вертикальное измерение выявляет два качественно различных слоя индивидуального пространства. Низший слой заполнен знаками внешнего мира, второй слой — знаками индивидуальных переживаний. Знаки составляют материю воображаемого мира.

Согласно собственной специфике, знаки объединяются в группы и делают проявленными различия в пространстве субъективности. Знаковая материя образует различные миры: мир светский, мир любви, мир впечатлений или чувственных свойств [5]. Мир светский продуцирует знаки с наибольшей скоростью и концентрацией. Светский знак возникает в качестве заместителя действия или мысли, он не отсылает к трансцендентному значению или идеальному содержанию, но уверен в своей ценности и самодостаточности. С точки зрения непосредственного взаимодействия людей, светскость — обманчива и жестока, а с точки зрения мысли — бессодержательна, глупа. Светские люди не думают и не действуют, но производят знаки. Не трудно заметить, что современное массовое художественное производство наполнено светскими «пустыми» знаками, лишенными индивидуального смысла. На первый план в деятельности работника духовного производства выходит манипуляция с пустыми формами, поиск смысла элиминируется из творческого процесса. В отличие от многочисленных «культурных работников», художник-модернист стремится установить взаимосвязь между реальностью и знаками, ее отображающими, и между рядами реальностей и знаков.

Организация сложной структуры субъективного мира возможна только на основе понимания, следовательно, требует длительных, постоянно воспроизводимых, интенсивных усилий. Становление личности происходит в процессе осмысления опыта. Процесс осмысления всегда предполагает совершение выбора: мы выделяем главное, правильное, верное, эффективное. В ситуации выбора человеческое сознание конституирует взаимообусловленные противоположности: добро и зло, истину и ложь [6]. В результате выбора, как события реального жизненного времени, в сознании формируются концепты, элементами которых являются выделенные объекты предметного ряда [7]. Развитие понимания зависит от способности человека создавать новые концепты, быть готовым к изменению интерпретаций событий и поступков.

В ходе восприятия окружающего мира в сознании человека создаются образы и сохраняются в памяти. Согласно генетической теории памяти [8], на ранних этапах развития сознания в памяти сохраняются образы, на которые человек непроизвольно обращает внимание, для которых характерны яркость, выразительность, необычность и относительная простота. На этой ранней стадии, в отсутствии рефлексии, искусство как понимание невозможно. С развитием

сознания человек научается произвольному вниманию, целенаправленному сосредоточению на определенных объектах, и вырабатывает обобщающие, абстрактные, идеальные понятия и образы. Появляется искусство как выражение понимания, в котором запечатлеваются особенности мифологического, религиозного, научного, философского мировоззрения. То, на что обращает внимание художник зависит от характера его внутренней работы. Если сознание сосредоточено на внешнем объектном мире то в произведении отражается реальное (действительное) бытие данное нам в ощущениях, действительность. Если сознание сосредоточено на смыслах, укорененных в общественном сознании и нашедших исторические формы объективации, то отражение получает интерсубъективная символическая реальность. Если сознание сосредоточено на субъективных образах, полученных в ходе индивидуального жизненного опыта, и произведение является способом объективации этих образов, «зеркалом души», то отражается субъективная личностная реальность. В современной художественной практике мы найдем все три уровня отражения мира. Понимать то, какой уровень стал предметом изображения художника, возможно, только: во-первых, если мы рассматриваем работу художника в контексте всего его творчества; во-вторых, если у нас есть свой индивидуальный опыт восприятия и осмысления искусства, на основе которого только и возможно понять духовный опыт другого человека.

В процессе понимания произведения искусства действует правило герменевтического круга, согласно которому часть не может быть правильно определена без знания целого, а целое не понять без знания всех частей. Например, на картине могут быть изображены как элементы природы, так и искусственные объекты, созданной человеком материальной среды. А к последней могут быть отнесены не только предметы, но и текст, точнее, знаки во всем многообразии своей материальной ипостаси. Знаки, отделенные от фиксированного значения или открытого смысла. И что перед нами: знак, открывающий дорогу к рождению смысла, или знак как элемент материальной среды, самодостаточный в этом своем качестве, не нуждающийся в смысле — это выявляется в процессе восприятия и осмысления всех элементов.

Художественное производство существует, таким образом, вне сферы трансцендентного, будучи целиком и полностью в сфере положительных значений (в сфере посюстороннего мира). Для обоснования такого поверхностного подхода культурные работники ссылаются на идеи постмодернистской философии, однако, если посмотреть внимательно на понятия образы постструктурализма, философии деконструкции, других интеллектуальных практик постмодернизма, то не трудно заметить, что они разворачиваются во всей полноте бытия, в пространстве как положительных, так и отрицательных значений (физических и метафизических, трансфинитных и цисфинитных): поверхность предполагает глубину, ризома допускает движение во всех направлениях, «смерть автора» не отменяет наличие собственной точки зрения, а подчеркивает необходимость самостоятельных усилий для ее выработки и развития в релятивистском полифоническом мире культуры. Постмодернистская философия не отменяет мышление, а углубляется в процесс понимания и, в этом смысле, продолжает традицию модернизма.

Перед художником открывается множество стратегий деятельности, среди которых: 1) отражение объективной реальности, представление о которой фор-

мируется на основе чувственного познания, складывается из данных, полученных с помощью органов чувств, предполагает освоение основного всеобщего языка для ее воплощения; 2) конструирование целостного мира, включающего объективную реальность (действительность) и субъективную психическую реальность, предполагающее поиск и создание оптимального индивидуального языка для ее воплощения. 3) Создание новой реальности в процессе понимания методом деконструкции собственного опыта, допускает свободное использование как элементов и структурных отношений самых различных языков, так и творение новых.

Сделаем несколько важных замечаний относительно этих стратегий.

1. На уровне чувственного восприятия содержания «изображения» (живописная плоскость, скульптура, объект, инсталляция) определить, какой из этих стратегий придерживался художник невозможно. Видеть — буквально, с помощью глаз — мы можем одно и то же во всех трех случаях: предметы, выполненные с соблюдением правил светотени и прямой перспективы и с их нарушением, реальные или выдуманные предметные формы, беспредметные формы и цвета, четко очерченные формы или капельное письмо. На уровне того, что изображено, современная художественная практика разрушает традиционные границы жанров, направлений и стилей и допускает все.

2. Многомерность художественного произведения обуславливает рассмотрение его как системы. Система включает элементы и отношения между ними (структуру), разворачивается в пространстве и длится во времени. Как материальная конструкция произведение дано для восприятия одновременно во всей совокупности своих элементов, но для формирования эстетического предмета [9] необходимо время, поскольку зритель должен не только увидеть очевидные элементы, но и воссоздать структуру их отношений, «воссоздать» форму пространства, созданного художником. Прежде всего, идея пространства формируется в сознании художника и затем воплощается в произведениях. В произведениях искусства разные пространства: «реальное» (Евклида) или «мнимые», «воображаемые» (Лобачевского, Римана, Гаусса), имеют равные права. Художественные практики, начиная с последних десятилетий XIX в., демонстрируют тесную связь с новейшими научными и философскими идеями и требуют соответствующего культурного, интеллектуального развития от зрителя [10, с. 218 – 260].

Современные субъекты художественного производства в основной своей массе не задействуют весь потенциал художественной конструкции, т.е. не организуют пространство, не прослеживают взаимосвязи, а создают и учитывают только элементы (творят новые, копируют существующие, осуществляют различные манипуляции с ними). Благодаря этому достигается легкость и скорость производства и, что немаловажно, круг потребителей, реагирующих на подобные продукты, в десятки и сотни раз больше, чем в случае интеллектуально нагруженного произведения. Массовая продукция приобретает характер псевдоконцептуализма, когда художник разговаривает со зрителем только с помощью элементов (иллюзорно изображенными предметами, геометризованными формами, пятнами цвета), совершенно не используя потенциал пространства глубины и структурных отношений. Художественное сообщение урезается и допускает только вербальное прочтение, при других способах распознавания текста оно оказывается полной невнятицей или глухой пустотой. На поверку

художник оказывается творцом без потенции, порождающим частичное, а не целое, уродливое, а не гармоничное.

3. Создание произведения искусства как целостности невозможно без предварительных усилий автора по исследованию собственной индивидуальности и становлению себя как самостоятельно мыслящей личности. Понимание мира предполагает конструирование его целостного образа в сознании. Человек накапливает эмпирический материал, производит обобщения, проводит взаимосвязи, создает систему мира. Прежде всего, внимание привлекает все необычное, неизвестное, затем происходит сосредоточение на уже известном, воспроизводящемся, — углубление в сущность предмета и отношений, в которые он включен.

Философия XX в. демонстрировала постоянную сосредоточенность на проблеме понимания. Феноменология сосредоточилась на образах — содержаниях нашего сознания. Структурализм занялся поисками основания всех вещей — структуры: метаструктуры, которая в качестве необходимой предпосылки объединяет все существующее, подструктурами, существование которых объясняет дифференциацию элементов мира, и универсальными первоэлементами, определяющими единство на всех структурных уровнях. Однако реальные потребности исследования, необходимость объяснения многообразных как природных, так и социальных процессов и систем, потребности в прогнозировании и управлении привели к новому взгляду — к акценту на различиях. Единая универсальная структура получила статус отсутствующей, т.е. не данной в своей предельной форме человеческому сознанию. Выстраивание структуры является рабочим моментом процесса систематизации любого материала, но теперь присутствует понимание, что моделируемая реальность может выстраиваться на основе бесконечно разнообразных структур, равноценных в своей относительности. Постструктурализм развился на основе самоограничения в поиске метаструктуры и свободной игры с элементами и отношениями в процессе творческой деятельности. Постмодернизм актуализировал работу сознания: без индивидуальных усилий, направленных на удержание целостности мира, воспроизводящихся в момент понимания каждый раз заново, человек обречен на существование во фрагментированном

мире, лишенном даже относительно устойчивых связей.

Субъект духовного производства, овладевший художественными технологиями, выбирая стратегию поиска смысла, порождает искусство, а при отказе от этих поисков — массовый художественный продукт. В первом случае субъект является художником, а во втором — культурным работником. Такое различие видов творческой активности помогает более ясно видеть современные тенденции в искусстве и культуре и дает концептуальные основания для оценочной, организационной, проективной деятельности в сфере духовного производства.

Библиографический список

1. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет // «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве : сборник. — М. : Радуга, 1991. — 639 с.
2. Бычков, В. В. Эстетика / В. В. Бычков. — М. : Гардарики, 2006. — 573 с.
3. Жаккар, Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Ж.-Ф. Жаккар. — СПб. : Академический проект, 1995. — 471 с.
4. Руднев, В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века / В. В. Руднев. — М. : Аграф, 2001. — 608 с.
5. Делез, Ж. Марсель Пруст и знаки / Ж. Делез. — СПб. : Алетейя, 1999. — 190 с.
6. Кьеркегор, С. Страх и трепет / С. Кьеркегор // Страх и трепет. — М., 1993. — С. 65–76.
7. Фейдимен, Д. Психология личностных конструкторов и когнитивная психология / Д. Фейдимен, Р. Фрейджер. — СПб. : Прайм-Еврознак, 2007. — 121 с.
8. Блонский, П. П. Память и мышление / П. П. Блонский. — СПб. : Питер, 2001. — 288 с.
9. Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. — М. : Изд-во иностранной литературы, 1962. — 572 с.
10. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // Эстетика. Философия культуры. — М. : Искусство, 1991. — 588 с.

ВАРОВА Наталья Леонидовна, кандидат философских наук, доцент (Россия), доцент кафедры философии философского факультета.

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

Статья поступила в редакцию 22.03.2011г.

© Н. А. Варова

Книжная полка

ББК 85/П29

Петкова, С. М. Справочник по мировой культуре и искусству [Текст] / С. М. Петкова. — 6-е изд. — Ростов н/Д : Феникс, 2010. — 506, [1] с. : ил. — (Справочник). — Библиогр. в конце разд. — ISBN 978-5-222-16828-8.

В книге дано систематическое изложение истории мирового искусства. Пособие включает в себя необходимый понятийный аппарат по всем разделам курса, а также большой иллюстративный материал и литературу по каждому разделу. В разделах, посвященных современному искусству, использованы новые подходы к трактовке искусства соцреализма, представлены направления живописи и архитектуры последнего десятилетия XX века.

ББК 85.15/Л59

Лин, М. В. Современный дизайн. Пошаговое руководство. [Текст] / М. В. Лин. — М. : АСТ, 2010. — 200 с. — ISBN 978-5-17-061787-6.

В книге рассмотрены принципы и типы рисунка, материалы, шрифты, техники наброска и построения перспективы. Главное в издании — объяснение техник и типов заливки. Рассматривается процесс дизайна в виде пошаговых процедур. Описанные техники и инструменты используются профессиональными архитекторами, ландшафтными дизайнерами, художниками и декораторами. Даны 45 основных принципов рисунка, а также распространенные ошибки, которые следует избегать.

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ СЕТИ РАДИОФИКАЦИИ И РАДИОВЕЩАНИЯ В МЕДИАКУЛЬТУРЕ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ В ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД (1946 — 1958 гг.)

Статья посвящена мало исследованной проблеме радиостроительства в Западной Сибири. Рассматривая радиофикацию и радиовещание в системе медиакультуры как двуединую структуру, автор анализирует организационные меры по оптимизации работы радио, темпы радиофикации региона, выявляет жанровые и тематические составляющие радиопрограмм.

Ключевые слова: культурные учреждения, медиакультура, радио, радиофикация, радиовещание, Западная Сибирь.

Послевоенное решение проблем радиофикации Западной Сибири, связанных с восстановлением народного хозяйства и ее важнейшей культурно-идеологической составляющей, проявились в ограниченных масштабах радиосети, на незначительных территориях, что было вызвано слабостью ее материальной базы. Начался этот процесс с административных реформ, направленных на организацию единых структур, занимавшихся вопросами расширения радиосети и ее технического обеспечения. Первым шагом в этом направлении стало объединение под эгидой Дирекции радиотрансляционных сетей (ДРТС), включавших в себя ранее лишь государственные радиостанции и радиоузлы и занимавшихся их строительством и эксплуатацией, практически всех имевшихся в регионе приемопередающих радиоорганизаций, включая ведомственные. Что означало создание единой государственной системы проводного радиовещания, вне которой оставалось лишь колхозное радио. О масштабности этой акции свидетельствует пример Кемеровской области, где преимущественно за счет радиоузлов, до того принадлежавших промышленным и аграрным предприятиям, их общее количество в системе областного Управления связи увеличилось с 43 в 1949 г. до 100 — в 1950 г. [1]. Одновременно, в связи с преобразованием в июле 1949 г. Всесоюзного комитета по радиофикации и радиовещанию в Комитет по радиоинформации и последовавшим за этим «разводом» технических и творческих коллективов и служб, на местах были организованы одноименные комитеты, объединявшие радиоредакции всех уровней — от областных (краевых) до районных и занимавшиеся исключительно подготовкой радиопрограмм [2].

Деятельность радиофикаторов, перешедших в ведение Министерства связи и его местных структур, в 1950-е гг. определялась принятым в ноябре 1949 г. постановлением Совмина СССР «О мерах по улучшению радиофикации СССР», особый пункт которого был посвящен ситуации в этой сфере в сельских районах. Исходя из реального положения дел, Совмин предписывал Министерству связи и его подразделениям на

местах, а также органам Советской власти «считать радиофикацию села важнейшей задачей» [3, с. 110], остававшейся приоритетной на протяжении всего последующего десятилетия. О том, с каких стартовых позиций начиналось решение проблемы на территории Западной Сибири, позволяет судить один из приказов отдела культпросветработы Алтайского крайисполкома, из которого следует, что в конце апреля 1950 г., на финише четвертой пятилетки, в крае только намечалось «завершить радиофикацию избчитален, сельских клубов, сельских и районных библиотек и районных домов культуры и организовать регулярное и систематическое слушание радиопередач с различными группами населения». Из дальнейшего текста приказа следует, что подобную работу можно было бы завершить и до появления правительственного постановления и особых указаний крайкома ВКП(б), поскольку требовалось-то всего ничего: «Если в селе есть электростанция, то приобрести приемник с питанием от электросети, если же не электрифицировано, то устанавливать батарейные приемники «Родина» [4].

Наиболее благополучно складывалась ситуация в Омской области, где массовая работа по радиофикации деревни началась раньше, чем в других сибирских районах. Только в 1949 — 1950 гг. здесь было оборудовано 198 радиоузлов, к которым подключились 55 тыс. новых абонентов. На 1 мая 1950 г. в области было радиофицировано 94,2 % деревенских домов [5, с. 256], за что омские радиофикаторы были удостоены похвалы министра связи СССР в передовой газеты «Правда», — в те годы это была большая честь [6]. Особенно радиофикация сибирского села в конце 1940-х — начале 1950-х гг. явилось финансовое участие в этом процессе колхозов и совхозов. В той же Омской области агроучреждения только в 1949 г. выделили на эти цели более 4 млн рублей. В Кузбассе из 7045 радиоточек, пополнивших в 1950 г. радиосеть области, 3578, то есть ровно половина, были установлены за счет колхозно-совхозных средств. В Алтайском крае при долевом участии сельхозартелей в 1952 — 1953 гг. появилось 186 радиоузлов, благодаря чему удалось радиофицировать 260 колхозов [7, с. 236, 269; 8].

Однако при всей значимости локальных достижений в радификации сельских территорий Западной Сибири, выпавших на конец 1940-х — начало 1950-х гг., регион в целом был очень далек от решения той «важнейшей задачи», которая ставилась правительством в ноябре 1949 г. Еще в 1952 — 1953 гг. в Алтайском крае и Новосибирской области была радифицирована лишь шестая часть колхозов, а радиоточки в эфирном и проводном варианте имели менее 12 % крестьянских дворов [9].

Для активизации процесса продвижения радио в деревню, недостаточные темпы которого наблюдались не только в Западной Сибири, но и в других районах страны, потребовалось принятие еще одного властного декрета, на сей раз — постановления ЦК КПСС и Совмина СССР «О мероприятиях по дальнейшему развитию и завершению радификации сельской местности», опубликованного 4 мая 1954 г. Поставленная в нем задача — полная радификация села должна была быть решена к началу 1959 г. [3, с. 120]. Данные статорганов свидетельствуют о значительном прогрессе, достигнутом в радификации сибирского села в промежутках между 1951 и 1958 гг. С учетом низких темпов, отмеченных в этой сфере в начале 1950-х гг., легко предположить, что основные достижения пришлось на вторую половину этого периода. В Новосибирской области на 1 января 1959 г. было радифицировано 97,9 % сельских населенных пунктов, в то время как в июне 1958 г. — лишь 39 % [10]. В целом по Западной Сибири уровень радификации деревенских дворов в 1950 — 1958 гг. поднялся с 12,7 до 70 %. Если в 1950 г. на каждую тысячу сельского населения региона приходилось 33 радиоточки, то через 8 лет показатель «плотности радиоточек» (т. е. их количество в расчете на одну тысячу жителей) здесь увеличился в 6 раз. При этом произошло выравнивание этого важнейшего критерия радификации на всем пространстве Западной Сибири, включая самый «сельский» в регионе Алтайский край, где в 1958 г. одна радиоточка или радиоприемник приходились не на 46, как в 1950 г., а на 6 человек [7, с. 269]. Это означало, что к концу рассматриваемого периода слушать радиопередачи на территории региона могла практически каждая крестьянская семья. За эти 8 лет численность трансляционных точек в регионе в среднем выросла в три раза, что позволило Западно-Сибирскому району по темпам радификации значительно опередить общероссийский показатель — 2,3 раза [11]. Во внимание в данном случае не берется численность эфирных радиоприемников, количество которых в личном пользовании граждан на этом временном промежутке постоянно увеличивалось. Если в 1949 г. у жителей Новосибирской области имелось около 10 тыс. радиоприемников, то в 1958 г. — 126,7 тыс., в том числе в сельской местности — 31,0 тыс. В Кемеровской области, где в 1950-е гг. продавалось до 7 и более тыс. радиоприемников в год, их количество возросло еще больше — с 7624 в 1950 г. до 194710 — в 1958 г. Из них 28444 (14,6 %) находились в пользовании сельских жителей, что было больше доли селян в общей численности населения области, составлявшей 12 — 13 % [12].

Одновременно в конце 1950-х гг. в медиакulturе Западной Сибири наметилась тенденция сокращения численности проводных радиоточек. Уже в 1957 г. их количество уменьшилось в нескольких промышленных центрах Кузбасса: Белове, Киселевске, Ленинске-Кузнецком, Осинниках, Прокопьевске. О том же свидетельствовал такой важный показатель, как динамика роста доходов системы радиобеспечения. Если с 1955 по 1956 гг. доход, полученный Кемеровским

областным Управлением связи, увеличился на один миллион рублей, то с 1957 по 1958 гг. — всего на 20 тыс. [13]. Не исключено, что тенденция сокращения радиоточек во многом являлась следствием плохого качества радиозвучания или его отсутствия, объяснявшихся, как отмечалось в отчете Кемеровского Управления связи за 1958 г., «не полным обеспечением линейными и установочными материалами», а также малоулучшившимся, по сравнению с военным временем, кадровым составом радиодификаторов. В 1958 г. в системе радиодификации Кузбасса работало всего 5 дипломированных инженеров, места остальных занимали техники или практики, не имевшие специального образования. В пяти районах области из 18 были вакантны должности начальников отделов радиодификации [14].

С позиций интересов периферийных радиостудий и их слушателей изменения со знаком минус в конце 1940-х — начале 1950-х гг. произошли и в структуре вещания. Если сразу после окончания войны наибольшую часть эфирного времени занимали передачи местного производства (так называемые «собственные»), то, начиная с конца 1940-х гг., основная его часть стала отводиться московским программам. К примеру, в Томске в 1948 г. на 1,5 часа собственного вещания в сутки приходилось 15 часов трансляций программ Центрального радио [15, с. 747].

Перемены коснулись и организационной структуры местного вещания. В ноябре 1948 г. ЦК ВКП(б) принял решение, касающееся организации работы его районного звена. Учитывая, что «существование в районе двух редакционных аппаратов (редакции газеты и редакции радиовещания) вызывает ненужный параллелизм в их работе, непроизводительное использование редакционно-литературных сил и лишние затраты государственных средств», ЦК партии возложил подготовку и проведение радиопередач в сельских районах на редакции местных газет [3, с. 108]. В постановлении речь шла лишь о сельских районных радиоредакциях, однако в дальнейшем подобная форма «совместительства» стала применяться и в городах. На основании приказа Комитета по радиодификации при Совмине СССР «О районном и городском радиовещании в Кемеровской области», начиная с ноября 1951 г., функции радиовещания перешли к газетам в Ленинске-Кузнецком, Белове, Осинниках [16]. В 1953 г. понизился и статус Комитетов по радиодификации всех уровней, опустившихся на одну административную ступень и ставших отделами Комитетов культуры, что, впрочем, ничего не изменило в ситуации с радиовещанием [17]. Показателен в этом смысле ответ старшей работницы Кемеровского областного радио К.И. Бровиковой. На вопрос: «Как повлияла на работу коллектива смена вывески?» она, не задумываясь, ответила: «Никак не повлияла. Нами всегда командовал обком партии. Что скажут, то и делали» [18]. О том, что административные реформы в сфере радиовещания практически не влияли на жизнь редакционных коллективов, говорит и стабильность их организационных структур, не менявшихся с довоенных лет. Как правило, они были унифицированы и состояли из редакций общественно-политических, информационных, литературно-драматических, музыкальных, детских и, в отдельных случаях, как это наблюдалось и в газетах, — отраслевых программ. Поскольку первый набор на первое в стране отделение радиожурналистики Московского университета был сделан только в сентябре 1958 г., то художественно-творческий персонал радиоредакций, как правило, состоял из работников, ранее занимавшихся совсем другим делом.

Практически в неизменном виде из довоенного периода в послевоенный в медиакультуру Западной Сибири были перенесены особенности, связанные с зональным распределением и тематическим содержанием программ и передач. Как и в 1931 г., когда вошла в строй Новосибирская станция РВ-76, они делились на те, которые предназначались для западносибирской аудитории, и те, что готовились для областных, городских и районных зон вещания. В первом случае ежедневно, кроме воскресенья, утром передавался обзор областных (краевой) партийной и комсомольской газет, а вечером — 10-минутный выпуск местных «Последних известий». В субботние дни в рамках обозрения «По Западной Сибири» с 15-минутными программами на «актуальную тему» в эфир выходили радиожурналисты Алтайского края, Новосибирской, Кемеровской и Томской областей [19]. (Омская область в эту зону радиовещания не входила). Начиная с марта 1958 г. вместо этих разрозненных передач на волне станции РВ-76 начал выходить региональный тематический радиожурнал, подготовливавшийся местными журналистами на основании планов, согласованных со всеми радиокомитетами Западной Сибири. Как отмечалось в Постановлении Госкомитета по радиовещанию, принятому в декабре того же года, журнал «оправдал свое назначение» [20], что было равнозначно указанию на распространение опыта западносибирских комитетов по всей стране. Наиболее удачными авторы постановления признали журналы «На стройках Сибири», «За технический прогресс», «Для работников сельского хозяйства» и несколько молодежных выпусков.

Очевидно пропагандистское содержание регионального журнала дополняли передачи той же направленности, выходившие на волне областных, городских и районных студий. Анализ так называемых микрофонных папок, содержащих поредакционный перечень передач, их периодичность и отведенное им время, показывает, что основную часть программ радиостудий любого уровня составляли общественно-политические передачи и циклы с явным преобладанием «политического» над «общественным». Об этом, в частности, свидетельствуют папки Новосибирского радиокомитета [21]. Если на передачи общественного блока (беседы для родителей, беседы врача, естественно-познавательные и т.п.) отводилось 2 часа в месяц, то только на консультации для изучавших историю КПСС и политэкономии, — пять. Одновременно отраслевыми редакциями выдавалось до 18–19 передач на промышленные и сельскохозяйственные темы, о содержании которых говорят их заголовки: «За высокую производительность труда», «Стройки новой пятилетки», «Хлеб — государству», «Агрономы у микрофона», «Трибуна передовиков социалистического соревнования», «За технический прогресс», «Битва за урожай», «Первая сверхплановая продукция» и т.п. Наглядное представление о масштабах пропагандистского, агитационного, промышленного и сельскохозяйственного вещания дает отчет Новосибирского комитета по радиоинформации за 1949 г., из которого следует, что за это время каждый находившийся в зоне его доступности мог прослушать 1031 передачу подобной тематики, в том числе «459 — официальных и 572 оригинальных», то есть подготовленных новосибирскими радиожурналистами. 120 из них, — отмечалось в отчете, — представляли собой «Беседы на производственные темы» и 123 — «Пропагандистские статьи на разные темы» [22]. Представляется, что подобная тематика, повторявшаяся из года в год на протяжении многих лет и рассчитанная более всего

на выполнение редакционных планов по разделу «Политико-массовое вещание», являлась одной из причин отторжения от радио значительной части слушателей, что стало заметно проявляться в конце 1950-х гг. Ведь аналогичные программы шли не только по региональным и областным, но также городским и районным радиоканалам.

По сравнению с довоенным периодом мало изменилось и содержание художественного блока радиопрограмм. Его особенности составили основу радио в контексте региональной медиакультуры. В рамках собственного вещания передавались радиоспектакли, количество которых, к примеру, в Новосибирске, как и до войны, составляло 14–15 в месяц, под рубрикой «Театр у микрофона» транслировались спектакли местных и гастролирующих трупп, выступления драматических коллективов художественной самодеятельности. Значительная часть эфирного времени отводилась музыкальным программам, о чем, в частности, можно судить по плану редакции музыкального вещания Новосибирского радио на март 1955 г., предполагавшего проведение 47 передач в жанре оперы и оперетты, концертов камерной и легкой музыки, включая 10 выступлений собственного оркестра народных инструментов [23].

Подобно другим учреждениям культуры, художественные редакции радиовещания оказались под давлением партийных постановлений по вопросам литературы и искусства начала второй половины 1940-х гг., содержащих указание «Выводить художественно-музыкальное вещание из застоя, опираясь на идеологические установки ЦК ВКП(б)» [24]. «Застой» в художественной редакции Кемеровского радио проявился, в частности, в передаче рассказов М. Зощенко, оперативно сменившихся чтением «Молодой гвардии» А. Фадеева и «Людей с чистой совестью» Вершигоры [25].

Подводя итоги сказанному, приведем цитату из постановления ЦК КПСС от 29 января 1960 г. «Об улучшении советского радиовещания», в котором отмечалось, что «многие радиопередачи слабо связаны с жизнью, ведутся неумело, шаблонно и поэтому не вызывают интереса и отклика у слушателей» [26, с. 130]. Фактически это было признание не только заметно ослабшего влияния радио на слушателей в условиях во многом изменившейся во второй половине 1950-х гг. общественно-политической обстановки, но и ущербности советского радиовещания, что проявилось в неменявшемся тематически-жанровом консерватизме содержания радиопрограмм, их чрезмерной идеологизации. Указанные тенденции, по сути, сводили на нет действительно впечатляющие усилия государства по расширению союзного, в том числе западносибирского медиакультурного пространства.

Библиографический список

1. Государственный архив Кемеровской области. ГАКО. Ф. 428. Оп. 1. Д. 1. Л. 199; Д. 10 Л. 114.
2. Государственный архив Новосибирской области. ГАНО. Ф. 1698. Оп. 1. Л. 1.
3. Радио и телевидение в СССР. 1917–1963. Даты и факты. — М., 1965. — 180 с.
4. Центр хранения архивных фондов Алтайского края. ЦХАФ АК. Ф. 1041. Оп. 1. Д. 115. Л. 240.
5. Крестьянство Сибири в период упорочения и строительства социализма. — Новосибирск, 1985. — 398 с.
6. Пеурцев, Н. За дальнейшее развитие советского радио / Н. Пеурцев // Правда. — 1953. — 7 мая.
7. Юмашев, А. С. Культурное строительство в западносибирской деревне (1953-1958) / А. Юмашев // Партийные организации

Западной Сибири в борьбе за построение социализма и коммунизма. — Новосибирск, 1963. — 380 с.

8. ГАКО. Ф. 428. Оп. 1. Д. 10. Л. 116.
9. ГАНО. Ф. 1020. Оп. 5. Д. 87. Л. 48; ЦХАФ АК. Ф. П-1. Оп. 97. Д. 1. Д. 74.
10. ГАНО. Ф. 1375. Оп. 1. Д. 169. Л. 79; Ф. 151. Оп. 1. Д. 610. Л. 62.
11. Народное хозяйство РСФСР в 1959 г. Стат. ежегодник. — М., 1960. — С. 386. Расчет автора.
12. ГАНО. Ф. П-4. Оп. 33. Д. 25. Л. 4; Ф. 151. Оп. 1. Д. 610. Л. 69; ГАКО. Ф. 428. Оп. 1. Д. 10. Л. 120; Оп. 2. Д. 31. Л. 109 об.
13. ГАКО. Ф. 428. Оп. 1. Д. 10. Л. 39; Оп. 2. Д. 31. Л. 66.
14. ГАКО. Ф. 428. Оп. 2. Д. 31. Л. 69.
15. Историческая энциклопедия Сибири: в 3 т. Т. 3. — Новосибирск, 2009. — 950 с.
16. ГАКО. Ф. 1341. Оп. 1. Д. 97. Л. 19.
17. ГАНО. Ф. 1698. Оп. 1. Л. 1.
18. Интервью с ветераном Кемеровского радиокomiteета и студии телевидения К. И. Бровиковой. Запись автора от 20 ноября 2008 г.
19. Анализ микрофонных материалов Кемеровского областного радио за 1946-1947, 1950 и 1958 гг. // ГАКО. Ф. 591. Оп. 1.

Д. 1. Л. 1-193; Д. 2. Л. 1-200; Д. 3. Л. 2-3; Д. 304. Л. 1-293; Д. 305. Л. 2-305; Д. 306. Л. 5-70.

20. ГАНО. Ф. 1698. Оп. 1. Д. 167. Л. 8.
21. ГАНО. Ф. 1698. Оп. 1. Д. 37. Л. 2 — 10.
22. ГАНО. Ф. 1698. Оп. 1. Д. 4. Л. 1 — 4.
23. ГАНО. Ф. 1698. Оп. 1. Д. 37. Л. 10.
24. Работу художественных редакций — на уровень новых задач // Советская Сибирь. — 1946. — 27 сентября.
25. ГАКО. Ф. 1341. Оп. 1. Д. 97. Л. 21.
26. Советская печать в документах. Сборник док-ов. — М.: Гос. изд-во политич. литературы, 1961. — 560 с.

ЗЯБЛИЦЕВА Светлана Владимировна, кандидат исторических наук, доцент (Россия), доцент кафедры истории и педагогики.

Адрес для переписки: e-mail: ziabl2 @rambler.ru

Статья поступила в редакцию 14.02.2011 г.

© С. В. Зяблицева

УДК 18.7.01.791.83

В. А. БАРИНОВ

Дворец творчества детей
и молодежи «Восточный», г.
Москва

ВЛИЯНИЕ КОМПОЗИЦИИ НА СПЕЦИФИКУ КУЛЬТУРЫ ВОСПРИЯТИЯ В ЦИРКЕ

Учитывая специфику циркового пространства, выстраивается и специфика культуры восприятия, как кругового видения, т.е. круговое движение, развитие события в условиях круга и циркового купола диктуют и специфику восприятия, что и отражает статья, где рассматривается одна из многих проблем, а именно, композиционное построение трюковой выразительности. Проблему культуры кругового восприятия ранее никто не рассматривал, поэтому статья будет интересна всем, кто интересуется проблемами цирка и психологией восприятия.

Ключевые слова: цирк, манеж, купол, артист, искусство, образ, культура восприятия, представление, иллюзии, визуальная организация формы.

Композиция — это понятие, которое, либо подчеркивает единство деталей, либо стремится подчеркнуть их различие. Все зависит от контекста номера, его смыслового содержания. Слова «очертание» и «форма» часто употребляются как идентичные, но, оказывается, что у них есть различия, и довольно существенные. Так, очертание предмета есть форма, подразумевающая пространственные особенности воспринимаемого объекта. Но форма не есть облик предмета, так как несет в себе и отражает некое содержание. Часто говорят, что всякий облик есть форма некоторого содержания, т.е. форма играет определенную роль для выявления определенного содержания.

Композиция построения номера в цирковом выступлении должна отвечать типу ситуации в этом номере, распределению главных и неглавных, одинаковых и разных элементов, трюков и целых фрагментов номера. «Одинаковые элементы могут объединяться большей формой, что возможно, если число их, согласно правилу Миллера, превышает цифру «5» (правило Миллера гласит, что глаз способен воспри-

нимать одновременно как независимые сущности не более пяти объектов). Главный элемент должен быть решительно выделен. Однако два одинаковых элемента не связываются в единое целое. Должен быть введен третий доминирующий, способный установить единство. Этот главный элемент может выделяться величиной, крупной формой, местоположением в системе, пластичностью» [1, с. 190]. Пространственные и цветовые соотношения в своем единстве становятся опорами формы циркового номера. Одновременно смысловые соотношения элементов реквизита работают на формальную целостность и на поле значений, связывающих расположение номера со сферой цирка. Оригинальность творческого усилия артиста сказывается на изменении значимости номера в контексте пространства с местом его расположения. При этом именно само расположение выявляет его значение через цепь отношений, которыми он связан с явлениями и объектами, расположенными внутри и вне номера. Зрителю композиция номера предстает через образ среды и установки «видения» в этой среде, т.е.

за счет всех используемых при демонстрации номера художественных эффектов.

Ритм, как свойство и средство, присущее организации артиста и его реквизита в композицию, является одним из активных средств выразительности номера. Ритм в художественном моделировании номера служит выявлению динамики формообразующего процесса и закономерностей образования самой формы, в том числе и последовательности трансформации костюмов и реквизита, например, в жанре иллюзии. Одинаковые элементы реквизита или одинаковые трюки, чередующиеся в равных интервалах, образуют метрический ряд. Метрический порядок может быть погашен и ритмоструктурой окружающего предметного пространства. Одним из средств композиции выступает прием остановки, погашения непрерывной последовательности ряда трюков, например, исполнение стрекасированных флик-фляков или, когда лошадь исполняет несколько трюков подряд, но в какой-то момент ее останавливают и поднимают на дыбы, на «оф». В этом случае композиция номера приобретает другой оборот: она оживает и — снимается ощущение монотонности. То же самое можно сказать и в отношении работы клоунов, когда они своими действиями снимают напряженность, возникшую в результате работы предыдущих артистов, связанной с риском.

Композиция номера нередко связана с симметрией фрагментов формы. Тип симметрии отражает не только характер организации и тип моделируемого процесса, но и его начало и конец. Симметричные композиции в номере имеют совершенно разные качественные характеристики в зависимости от того, чем отмечен центр композиции или где он находится. Активность симметрии, как средства визуализации формы определяется способностью зрителя к пространственно-вещному восприятию и способностью артиста акцентировать на этой симметрии внимание зрителя. Именно симметричность в композиционном формообразовании есть одна из наиболее простых для восприятия основ ориентации в пространстве. Несоответствие симметрии формы структуре процессов вызывает определенный диссонанс при восприятии и оценке целого. Столкновение симметричного и несимметричного в номере определяет противоречивость восприятия информации, необходимой для ориентации в пространстве. Ассиметрия композиции номера часто связывают с неоднородностью и неравноценностью исполняемых трюков. Ассиметрия также связана с образным выражением направленности развития формы или ее изменчивости во времени. Симметрия же ассоциируется с равновесием сил, частей, некоей завершенностью. Равновесие частей может быть достигнуто не только в самом реквизите, но и в системе отношений «артист — реквизит».

Гармоничность, в которую входит элемент равновесия, есть акт восприятия, и прочитывается зрителем через визуальное взаимодействие функции и формы, которое неотделимо от гармонии предметного пространства, в которое включен оцениваемый номер. Потребность зрителя в восприятии номера во времени, обусловлена открытием новых содержательных сторон взаимодействия функции и структуры формы номера. Именно цирковой номер в процессе становления обрастает эстетическими значениями, наделяется логикой композиционного построения и пластического воплощения. Однако культурно-эстетическая ценность, «закладываемая» артистом в форму номера, может сильно отличаться от эстетической ценности, «считываемой» европейцем или азиатом,

поскольку разный зритель находится в иной жизненной ситуации и оперирует иными представлениями о предложенном номере.

Для любого зрителя цирковой номер — продукт эстетического потребления. И от того, как различный зритель оценит продукт творческого труда, будет зависеть его, номера, ясность в подаче содержания и доступность заложенной в нем информации. По словам Гегеля, произведения искусства «...должны выявить внутреннюю жизнь, чувство, душу, содержание, дух, то есть все то, что мы называем смыслом художественного произведения» [2, с. 26]. Все эти требования должны проявлять себя в соответствующей ситуации соответствующим образом. Все действия, происходящие в номере «подкрепляются обращением к конкретным жизненным ситуациям, которые выступают, как последний и неоспоримый довод» [3, с. 158]. Развернуто дает представление о ситуации Гегель, которое включает в себя момент развития. Механизмом развертывания ситуации оказывается у Гегеля «конфликт интересов», требующий разрешения. Ситуация также содержит моменты напряжения, ведущие к ее развертыванию, к ее переходу от «проблематической ситуации» к ситуации разрешенной. Она мыслится как единство субъективного и объективного.

Для того, чтобы содержательная форма получила эстетическое значение, должна возникнуть эстетическая ситуация. Именно в цирке эстетические ситуации опираются на практические ситуации и неразрывно связаны с ними, а иногда и переводят их в идеальный план, например, эквилибристы под куполом цирка.

В цирке элементарные формы номера зачастую являются основным источником значения номера. Так как форма реквизита, часто основанная на его функциональном назначении, имеет самостоятельную объективную структуру, как, например, подкидные доски, качели у акробатов, или булавы, кольца, мячи — у жонглеров, то это назначение формы реквизита является основой для подготовки циркового номера.

Очень важен для культуры восприятия принцип узнаваемости. Задача артиста заключается в том, каким образом достичь узнаваемости предмета, не прибегая к его точному копированию уже существующих в практической деятельности зрителя предметов. И таким образом удается достичь узнаваемости во вновь созданных предметах, реквизите. Решение этих проблем находится в форме реквизита и его предназначении или использовании в условиях жизненной необходимости, жанровой особенности. Например, стул используется в цирке как реквизит для демонстрации эквилибристических трюков, когда артист стоит на нем на руках вниз головой или ставит стул на стул для исполнения подобных трюков. В то же время стул в бытовом своем значении используется для того, чтобы на нем сидеть.

Конечно, особая роль в факте узнаваемости отводится артисту, который своим поведением может ориентировать зрителя по отношению к реквизиту, к его прямому или косвенному предназначению. Именно в деятельности артиста, в его отношениях с реквизитом зритель усматривает элементы поведения человека при взаимодействии с уже знакомыми ему предметами в своем быту или на производстве. В контакте артиста с реквизитом можно наблюдать старые узнаваемые и новые неизведанные, непознанные действия, до этого неизвестные, но раскрывающие новые предназначения знакомого предмета.

Такой эффект обычно встречается в действиях клоунов, использующих предметы в новом для себя значении. Поэтому узнаваемость предполагает определенное открытие при восприятии новой информации о знакомом предмете, представленной артистом, на основе знакомой ситуации, с которой зритель уже сталкивался в своей жизни. Узнаваемость воспринимается одинаково в любой плоскости циркового пространства, в любой ориентации объекта. Даже тогда, когда модель, обладающая достаточно четко выраженной осевой структурой (канатоходец), наклоняется в сторону от оси, то в результате модель не образует новой структуры и будет выглядеть так же, как в случае расположения на оси.

Ориентация предмета в пространстве никак не повлияет на приобретение новой формы этого предмета, она останется неизменной, но в случаях изменения условий, предмет может предопределять свои новые возможности и способности, решать новые задачи, исходя из своего смыслового содержания. Ориентация номера в сфере цирка — явление относительное, так как обозревается зрителем со всех сторон, и для каждого из них он имеет свою ориентацию в зависимости не только от места расположения зрителя в зале, но и от его способностей визуально осознать увиденное, что носит субъективный характер. В данной ситуации расположение номера, с визуальной точки зрения, не будет иметь особого значения, в какой бы части сферы цирка он не находился. Для одной или другой частей зрительного зала номер будет восприниматься согласно его ориентации по отношению не к пространству, а по отношению к зрителю. Зритель воспринимает объект в том ракурсе, в котором этот объект представлен, т.е. ориентации объекта по отношению к месту расположения зрителя. А так как зритель в цирке расположен по кругу манежа, то и восприятие для каждой группы зрителей будет различным. В целом же восприятие объекта зрительным залом будет одинаковым, независимо от места расположения зрителя.

В зрительно воспринимаемом мире преобладающие оси направления действия устанавливают структуру ориентации. Например, в цирке ориентация восприятия по отношению к куполу или к манежу обуславливают вертикальное или горизонтальное положение объекта. Номер, представленный в манеже, воспринимается относительно структуры плоского круга манежа, под куполом — относительно вогнутой сферы цирка. «Когда имеются несколько структурных основ, то на первое место выдвигается основа с наиболее простыми структурными отношениями. Стороны квадрата параллельны основным осям структуры и, таким образом, определяют облик фигуры в целом. У ромба стороны углов совпадают со структурой. Различие внешнего облика квадрата и ромба легко воспринимается. Квадрат с его четкими вертикальными и горизонтальными линиями представляет собой простое и устойчивое образование. Ромб балансирует не на устойчивом основании, а на угле и, благодаря наклонному положению своих сторон, является более динамичной и менее простой в перцептивном отношении фигурой» [4, с. 97].

Зрительная ориентация, по отношению к существующим в пространстве цирка вертикальным и горизонтальным осям, порой принимает свою новую значимость, когда превалирующая ось предмета меняет свое направление, например, горизонтальная на вертикальную. Тогда у зрителя возникает совершенно другое, новое впечатление. Изменения осевой ориентации в цирке встречаются довольно часто. Например,

артисты номера «Бамбук» в своем прологе в манеже исполняют акробатические трюки, определяющие свои взаимоотношения в предстоящем развитии номера. После чего они поднимаются вверх и уже исполняют гимнастические трюки над манежем. В данном случае в одном номере артисты демонстрируют свои действия в горизонтальной плоскости — в манеже, переходящие в вертикальную плоскость над манежем — на бамбуке. В результате происходит изменение зрительной ориентации с горизонтальной на вертикальную.

Вертикальная ориентация выделяется в физическом пространстве тем, что она совпадает с направлением силы земного притяжения и что гравитационные силы, также содействуют проявлению симметрии или асимметрии направления действия артиста по отношению к вертикали в пределах данной ориентации. Подниматься вверх означает идти против силы земного притяжения, а опуститься вниз, значит, подчиняться силе гравитации. Поэтому принцип восприятия соответствующий «верх — низ», есть результат наблюдения над предметами, составляющими внешний физический мир в цирковом пространстве. Объекты, которые зритель привык видеть в своих разнообразных положениях и движениях в окружающем мире, в цирковом пространстве, узнаются в любой ориентации более свободно и привычно.

Объективное визуальное понятие о предмете в условиях цирка приобретает в результате восприятия предмета, имеющего три измерения — ширину, высоту и длину. Зритель в этих случаях как бы осязает объект своим зрением со всех сторон. Это визуальное понятие базируется на особенности кругового видения объекта в его восприятии со всех сторон: сверху, когда действие происходит в манеже или снизу, когда артист предстает под куполом. Поэтому визуальное понятие о предмете в цирке основывается на трехмерном измерении предмета, т.е. как скульптура или предмет гончарного искусства. Единственный метод, четко дающий пространственную ориентацию во всех трех измерениях это так называемая «изометрическая перспектива».

Особое значение, при визуальном восприятии, отводится эффекту наложения различных деталей формы друг на друга, которое наиболее четко проявляется в парных и групповых номерах ручного эквилибра. При исполнении одновременно несколькими артистами одного трюка, например, когда один артист стоит на руках на двух тростях, а другой в это время встает на шею первого ногами, тем самым своим телом перекрывает части тела первого артиста, стоящего на руках. В этом случае зритель не всегда улавливает рисунок фигуры, образованной представленным трюком, поэтому зритель либо дорисовывает в своем воображении фигуру, либо в процессе восприятия отклоняется в другие плоскости наблюдения, влево или вправо, или стремится вытянуться вверх, вплоть до того, чтобы встать. Такое состояние зрителя можно часто наблюдать в цирке. Эффект наложения имеет свою сложность в восприятии, особенно в случаях частичного наложения. Но когда происходит полное наложение, то возникает момент преимущества одного над другим. В результате чего достигается своеобразная особенность циркового действия, которая не только не ослабляет силу восприятия, но и усиливает, объединяя две части в одно целое. В этот момент может происходить частичная замена одного содержания на другое, либо одна форма может перейти в другую. Эффект полного наложения удваивает энергию объекта, придает человеческим отношениям

внутри номера дополнительную экспрессию и может создать алогичную, парадоксальную ситуацию, сравнимую с происходящим в жанре иллюзии. Отношения частей формы в процессе наложения могут складываться по принципу «активный-пассивный», т.е. один фрагмент формы по своей выразительности перебивает другой фрагмент. В этом случае работает принцип совпадения, который способен частично или полностью решать проблему изображения симметрии относительно осей, определяющих направленность пространственного развития циркового номера.

Артист постоянно воспроизводит в цирковом пространстве ситуации, при которых подвергаются испытанию различные человеческие возможности. Чувство баланса, юмора, реакция, прыгучесть и т.п. Чем эффективней разрешаются внутренние и внешние противоречия для реализации этих возможностей, тем большим успехом у зрителя будет пользоваться артист. Чувство успеха сравнимо разве что с восторгом, со счастьем, добытым в результате личной победы над своей ограниченностью. Само понятие «счастье» всегда относительно. Но одно несомненно — счастье приходит в результате победы и всегда сопровождается соответствующей эмоцией. Степень счастья определяется силой воздействия испытаний. Чем сильнее и сложнее было испытание, тем более сильным ощущается счастье после победы. Счастье — это всегда последствие, результат борьбы, который имеет положительный результат, для того, кто получает божественную радость, восторг от этого результата.

Артист цирка постоянно демонстрирует своими действиями жизнь человеческого духа как жизнь в «мире испытаний», в мире циркового пространства, наполненного возможными препятствиями для реализации этих испытаний. Артист ежедневно выстраивает определенные визуальные конструкции в виде конкретных препятствий, которые необходимо преодолеть, используя свои человеческие возможности. Эти возможности проявляют себя не только внешне, физически, но и духовно, мобилизуя свою внутреннюю энергию для преодоления препятствий. Чем сложнее препятствие, тем значительней становится цель, которую необходимо достичь. Поэтому особенности

культуры восприятия в цирке касаются выбора конструктивных возможностей построения препятствий, выступающих как элемент или форма конфликта. Отсюда возникает целесообразность расширения и углубления конфликта за счет построения необходимых осевых линий, различных наклонений плоскости, с целью усилить состояние различных форм баланса, человеческой реакции, ориентации, т.е. всех человеческих возможностей. Наклонное положение плоскости размещения каната всегда влечет за собой напряжение и воспринимается зрителем как постепенно увеличивающееся напряжение, при продвижении по этому канату артиста к своей, поставленной цели. Это усиливающееся напряжение достигается за счет отклонения или приближения артиста к устойчивому положению по линиям горизонтали или вертикали. Динамический эффект в цирке достигается в результате композиции, представляющей состояние напряженности, зрительно воспринимаемых противоречий, созданных в реквизите и построенных в отношениях артистов между собой, в отношениях артистов с реквизитом.

Библиографический список

1. Эстетические ценности предметно-пространственной среды. — М.: Стройиздат, 1990. — С. 336.
2. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 1 / Г. В. Ф. Гегель. — М.: Искусство, 1968. — С. 377.
3. Платон. Сочинения. В 3 т. Т. 1 / Платон. — М.: Мысль, 1968. — С. 225.
4. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. — М.: Прогресс, 1974. — С. 276.

БАРИНОВ Вячеслав Александрович, кандидат философских наук, заслуженный работник культуры РФ, педагог Дворца творчества детей и молодежи «Восточный», г. Москва.
Адрес для переписки: e-mail: amateur-circus@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 12.04.2011 г.

© В. А. Баринов

Книжная полка

Антосевич, Г. С. Краткий курс по культурологии : учебное пособие / Г. С. Антосевич. — М.: Окей-книга, 2011. — 125 с. — ISBN 978-5-409-00227-5.

Настоящее издание представляет собой учебное пособие, подготовленное в соответствии с Государственным образовательным стандартом по дисциплине «Культурология». Материал изложен кратко, но четко и доступно, что позволит в короткие сроки подготовиться и успешно сдать экзамен или зачет по данному предмету. Издание предназначено для студентов высших образовательных учреждений.

Антонян, Ю. М. Миф и вечность : монография / Ю. М. Антонян. — М.: Логос, 2011. — 464 с. — ISBN 5-94010-031-7.

Впервые в отечественной литературе показаны истоки современного мифологического сознания. С этих позиций освещаются фундаментальные понятия, закономерности и функции мифологии, ее назначение и непреходящее воздействие на личность и общество. Раскрываются психологические и патопсихологические истоки, питающие мифотворчество и мифологическую практику. Предложено новое видение связи между мифологией и бессознательным, высказаны суждения относительно содержания мифологических символов. Предпринята попытка нового решения некоторых традиционных архетипических образов и сюжетов. Большое внимание уделено мифологическим проблемам смерти и воскрешения, в первую очередь с психологических позиций. Для ученых и специалистов в области философии, психологии, социологии и культурологии.

ПОВСЕДНЕВНЫЕ ЗАПРЕТЫ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ БАРАБИНСКИХ ТАТАР

Статья посвящена изучению повседневных запретов в традиционной культуре барабинских татар. В результате исследования были выделены различные категории действий-запретов, выявлены их культурные связи с традиционными верованиями барабинских татар. Автором сделан вывод о сохранении в повседневных запретах доисламских элементов, подтверждающих существование религиозного синкретизма в духовной культуре барабинских татар.

Ключевые слова: традиционная культура, повседневные запреты, предписания, религиозный синкретизм, ислам.

Исследования в области традиционной культуры того или иного этноса на сегодняшний день привлекают внимание многих ученых и являются актуальными. Ведь традиционная (народная, фольклорная) культура представляет собой основу национального и культурного богатства, на ней во все века строилось патриотическое, нравственное, эстетическое воспитание подрастающих поколений [1]. Народная культура в настоящее время, подвергаясь влиянию глобализации, нивелирует свои особенности, утрачивает отдельные элементы, перестает быть источником духовных и нравственных ценностей. В то же время традиционная культура часто оказывается важнейшим фактором, способствующим сохранению этнической идентичности. При этом особую значимость имеет область духовной культуры: обычаи, традиции, обряды, которые не находят выражение в материальных предметах, а передаются из поколения в поколение в устной традиции, обеспечивая культурную преемственность внутри этноса.

Одним из наиболее устойчивых компонентов традиционной культуры являются запреты. Они представляют собой важный регулятор взаимоотношений человека, окружающей его действительности и населяющих ее сверхъестественных сил (согласно традиционному мировоззрению), определяют и регламентируют обрядовое и бытовое поведение человека. Явление запретов, как части традиционной культуры, сохраняется в том или ином виде и в культуре современного общества. Однако при этом запреты перестают воспроизводиться и передаваться в своем первоначальном виде, теряют свои прежние культурные смыслы и приобретают новые. Можно констатировать, что в ситуации, когда процесс исчезновения традиционной культуры становится закономерным, исследование явления запретов должно способствовать сохранению и актуализации сведений о ней, укрепить наши возможности изучения и фиксации духовной культуры на современном этапе. Актуальность данной темы объясняется еще и тем, что запреты у многих народов имеют элементы сходства, позволяющие установить взаимосвязь и степень культурных контактов между различными этносами.

Настоящая работа посвящена исследованию запретов в повседневной жизни барабинских татар, чья культура обладает определенными особенностями, находящимися выражение в религиозном синкретизме — сочетании религиозных (исламских) и доисламских

элементов. Рассматриваемая этническая общность является одной из тюркских групп Западно-Сибирской равнины. Барабинские татары представляют собой этническую группу, компактно расселенную в Центральном Обь-Иртышском междуречье — области, которая издавна называлась по имени занимавшего ее народа Барабой [2]. Задача данной статьи заключается в выявлении в культуре барабинцев различных категорий действий-запретов, касающихся повседневной жизни, определении их культурных ролей и этнических особенностей.

Основу проведенного исследования составили материалы экспедиций, проводившихся в разных районах Новосибирской области в 2002 — 2006 гг. под руководством к.и.н. М. А. Корусенко. Материалы хранятся в Музее археологии и этнографии Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского (МАЭ ОмГУ) и Музее народов Сибири Омского филиала Института археологии и этнографии СО РАН (МНС ОФ ИАЭТ СО РАН).

Научное освещение тема запретов получила в исследованиях следующих авторов: Дж. Фрезера [3], Э. Тейлора [4], Л. Леви-Брюля [5], Д.К. Зеленина [6] и др.

Наибольший интерес для нас представляет работа Е.Е. Левкиевской «Славянский оберег. Семантика и структура» [7], посвященная исследованию магических способов охраны человека и его мира от опасности. Наряду с разными видами оберегов, Е. Е. Левкиевская выделяет особую группу — запреты и предписания, и те, и другие уничтожают условия существования опасности.

Обозначенные категории с функциональной точки зрения содержат объяснения того, что нужно и чего нельзя делать, например, чтобы хлеб родился, чтобы ребенка не сглазили, чтобы нечистая сила не влияла на человека и т.д. Обе категории одинаково выполняют функцию защиты человека и его жизненного пространства и продолжают бытовать в повседневной культуре.

Исследованию запретов в культуре барабинских татар посвящены некоторые работы А. Г. и И. А. Селезневых [8], Е. Ю. Смирновой [9], А. А. Ярзуткиной [10], данная статья служит продолжением изучения этой тематики, автор выделяет и рассматривает новые ее аспекты. Для достижения этой цели мы обратились к полевым этнографическим материалам.

Изучив полевые материалы, мы разделили все существующие запреты на две большие группы. Первая

группа — запреты, существующие в рамках обряда, их особый маркер — периоды жизненного перехода (рождение, свадьба, смерть); именно в моменты перехода в новое положение и первое время нахождения в нем человек подвержен наибольшей опасности со стороны нечистой силы, недоброжелательных людей, порчи, сглаза и пр.

Наряду с обрядовыми запретами существуют правила, определяющие повседневное поведение людей. Бытовые запреты ограничивают всю жизнь человека, они маркируют собой наиболее значимые предметы быта (нож, посуда, стол), части жилища (окно, порог, подоконник), хозяйственные постройки (сарай, баня), опасные пространства (лес, водоемы, дорога), с которыми человек сталкивается в обычной жизни.

Итак, все повседневные запреты мы можем разбить на действия, касающиеся дома и хозяйственных построек; на запреты, соблюдаемые после захода солнца; запреты на бытовые предметы; действия, относящиеся к опасным пространствам (лес, поле, водоемы) и нечистым местам. Существует еще одна группа — пищевые запреты, но в силу большого количества имеющегося материала эта категория запретов заслуживает отдельного рассмотрения.

Дом и дворовые постройки (освоенное пространство), лес, поле, реки и озера (опасное пространство) занимают особое место в жизни барабинцев и надеются присутствием в них духов-хозяев. По поверьям барабинских татар, духи-покровители оберегают жизненное пространство человека при условии хорошего к ним отношения и выполнения соответствующих предписаний и запретов.

В каждом доме живет дух-покровитель Уй иясэ. С существованием этого мифологического персонажа связан ряд запретов и предписаний; их особенность заключается в том, что все они применяются к конструкции жилища или для поддержания порядка и чистоты в доме. По мнению информантов, Уй иясэ живет за печкой или на чердаке, может обитать на подоконнике и пороге — об этом свидетельствует запрет сидеть на подоконнике и долго стоять на пороге [11]. Матица воспринимается как дорога, по которой он ходит, поэтому на нее нельзя вешать люльку, иначе ребенок будет плакать, а хозяин и вовсе может скинуть ее в знак недовольства [11, Л. 12]. Уй иясэ могут видеть только маленькие дети и собаки. Собак поэтому нельзя впускать в дом, чтобы дух-покровитель не испугался и не покинул жилище [11, Л. 18]. Уй иясэ, как дух, предпочитающий уют и чистоту, не любит, когда в доме беспорядок, на столе оставлена грязная посуда. В нарушении этого запрета дом может остаться без своего покровителя, или домовая превратится в сахмят. Как объясняют информанты, сахмят — домовая, который не любит своих хозяев, а также этим словом называют грязные, нечистые места [11, Л. 17]. Поэтому хозяйкам рекомендуется держать дом прибранным, особенно мыть углы и не оставлять грязной посуды. Считается, что при входе в новый или в чужой дом, у хозяина дома нужно спросить разрешение (рухсет), тем самым проявив внимание в знак уважения [12].

Подобные действия совершаются и при входе во двор и сарай: необходимо мысленно поздороваться с Мал иясэ (хозяином двора) [12, с. 58]. В отношении этого духа-покровителя существует такое предписание: перед тем как выйти утром во двор, следует как-то пошуметь — покашлять, хлопнуть дверью. По поверьям барабинских татар, Мал иясэ может находиться во дворе, и, чтобы человек случайно не столкнулся с ним, его нужно предупредить шумом. Это связано с представлением о том, что дворового запрещено ви-

деть, если это произойдет, то дух-хозяин покинет двор, и животные останутся без его защиты.

В особую категорию входят запреты, соблюдение которых обязательно после захода солнца. С погружением окружающего пространства в сумерки наступает опасное время, и каждое неправильное действие может нести в себе угрозу для человека. Особенность ночи — появление шайтанов, шайтан — в мусульманской мифологии одно из имен дьявола. Слово шайтан родственно библейскому Сатана. По представлениям мусульман, каждого человека сопровождают ангел и шайтан, побуждающие его, соответственно, к добрым и нечестивым поступкам [13]. Согласно верованиям барабинцев, шайтаны представляются высокими безобразными существами с длинными пальцами, они обитают в нечистых местах, в домах их привлекает грязная посуда, открытая пища и вода, склоки и раздоры в семье. Шайтаны, по народным поверьям, свободно проникают в дома и могут поселиться там [14].

На ночь нужно обязательно закрывать пищу и воду, чтобы шайтаны ее не ели. Открытая пища, испорченная шайтанами, становится непригодной для человека и может стать причиной болезней и недомоганий. Если воду или молоко все-таки оставляют открытыми, следует опустить туда любой железный (металлический) предмет — вилка, нож и пр. Железо служит универсальным оберегом от нечистой силы. Считается, что в открытом графине с водой или молоком шайтаны моют и купают своих детей [15], по тем же причинам нельзя оставлять открытую воду и в бане. Несмотря на то, что эта постройка находится в освоенном человеком пространстве, баня у некоторых народов (русские, татары) воспринимается как место обитания чертей, видимо, грязная вода выступает здесь признаком нечистоты.

Кроме чертей в бане обитает Мунча иясэ — хозяин бани, который также не отличается дружественным отношением к человеку. У барабинцев бытует запрет ходить в баню после захода солнца, особенно не рекомендуется посещать ее после двенадцати часов ночи женщинам. Мужчин же Мунча иясэ боится, но все же может заставить бороться с собой. Если это произойдет, то человек не должен произносить ни слова, чтобы остаться в живых. Что характерно для этого мифологического персонажа, на него не действует молитва, универсальный оберег от нечистой силы, Мунча иясэ невозможно прогнать никакими средствами. Подобные поверья о вредоносности этого мифологического персонажа встречены нами и у русских: «Банник (дух — обитатель бани) вредит тем, кто приходит в баню поздно, после захода солнца, ночью, или после двух-трех смен парящихся: Банник душил их или сдирает кожу; пугает заходящих в баню, прикидываясь человеком. Банник может подменить оставленного ребенка» [13, с. 86].

Среди барабинских татар существуют и другие запреты. Например, после заката нельзя выбрасывать золу, подметать, от этого в доме могут появиться болезни [12, Л. 31]. Запрещается подстригать ногти вечером, так как считается, что под ними ночует душа [15]. Не рекомендуется выливать воду, которой мыли ребенка, после захода солнца, иначе образуется нечистое место, опасное для самого человека [15, Л. 17].

Из предписаний, связанных с бытовыми предметами, можно отметить запрет держать в доме треснутую посуду [15, Л. 98] (аналогичные данные получены и по русским), запрет выбрасывать старую одежду вместе с воротником: по объяснениям наших собеседников, в воротники выброшенной одежды вселяется нечистая сила [15, Л. 91]. Во избежание наведения порчи

и появления злых умыслов, нельзя бросать волосы на пол, на землю — их нужно просто сжигать [15, Л. 91]. В этом запрете проявляется представление о том, что любая частичка человека (будь то волосы, ногти, слюна) аналогична самому человеку, и, завладев ею, можно легко причинить вред. Ряд запретов применим к хлебу, например, на ночь хлеб, как и воду, следует накрывать и читать при этом молитву («Бисмилля-иль-рахман-иль-рахим») [12, С. 64]. Если хлеб лежит на дороге, его нужно взять, пригубить, убрать с дороги и отдать собаке или курице. Хлеб, по представлениям барабинцев, что и Бог, и отношение к нему должно быть бережное [15, Л. 94].

Следующая группа запретных действий направлена на ограждение человека от влияния вредоносных сил в те моменты, когда он находится вне освоенного, близкого пространства: в лесу, в поле, у воды и т.д. Повсеместно среди барабинских татар существует поверье — при входе в дом и хозяйственные постройки, заходя в лес, набирая в реке воду, пребывая в поле, нужно спрашивать разрешение у духов-хозяев этих мест. Проявление доброжелательного к ним отношения позволит не навлечь на себя гнев с их стороны своим вторжением, заручиться поддержкой. Часто, кроме разрешения, рекомендуется прочитать специальную молитву, например, ставя сеть на рыбу или зарывая ружье. Прочитанная молитва очищает убитые существа, делает их годными для употребления в пищу [12, с. 63]. Молитвы служат оберегами, причем их применение становится универсальным во всех ситуациях, отличающихся потенциальной опасностью.

После захода солнца нельзя беспокоить воду: набирать из водоемов, купаться, — эти действия могут вызвать враждебное отношение хозяйки воды — Су Анасы. Ослушавшегося человека она может забрать с собой на дно реки [15, Л. 78]. Ночью, как говорят информанты, вода спит [12, с. 58]. Рекомендуется задривать хозяйку, кидая в воду монетки, хлеб, принося ей определенную жертву, или давать рыбу старым людям [16].

Во время грозы, если человек оказался в поле или в лесу, запрещается стоять под деревом — барабинцы верят, что молния бьет в шайтана, а они за деревьями прчутся [16, Л. 42].

Опасными для человека локусами будут и нечистые места. Находясь в них, также необходимо проявлять особую осторожность и соблюдать все традиции. Нечистыми будут места, где в доме лежал покойник или резали скот во дворе, то есть места, носящие в восприятии людей негативный оттенок, связанный со смертью. Информанты объясняют это следующим образом: «Там кровь была, а значит, может шайтан завестись. Чтобы этого не произошло, нужно гвоздь туда вбить» [17]. Из этих же соображений умершему на грудь кладут нож, чтобы шайтан в сердце не лез. Барабинские татары считают, что нечистая сила боится железа, поэтому острые железные предметы (нож, ножницы, гвозди) служат оберегом. Именно острые предметы, которые могут поранить, наделяются функциями защиты. Воду, которой обмывали покойника, принято выливать в нехоженые места и вбивать в землю гвоздь, либо сверху положить любой железный предмет [17, с. 276]. Только так можно предотвратить появление там шайтана.

К еще одной категории нечистых мест можно отнести перекрестки дорог, места, где споткнулся или упал человек. В ауле Бергуль Куйбышевского района информант Н.Х. Хадимова рассказала следующее: «Вот, например, идешь ты ночью где-нибудь. Упала. На это место надо три раза поплевать, постучать но-

гой и сказать: «Бисмилляй рахман рахим» (начало молитвы). Если не скажешь — заболешь. Сахмят это место называется» [17, с. 276]. Перекрестки дорог, переулки в силу того, что там ходит много разных людей, будут нечистыми.

Итак, в ходе исследования повседневных запретов в традиционной культуре барабинских татар мы пришли к следующим выводам. Традиционная культура, связанная с повседневной жизнью народа и представляющая собой часть мировоззрения, сохраняет и закрепляет в себе важные элементы традиционного миропонимания человеком окружающей его действительности. Оно сложилось в эпоху господства мифопоэтического мышления, эволюционировало, изменялось, но в общих чертах сохранялось в традиционном обществе и после принятия религии [18]. Фактически многие верования не были полностью вытеснены религиозными нормами, а напротив, трансформировались, приспосабливаясь к новым обстоятельствам духовной жизни и получая новые интерпретации.

Подобный религиозный синкретизм характерен и для такого явления традиционной культуры, как повседневные запреты и предписания. Исследуя запреты в повседневной жизни барабинских татар, можно утверждать, что, став устойчивой традицией, запреты и предписания сохранили свою сущность и после принятия татарами ислама. Запреты, как и раньше, выполняли функцию защиты человека от опасности, исходящей из разных источников (нечистые места, духи-хозяева, заход солнца и т.д.), но при этом, уже в «исламизированной» культуре они приобретали новые смыслы и значения. Так, соблюдение многих предписаний стало обязательно сопровождаться чтением молитвы. Такое использование молитв, которые постепенно становились своеобразными оберегами и выполняли функцию защиты, является следствием процесса адаптации религии к местным традиционным верованиям, в его результате возникли новые формы, объединившие две системы представлений. В этой связи запреты продолжают играть роль регулятора повседневного поведения людей, влиять на его отношение к тем или иным явлениям, не утрачивая своих функций даже в современное время. Религия, безусловно, приспособила и изменила многие сферы жизни общества, но не вытеснила до конца традиционность мышления людей. Более того, несмотря на широкое распространение информационной культуры, основанной на знании, запреты остаются устойчивым проявлением веры человека в иррациональное.

Библиографический список

1. Костина, А. В. «Ренессанс» традиционной культуры : постановка проблемы / А. В. Костина // Социологические исследования. — 2004. — № 7. — С. 105.
2. Селезнев, А. Г. Барабинские татары : истоки этноса и культуры : монография / А. Г. Селезнев. — Новосибирск : ВО «Наука», 1994. — С. 4.
3. Фрезер, Дж. Золотая ветвь. Исследования в области магии и религии : монография / Дж. Фрезер; пер. с англ. М. К. Рыклиной. — М. : Политиздат, 1980. — 831 с.
4. Тейлор, Э. Б. Первобытная культура : монография / Э. Б. Тейлор. — М. : Политиздат, 1989. — 573 с.
5. Леви-Брюль, Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении : монография / Л. Леви-Брюль. — М. : Педагогика-пресс, 1994. — 608 с.
6. Зеленин, Д. К. Имущественные запреты как пережитки первобытного коммунизма : Избранные труды. Статьи по духовной культуре 1917-1934 гг. / Д. К. Зеленин. — М. : Индрик, 1999. — С. 181 — 258. — ISBN 5-85759-095-7.

7. Левкиевская, Е. Е. Славянский берег. Семантика и структура : монография / Е. Е. Левкиевская. — М. : Индрик, 2002. — 336 с. — ISBN 5-85759-185-6.
8. Селезнев, А. Г. Духи и души в традициях народного ислама Сибири (к изучению религиозного синкретизма в малых локальных культурных комплексах) / А. Г. Селезнев, И. А. Селезнева // Интеграция археологических и этнографических исследований : сб. науч. тр. — Омск, 2001. — С. 229 — 236.
9. Смирнова, Е. Ю. Магия в традиционном мировоззрении : по материалам традиционной одежды сибирских татар / Е. Ю. Смирнова / Культурологические исследования в Сибири. — Омск, 1999. — С. 92 — 99.
10. Ярзуткина, А. А. Магические действия сибирских татар, связанные с рыболовством / А. А. Ярзуткина // Народы и культуры Сибири : изучение, музеефикация, преподавание : сб. науч. тр. — Омск, 2005. — С. 109 — 117.
11. Архив Музея народов Сибири Омского филиала Института археологии и этнографии СО РАН (далее Архив МНС ОФ ИАЭТ СО РАН). — Ф. VII — 2. — Д. 2006-2, к. 13 (экспедиция проводилась под руководством М. А. Корусенко).
12. Архив Музея археологии и этнографии Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского (далее МАЭ ОмГУ). — Отчет М. А. Корусенко о проведенных экспедиционных работах в 2002 — 2003 гг. — С. 63.
13. Мифологический словарь / Под ред. Е.М. Мелетинского — М. : Советская энциклопедия, 1990. — С. 618.

14. Мышегреб, А. М. Образ шайтана у барабинских татар по современным этнографическим материалам / А. М. Мышегреб // Археология и этнография Приобья : материалы исследования : сб. науч. тр. кафедры археологии и этнологии. — Томск, 2007. — Вып. 1. — С. 82.
15. Архив МАЭ ОмГУ. — Ф. I. — П. 187 — 1. Л. 91. (экспедиция проводилась под руководством М. А. Корусенко).
16. Архив МАЭ ОмГУ. Ф. I. — П. 185 — 1. Л. 30. (экспедиция проводилась под руководством М. А. Корусенко).
17. Мышегреб, А. М. Современные представления о нечистых местах в традиционной культуре барабинских татар / А. М. Мышегреб // Археология, этнология, палеоэкология Северной Евразии и сопредельных территорий : мат. РАЭСК XLVII — Новосибирск, 2007. — С. 276.
18. Ахметова, Ш. К. О мусульманско-языческом синкретизме у народов Западной Сибири / Ш. К. Ахметова, А. Г. Селезнев // Народы Сибири и сопредельных территорий : сб. науч. тр. — Томск, 1995. — С. 263.

ДИЯНОВА Александра Михайловна, аспирантка кафедры музеологии, экскурсоведения и туризма. Адрес для переписки: e-mail: aleksa_2086@mail.ru

Статья поступила в редакцию 11.01.2011 г.
© А. М. Диянова

УДК 316.7: 069.8

И. И. РЕЗНИК

Омский государственный
университет путей сообщения

МУЗЕЙНЫЙ ЭКСПОНАТ — НОСИТЕЛЬ ДУХОВНОГО СМЫСЛА

Размышления о сути взаимовлияний художественных произведений, предметов и живых людей в пространстве музея. Рассматривается глубинный смысл музейного экспоната, его «одушевлённость», идея, без которой был бы невозможен диалог культур в пространстве музея.

Ключевые слова: музей, экспонат, диалог культур, идея, история вещи, произведение искусства.

Все вещи, предметы, в том числе ставшие музейными экспонатами, — это результат деятельности «мыслящей руки» человека-творца, способного заранее представить себе конечный результат и вложившего в своё творение энергию этой мыслительной работы. В отличие от животных, деятельность человека представляет собой определённое воздействие на материал как объект деятельности, который должен получить новую форму и свойства, превратиться в продукт деятельности: предмет быта, вещь, одежду, орудие труда, культовый предмет, строительный материал, оружие и т. д.

Руководством к творчеству, действию по выполнению поставленной цели с предвидимым результатом является человеческая мысль, поэтому в самих предметах заключено объективное содержание истины как их идеи. В начале XX века П. Флоренский писал: «Наше русское слово «истина» сближается с глаголом «есть» (истина — естина)... Истина, согласно русскому о ней разумению, закрепила в себе понятие абсолютной реальности: истина — сущее, подлинно

существующее... в отличие от мнимого, не действительного... Русский язык отмечает в слове «истина» онтологический момент этой идеи» [1, с. 15 — 16]. Истина в мире представляет собой самосогласие и непротиворечивость предметов и явлений, гармоничное сочетание в каждой вещи мира явления с сущностью, долженствования с существованием. «Это совпадение, согласие предметов самих с собой определено Высшим разумным законом, но познаётся и выражается это содержание человеком, а поэтому это происходит постепенно, через постижение скрытой сущности предмета» [2, с. 25]. И. Кант в своих размышлениях о сущности познания писал о созерцании, которое является именно тем способом, к которому как к средству, стремится всякое мышление: «Созерцание имеет место, только если нам даётся предмет; а это, в свою очередь, возможно, по крайней мере, для нас, людей, лишь благодаря тому, что предмет некоторым образом воздействует на нашу душу» [3, с. 48]. Эту способность получать представления тем способом, каким предметы воздействуют на нас, Кант назвал чувственностью,

посредством которой «предметы нам даются». Мыслятся предметы, по мнению И. Канта, рассудком, из которого возникают понятия. Действие предмета на способность представления Кант называл ощущением, «поскольку мы подвергаемся воздействию его» [3, с. 48].

В пространстве музейного зала зритель оказывается в сложном силовом поле взаимовлияния художественных произведений, предметов и живых людей. На посетителя в музее может произвести особое впечатление какой-либо предмет или фотография, напоминающая о чём-то сокровенном из прошлого или связанная с воспоминанием о близком человеке, и тогда происходит процесс «оживления», или наделяния объекта своими чувствами. «Вдруг... какая-то фотография задевает меня: она оживляет меня, я оживляю её, — писал Р. Барт. — Именно так мне следует назвать притягательность, которая даёт ей существовать — одушевление. Само по себе фото ни в коей мере не одушевлено..., просто оно одушевляет меня...» [4, с. 36]. В музее такое воздействие предметов на человека приобретает особенное значение, так как музейные предметы в их конкретных выражениях и выявляемых музеем свойствах, важнейшим из которых является информационный потенциал, являют из себя, по выражению Н. Ф. Фёдорова, материализованную память прошлого, то есть неискажённую, истинную память.

История вещи, её атрибуция привлекают зрительское внимание, ибо они выявляют уникальность, культурно-мемориальную ценность вещи, рождающие у посетителя умение слышать и чувствовать то, о чём безмолвно рассказывают экспонаты. «Предметами материальной культуры становились вещи, которые, независимо от размеров вложенной в их создание духовной энергии, предназначены для материального же функционирования как орудия труда, машины, бытовая утварь, оружие, медицинские инструменты и т. п.» [5, с. 181]. Во всех этих предметах, как и в подлинных произведениях искусства, присутствует душа ремесленника, художника, энергия, вложенная при их создании. Платон характеризовал каждый истинный акт большого искусства как предельную сосредоточенность, сведение в одной точке всех сил ума, воображения, памяти, чувства и воли. М. Хайдеггер, рассуждая о потаённости, таящейся в природе, писал: «Человек, строящий дом или корабль или выковывающий жертвенную чашу, выводит *производимое* (курсив мой. — И.Р.) из потаённости... Это раскрытие потаённого заранее собирает образ и материал корабля и дома в свете предвидимой законченности готовой вещи... Всё сущностное... вообще всего дальше остаётся потаённым. Об этом уже знали греческие мыслители, когда говорили: то, что правит первыми началами вещей, нам, людям, открывается лишь позднее» [6, с. 221 — 236]. Об одухотворённости изнутри самого производства предмета, его содержательности, т. е. культурности «по самой своей сути», писал М. С. Каган: «как бы ни отличалось оно от производства духовного... предметы материальной культуры... одухотворены заключённой в них творческой мыслью человека, его «эйдосом», как говорили античные философы, его конструктивным замыслом / идеей / проектом / назначением» [5, с. 57 — 58]. Таким образом, материальная вещь становилась «носителем духовного смысла, ибо её форма, не изображая человека, создавала образ человека — представителя определённой эпохи, культуры, национальной принадлежности, социального состояния, душевного склада...» [5, с. 211].

В музее у истока любого предметного собрания стоит субъект, наделяющий вещи ценностными зна-

чениями. Он реализует при этом определенную культурную норму отношения к предметному миру или впервые ее задает. Музейный экспонат не просто представляет то, о чём хотел поведать мастер-создатель: через знакомство с ним происходит диалог культур, в основе которого лежит именно «одушевлённость» предмета, его идея — «эйдос», без которого общение человека с музейными экспонатами было бы невозможно. А. Ф. Лосев, давая определение эйдосу, как некоей явленности, писал, что «он, в отличие от просто сущего, есть цельность, в которой можно найти и целое, и отдельные части. Но, строго говоря, эйдос не есть явленность в собственном смысле слова. Именно эйдос есть в недрах сущности, то, что существует само по себе, и, собственно говоря, никому и ничему не является... эйдос есть сущее» [7, с. 95]. Результатом осмысления какой-либо «вещи», пусть даже самого первоначального, является определение её значения — это вербальная отметина на вещи (предмете или явлении), обозначение «самости» данной вещи. Именно поэтому значение является и смыслом «первого порядка», или первоначальным смыслом. «Иными словами, если вещь «отмечена» человеческой мыслью (осмыслением — смыслом) как «особая», то она (вещь) обладает «отметкой», или значением, или первоначальным смыслом» [8, с. 81]. Таким образом, значение или первоначальный смысл состоят в соотношении диалектического тождества. В трудах И. Канта говорится, что все «вещи в мире должны рассматриваться так, как если бы они получали своё существование от высшего мыслящего существа» [3, с. 401], а значит, каждый изготовленный предмет должен быть наполнен содержанием, смыслом, который ощущается, воспринимается другим человеком, посетителем музея.

Известный немецкий историк и философ О. Шпенглер в размышлениях об изобразительном искусстве писал, что произведение искусства «есть нечто бесконечное», заключающее в себе «весь мир», а не только «нарочито задуманная и механически исполненная работа». То, что может быть понято в произведении искусства умом и, «следовательно, может быть возведено в систему, принадлежит к внешности». Но, по мнению О. Шпенглера, «совершенно иная форма, форма души, если возможно определить так невыразимое, таится в том, что люди называют «содержанием» [9, с. 319 — 320].

Таким образом, атмосфера музея, представляющего достаточно автономное замкнутое пространство, благодаря тому потаённому началу, которое подспудно содержится в каждом подлинном предмете культуры, обладает особой аурой, обеспечивающей внутренний энергоинформационный резонанс каждому посетителю, переступающему границы этого пространства, и способному проникать душой «под поверхность вещей». В музее произведение искусства или предмет приобретают ценность как памятники истории и культуры, именно благодаря содержанию, так как только целеполагающая воля человека делает из объекта природы объект культуры.

Библиографический список

1. Флоренский, П. А. Столп и утверждение истины / П. А. Флоренский // Сочинения. В 4 т. Т. 1. Кн. 1. — М., 1990. — 797 с.
2. Данилова, В. С. Философское обоснование концепции нообиогеосферы / В. С. Данилова // Вестник Моск. ун-та. Сер. 7. Философия. — 2004. — № 2. — С. 50 — 64.
3. Кант, И. Трансцендентальная эстетика / И. Кант; пер. с нем. Н. Лосского // Критика чистого разума. — М.: Мысль, 1994. — 542 с.

4. Барт, Р. Camera lucida / Р. Барт ; пер. с фран., комментария и послесловие М. Рыхлин. — М.: Ad Marginem, 1997. — 223 с.
5. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. — СПб.: Петрополис. 1996. — 415 с.
6. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. — М., 1993. — 452 с.
7. Лосев, А. Ф. Самое само : сочинения / А. Ф. Лосев. — М.: ЭКСМО-Пресс. 1999. — 1022 с.
8. Озеров, А. А. Смысл жизни как духовная ценность / А. А. Озеров // Социально-гуманитарные знания. — 2009. — № 3. — С. 80–86.

9. Шпенглер, О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. В 3 т. Т. I. Образ и действительность / О. Шпенглер; пер. с нем. Н. Ф. Гарелин. — Мн.: Попурри. 1998. — 688 с.

РЕЗНИК Ирина Ивановна, соискатель кафедры «Связи с общественностью», заведующая музеем ОмГУПСа.

Адрес для переписки: 644046, пр. Маркса, 35.

Статья поступила в редакцию 23.05.2011 г.

© И. И. Резник

Книжная полка

Садовская, В. С. Основы коммуникативной культуры : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Социально-культурная деятельность» / В. С. Садовская, В. А. — М.: Владос, 2011. — 206 с. — ISBN: 978-5-691-01542-7.

Учебное пособие посвящено проблеме межкоммуникативных связей и отношений людей в процессе их общения, содержит вопросы теории и практики коммуникативной культуры, а также разделы, связанные с тренинговыми программами развития коммуникативных отношений. Книга рассчитана прежде всего на студентов вузов и училищ культуры, изучающих «Основы коммуникативной культуры», учебную дисциплину, предусмотренную государственным образовательным стандартом в общепрофессиональном цикле по специальности «Социально-культурная деятельность». Материалы пособия могут быть полезны студентам педагогических учебных заведений и других вузов как гуманитарного, так и негуманитарного профиля, а также представляют интерес для всех, кто интересуется теорией общения, технологиями самокоррекции и регулирования межличностных отношений.

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.

Вязова, Е. Гипноз англomании: Англия и английское в русской культуре рубежа 19-20 веков / Е. Вязова. — М.: Новое литературное обозрение, 2009. — 576 с. — ISBN: 978-5-86793-737-9.

Английским влияниям в русском искусстве рубежа XIX—XX веков никогда не уделялось слишком много исследовательского внимания — в отличие от влияний французских или немецких. Книга Екатерины Вязовой в значительной мере восполняет этот пробел. Автор подробнейшим образом фиксирует и анализирует «следы» английской культуры в Петербурге и в Москве, выстраивая увлекательную историю взаимных созвучий, влечений и встреч.

Розов, Г. Как снимать. Искусство фотографии / Г. Розов. — М.: АСТ, 2010. — 415 с. — ISBN: 5-17-024691-9, 978-5-17-024691-5

Книга, написанная известным журналистом и профессиональным фотографом Георгием Розовым, рассказывает о том, как снимать репортаж, натюрморт, пейзаж, портрет, архитектуру, рекламный проспект и др., о секретах мастерства фотографа-универсала в эпоху перехода от аналоговой фотографии к цифровой.

Школьников, О. Ю. Рукописная традиция французского «Жития святого Этьена де Мюре» : монография / О. Ю. Школьников. — М.: Изд. МГУ, 2009. — 360 с. — ISBN: 978-5-211-05671-8.

В книге представлено научное издание полного текста памятника средневековой французской агиографии «Житие святого Этьена де Мюре», сохранившегося в четырех списках XIV—XV вв., с переводом на русский язык. Работа включает исследование языковых особенностей указанных рукописей и установление рукописной традиции произведения. Для специалистов в области истории французского языка и литературы, а также для широкого круга читателей, интересующихся средневековой культурой, агиографической литературой и историей церкви в Средние века.