

КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 130.2

С. Ф. ДЕНИСОВ

Омский государственный
педагогический университет

ИСКУССТВО И ИСКУССТВЕННОЕ В ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

В статье обосновывается идея господства искусственного над естественным в постиндустриальной культуре. Показано что особенности современного искусства определяются наличием в нем кибернетических идей. Идея господства искусственного над естественным нашла отражение в производственных романах А. Хейли и в цифровом искусстве.

Ключевые слова: искусство, искусственный организм, кибернетика, цифровое искусство, искусственное и естественное.

Современную эпоху принято обозначать, отталкиваясь от названия предшествующей эпохи и прибавляя к нему приставку «пост». Таким образом, появилось общее имя — постиндустриальная эпоха. Постиндустриальное производство является кибернетическим, цифровым, основанным на гибких автоматизированных системах, которые стали возможными благодаря внедрению в производство и общественное воспроизводство компьютерной или «умной», интеллектуальной техники. Появились кибернетические предприятия, представляющие собой некое подобие искусственных организмов; ученые и фантасты заговорили о возможности создания искусственного человека, по всем параметрам превосходящего человека естественного. Искусственное начинает доминировать над естественным, что и является основной особенностью постиндустриальной

культуры и стиля мышления. Искусственный мир, искусственная реальность начинают подменять собой ущербный естественный мир. Доминирование искусственного над естественным не могло не оказать влияние на постиндустриальное искусство.

Основные кибернетические идеи нашли свою развернутую форму не только в таком жанре художественной литературы как научная фантастика, но и в объемных производственных романах. В наибольшей степени основные идеи постиндустриальной культуры были представлены в произведениях Артура Хейли (1920 — 2004), канадско-английского писателя, создавшего одиннадцать бестселлеров в жанре производственного романа. Романы А. Хейли имели огулашительный успех. И это несмотря на то, что он активно использует многочисленные литературные клише, пишет о кризисе среднего возраста. Внутрен-

ний мир его героев также носит стереотипный для обывателя характер. В целом можно с большой степенью достоверности сказать, что его романы не являются шедеврами художественной литературы и вряд ли когда-нибудь они войдут в золотой фонд классиков мировой художественной литературы. Но в таком случае вполне закономерен вопрос о причинах такой бешеной популярности его произведений.

«Производственный роман» как жанр художественной литературы не является открытием А. Хейли. В СССР тематика «производственного романа» появилась в период индустриализации страны в 30-е годы прошлого века. В литературно-художественном отношении советские производственные романы были намного выше, чем романы А. Хейли, но, тем не менее, они не имели такого успеха, как романы англо-канадского писателя.

Как мне представляется, причина популярности его романов кроется в том, что главным действующим лицом этих произведений выступают кибернетические по своей сути предприятия, о которых как раз и заговорили в 60–70-е годы прошлого века. Это было время расцвета кибернетики, время ее необычайной популярности. Многие люди испытывали потребность в научно-популярных изложениях новой науки — кибернетики. И эта потребность была удовлетворена производственными романами А. Хейли. В то время как в советских производственных романах речь шла о механистических предприятиях индустриальной эпохи, но никак не кибернетических, принадлежавших уже другой эпохе, — постиндустриальной.

Для произведений А. Хейли характерно детальное описание работы различных предприятий. Чтобы написать роман «Отель» (1965), А. Хейли изучил двадцать семь книг монографического характера о гостиничном бизнесе. В процессе работы над «Менялами» (1975) А. Хейли сумел получить разрешение от двух банков на изучение практически всего механизма работы банковских финансовых институтов, ему даже было позволено присутствовать на совещаниях совета директоров, представляющих собой мозг фирмы. Также досконально изучал он работу автомобильных гигантов — «Колеса» (1971), аэропортов — «Аэропорт» (1968), электростанции — «Перегрузка» (1979), больниц — «Сильнодействующее лекарство» (1975). Но дело даже не в том, что А. Хейли представил читателю подробное описание работы сложных производственных систем, а в том, что эти сложные системы являются не механическими, а кибернетическими предприятиями, представляющими собой цельные, единые организмы, стремящиеся выжить. Как писал Энтони Стаффорд Бир: «Концепция кибернетического предприятия состоит в том, что промышленная компания, как единое целое, представляет собой живой организм; поэтому, чтобы быть жизнеспособной, она должна обладать и характерными чертами живого организма» [1, с. 51].

Метафоры «организм», «мозг», «сердце» активно использовались как в научных исследованиях, так и в повседневной жизни еще задолго до появления концепции кибернетического предприятия. Но использовались они для описания и объяснения общественных систем, но никак не промышленных предприятий. Но одно дело, когда высшее (социальная жизнь) редуцируется к низшему (биологическому организму), иное дело, когда низшее начинает наделяться характеристиками, которые присущи только высшему. Такого рода процедура надделения низшего свойствами высшего характерна для концепции

кибернетических предприятий, которые как раз и являются персонажами и героями нового производственного романа. Один из героев романа «Аэропорт» Мел Бейкерфелд является управляющим «Международным аэропортом Линкольна». На вопрос репортера: «Что же мы должны предпринять в отношении аэропортов?» отвечает: «Прежде всего, мы должны научиться мыслить шире, дать волю воображению. Нужно освободиться от железнодорожного способа мышления». Однако железнодорожный стиль мышления не сводится к тому, что аэропорт становится подобием железнодорожного вокзала. Железнодорожный способ мышления — это, по сути дела, механический стиль мышления как таковой, оперирующий относительно простыми механическими системами. Но не таков аэропорт, представляющий собою сложный организм, а не механизм.

«Аэропорт — любой аэропорт — это сложный механизм, и управлять им нелегко. Нет такого человека, который отвечал бы за все, но и самостоятельно функционирующих участков тоже нет: все переплетено и взаимосвязано. Как управляющий аэропортом, Мел обладал наибольшей полнотой власти, и, тем не менее, были такие секторы, в работу которых он старался не вмешиваться. Одним из них являлся командно-диспетчерский пункт (КДП), другим — представительства авиакомпаний» [2, с. 12]. И, несмотря на то, что Артур Хейли устами своих героев иногда называет аэропорт механизмом, все же из духа романа следует, что аэропорт — это организм, невидимый для пассажиров, а значит и для рядового читателя.

Все в аэропорту носит живой, организменный характер. Даже снегоуборочная команда вызывает только одну ассоциацию — самоуправляемый организм, за что она получает прозвище «Анаконда», и этой змеи «была голова, хвост, туловище и все аксессуары змеи, и продвигалась она вперед, извиваясь, словно в танце» [2, с. 57].

Самолеты, и те подобны организму, а не механизму. «Лайнер в аэропортах подобен приехавшему погостить родственнику, находящемуся в рабской зависимости от настроений и капризов хозяев дома. Свободная, независимая жизнь не для него. Он уже не принадлежит самому себе; он уже, как лошадь, стреножен шлангами, подающими топливо; какие-то люди, которые никогда не поднимутся с ним в воздух, снуют вокруг. Но как только двери герметически закрыты, и воздушный корабль тронулся с места, он снова в своей стихии» [2, с. 258].

Аэропорт, как и любой организм, внешне может быть здоровым, но внутри этого организма уже появляются болезненные симптомы, грозящие перерасти в патологию. Аэропорт уже заболел, он не может пока приспособиться к научно-техническим реалиям, а значит, снижается степень его выживания. Опять вспомним концептуальные положения С. Бира о кибернетическом предприятии. Кибернетическое предприятие представляет собой жизнеспособный организм, который растет и учится, эволюционирует и адаптируется к среде обитания. При этом кибернетическое предприятие может сенсационно преуспевать, эффектно гибнуть или кое-как существовать. Аэропорту, чтобы выжить, необходимо эволюционировать, приспособливаться к современным реалиям. А выжить он может только как цельный, самостоятельный организм. Коротко говоря, аэропорт становится кибернетическим предприятием.

Управление кибернетическим предприятием как искусственным организмом требует от человека

подчас нечеловеческих, неестественных усилий. Если в механическом мире у человека вначале возникает физическая усталость, которая подчас приводит к психическому срыву, то в кибернетическом предприятии у естественного человека подрывается психика, мозг, сознание, которые и вызывают физические болезни. Естественный организм не выдерживает темпов работы и интенсивности искусственного организма. Естественный организм начинает чувствовать над собой приоритет искусственного организма, его творческую мощь. И художники начинают понимать, что их деятельность во многом зависит от того, насколько они способны подражать искусственной природе.

Современное искусство становится все более технологичным. По свидетельству английского искусствоведа П. Груши, учащиеся художественных колледжей изучают методы и технологию производства в такой степени, как и студенты политехнических вузов. По его мнению, происходит повсеместное «вовлечение науки в искусство и художника в науку». П. Груши эволюцию от дадаизма до компьютерного искусства представляет как радикальный переворот в современной западной художественной культуре. Эту практику технологизации изобразительного искусства подробно рассматривают американские исследователи Дж. Шиплей и А. Веллер в своем труде «Современная американская живопись и скульптура». По их свидетельству «новое поколение художников имеет научные и технологические способности, которые были так редки в искусстве в прошлом». На многих примерах эти ученые показали, что для молодых художников открываются широкие перспективы и быстрые успехи в решении проблемы «человек-машина» на основе сотрудничества художников, физиков, химиков и инженеров.

И если художник классического типа создавал свои произведения один, стараясь выплеснуть на полотнах свои переживания или свое видение тех или иных метафизических истин, то художник кибернетического века становится организатором. «Из романтически настроенного артиста, склонного презирать суету, прозы жизни, удаляющегося от нее в мир иллюзий и фантазий, художник превращается в активного организатора, устанавливает контакты с учеными и инженерами, изучает конъюнктуру рынка, ищет заказчика, предлагая ему свои проекты. Использование дорогой аппаратуры, затраты на дефицитные материалы, аренда помещений вынуждают эти коллективы создавать объекты по согласованному проекту, утверждаемому после тщательных экспертных оценок и заключений. Такая работа над той или иной материальной структурой создаваемых скульптур и абстрактных конструкций во многих случаях делают весьма проблематичным самовыражение художников в этих творениях, которые выступают как некие символы мощи и богатства монополий, компаний или банков, — основных заказчиков подобных проектов» [3, с. 106].

Художник, опирающийся на кибернетические ценности, стремится к созданию таких объектов, которые бы выражали мощь искусственной природы, поэтому он ограничивается созданием декоративных, изобразительных произведений. И в этом плане характерно творчество известного представителя оптического искусства (оп-арт), Вазарели. Работы этого художника экспонируются почти во всех крупных городах Европы и Америки. Но, помимо небольших конструкций, предназначенных для демонстрации в интерьерах с их характерными оптическими

эффектами, художник выполнял и работы по оформлению внешнего вида различных сооружений. Так, он оформил трибуны стадиона в Гренобле, где проходили зимние Олимпийские игры, установил алюминиевый рельеф на одном из бульваров Парижа. По мнению О. Хана, одного из исследователей творчества художника, Вазарели заложил фундамент объективного гуманизма в техническом, искусственном мире. Его многомерные работы соотносятся с ошеломляющими научными открытиями и возможностями.

Разумеется, что и в индустриальную эпоху художники тоже изображали искусственные механизмы, но при этом необходимо принимать во внимание то, что оборотной стороной такой деятельности выступало романтическое отношение к природе. Романтизм и механицизм не противоречили друг другу. Более того, романтизм опирался на механицизм. Механицисты, как и романтики, боготворили естественную природу, ибо именно естественная природа поставляла содержательные компоненты для механистического конструктора. Естественная природа совершенна, Конструктор способен изменить только ее форму. В эпоху информатизации и кибернетизации естественная природа наделяется статусом природы несовершенной, поэтому кибернетический художник отказывается от преклонения перед такой природой и обращается в своем творчестве к природе искусственной. Именно искусственная природа должна вызывать чувства удовольствия и оптимизма. Как восклицает Вазарели: «Позвольте нам разделаться с романтической природой. Наша Природа — это биохимия, астрофизика и квантовая механика» [4]. При такой постановке и решении проблемы человек выпадает из естественного природного ландшафта и помещается в искусственную среду.

Изобразительное искусство долго двигалось к осуществлению идеи примата искусственной природы над природой естественной. В настоящее время художники часто создают произведения, в которых подчеркивается творческая мощь кибернетической, искусственной природы и, по мнению Никола Шюфера, традиционного художника должен заменить инженер-кибернетик. И такого рода мнение имеет под собой солидное логическое обоснование.

В самом деле, если художник придерживается основных идей кибернетического сциентизма, то, согласно центральной, базовой идее приоритета искусственной природы над природой естественной, он должен в своем творчестве выражать в чувственно зримой форме эту идею. Кроме того, поскольку субъектом кибернетического сциентизма выступает инженер-кибернетик, который творит кибернетическую реальность, постольку он и должен оставаться творцом и в художественной деятельности.

Кроме того, искусственная, кибернетическая реальность сама берет на себя функции творца. Идея творческой мощи искусственного мира находит отражение в искусстве стремлением взвалить на кибернетические устройства, в частности, на компьютеры, функцию художника как творца эстетических произведений. Компьютеры становятся генераторами, творцами художественных произведений.

Так, благодаря компьютеризации появляется новый вид искусства, так называемое цифровое искусство. Термин «цифровое искусство» появился в 70-е годы XX столетия для обозначения художественной деятельности, активно использующей компьютерные технологии для создания или демонстрации художественных произведений. В настоящее

время цифровое искусство активно совмещает текстовые, звуковые, изобразительные, видео и анимационные формы, часто в сочетании с принципом интерактивности и трансляцией через различные средства массовой информации. И в зависимости от того, насколько способна творить искусственная машина художественные произведения, можно выделить генеративные и креативные виды искусства.

При создании произведений генеративного искусства художник задает компьютерной программе алгоритм и начальные условия, в результате чего компьютер самостоятельно генерирует изобразительные или звуковые формы, из которых рождается произведение. Например, принципом фрактального искусства художник задает компьютеру геометрические формы, которые описаны математической функцией. Далее компьютер сам создает модель, в которой исходный фрагмент повторяется в разных масштабах и причудливых сочетаниях. К виду генеративных также можно отнести алгоритмическое искусство, где художник изначально задает компьютерной программе алгоритм, серию четких операционных правил, принцип которых может быть разработан самим художником или заимствован из научных моделей, например, модели биологической эволюции.

Генеративное цифровое искусство достигло больших успехов в создании рисунков для тканей, обоев, витражей, геометрических конструкций. В Японии такие технологии используются для копирования шедевров живописи в цвете, причем качество репродукций получается превосходным. Используется они и для создания мультипликационных фильмов, избавляя человека от необходимости рисования каждого эпизода и движения.

Кибернетика исходит из совершенства искусственной природы, но в таком случае вполне возможно, что искусственное кибернетическое устройство когда-нибудь создаст шедевр изобразительного искусства. Но, увы, пока человек более совершенен, чем любой компьютер, и это совершенство проявляется в искусстве. Техническое моделирование полноценных произведений живописи сегодня весьма ограничено, «причиной чего являются исходные программные элементы — линии, цвета, формы, возможные и сколь угодно неограниченное сочетание которых не приводят к моделированию значащей структуры, тем более, художественного образа, обладающего духовным содержанием, семантической информацией о человеческих поступках, мыслях, чувствах, взглядах на мир. Эти элементы не несут определенного значения, хотя могут быть эстетически весьма выразительными и непредсказуемыми. Поэтому создаваемые машиной графические и живописные опусы остаются на уровне чистых эстетических структур. Вместе с тем они могут порождать различные ассоциации, как, например, разнообразные явления природы, восприятие которых часто вызывает эстетическое наслаждение. Мы любим цветы, деревьями или птицами с ярким оперением, испытывая при этом те или иные эмоции, вызываемые этими прекрасными объектами созерцания» [3, с. 111].

Современное цифровое искусство порождает такую разновидность искусства, которая была мною выражена в формуле «интеллект без переживания» [5]. В произведениях такого искусства чувствуется интеллект, как компьютерный, так и естественный интеллект художника и программиста. Многие ком-

пьютерные картины поражают разнообразием форм, сложностью геометрических конструкций, но от всех этих произведений веет холодным геометризмом и техницизмом. Такие произведения хочется характеризовать как мертвые, лишенные жизни, одновременно напоминающие абстрактную живопись. Да и сама абстрактная живопись отсылает нас, в свою очередь, к живописи машинной. Чтобы как-то «оживить» машинные произведения, художники часто дописывают что-нибудь традиционными средствами («от руки»). Эти приемы в обратном режиме воспроизводят методы художников поп-арта, когда художник подражал «стилю» фотографии или телевидения. «Очевидно, легче симулировать механическое или машинное творчество человеку, чем человеческое — машине» [3, с. 112].

Что же касается креативного цифрового искусства, то оно характеризуется тем, что художник берет на себя всю творческую работу, используя компьютерные технологии в качестве инструмента, получая новую модификацию замысла, готового к реализации традиционным методом. В этом случае компьютер берет на себя функции конструктора, в то время как функция творца остается за художником.

Кибернетический стиль мышления, кибернетические идеалы начинают пронизывать буквально все сферы общественного духа: науку, образование, искусство, религию, политику, экономику и другие. Кибернетический сциентизм принимает тотальные формы и продолжает господствовать и по настоящее время. Конечно, некоторые спорные идеи кибернетического сциентизма потеряли свою актуальность и вызывают неоднозначную реакцию со стороны как интеллектуалов, так и со стороны той части населения, которая гордо именуется «средним классом», людей со средними доходами и со средним духом. Люди уже устали от искусственной жизни, хотя по-прежнему тянутся к ней. Кибернетика по-прежнему развивается, и мы также продолжаем жить в кибермире, в мире искусственного, в мире сложных, саморегулирующихся и саморазвивающихся искусственных систем.

Библиографический список

1. Бир, С. На пути к кибернетическому предприятию / С. Бир // Принципы самоорганизации. — М. : Мир, 1966. — С. 48–130.
2. Хейли, А. Аэропорт / А. Хейли. — М. : Правда, 1990. — 459 с.
3. Афасиев, М. Н. Наука и технология в современном искусстве / М. Н. Афасиев, А. А. Оганов // Границы современной эстетики и новые стратегии интерпретации искусства : IV Овсянниковская межд. эстетическая конф. — М. : МИЭЭ, 2010. — С. 106–114.
4. Hagn O. Vasarely. — N.Y., 1970. — P. 11.
5. Денисов, С. Ф. Наука и искусство / С. Ф. Денисов // История и философия науки. В 2 ч. Ч. 2. Наука — религия — философия — искусство. — Омск, 2010. — С. 213–270.

ДЕНИСОВ Сергей Фёдорович, доктор философских наук, профессор (Россия), заведующий кафедрой философии, декан философского факультета. Адрес для переписки: e-mail: denisov.sf@gmail.com

Статья поступила в редакцию 28.11.2011 г.

© С. Ф. Денисов

РАЗРАБОТКА КОСТЮМА ПОСРЕДСТВОМ ОСВОЕНИЯ ОСНОВ ТРАДИЦИОННОГО НАРОДНОГО ИСКУССТВА

В представленной статье автор затрагивает проблему разработки костюма в процессе изучения основ традиционного народного искусства. В статье нашли свое отражение различные проблемы народных художественных традиций, выявляется роль и функция народной культуры как основного фактора, рассматривается проявление функциональности традиционной народной культуры как исторически изменяющейся направленности творческой деятельности народа.

Ключевые слова: восприятие, разработка костюма, традиционное искусство, художественное творчество, крестьянское искусство.

Вопросами возрождения и освоения народного и декоративно-прикладного искусства в большей степени занимались искусствоведы и этнографы. Но в последние несколько десятилетий, а особенно в последние годы, очень часто встает вопрос о формировании национального самосознания и развития национально-культурной образованности подрастающего поколения. Причины столь взыскательного и требовательного отношения к мировоззренческим основам культур народов во многом объясняется политической активностью масс в осознании роли национальных истоков.

Каждая культура имеет свою почву, свою географию, социальную среду, в силу чего всякая культура имеет свою специфическую окраску, то есть обладает своей самобытностью. Народ обязан беречь свое национальное достоинство, ибо только в этом случае он сможет внести в общую сокровищницу народов что-то свое, неповторимое.

Анализ искусствоведческой литературы убеждает в том, что достижения традиционного народного искусства тесно связаны с духовной культурой. Произведения этого искусства участвуют в формировании среды, в которой протекает жизнь народа, привлекают к важным моментам жизни, к обрядовым ситуациям, утверждая отношение к ним, выбранное общественным сознанием.

Традиционное народное искусство обогащает мировоззрение людей через наиболее масштабные представления, как, например, отражение модели мира, в которой сохраняются и развиваются определенные композиционные и структурные построения мотивов, сюжетов, форм. Например, внутреннее убранство расписной уральской избы — это особо радостный мир, который напоен своей особой красотой и жизненной правдой, где в тени невиданных растений под развесистыми кустами и деревьями гуляют влюбленные парочки, крадутся сказочные звери, а над ветвями порхают фантастические птицы. «Модель мира и есть то формообразующее начало, которое помимо желания человека определяет его угол зрения на вещи» — отмечал В. М. Василенко. В таких целостных представлениях народа просле-

живается стремление охватить и обозначить на предметах быта и в костюме целый мир [1].

Для раскрытия теоретических основ освоения традиционного народного искусства в разработке костюма студентами направления «Дизайн», необходимо рассмотреть сущность народного искусства, его значение в профессиональной подготовке будущих художников по костюму. В связи с этим мы обратились к основным положениям искусствоведения о сущности народного традиционного искусства, отраженные в исследованиях ведущих отечественных ученых А. В. Бакушинского, В. М. Василенко, В. С. Воронова, Г. И. Витовтовой, М. А. Некрасовой и др.

Под понятием «народное искусство» В. М. Василенко определяет в основном как крестьянское творчество. Взаимоотношение крестьянского искусства с городским автор рассматривает не только в плане влияния городского искусства на крестьянское, но и в плане расширения художественной образности самого народного искусства [1]. Таким образом, социальная природа народного искусства оказывается гораздо шире традиционного понятия крестьянского творчества.

Произведение народного искусства, подобно произведениям искусства профессионального, воспринимается А. В. Бакушинским как «центр творческих сил», как «оформленный сгусток творческой энергии, который вводится в жизнь художником, а затем действует индивидуально и социально» [2].

М. А. Некрасова рассматривает народное искусство как творческую, культурную, историческую систему и справедливо считает, что только особенно своеобразное в национальных системах, в системах региональных, в системах школ народного искусства может определить жизнь народного творчества как культурного очага [3]. Также она достаточно четко определила пять функций традиционного народного искусства.

Первая функция — праздничная. Новый ритуальный смысл произведений народного творчества в обществе и в домашнем быту. В связи с этой функцией возрождается символический смысл образов,

воспринимавшихся еще недавно поверхностно — лишь в плоскости изобразительной иллюстративности.

Вторая функция — утилитарная. Как и раньше, некоторые изделия не только в селах, но и в городах служат предметом первой необходимости. Например, керамическая посуда, плетеные предметы из лозы, бересты, ткачество и вышивка.

Третья функция — сувенирная. Эта функция получила свое распространение (с середины 60-х годов 20-го столетия) с развитием массового туризма и межкультурных связей со многими странами мира.

Четвертая функция — коммуникативная. Традиционное народное искусство с его историческими памятниками, смыслом и ярко-национальным характером, как искусство родовое, приобретает на современном этапе особое значение в свете расширяющихся международных связей. Эта функция весьма актуальна в современных международных контактах. Ведь ничто так выразительно и ярко не представляет характер народа, как народное традиционное творчество.

Пятая функция — эстетическая. Она охватывает все другие функции традиционного народного искусства и является условием их проявления.

Пять функций традиционного народного искусства в настоящее время свидетельствуют о том, что оно никак не может быть ограничено сочетанием сложившихся противоречивых воззрений и в этой связи быть только искусством прошлого.

Природа традиционного народного искусства такова, что оно никогда не теряет связи с жизнью, остается современным всем эпохам. Поэтому его неверно сводить к ремеслу, как сумме трудовых профессиональных навыков и технических приемов художественной обработки различных материалов, вырабатываемых в процессе накопления творческого опыта мастеров, создающих художественные изделия.

Формы, способы, механизмы освоения культурного наследия еще мало исследованы. Их теоретико-методические основы кроются в философских категориях «наследие», «преемственность», «традиция», «коммуникация».

Также необходимо познакомить будущих дизайнеров по костюму с содержательными аспектами вышеупомянутых категорий, выявить сходные и отличительные черты этих понятий.

Так, например, понятие «преемственность», по определению А. В. Бакушинского, выражает объективную связь, механизмы передачи историко-культурного опыта безотносительно к его содержанию, а понятие «наследование» предполагает и теоретическое осознание закономерностей преемственности и осознание действия в виде критической оценки, оставшихся от прежних поколений культурных ценностей и их творческое использование [2].

Предметом наследования в области художественного творчества являются:

- прогрессивные художественно-эстетические идеи;
- творческие реалистические традиции всей прогрессивной отечественной и мировой художественной культуры;
- технические средства и приемы художественного творчества;
- художественные национальные традиции, которые, развиваясь, сохраняют свое значение для искусства наций;
- что весьма существенно вытекает из основной особенности преемственности в развитии искусства,

здесь наследуются сами художественные произведения как уникальные в своей эстетической ценности образы и памятники художественной культуры прошлых эпох.

Но было бы неверно полагать, что «преемственность» в развитии народного искусства реализуется только в виде освоения уже имеющихся достижений, в виде использования только положительного содержания духовных ценностей.

«Говоря о глубокой традиционности народного искусства, — писал В. М. Василенко, — мы имеем в виду, что многие его идеи, образы, сюжеты, орнамент, технические приемы и формы предметов возникли в очень отдаленные эпохи и устойчиво сохраняются в творчестве народа, иногда вплоть до нашего времени. Это не проявление консерватизма, а живая и органическая преемственность, когда каждое новое поколение усваивает наследие предыдущего не по инерции, а в силу искренних, непредвзятых побуждений; от прошлого, уже сделанного народом ранее, берется лишь понятное, отвечающее сегодняшним мыслям и чувствам, вызывающее интерес и побуждающее к творчеству» [1].

При освоении традиционного народного искусства важно не нарушать сложившегося единства формы и содержания. При использовании народных традиций даже приоритет художественной формы над содержанием несет в себе тенденцию нарушения их единства, так как в подлинном произведении они неразрывны. «Между формой произведения и самим произведением должно быть абсолютное тождество... Иначе пришлось бы думать, что есть какое-то произведение искусства без выражения, без формы...» [4]. Сходство и внешняя близость, стиль и школа, форма и художественный язык — все они по-своему важны и существенны, но они останутся пустыми, если за ними не стоят, в качестве определяющего начала, родство миропонимания эстетических принципов. Таким образом, связующими моментами содержания художественных образов прежде всего проявляются через преемственность формы в искусстве.

В современной творческой практике, в частности при разработке современного костюма, часто можно встретиться с интерпретацией художественного произведения, принадлежавшего прошлой культуре, и при этом не только с произведением как таковым, но и с традицией его истолкования. Чаще всего это возникает тогда, когда имеет место быть оригинальное видение произведения национального, традиционного искусства на основе образно-смысловой трактовки и как результат — это содержательная, интеллектуальная и эмоциональная окраска, стиливая неповторимость, осуществляемая творческой индивидуальностью будущего художника по костюму.

«Любой художник-интерпритатор является выразителем современной социально-эстетической потребности, но он может, обгоняя свое время, художественно выражать ту традицию отечественного искусства, которая еще не оформилась, а как бы с трудом пробивается на поверхность» [5].

Интерпретация, как сложный способ освоения традиционного художественного наследия, требует от художника высокого мастерства исполнения и глубокого художественно-образного мышления. Применение доступных способов, приемов освоения традиционного народного искусства в учебном процессе следует начинать с более простых. При выборе тех или иных способов освоения важно исходить из объективных условий, влияющих на сам процесс; из тех творческих задач, которые стоят перед

студентами на занятиях; из разбора каждого конкретного случая удачных или менее удачных образных решений. Только при таких условиях можно судить о результативности интерпритации, стилизации и других видах, способах освоения культурного наследия.

Подводя итог вышесказанному, можно выделить следующее:

— традиционное народное искусство является неотъемлемой частью духовной культуры, поскольку сюжеты этого искусства проистекают из среды, в которой протекает жизнь народа, и в то же время участвует в ее формировании. А значит, сохраняя духовную культуру, при обсуждении данной проблемы, преподаватель должен особое внимание уделять развитию местных ветвей традиционного народного искусства;

— освоение народного искусства идет через осознание художественно-эстетических образов, присущих той или иной ветви искусства, процесс познания этого образа идет по спирали при действенном участии мастера-педагога-руководителя;

— тесная связь традиционного прикладного искусства с современностью прослеживается не только благодаря пяти выше перечисленным функциям народного искусства, но и исходя из правильного понимания определений наследствования и преемственности;

— традиция в народном искусстве является не столько сдерживающим фактором, сколько фактором стабильности, сохраняющим общестилевое направление, школу, формирующим язык художественного выражения;

— для нашей страны характерными являются четыре формы бытования традиционного народного искусства, которые оказывают существенное влияние на особенности школ, художественных систем и изобразительного языка;

— одной из важнейших функций традиционного народного искусства, благодаря которой оно сохранилось и оказывается понятным и в наше время, является коммуникативность. Благодаря ей в произведениях заложены познавательная информация, эмоциональная оценка, народное искусство развлекает и завораживает и, таким образом, является неоценимым источником для творческого вдохновения и энергии будущим дизайнерам по костюму.

Библиографический список

1. Василенко, В. М. Народное искусство [Текст] / В. М. Василенко // Избранные труды о народном творчестве. — М., 1974. — С. 20–78.
2. Бакушинский, А. В. Художественное творчество и воспитание [Текст] / А. В. Бакушинский. — М.: Новая Москва, 1981. — С. 56
3. Некрасова, М. А. Современное народное искусство — Contemporary folk art [Текст]: по материалам выставок 1977–1978 г. / М. А. Некрасова. — Л.: Художник РСФСР, 1980. — С. 12–23.
4. Витовтова, Г. И. Производство художественных изделий русским населением Зауралья в XIX в. [Текст] / Г. И. Витовтова. — Екатеринбург, 1995. — С. 54, 62–70.
5. Беляева, Г. Г. Традиционная культура и формы ее художественного воплощения [Текст] / Г. Г. Беляева // Локальные культурно-исторические исследования. Теория и практика. — Омск, 1998. — С. 8.

АМИРЖАНОВА Аина Шугаевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Дизайн костюма». Адрес для переписки: e-mail: aina71@bk.ru

Статья поступила в редакцию 07.09.2011 г.

© А. Ш. Амиржанова

УДК 130.2

Н. Л. ВАРОВА

Омский государственный педагогический университет

ПРАСИМВОЛ ЭПОХИ КРИЗИСА МОДЕРНА

В статье конструируется понятие «прасимвол эпохи кризиса модерна» с опорой на идеи О. Шпенглера и А. Белого. Выявляется содержание этого прасимвола на основе анализа творчества А. П. Чехова. Прасимвол эпохи кризиса модерна позволяет более точно увидеть особенное в эпохах Просвещения, кризиса модерна, постмодерна.

Ключевые слова: прасимвол, модерн, субъективный образ мира, относительность, парадокс, символизм.

Теории, содержащие описание и объяснение динамики культуры, трактуют ее как циклическую и выделяют в истории отдельные великие типы культур (Данилевский, Шпенглер, Тойнби), либо как линейную и различают отдельные этапы развития (Конт, Маркс, Ясперс). В границах обоих подходов возможно говорить о базовых идеях, лежащих в основе мировосприятия в рамках отдельных культур, либо на отдельных этапах развития культуры. В тео-

рии Шпенглера совокупность идей, определяющих специфику великих типов культуры, описывается понятиями «душа культуры», «гештальт мира», «прасимвол» [1, с. 337]. В вопросе о времени возникновения прасимвола Шпенглер считает правильным признать как дополнительные противоположные ответы: «...исконный гештальт мира является врожденным, поскольку он представляет собой изначальную собственность души той культуры, которая

воплощается в нашей жизни; но он же является и *приобретенным*, поскольку каждая отдельная душа вторично повторяет для самой себя этот творческий акт и уже в раннем детстве обнаруживает заповеданный ей символ глубины...» [1, с. 337].

В данной статье мы используем понятие прасимвола для обозначения совокупности качественных определенностей, полученных в результате анализа произведений, созданных в одну эпоху на определенной территории, и обобщения полученных результатов. Цель статьи: охарактеризовать прасимвол западной культуры конца XIX — начала XX веков.

Культура этого исторического периода является частью культуры Нового времени, этапами формирования которой были Возрождение, Реформация, Просвещение, и характеризуется как этап кризиса этой культуры. Кризис культуры выражался в потере определенности смысла: когда благодаря развитию наук последовательно разрушались пространственно-временные границы, которыми прежде обладал мир как творение Божие, из мировоззрения элиминировалось понятие центра вселенной, человек терял свое определенное положение и достоинство подобия Бога в этом мире, развивался кризис личности и разочарование в конструктивной эффективности человеческого разума. В эпоху кризиса перестает удовлетворять ньютоново-картезианская картина мира, предлагающая для всего и всех единую систему координат, идея относительности распространяется на новые области самосознания (от философии Д. Юма к теориям относительности А. Эйнштейна).

Восприятие мира на рубеже XIX — XX вв. складывается из нескольких составляющих: 1) повседневный опыт дает представление о действительности, которая становится динамичной, изменчивой, чему способствует развитие научных знаний, технический прогресс, урбанизация, демографический взрыв; 2) научная картина мира — происходит дифференциация наук, развитие частных научных картин мира, подтверждаются идеи о безграничности и многомерности мира; 3) самосознание (философия жизни, экзистенциализм, психоанализ) говорит о дисгармонии, противоречиях между миром и личностью, давлении социальных институтов, отчуждении личности от достижений культуры и цивилизации, одиночестве и потерянности в бесконечной вселенной. Меняется статус знания: абсолютное превращается в относительное. Христианство давало незыблемую картину мира, наука утверждает принцип относительности. Христианское учение о спасении, уравнивающее шансы всех людей, теряет свою актуальность, новые — социальные и научные — проекты спасения имеют партикулярный характер. У каждого в сознании возникает свой образ мира в соответствии с его социальным и культурным опытом.

Искусство рубежа XIX — XX вв. ищет средства для выражения субъективного образа мира. Изоморфные символы, стремящиеся к точному изображению окружающей действительности, становятся совершенно недостаточными. Аллегорические изображения, выражающие с помощью символов общекультурные смыслы, идут на службу политическим и идеологическим интересам. Возникает необходимость в создании символов, выражающих феномены индивидуального сознания, стремящегося к пониманию.

Произведение художника перестает быть зеркалом, в котором напрямую отражается действительность, очевидная для всех, или общий для всех осязаемый образ действительности. Между реаль-

ными процессами действительности и художественными образами располагается мышление художника, которое длится во времени и представляет собой рефлексию по поводу мира и своего положения в нем. То, что доступно зрителю или читателю, — это результат рефлексии, найденные художником формы проявления обнаруженных в ходе мышления смыслов. Мышление в данном случае — широкое понятие, обозначающее психический процесс, в ходе которого происходит индивидуальное понимание. Оно может быть логически ясным, предельно формализованным, а может быть наглядно-образным, символическим.

В гуманитарном знании рубежа XIX — XX вв. понятие «символ» имеет очень большое значение. Это понятие осмысливается в философии жизни, феноменологии, социологии (О. Шпенглер, Э. Гуссерль, А. Шюц, Г. Зиммель), в философии всеединства (В. Соловьев, П. Флоренский), в психологии (гештальт-психология, З. Фрейд, К.-Г. Юнг), в искусстве (стиль модерн, направление символизм). Э. Кассирер пишет работу, маркирующую новую область философии, «Философия символических форм». К этой новой области относится и символизм А. Белого (основы теории символизма изложены им в статье «Эмблематика смысла»). В концептуальном наброске символической онтологии Белый выстраивает иерархическую лестницу символов, включающую высший символ как закрытую тайну (существует сам по себе, вне человека), символ как форму явления этой тайны (содержание моего сознания), символ как форму объективации моего понимания высшей тайны («элемент» культуры, артефакт). Всего Белый предлагает 23 определения символа [2, с. 75], которые выстраиваются в систему, позволяющую описать мир как целое, центром которого является человек. До момента осознания себя в обществе человек усваивает формы определенной культуры, изучает языки разных видов деятельности, обладающие разной степенью универсальности, становится приверженцем определенного языка и отстаивает его наибольшую эффективность и полноту. Момент осознания себя в мире включает понимание мира как целого, себя как его части, прояснение отношения я — мир. Обретенная истина порождает качественно новую проблему — выразить понимание мира как целого, включающего Высший символ-тайну, при отсутствии точного языка для его описания.

Свои способы предлагает искусство. Символ в искусстве модернизма это выражение душевной, внутренней жизни, психической работы, феноменов сознания с разной степенью отрефлектированности: фиксация смутного (поэзия «потока сознания»); схватывание и упорядочение спонтанных случайных фрагментов восприятия расколотого мира («метафизическая живопись»); чистое беспредметное творчество на научной основе (супрематизм).

В качестве примера произведения искусства эпохи кризиса Модерна рассмотрим творчество А. П. Чехова. Взгляду во власти рационально-идеализирующей (классицизм) и иррационально-идеализирующей (романтизм) традиций Чехов открывается прежде всего как художник обыденности, писатель маленьких людей. Ахматова: «Его мир бесцветен и уныл, в нем никогда не светит солнце, не сверкают лучи, все покрыто отвратительным серым туманом» [3, с. 169]. Населяют этот мир жалкие люди, не знающие подвига, застигнутые в безвыходном положении. Однако при отказе от идеализирующей тенденции и соотношении с действительностью творчество

Чехова открывается как место проявления противоположных тенденций, существования многозначных образов и амбивалентных смыслов. Сформулируем парадоксы в творчестве А. П. Чехова, воспользовавшись материалами статьи Л. Кагана «Парадоксы Чехова» [3].

Во-первых, соотносительность, взаимосвязь трагического и комедийного начал в человеческом мире. Коган отмечает, что такое понимание мира делает Чехова «предшественником неореализма и экзистенциально-психологического обновления искусства». Во-вторых, противоречивая оценка российской интеллигенции. Чехов говорит, что интеллигенция как организованного объединения единомышленников не существует. Но интеллигенты есть, и они — выходцы из разных слоев общества. Интеллигенция и должна быть интегрирована во все уровни общества. В-третьих, целенаправленность и бессмысленность существования человека. В монологах персонажей прослеживается общий момент: потеря смысла жизни, сопровождающаяся чувством одиночества, тоской, страхом. Смысла жизни не найти в проявлениях, но только в тайне, которая за ними стоит. Переход от тайного к явному осуществляется в творчестве, а существование человека — искусство находить меру. В-четвертых, человеческое стремление к порядку и покою, с одной стороны, и к спонтанности и абсолютной свободе — с другой. На смену традиционному в русской культуре образу раздолья, репрезентирующего свободу-покой, Чехов создает образ чайки, репрезентирующий свободу — творческий полет над покоем-бесконечностью. В-пятых, парадокс ограниченности и безграничности родного дома. Если у человека есть семья, дающая заботу и защиту, то весь мир становится для него родным домом. Если происходит разрушение семьи, то человек оказывается одиноким и незащищенным в огромном враждебном мире. В-шестых, противоречие между культурой и цивилизацией. Вырубка вишневого сада — это победа цивилизации, но гибель живого родного дома, реквием исчезающей духовности. По мнению Когана, Чехов выступает как основатель экологии культуры, экологии духа. Разрешение парадокса — в духовном пробуждении, в становлении человечности, в свободе как подвиге великодушия.

Итак, в восприятии Чехова мир в целом и существование человека в этом мире носят парадоксальный, изменчивый, зыбкий характер. Идеализация, гипертрофированный героизм, радикальные практики, основанные на убеждении в возможность передела устройства общественной жизни по более совершенным правилам, становятся только одним из проявлений мировоззрения Нового времени. Новейшее искусство улавливает состояние потери устойчивых оснований реальности и привычных смыслов. Проблему смысла в творчестве А. П. Чехова рассмотрим на примере пьесы «Вишневый сад», используя материалы эссе И.Н. Сухих «Струна звенит в тумане» [4].

И. Н. Сухих раскрывает наличие двух уровней повествования в пьесе, двух сюжетов — внешнего и внутреннего.

На первом уровне — видим раздробление социума, разрушение традиций, противоречия между старым и новым. Сюжет очень прост. «Чехов изобразил в «Вишневом саду» помещичье-дворянское разорение и переход имения в руки купца-предпринимателя» — «стандартный отзыв советского времени» [4, с. 20]. Действие, о котором повествует Чехов не противоречит идее исторического прогресса, объек-

тивность изменений не вызывает сомнений, уходящий дворянский мир не ассоциируется с «золотым веком», поэтому доминанта тоскливого настроения вызывает недоумение и остается непонятой.

Персонажи Чехова не укладываются в привычные социальные и литературные амплуа. Происходит нарушение сложившихся традиций изображения окружающего мира и социально определенных типов: а) автор нарушает традицию изображения красоты усадебного быта (Тургенев, Толстой); б) не следует сатирической злости Салтыкова-Щедрина; в) дворяне (Гаев, Раневская), студент (Петя Трофимов), новый человек Лопахин задуманы и изображаются вне канонов (Тургенев, Горький). Социальные типы представлены социальными исключениями. Психологические тонкости важнее для автора, чем социальные маски.

Каждый персонаж имеет свои индивидуальные интересы, направленность человеческих волей разнообразна, но индивидуальная воля не имеет решающей силы, поскольку противоречия носят объективный характер и предполагаются самой формой жизни. В пьесе «Вишневый сад» заданы два уровня жизни. Первый уровень — фрагмент реального жизненного времени, в котором разворачивается действие. Второй уровень строится на повторениях, напоминаниях и возвращениях, проступает сквозь постоянное беспокорство, причитания и сетования — это время как поток, доминантой восприятия которого в человеческом сознании является уход, исчезновение. «Главное невидимо действующее лицо в чеховских пьесах... — беспощадно уходящее время» [4, с. 24]. Таким образом, внутренний сюжет «Вишневого сада» — судьба человека в потоке времени.

Пьеса переполнена временными указаниями, ориентирами, сигналами. Время отдельных персонажей измеряется разными единицами и с разной степенью точности — минутами, месяцами, годами и десятилетиями. Смысл времени оказывается тем единственным общим смыслом, который их сближает. Сближение это происходит только во внутреннем сюжете пьесы, когда персонажи открывают непостижимый феномен жизни.

В речи персонажей, которая принадлежит внешнему сюжету, возникают как бы случайные, не связанные с повседневными заботами высказывания о том, что жизнь прошла, чего страшатся в завтрашнем дне, на что надеются в будущем. «Приобщенность к двум сюжетам придает большинству персонажей пьесы психологическую и эмоциональную объемность» [4, с. 27].

Характер мира неопределен, но каждому персонажу дан момент истины, прозрения (кроме «нового лакея» Яши). Прозрение болезненно: одиночество, неудачи, уходящая жизнь, упущенные возможности. Но и целительно: обнаруживает за веселыми водевильными масками живые страдающие души.

Речь внутреннего сюжета характерна, речь внутреннего сюжета — общая лирическая стихия, порождающая красивые и глубокие высказывания от лица каждого персонажа. Лирическая стихия объединяет души в коллективное целое, придает общий ритм существования чеховским персонажам, для которого характерны парадоксальность, непредсказуемость, легкость эмоциональных переходов, резкое сближение полюсов.

Мир, который создавали писатели-реалисты XIX в., мог быть трагичным, но при этом оставался стабильным, устойчивым в своих основах (исключение составляет только мир Ф. М. Достоевского).

«И вдруг все вздрогнуло, поплыло под ногами. Крик, истерика, припадок стали не исключением, а нормой» [4, с. 32]. Современная сознательная жизнь не в ладу с покоем и личным счастьем, современное поколение — первое, представители которого дурно спят, много говорят и все решают, правы они или нет [4, с. 34]. В пьесе каждое действие обладает своей яркой выраженной атмосферой, «но доминантой, "душой", "сердцем" "Вишневого сада" оказывается атмосфера зыбкости, неустойчивости, нервозности, жизни "враздробь"» [4, с. 34]. Персонажи проговаривают свое беспокойство: «трясутся руки», «в обморок упаду», «в голове помутилось», «сердце так и стучит». Плюс внезапные случайности: появление прохожего, звук лопнувшей струны в тишине, который прочитывается как знак свыше.

Но, кроме бурных монологов, лирических излияний, жалоб, есть тишина. В тишине разворачивается действие внутри сюжета: «герои думают, их общая душа живет в едином ритме». «Пауза — постоянный способ обнаружения второго сюжета. Выходя из паузы, очнувшись, герои проговаривают свои простые открытия, обнаруживают истинное положение вещей» [4, с. 35].

Второй сюжет сглаживает традиционно непреодолимую эстетическую границу между «главными» и «второстепенными» персонажами. Главные персонажи — индивидуальности, хорошо проработанные, рожденные автором изнутри, воплощающие авторский опыт переживания жизни, и читателем они тоже прочитываются изнутри, в соотношении со своим опытом переживания. Второстепенные персонажи — результат обобщения, типизации, создаются автором извне, результат внешнего наблюдения, и читатель узнает в них не себя, а других. Чехов нарушает оптические традиции драматургии, меняет художественную оптику. Венгерский режиссер И. Хорваи говорит о «внешне-внутреннем видении» Чехова. Каждый персонаж, кроме Яши, имеет свою минуту, когда превращается в героя, и читатель может узнать в нем себя.

Понимание второго, внутреннего, сюжета проявляет еще одного героя пьесы — вишневый сад. Вишневый сад — это причина развивающегося действия, он связывает всех персонажей, он источник общих смыслов. «Драматург создал картину жизненного процесса, в который люди входят как высшая ценность, но и как элементы, неотделимые от целого» (Г. Гуковский) [4, с. 37]. Сад также герой двух сюжетов. Как герой внешнего сюжета сад виден из окна, про него написано в энциклопедии, садовые деревья цветут, в конце рассказанной истории их рубят топорами. Как герой внутреннего сюжета сад — это глубокий символ, охватывающий в единое целое разнообразные мотивы пьесы, позволяющий раскрыть характеры вне прямого конфликта; с садом связаны размышления героев о времени; он провоцирует самые исповедальные монологи, обозначает поворотные точки действия.

Если вишневый сад воспринимать только как героя внешнего сюжета, то он дает много поводов для критики. Так, И. Бунин обвинил Чехова в искажении реальности, в незнании усадебной культуры: никогда помещичьи сады не были сплошь вишневыми; никогда вишни не росли возле господских домов; вишневые деревья выглядят скорее некрасиво, чем чудесно [4, с. 39].

Парадокс в том, что для читателя, открывшего внутренний сюжет, справедливая критика Бунина «пролетает мимо цели», в лучшем случае вызывает

недоумение, или просто не замечается. Дело в том, что образ вишневого сада — это обозначение не только части собственности помещика, но указание на определенное содержание, которое есть в душе каждого культурного человека, что особенно важно в периоды социальных трансформаций, культурных кризисов. И это не воспоминание о конкретном месте, где ты был, куда можно вернуться. Туда нельзя попасть. Это место снов, воспоминаний, упований и безнадежных надежд.

Еще один значимый символ пьесы — звук лопнувшей струны. Символ, который занимает микрочастицу времени рассказанного действия. Это знак переворота, катастрофы, смены эпох. Всю полноту смысла пока расслышал только автор и запечатлел в знаковой форме. Для других пока существуют только индивидуальные катаклизмы, личные неудачи или удачи. А для автора — это символ конца всего мира, причем деления на праведников и грешников не ожидается, надежда на спасение отсутствует. Чехов находит знаковую форму выражения для предчувствия нового мира: мира, в котором нет защищающей семьи, потерян дом, люди живут вразброд. Это общий кризис культуры модерна: герои бегут от настоящего — это приговор ему; гибель сада — приговор людям, его не спасшим.

Уровень понимания и творческого выражения позволяет применить к наследию Чехова концепцию символизма А. Белого. Приведем свою интерпретацию символической онтологии А. Белого [2, с. 47]. Измерение по вертикали: вершина — Высший символ, подлинное бытие, тайна. Средний уровень — Я, знающее себя в мире, феномен сознания, часть жизненного времени индивидуального человека. Нижний уровень — культура как совокупность объективированных смыслов. Кроме того, существует множество расходящихся от высшего символа вертикальных линий, обозначающих этапы восхождения к Высшему символу в процессе познания из разных областей культуры. А. Белый выделяет два способа — познание и творчество, которые можно соотносить с крайними положениями вертикальных линий. Воспользовавшись образом треугольника можно получить новые смысловые поля. Вершина треугольника — Высший символ, средняя линия — уровень самосознания, основание — символы культуры, левая сторона — индивидуальные истины, открывающиеся в ходе познавательной деятельности (символы-понятия), правая сторона — индивидуальные истины, открывающиеся в ходе творческой деятельности (символы-образы). В таком изображении появляется малый треугольник, ограниченный линией самосознания — символы сознания, стремящегося постичь мир как целое, тайну. Под линией самосознания оказывается часть большого треугольника, которая содержит различные области культуры (науки естественные, социальные, гуманитарные; технологическое знание; художественные практики), содержащие знание об отдельных фрагментах бытия — область объективированных символов, ставших образцами в разных науках и направлениях искусства. Нижняя часть большого треугольника — это внешнее по отношению к человеку пространство смыслов, имеющее четкие языковые, культурные границы. Малый треугольник в верхней части большого — смыслы внутреннего пространства, в котором дана человеку бесконечность.

Данная символическая онтологическая модель позволяет организовать символический ряд «Вишневого сада» и эксплицитировать полноту и глубину чехов-

ского понимания. Высший символ, Тайна — уходящее время. Малый треугольник при вершине большого — это стихия общих смыслов. Содержанием этой стихии является система взаимосвязанных символов «сад» — «семья» — «родной дом», которые обозначают защиту человека и в пространственных границах, и во времени. Нижняя часть большого треугольника — это различные области повседневной жизни, насущные проблемы, которыми занимаются персонажи: устройство быта, организация концертов, общих обедов и чая, приобретение и вырубка сада. Это интересы различных социальных групп: дворян, помещиков; «новых людей», купцов; прислуги. Срединная линия большого треугольника — это осознание зыбкости мира, скоротечности жизненного времени, одиночества. Вертикальные линии — это развитие смысла в речи каждого персонажа, совокупность форм объективации его понимания. В нижней части большого треугольника — это индивидуальные смыслы, представленные в острохарактерной речи, по которой легко читаются социальная принадлежность и психологические особенности персонажа. В верхней части треугольника высказывания приобретают общий характер, речь становится универсальной, несущей общий смысл.

Персонажи «Вишневого сада» не занимаются ни научной, ни творческой деятельностью, но, будучи погруженными в повседневные заботы, они тоже получают возможность прикоснуться к тайне бытия, и им открывается истина (скоротечности времени). Герои не рефлексируют по поводу своих открытий и не стараются формализовать свое понимание. Автор просто запечатлевает для нас феномен понимания, дает возможность проследить уровни самосознания и выстроить символическую пирамиду.

Итак, прасимвол эпохи кризиса модерна содержит несколько аспектов. 1. Отношение «человек — мир», обе части которого являются изменчивыми. Человеку, осознающему свое существование в мире, открывается зыбкий, изменчивый мир. Перед вечным и безграничным миром человек немощен и одинок. Смысл отношения «я — мир» открывается не только в героических деяниях, но и в повседневных

заботах. 2. Человек способен на дискретные акты понимания; великая тайна жизни — время; содержание понимания времени универсально: каждому человеку даны рождение и смерть и открытие скоротечности своего собственного жизненного времени. 3. Акт понимания открывает перспективу внутренней глубины и возможность ее проявления-заполнения субъективными образами.

Определение прасимвола эпохи кризиса Модерна помогает ясно увидеть содержание современного этапа развития культуры. Имеет место развитие, осмысление, практическое применение разных языков в попытке описать собственное (на уровне индивида, группы, общества) понимание тайны жизни. Существуют равные возможности для реализации стратегий открытости и изоляции, универсализации и фундаментализации культур, выбор которых на уровне общества определяется наиболее ресурсообеспеченными субъектами, чьи главные интересы лежат, как правило, в области экономики, а не культуры.

Библиографический список

1. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / О. Шпенглер. — М. : Мысль, 1993. — 633 с.
2. Белый, А. Эмблематика смысла / А. Белый // Символизм как миропонимание. — М. : Республика, 1994. — 528 с. — С. 25–90.
3. Коган, Л. А. Парадокс Чехова / Л. А. Коган // Вопросы философии. — 2010. — № 4. — С. 168–174.
4. Сухих, И. Н. Струна звенит в тумане / И. Н. Сухих // Книги XX века: русский канон: Эссе. — М. : Изд-во Независимая газета, 2001. — С. 19–41.

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

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

Статья поступила в редакцию 08.11.2011 г.

© Н. Л. Варова

Книжная полка

Касьянов, В. В. Культурология : учебное пособие для высшей школы / В. В. Касьянов. — 3-е изд. испр. и доп. — М. : Феникс, 2010. — 574 с. — Гриф Академии гуманитар. наук. — ISBN 978-5-222-17062-5.

Понятие «культура» с древнейших времен прочно связано с представлениями о человеческой деятельности. Каждая культура — это система смыслов со своей сущностью, внутренней логикой. Но это не только система знаний, это и система приобщения к другим культурам, мирам, их взаимопроникновение. Культурология, в конечном счете, это осуществление диалога культур. На основе обоснованных теорий культурология синтезирует материалы отдельных наук о культуре, что дает ей возможность комплексно изучить культуры различных эпох и народов. Данное учебное пособие раскрывает основные понятия и термины культурологии, ее ведущие школы и концепции. Оно соответствует Государственному образовательному стандарту и требованиям Болонского процесса. Пособие предназначено для студентов различных специальностей, изучающих культурологию.

КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ИДЕЯ: ЭВОЛЮЦИЯ ОТ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА ДО КОММУНИКАТИВНОГО ПРОЕКТА СОЦИАЛЬНОЙ РЕКЛАМЫ

Статья посвящена рассмотрению сущности процесса концептуализации культурных идей в различных областях духовной деятельности человека. Определяется специфика роли концептуальной идеи в концептуальном искусстве и современной рекламной коммуникации.

Ключевые слова: концептуальная идея, концептуальное искусство, коммуникативный проект.

Значение концептуальной идеи для разработки коммуникативного проекта социальной рекламы трудно переоценить. Умение осмыслить коммуникативную проблему и выстроить красивую, ясную и работающую концепцию — необходимое умение профессионала, работающего в этой области. Понятие «концепция» (от лат. *conceptio*) имеет два словарных толкования: это система взглядов, то или иное понимание явлений, процессов; это единый, определяющий замысел, ведущая мысль какого-либо произведения, научного труда и т.д. [1]. Структура концепции может быть представлена как система концептов (от лат. *conceptus* — мысль, представление), подчиненных общей определяющей идее. Словарь Брокгауза — Ефрона отождествляет концепты с понятиями и определяет их сущность как результат и цель мышления [2].

С понятием «концепция» также тесно связано понятие «концептуальная идея», под которой понимается определённый способ видения и понимания какой-либо проблемы, нуждающейся в решении, возникающий в процессе ее систематического осмысления. Сущность концептуальной идеи состоит в том, что для разрешения возникшей ситуации или поставленной задачи она носит методологический характер. Важно отметить, что концептуальная идея позволяет увидеть предмет осмысления под таким углом зрения, в котором уже само по себе заложено решение проблемы.

Несомненно, что системное, или концептуальное понимание явлений бытия характерно для самых разных областей человеческого знания и деятельности по обретению знания. Одновременно формирование концепций в различных отраслях знания — философии, теологии, науке, искусстве — имеет свои законы и специфику.

В глобальном смысле вся культурная история человечества может быть представлена как процесс производства базовых концептов культуры, представляющих собой системы идей и понятий, подчиненных общей логике культурного процесса и складывающихся в развитые концепции. Например, в рамках западноевропейской культуры сложилось

несколько мировоззренческих систем, каждая из которых представляет собой развитую концепцию бытия. Их можно классифицировать по разным признакам, например, исходя из того, что принималось за точку отсчета, являлось смысловым центром определенной картины мира, т.е. основной концептуальной идеей: Космос (Природа), Бог или человек. Это обусловило появление космоцентрического, теоцентрического и антропоцентрического типов духовной культуры.

Основной концептуальной идеей космоцентрической системы является представление о том, что мир — единое универсальное целое. Основные сферы бытия — природа, человек, общество — воспринимаются при этом как тождественные. Духовная культура, базирующаяся на системе космоцентризма — это античная культура, где складываются философские системы, основной проблематикой которых выступает анализ мироздания как целого и соотношение этого органического целого с частями. Человек рассматривается не как автономное от мира, уникальное существо, а в качестве органической части макрокосма — Вселенной и общества.

Концептуальная идея теоцентрической системы состоит в том, что первопричиной всего сущего мыслится Бог. В рамках этой культуры Бог представляется не только творцом, но и правителем всей окружающей человека действительности, определяющим законы развития мира, человека, истории. Культура, базирующаяся на теоцентрических мировоззренческих установках, — это средневековая христианская культура.

Антропоцентрическая система в качестве системообразующей концептуальной идеи выделяет сущностные и творческие силы человека. Человеческая природа объявляется критерием естественности, а человеческий разум единственным критерием Истины, Добра и Красоты. Культура, базирующаяся на антропоцентризме, — это культура Западной Европы эпохи Возрождения и Нового времени.

Все религиозные системы также представляют собой развитые концепции культурного бытия человека. Их характеризует стремление к догматизации

представлений, что соответствует сущности религиозного осмысления бытия культуры. Эти концепции выстраиваются раз и навсегда. Такую концепцию представляют собой, например, десять заповедей Моисея. Заповеди — это базовые концепты общей концепции декалога как нравственного Закона. Трудно представить, что он может быть пересмотрен или усовершенствован (хотя такие попытки и предпринимались).

Авторами общекультурных концепций могут восприниматься как реальные люди, так и культурные герои, божественное начало, традиция и т.д.

Понятие «концептуализация», в отличие от «концепции», обозначает сам процесс создания, или концептуального осмысления того или иного явления бытия. Процедура концептуализации бытия максимально имманентна философии. В классических философских дискурсах была сильна тенденция к отождествлению понятия «концепция» с понятием «теория». Им обозначали «неполную», «нестрогую» и т.п. теорию именно для того, чтобы оправдать ее «неполноту» и «нестрогость».

Роль концепции состоит в том, что она вводит в различные дискурсы необязательно эксплицируемые в них онтологические, гносеологические, и методологические допущения, без которых невозможна последующая более детальная проработка концептуальной идеи [3]. Таким образом, концепции, прежде всего, вводят в теоретические дискурсы научных дисциплин их исходные принципы и предпосылки, определяющие базисные понятия-концепты и схемы рассуждений, формируя «фундаментальные идеи», в отнесении с которыми получают свое значение и обоснование выстраиваемые внутри этих дискурсов специальные утверждения.

В неклассической философии понятие концепции сводится к фундаментальной теоретической схеме, включающей в себя исходные принципы, законы, смыслообразующие категории и понятия, или к идеализированной концептуальной схеме (модели, объекту) описываемой области, представляющей собой структурно-организационный срез предметного поля, на которое проецируются интерпретации всех утверждений теории. Таким образом, концепция сводится к преварительной теоретической организации «материала» внутри научной теории.

Акцент на концептуальности научного знания актуализирует его социокультурную и ценностно-нормативную составляющую и приводит к смещению акцентов с «когнитивного», «логического», «внутрисистемного» в теории на «праксеологическое» и «семантическое». Этот процесс соответствует общим для науки XX в. представлениям о социокультурной обусловленности научного знания в историческом процессе.

В теоретическом знании, имеющем практическую направленность, например, в экономических дисциплинах, под концепцией понимается генеральный замысел, определяющий стратегию действий при осуществлении реформ, проектов, планов, программ. Одним из самых популярных видов современной социальной рекламы является концептуальный проект по развитию социальных коммуникаций. Главной целью европейских конкурсов современной социальной рекламы объявляется помощь социальной коммуникации (The project that helps social communication). Такие проекты призваны привлечь внимание к «горячим» проблемам сегодняшнего дня, таким как детский труд, изменение климата, проблемы здравоохранения, СПИД, ядерные катастрофы, борьба с терроризмом, борьба за права женщин.

В основе концептуального проекта социальной рекламы всегда лежит ясно сформулированная концептуальная идея, которая в конкретных проектах находит свое выражение в текстовом и визуальном решении. От умения креатора формулировать идею-концепты зависит эффективность воздействия социальной рекламы на целевую аудиторию.

Концептуальная идея содержит в себе как саму социальную проблему, ее видение, так и одновременно способ ее решения. Идею, заимствованную из философии, психоанализа, политики и самой жизни можно воплотить различными способами, в том числе с помощью текстов, изображений, объектов, видеофильмов, перфомансов.

Техника визуального воплощения насущной проблемы не является изобретением в рамках рекламной деятельности. Впервые концептуализация культурных идей стала темой деятельности представителей модернистского художественного направления — дадаизма в 1910-х гг. Это было направление, одним из первых поставившее вопрос о духовном состоянии общества и культуры в целом. В условиях хаоса Первой мировой войны их позиция отличалась агрессивностью и радикализмом. Дадаисты начали использовать в качестве произведений искусства готовые предметы фабричной выделки — эта техника получила название «ready made». Таким образом, они выражали протест против демонстрации шедевров искусства в музеях, что было в глазах дадаистов проявлением самообмана «человека культурного», который, как показала война, готов ради своих возвышенных лозунгов уничтожить миллионы себе подобных. Цель дадаизма — развенчать человека и культуру.

Еще в 1913 г. совсем молодой художник-дадаист Марсель Дюшан в своем дневнике поставил перед собой парадоксальную задачу — делать произведения, которые не были бы искусством. Эти слова расцениваются в истории искусства как эпохальные, пророческие и поворотные. При этом М. Дюшан, как и другие дадаисты, интуитивно ощущали коммуникативные возможности художественной деятельности. Они напрямую ставили перед собой задачу воздействия на общество с помощью концептуальных идей, имеющих визуальное воплощение.

Деятельность дадаистов была направлена, прежде всего, на критику буржуазного лицемерия. Объект под названием «Подарок» (рис. 1), по-видимому, высмеивал мелочность людей, дарящих ничемные вещи в подарок друзьям и родственникам. Так, дадаисты демонстрировали, что Человек классической культурной традиции, преданный добру, культуре и разуму, — не более чем миф.

Как писал радикальный дадаист Рихард Хюльзенбек в 1920 г., дадаист не обязан ничего в мире улучшать, или переделывать, а обязан «напоминать старому Богу о том, что еще есть на свете люди, которые прекрасно сознают полный идиотизм мироздания» [4].

Наследниками дадаизма в деятельности по концептуализации проблем духовного состояния общества станет концептуализм, который станет ведущим направлением искусства в 1960–1970-х гг. В концептуальном искусстве под концепцией понимается единый определяющий замысел произведения, определяющий художественные средства его выражения — материал, технику и т.д. При этом концепция, лежащая в основе произведения, оказывается важнее художественной реализации. Концептуализм рассматривает художника как генератора идей, а не созда-

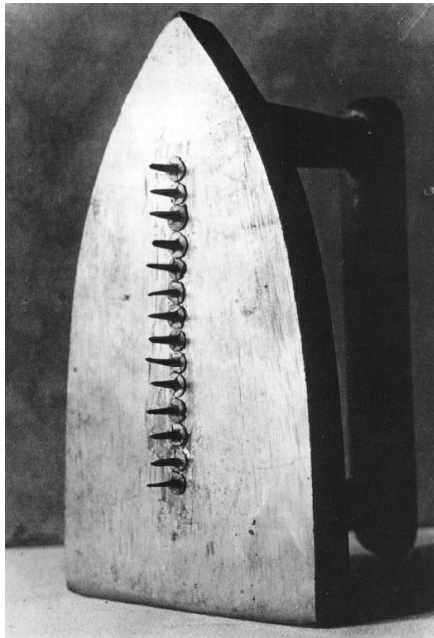


Рис. 1. Манн Рей. Подарок. 1921

теля вещей. Концептуальные объекты могут существовать в виде фраз, текстов, схем, графиков, чертежей, фотографий, аудио- и видеоматериалов. Объектом искусства может стать любой предмет, явление, процесс.

Важным направлением деятельности концептуалистов является не только сам процесс творчества, но и процесс его исследования. Концептуальное искусство — это искусство, которое анализирует собственный язык. Концептуальное произведение — это прямая фиксация мысли художника. Главное, чтобы происходили интеллектуальные процессы, в которых он приглашает участвовать зрителей. Концептуализм, как и социальная реклама, в первую очередь имеет дело с идеями, а во вторую — с образами.

Один из известнейших концептуалистов — американец Дж. Кошут, рядом или на месте объекта представлял его характеристику из словаря или энциклопедии. Классическим образцом концептуализма стала его композиция «Один и три стула» (рис. 2). Это произведение составил стул, его фотоизображение и его описание из словаря. Художник спрашивает зрителя, в котором из трёх приведённых объектов нужно искать истинную сущность предмета — в самом предмете, в его изображении или в описании? Можно ли его найти в одном из них, во всех, или, в конце концов, не в одном?

Концептуальные произведения требуют иных правил восприятия, нарушающих укоренившуюся привычку общения с искусством. Они не опираются на непосредственное восприятие, не вызывают к эмоциональному сопереживанию, отрицают традиционные эстетические оценки. Их восприятие в большей степени требует интеллектуальной работы, чем эмоционального отклика.

Процесс создания концептуальных идей обусловлен культурой общества. В основе проблематики западного концептуализма лежит драматическое взаимодействие разных планов существования вещи (и предмета, и явления, и идеи, и представления): существования в реальности и существования в номинации, в описании, в каком-либо условном обозначении.

Русский концептуализм сразу обнаружил отсутствие этой реальной вещи как исходной данности, что было обусловлено особенностями советской эпохи 1960–1970-х гг. Уверенность в реальном существовании чего бы то ни было была почти вытеснена в нашем сознании номинативным существованием этих вещей.

Западный англо-американский концептуализм 1960–1980-х гг. в СССР был почти неизвестен. В Москве в конце 1960-х гг. появился свой концепт-арт — «московский концептуализм». Концептуализм как направление в искусстве, прозе и поэзии последних двадцати лет советского строя возник в качестве эстетической реакции на зрелый социалистический реализм, на искусство эпохи застоя. Московские концептуалисты использовали затертые советские тексты, лозунги, речевые или визуальные клише. Они стали быстро известны в Европе, а в России — лишь когда началась перестройка. Концептуалисты Илья Кабаков, Эрик Булатов, Виктор Пивоваров, Виталий Комар и Александр Меламид сегодня признанные во всем мире художники. Сюда же относятся и группы «Коллективные действия» и «Медицинская герменевтика».

И. Кабаков стал известен на Западе как автор жанра «тотальной инсталляции», которая создает особую атмосферу, состоящую из комбинации картин, текстов, предметов и звуков. Создавать тотальную инсталляцию означает строить из воспоминаний, интимных переживаний, звуков и предметного мусора художественное подобие коммунальной реальности, в которой он прожил до зрелого возраста, многое пережил, перечувствовал и намечтал [5]. Эту советскую реальность и плененных ею рядовых граждан он воспел в своих работах, которые он делал от имени безвестных персонажей — бездарного художника, пациента психушки, ученого, бухгалтерши, счетовода текстильной базы, коллекционера открыток.

На творчество И. Кабакова наложила отпечаток его долголетняя работа по иллюстрированию детских книг и журналов «Мурзилка», «Веселые картинки», придавая иронически-сказочную атмосферу его произведениям, герои которых претерпевают неожиданные метаморфозы, летая по воздуху, исчезая в таинственных пространственных «дырах». Одна из работ посвящена ангелам (рис. 3), которые, оказывается,

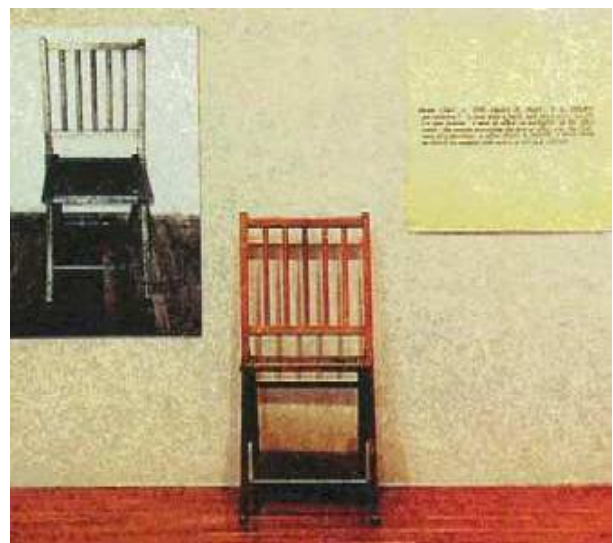


Рис. 2. Кошут Дж. Один и три стула. 1965



Рис. 3. Кабаков И. Как встретить ангела. 1997

обитают на высоте 1200–1400 метров, но для того чтобы повстречаться с ними, недостаточно просто забраться в горы. Нужно поместить себя в экстремальные условия: выстроить лестницу искомой высоты и залезть на нее, будучи готовым к тому, что это «восхождение» займет как минимум двое суток. Чертежи и модель лестницы в небо прилагаются.

Знакомство и изучение артефактов концептуального искусства может помочь креатору социальной рекламы создавать рекламные обращения, воздействие которых на аудиторию будет максимально эффективным, так как между концептуальным искусством и коммуникативными проектами социальной рекламы можно обнаружить много общего:

1. Главным субъектом культуры является не творец и не само произведение, а зритель-соучастник.
2. Важнейшей задачей является поиск языка фиксации концепта.
3. Использование повседневных вещей (идей, чувств, мыслей) для создания концептуальных композиций.
4. Реализация зафиксированного концепта желательна, но не обязательна.
5. Апелляция, прежде всего, к интеллекту, а во вторую очередь — к эмоциям.

Современная социальная реклама является инструментом улучшения мира и духовного состояния общества. Концепция проекта социальной рекламы — это одновременно подробное описание будущего проекта, отражающее единый замысел и форму его воплощения. Этот план призван тщательным образом разработать все составляющие элементы функционирования проекта, обеспечивающие его эффективность.

В коммуникативном проекте социальной рекламы концепция понимается как система взглядов и способов достижения коммуникативных целей, обусловленная общим пониманием природы явлений социальной жизни. На основе творческой концепции должна формулироваться конкретная законченная концептуальная идея, которая выражала бы суть проекта.

Функционально в концепции выделяются два раздела:

Идейно-тематическое описание — анализ социальной проблемы, нуждающейся в решении, общее описание специфики целевой аудитории и формулирование концептуальной идеи, на основе которой будет решаться социальная проблема, характеризуются общий стиль и особенности ее визуального решения. Идейно-тематическое описание отражает основные уникальные особенности будущего проекта, которые будут отличать его от подобных и обеспечат его коммуникативную эффективность.

Организационно-экономическое описание определяет технологию производства, размещение проекта, расчет экономической эффективности.

Итак, для разработки эффективного концептуального проекта социальной рекламы необходимо:

- обозначить социально-проблемную область, которая нуждается в развитии коммуникации;
- выделить целевую аудиторию проекта;
- провести исследование, которое покажет современное состояние социальной проблемы;
- четко сформулировать идею, которая нуждается в продвижении;
- определить методы и стилистику его продвижения в зависимости от целевой аудитории;
- выбрать рекламные носители концептуального проекта;
- найти визуальное воплощение этой проблемы;
- провести экспертизу проекта, определить его коммуникативную эффективность.

Эффективность и качественный уровень концепции в значительной мере определяется опытом креатора и дизайнера. Правильно разработанная концепция обеспечит четкую координацию и слаженность процесса коммуникации.

Библиографический список

1. Словарь иностранных слов. — 7-е изд., перераб. — М.: Русский язык, 1979. — С. 258.
2. Философский словарь логики, психологии, этики, эстетики и истории философии / Под ред. Э. Л. Радлова — СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1904. — С. 204–206.
3. Концепция / Википедия. Свободная энциклопедия. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Концепция> (дата обращения: 20.03.2010).
4. Дадаистская хаотология. Семантические цинизмы / П. Слотердаjk. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.ec-dejavu.net/d/Dada.html> (дата обращения: 12.06.2009).
5. Большой художник маленького человека. «Случай в музее» и другие инсталляции Ильи и Эмилии Кабаковых в Эрмитаже. — Огонек. — 2008. — № 52: [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.ogoniok.com/archive/2004/4853/26-51-51/> (дата обращения: 21.10.2011).

ПЕНДИКОВА Ирина Геннадьевна, кандидат философских наук, доцент (Россия), доцент кафедры дизайна и технологий медиаиндустрии.

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

ДМИТРИЕВА Лариса Михайловна, доктор философских наук, профессор (Россия), заведующая кафедрой дизайна и технологий медиаиндустрии.

Адрес для переписки: dmlara@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 26.10.2011 г.

© И. Г. Пендикова, Л. М. Дмитриева

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ ДЕКОРАТИВНОГО НАТЮРМОРТА

Статья освещает значение темы «Декоративный натюрморт» в художественном образовании студентов, рассматривается специфика преподавания живописи натюрморта на разных отделениях факультета искусств. Особо подчеркивается влияние декоративного рисования на становление художественного восприятия студентов и их профессиональные компетенции.

Ключевые слова: живопись, декоративный натюрморт, художественное восприятие, декоративное рисование, профессиональные компетенции.

В процессе обучения живописи будущих специалистов в области монументального, декоративного, изобразительного искусства и дизайна, необходимо учитывать специфику приобретаемой профессии и уделять особое внимание формам и методам обучения, выработанным как отечественной, так и зарубежной школой живописи, адаптируя их к задачам формирования профессиональных умений и навыков.

Знания основ академической живописи, приобретенные в процессе изучения натюрморта, позволяют студенту умело подойти к решению профессиональной художественной задачи.

Поэтому практически в каждой образовательной программе наряду с академическим натурным рисованием предусматривается рисование декоративное. Такие задания нацелены на развитие специализированного, стилистического художественного мышления.

Решая учебные задачи в декоративном натюрморте, студенты учатся приемам стилизации, декоративного обобщения, решению художественного образа. Процесс стилизации реалистического изображения довольно специфичен и сложен. Без знания натуры невозможно решить задачи передачи ритма и пластики элементов натюрморта в его стилизованном виде.

В декоративном натюрморте ключевую роль играет способность художника творчески интерпретировать окружающую действительность, находить предельную выразительность каждого объекта и вносить в нее индивидуальное отношение. Этот процесс творческой интерпретации, или декоративного обобщения изображаемых объектов с помощью ряда условных приемов изменения формы, объема и цветовых отношений и называется стилизацией.

Но, в отличие от стилизации, в декоративно-прикладном искусстве, где используемые в работе элементы приобретают повышенную декоративность и стилизуются зачастую до знака, предельно обобщенной формы, настолько, что превращаются в мотив узора, в живописи декоративного натюрморта существует ряд иных закономерностей.

Декоративная стилизация отличается от простой стилизации своей связью с пространственной средой, в которой объекты сосуществуют. Стиль складывается в соотнесенности с историческим временем. Можно сказать, что «стиль — это художественное переживание времени» (тогда результатом художест-

венного переживания пространства является композиция) [1, с. 371].

Для декоративной стилизации характерно абстрагирование — мысленное отвлечение от несуществующих, случайных, с точки зрения художника, признаков, «с целью заострения внимания на более значимых, отражающих суть объекта в деталях» [2, с. 90].

Натюрморт, как ни один другой из всех жанров, показателен и многообразен в плане изучения декоративной стилизации. Разнообразные предметы в таком натюрморте организованы в единую группу по ряду признаков, которая строится на обостренном внимании художника к структурности объемов, фактуре предметов.

Декоративная живопись требует, прежде всего, знания закономерностей композиционного построения. Все изобразительные, выразительные средства в декоративном натюрморте (линия, пятно, фактура, цвет) должны работать на решение единой композиционной задачи, единого принципа, идеи.

Рассмотрим те выразительные принципы, на которых целесообразно осуществлять построение декоративного натюрморта.

1. Усиление декоративного звучания цвета. В декоративном натюрморте вполне приемлемо использование открытых цветов с полным отсутствием сложной цветовой среды или в ограниченной цветовой гамме. Допускается сближение цветовых тонов, а также намеренное сближение цветовых отношений по светлоте, насыщенности, цветовому тону или, напротив, предельное обострение цветовых контрастов, введение декоративного контура, пятна.

2. Акцентирование внимания на главном объекте натюрморта достигается с помощью обострения его пластики, достигая подчиненности ему всех остальных элементов композиции.

3. Организация орнаментальной среды. Как известно, орнамент является сильным средством создания декоративных эффектов. Он может вводиться в натюрморт и в качестве выразительного акцента и стать основой общей ритмической структуры натюрморта.

Приемов и способов стилизации объектов, входящих в постановку натюрморта, может быть множество, но обязательно стоит учитывать два момента: первый — суть конкретной постановки меняться не должна, натюрморт должен быть узнаваем, второй — соответствие приемов стилизации творческому замыслу. Рассмотрим некоторые из них:

— предельное упрощение предметов и даже доведение их до определенных символов;

— частичный или полный отказ от объемной моделировки предмета;

— усложнение формы изображаемого предмета: деформирование формы (например: плавная пластика или рубленые прямоугольные формы), заострение природной формы, исходя из особенностей предмета (округлить или удлинить, и т.п.);

— изменение соотношений пропорций внутри самих предметов и между ними;

— деформация пространства, использование перспективных искажений, создание иллюзии, что один и тот же объект воспринимается с нескольких точек зрения;

— свободное размещение предметов в плоскости листа (изменение реального местоположения). Допустимо вводить в натюрморт и дополнительные объекты или избавляться от ненужных.

Учебные программы по живописи, как правило, калькируют методы обучения академическим основам рисования. Поскольку сформированы они на многолетних устоявшихся изобразительных принципах по подготовке художников-станковистов, в то время для студентов различных специальностей должны существовать свои методы обучения, учитывающие специфику их будущей профессии. Но специфичность обучения специалистов ни в коем случае не умаляет значение сложившихся академических основ изобразительной грамоты, изучению которых следует уделять значительную часть учебного времени.

Обучение студентов должно быть направлено не просто на творческие результаты, а на процесс освоения способов и методов профессионального мышления. «Изучение способа мышления является первичным в обучении профессиональной деятельности, но должно идти параллельно с освоением технических приемов и навыков» [3, с. 302].

Образовательный стандарт в определенных требованиях ясно указывает векторное направление в образовании специалистов, его особенности и возможности.

Так, традиционная программа по живописи на первом курсе предполагает изучение основ изобразительной грамоты посредством такого жанра искусства, как натюрморт. Как уже было сказано, натюрморт представляет собою именно тот жанр, где с наибольшей отчетливостью выявляется цветовой и пластический строй произведения. Его можно уподобить арифметическому уравнению, с четко обозначенными неизвестными. Натюрморт интересен тем, что является довольно информативной и образоемкой моделью среды, где сосуществуют предметы, разнообразные по масштабу, с различными морфологическими и цвето-фактурными характеристиками. Все эти предметы располагаются в единой плоскости, и лишь от студента зависит — будут они составлять единое целое или нет. Задача обучающегося — научиться собирать отдельные объекты в целостную цвето-графическую и объемно-пространственную структуру. Через овладение основами академической живописи начинается понимание, как объединять разнохарактерные объемы в единую, осмысленную с позиций гармонии пластическую систему.

Поскольку к моменту обучения на отделении у большинства студентов отсутствуют необходимые технические навыки и профессиональные знания в области живописной грамоты, задача формирования

этих знаний и умений — одна из первоочередных для преподавателя живописи. В связи с ее решением огромное значение приобретает самостоятельная работа студентов. Если аудиторная работа ведется в основном по наблюдению с натуры, то домашние задания должны включать и другие виды учебной деятельности: рисование по памяти, представлению, воображению, что, соответственно, активизирует такие психические процессы, как воображение, память, образное мышление, которые в рамках аудиторных часов не могут полноценно реализовываться.

В декоративной живописи, в отличие от живописи академического плана, по-разному преломляются существующие закономерности изобразительного искусства.

Работа над натюрмортом начинается с составления постановки. Постановка должна быть предельно выразительной, иметь ярко выраженную стилистическую зацепку, маловыразительная постановка не даст желаемых результатов.

Приступая к работе, необходимо проанализировать постановку со всех сторон — видимых и невидимых — и найти нужный, наиболее выразительный ракурс. Главная цель декоративного натюрморта — создание уравновешенной, стилистически выдержанной, единой по тону и цветовому решению структурированной композиции.

Следует учитывать ряд особенностей декоративного рисования. Декоративный натюрморт отличается от реалистического рядом характерных признаков и в процессе работы над натюрмортом происходит выявление самых выразительных характеристик объекта и отказ от второстепенных деталей: подчеркиваются, утрируются особенности формы, цвета и отдельных наиболее характерных элементов, ведется поиск наиболее выразительной формы объекта, предметы изображаются более плоскими, обобщенными, объем показывается условно. Форма и цвет приобретает условное, локальное, декоративное звучание.

Прежде чем приступать непосредственно к выполнению декоративной работы, целесообразно выполнить ряд предварительных эскизов. Именно на стадии эскизной разработки происходит отбор основных стилистических компонентов, тонально-композиционной конструкции, вариантов цветового решения, расположения основных цветовых пятен, ритмической организации будущей работы.

Первой и основной задачей в работе над натюрмортом является поиск наиболее выразительной композиции, на основе ритмического чередования элементов.

Первоначально следует выявить центр композиции, затем из предметов постановки выбрать несколько форм, созвучных по пластике, и выстроить стилистику натюрморта, соответствующего этому пластическому движению, иными словами — произвести творческую трансформацию формы в сторону округления или «огрубления», вытягивания или сжатия. В процессе поиска стилизованных форм следует «забыть» о существующих качествах предметов натюрморта (объем, материальность, пространство и т.п.) и заострить их выразительную форму, цветовое звучание.

Далее следует очень важная часть работы, а именно организация цветового строя. При этом цветовое решение может быть как полностью новым, отвечающим авторской идее, так и использоваться уже заданный колорит. Таким образом, во-первых — цветовые отношения натюрморта должны соответствовать прежде всего: идее работы, ее эмоциональному

звучанию. Во-вторых — цвета натюрморта должны, прежде всего создавать гармоническое целое. Какой из принципов гармонизации цветовых отношений будет выбран — гармония контрастных цветов (противолежащих в цветовом круге), сближенных (рядом лежащих) и т.п., зависит опять же от основной образной задачи натюрморта.

Стоит заметить, что чем более скупыми средствами будет достигнуто декоративное решение, тем выше будет степень его выразительности. Так, к примеру, более выразительными смотрятся натюрморты, где используется единый колорит или вся работа построена на одном декоративном элементе.

Целесообразно выбрать определенный цветовой камертон натюрморта: самый темный цветовой тон и самый светлый, и с решения этой задачи и начинать работу в материале и лишь затем приступать к поиску широкого цветового диапазона средних тонов, создавая уравновешенную цветовую композицию, следя за тем, чтобы цветовые формы не соперничали с центром композиции по массе и тону.

На заключительной стадии работы над натюрмортом — стадии обобщения, стоит посмотреть на работу «рассредоточенным» взглядом, не сфокусированным, обращая внимание на читаемость центра композиции, основных и второстепенных элементов натюрморта и устранить излишнюю тоновую и цветовую дробность изображения.

Важнейшая проблема декоративной живописи — проблема организации целого. Композиция натюрморта должна отвечать принципу архитектурности, отказаться от несущественных, случайных, с точки зрения художника, признаков с целью выражения значимых, отражающих суть натюрморта деталей.

Таким образом, подводя итог всему сказанному, выделим основные задачи, которые следует решить в работе над декоративным натюрмортом:

1) максимально обобщать участвующие в композиции элементы в плоской форме (стилизовать);

2) определять общую светлоту, найти взаимодействие и распределение тоновых пятен, оптимально соответствующих ее организованному ритмическому строю;

3) выявить систему цветовых отношений плоскостей, найти колористическое единство всех элементов композиции;

4) обобщать композицию, подчеркнув орнаментально-ритмическую основу натюрморта, выявить композиционный центр, уравновесить части.

В результате работы над декоративным натюрмортом студенты фактически осваивают известную систему культурно-исторических ценностей, в их сознании на протяжении обучения происходит сложный синтез, где изученное становится слагаемым создания индивидуальной творческой манеры. В этом случае можно ощутить интенсификацию учебного процесса, говорить о способности к интериоризации учебных задач со стороны будущих специалистов в области изобразительного искусства, дизайна, декоративно-прикладного и монументально-декоративного искусства.

Библиографический список

1. Власов, В. Г. Стили в искусстве : словарь. В 3 т. Т. 1 / В. Г. Власов. — СПб. : Кольна, 1995. — 672 с. — ISBN 5-88737-005-х.

2. Логвиненко, Г. М. Декоративная композиция : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 030800 «Изобразительное искусство» / Г. М. Логвиненко. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. — 144 с. — ISBN 5-691-01055.

3. Сурина, М. О. История образования и цветодактики (история систем и методов обучения цвету) / М. О. Сурина, А. А. Сурин. — Москва : ИКЦ «МарТ», Ростов н/Д : Издательский центр «МарТ», 2003. — 352 с. — ISBN 5-241-00189-1.

СКРИПНИКОВА Евгения Валерьевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры академической живописи.

Адрес для переписки: e-mail: evskripnikova@bk.ru

Статья поступила в редакцию 29.09.2011 г.

© Е. В. Скрипникова

Книжная полка

Культурология : учебник для вузов. Стандарт третьего поколения. Для бакалавров и специалистов / Г. В. Драч [и др.]. — СПб. : Питер, 2011. — 384 с. — Гриф МО РФ. — ISBN 978-5-4237-0202-1.

Учебник представляет собой изложение ключевых тем курса по культурологии для студентов высших учебных заведений. В нем выделены основные понятия и термины культурологии, ее ведущие школы и концепции, развернута широкая панорама реализации культуры в истории человечества; дается обширный очерк становления и развития отечественной культуры. Издание построено по стандартам кредитно-модульной системы обучения в соответствии с требованиями Болонского процесса. Особенностью данного издания является и то, что в нем реализован семиотический подход к пониманию культуры. Этот подход позволяет рассмотреть культуру как совокупность текстов, в которых закодированы основные ценности, значения и смыслы культуры. К каждой теме курса предлагаются вопросы, глоссарий, основная и дополнительная литература. Учебник соответствует Государственному образовательному стандарту третьего поколения и имеет гриф НМС. Он предназначен для студентов различных специальностей, изучающих культурологию.

СОХРАНЕНИЕ И ВОЗРОЖДЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ПОЛИЭТНИЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Рассматриваются понятие «национальная культура», ее компоненты, формы и уровни. Раскрывается роль межкультурной коммуникации в полиэтническом обществе на примере Омского региона в возрождении интереса к культуре своего народа и культуре других этнических сообществ, проживающих на данной территории. Обзорно освещаются возможности библиотек как информационно-культурных учреждений в сохранении национальной культуры, воспитании у населения национального самосознания и межэтнической толерантности.

Ключевые слова: национальная культура, национальное самосознание, этническая самоидентификация, межкультурный диалог, межкультурная коммуникация.

Национальная культура становится предметом исследований различных наук. Изучению подлежит «не только содержание культур и вариативность их форм, но и процедуры «объективизации» — формирования их моделей» [1, с. 68], что приводит к полемике вокруг концепций национальной культуры.

Национальная культура проявляется в национальных традициях, духовных ценностях, особенностях мышления и установках, моральных нормах, образе жизни и т.д. Компонентами, составляющими национальную культуру, по мнению В. Н. Козелько, являются «материальные и духовные ценности нации, а также практикуемые данной этнической общностью основные способы взаимодействия с природой и социальным окружением» [2, с. 136]. В. Н. Козелько предлагает рассматривать национальную культуру, а точнее, регуляцию ее функционирования и развития, через систему обычаев, норм и ценностей. Обычаи вытекают из типов поведения, складывающихся на основе привычных образцов поведения. Нормы же, в отличие от обычаев, «охватывают не весь отрезок деятельности, а какой-то принцип, параметр деятельности» [2, с. 137]. При этом национальные ценности формируются в результате ценностного отношения к окружающему миру, сохранению и передаче их из поколения в поколение способствуют традиции. Исследованию должны подлежать все аспекты национальной культуры, что позволит решать принципиально важные для общества задачи и проблемы на уровне государственной политики в сфере экономики, демографии, производства, и так далее.

Как уже было отмечено выше, значимым фактором развития культуры любого общества являются традиции. «Традиции — это передающиеся из поколения в поколение важные для данного народа ценности» [3, с. 67]. В связи с этим появляются термины: «традиционное общество» и «современное общество», а также встает вопрос о соотношении этих понятий в культурологическом аспекте. «Традиционная культура, а соответственно, и общество, ориентированы на сохранение самобытности, культурного своеобразия, здесь авторитет старшего поколения неизменно высок, он же выступает источником

знаний и умений» [4, с. 404]. Современный же тип культуры, или современное общество характеризуется постоянными и бурными изменениями, влекущими за собой массу перестановок в социальной сфере, например, снижается роль старшего поколения, так как воспитанием и обучением теперь занимаются специальные институты, в результате опыт и знания предыдущих поколений объявляются устаревшими, на фоне этого усугубляется конфликт поколений и, соответственно, происходит нарушение общения, ведущее за собой изменение нравственных норм. Это только одна из проблем современного общества. Б. Х. Казанов полагает, что «традиции и новации — это две стороны культурного развития, где доминирование либо одной, либо другой приводит к разным культурным вариантам. Идеальной моделью должно служить гармоничное сочетание элементов модернизации и этнически обусловленных стереотипов поведения, уклада жизни, обычаев» [4, с. 404].

Российская Федерация — многонациональное государство с признаками традиционной и современной культуры. Как и во многих других странах, здесь остро стоит вопрос сохранения национальных традиций, национальной культуры. В настоящее время на территории страны продолжается процесс национального строительства государства на основе россиян, т.е. на основе всех народов, населяющих данную страну [5, с. 104]. Российское общество поддерживает свое единство, одновременно создавая условия для сохранения и развития национальной культуры каждой этнической группы [3, с. 66]. Причинами важности сохранения национальной культуры, по мнению И. Р. Теуежевой, являются следующие:

1. Способность национальной культуры обеспечивать выживаемость, самосохранение и развитие данной нации, т.к. культура тесно связана с географическими, историческими, экономическими и иными условиями формирования и функционирования народа, и в этом плане она выступает как совокупность приспособительных механизмов.

2. Поскольку национальная культура концентрирует в себе знания об окружающем мире, она позволяет решить важную для человечества задачу на

всех этапах исторического развития, а именно: предназначение человечества во Вселенной.

3. Для выполнения своего предназначения, человечество должно сохраниться, при этом национальная культура играет важную роль в его выживании, так как способна приспособлять своих носителей к выживанию в тяжелых природных условиях [3, с. 71–72].

В урбанизированном обществе постиндустриального типа, как справедливо замечено З. В. Сикевич, «происходит стирание различий не только в одежде или пище, но и в культурных и поведенческих стереотипах, которые нередко называются господствующей культурой... Для малых народов и так называемых «исторических национальностей» происходящее неизбежно чревато аккультурацией, утратой своего этнокультурного облика» [6, с. 27]. Именно на фоне всего этого этнические группы и пытаются сохранить свою самобытность.

Одной из форм проявления национальной культуры является этническое самосознание, выражающееся в стремлении к самоопределению. Закрепление этнического самосознания, например стремление этнической группы к созданию собственной государственности, приводит к трансформации этнического самосознания в национальное [6, с. 99]. По мнению З. В. Сикевич, «в отличие от этнического национальное самосознание включает наряду с эмоциональным компонентом (неосознаваемым сопереживанием своего единства с другими членами этнической группы) и рациональные: осознание принадлежности к определенной нации, представление о ее свойствах как единого целого с общим историческим прошлым, «привязанным» к определенной территории, наконец, осознанное отношение к духовным ценностям своего народа и ориентация на них» [6, с. 99]. Национальное самосознание выражается в языке, нормах и ценностях, ритуалах, народной культуре, и так далее. Важными составляющими национального самосознания являются: этническая самоидентификация, национальный характер, отдельные элементы этнической культуры (язык, традиции, ритуалы).

Национальный характер — явление достаточно противоречивое. З. В. Сикевич определяет его как «некоторые общие черты психологии, связанные с историческим и культурным единством этнической группы» [6, с. 101]. Он проявляется при взаимодействии людей различной национальности при их общении. Чтобы считаться типичным для определенного народа, черты характера должны быть присущи значительной части его членов, интенсивно проявляться [6, с. 101].

Не менее противоречивым считается понятие «этническая самоидентификация». Термины «идентичность» и «идентификация» происходят от латинского «*Identificare*» — «отождествлять» [7, с. 16]. Идентичность является результатом процесса идентификации человека, то есть его отождествления либо с самим собой, либо с чем-то иным, будь то определенная личность или целая общность [7, с. 16]. В процессе формирования этнической идентификации большинство исследователей выделяют следующие основные типы:

— норма или нормальная идентичность — здесь образ своего народа воспринимается как положительный, имеет место благоприятное отношение к его культуре и истории;

— этноцентризм — этническое предпочтение какой-либо этнической группы и самоидентифика-

ция индивида с ней с присутствием элементов замкнутости и изоляции;

— этнодоминирующая идентичность — этничность становится наиболее предпочтительной перед всеми другими видами идентичности (гражданской, семейной, профессиональной);

— этнофанатизм или национальный фанатизм — абсолютное доминирование этнических интересов и целей, часто понимаемых иррационально, готовность идти ради них на любые жертвы и действия;

— этническая индифферентность — человек практически равнодушен к проблеме собственной этничности;

— этнонигилизм (космополитизм) — отрицание этничности, этнических и этнокультурных ценностей;

— амбивалентная этничность — явно не выраженная этническая идентичность, широко распространенная в смешанной этнической среде [8, с. 19].

«Самоидентификация, осознание индивидом своей принадлежности к данной национальной общности, — первичный, основной показатель национального самосознания» [9, с. 204]. С точки зрения М. О. Мнацаканяна, «самоидентификация проявляется на двух уровнях, выражая качественные уровни национальной психологии и самосознания:

— обыденные массовые формы настроений, ощущений и представлений о самом себе, о своей «самости», т.е. общности «мы»;

— знания и представления более высокого, концептуального уровня в форме идейно-теоретических обобщений и концептуализации» [9, с. 204].

Самоидентификация на первом уровне «фиксирует характерные особенности своеобразия поведения, национальные традиции, обычаи, привычки, которые лежат в основе установок, ценностных ориентаций» [9, с. 204]. Конкретно обыденную форму самосознания образуют механизмы повседневности, элементы культуры и язык. Как считает, М. О. Мнацаканян, «именно в национальном сознании на данном уровне ориентаций, предпочтений и стереотипов отражается образ и стиль жизни народа, его нормы и ценности, самое общее и элементарное представление о своей «самости». Это уровень чувственности, эмоционального состояния сознания, самых элементарных представлений» [9, с. 206].

Второй уровень выражает «элементы психического склада, связанные с преемственностью и выступающие как феномены народного опыта деятельности, общения внутри и вне общности, а также воздействия природно-экологических условий существования. Этот уровень проявляется как постижение индивидом характера народа, условий и факторов духовного и материального расцвета национальной жизни» [9, с. 206]. По мнению М. О. Мнацаканяна, «все своеобразие национального самосознания на втором, теоретико-концептуальном, уровне заключается в том, основываясь на характере народа, его исторической памяти, традициях духовности, оно обращено в будущее: его интересуют проблемы национальных судеб, интересов, сохранения и умножения духовных сил и богатств. Национальное самосознание перерастает рамки «самопознания», его интересуют и «другие», «они», условия и факторы «их» прогресса и процветания» [9, с. 207].

При изучении национальных явлений значительное внимание интерпретации более широкого термина, включающего в себя значение идентичности, посвятила И. В. Малыгина. Она рассматривает понятие «этнокультурная идентичность», признавая, что в качестве объекта специального рассмотрения

оно до сих пор не фигурировало [10, с. 133]. И. В. Малыгина выделяет в структуре этнокультурной идентичности чувственно-эмоциональные, рациональные, подсознательные и поведенческие компоненты. К чувственно-эмоциональным составляющим относятся сплоченность, солидарность, высокое уважение к нравственным и эстетическим ценностям, выработанным внутри группы, и так далее. Рациональную часть образует комплекс разворачивающихся во времени рефлексивных процессов, образующих этническое (национальное) самосознание. Прежде всего, это «осознанная дифференциация общности, ее выделение из ряда подобных образований на основе комплекса этнокультурных признаков (территория, язык, религия, образ жизни, и так далее) и выработка соответствующего самоназвания (этнонима)» [10, с. 135]. В сферу подсознательного в контексте этнокультурной идентичности входит ментальность (менталитет), фиксирующая «эмоциональную память» о многовековом опыте адаптации этноса ко всем природным, историческим и культурным обстоятельствам, влияющим на его целостность и функциональность как «единицы выживания» [10, с. 138]. Ментальность — есть латентный, глубинный пласт этнокультурной идентичности, образующий специфический для данной культуры видением и восприятием мира [10, с. 139]. Поведенческий аспект идентичности представляет собой синтез самосознания, чувств и ментальности [10, с. 139].

И. В. Малыгина отмечает, что чувства, самосознание и ментальность на разных этапах исторического развития остаются в целом неизменными по форме, но в новых исторических обстоятельствах наполняются иным ценностным содержанием [10, с. 139]. В связи с этим она выделяет несколько слоев этнокультурной идентичности в зависимости от социокультурной динамики: родовая идентичность как основание, этническая идентичность (этничность) и национальная идентичность, образующая верхний слой. При этом вышеуказанные пласты, по мнению И. В. Малыгиной, можно рассматривать как последовательные исторические формы [10, с. 139].

Для современной России, сохраняющей свое этнокультурное разнообразие, возрастает значение межкультурного диалога [11, с. 356].

Понятие «межкультурный диалог» используется в разных контекстах. О. Н. Астафьева предлагает несколько вариантов его трактовки, в частности, рассматривая межкультурный диалог следующим образом:

— как социокультурный процесс, направленный на расширение межкультурных коммуникаций в современном мире на принципах открытости, высокой степени уважения культурных (в том числе религиозных) различий и культурного наследия, толерантности;

— в качестве типа социокультурной практики взаимодействия людей, обеспечивающего основания для совместного проживания людей в условиях многообразия культур, цивилизаций, различного религиозного опыта и культурных традиций;

— как форму взаимоотношений (коммуникации) между людьми, основанную на толерантности, доверии, открытости к сотрудничеству, способствующую достижению взаимопонимания, выявлению общих ценностей и смыслов;

— в форме социального института, обеспечивающего национальную безопасность и способствующую стабилизации социокультурной ситуации;

— в виде стратегии культурной политики, обеспечивающей условия равноправия, равенства, справед-

ливости и терпимости в отношениях между людьми, защиту прав человека и основных свобод;

— в качестве категории научного анализа и научно-теоретического концепта, позволяющего изучать процессы межкультурного взаимодействия [11, с. 357].

Сегодня проблема межкультурного диалога требует всестороннего осмысления его возможностей и разработки практических рекомендаций по расширению межкультурного коммуникационного пространства.

Особое значение в осуществлении межкультурного диалога сегодня приобретают социальные институты, в частности, библиотеки, которые превращаются в центры взаимодействия представителей различных национальных культур. Для осуществления межкультурной коммуникации в библиотеке используется набор самых различных методов. В основном это интерактивные методы, включающие в себя всевозможные диалогические практики [12, с. 65]. Межкультурный диалог происходит через каналы устной и документной коммуникации, а в последние десятилетия библиотеки активно осваивают и каналы электронной коммуникации. Обеспечение межкультурного общения является одним из приоритетных направлений в библиотечной работе.

В Омском регионе библиотеки также активно ведут работу по сохранению особенностей культуры этнических сообществ, проживающих здесь, содействуют росту взаимопонимания и диалога между ними. Связано это, прежде всего, с тем, что Омская область — это пограничный регион, находящийся на стыке двух культур — европейской и азиатской, поэтому данная территория характеризуется многонациональным составом населения. В течение последних десятилетий в регионе наблюдается процесс этнической самоидентификации населения, обращения к историческому прошлому, национальным истокам, возвращения к утраченным традициям. Это подтверждается созданием и деятельностью национально-культурных объединений. Национально-культурное возрождение тесно связано с ростом национального самосознания, что, в свою очередь, обусловлено стремлением малочисленных народов к сохранению своей культуры, языка, литературы. В этом важная роль принадлежит не только деятельности национально-культурных объединений и автономий, но и библиотекам, которые, как было отмечено выше, не остаются в стороне, напротив — постоянно ведут поиск все новых и более эффективных механизмов работы в мультикультурном обществе.

В городе Омске функционирует одна из крупнейших библиотек Сибири: Омская государственная областная научная библиотека им. А. С. Пушкина. Библиотека имеет в своем фонде богатейшую коллекцию национальной художественной литературы народов, проживающих на территории города Омска и Омской области, что позволяет удовлетворять разнообразные потребности в чтении представителей различных национальных групп. Кроме того, у библиотеки существует программа межрегионального сотрудничества по обслуживанию многонационального населения, а именно: российско-казахстанский проект «Встречи на границах».

Таким образом, понятие «национальная культура» является довольно широким и включает множество элементов. До сих пор нет однозначных суждений при определении границ национальной культуры. Также нет единого мнения по поводу значения национальной культуры в глобальном обществе:

должна ли она развиваться и поддерживаться, или же брать курс на формирование единой (гомогенной) культуры как продукта индустриального общества, где происходит стирание границ между этнокультурными сообществами? Сегодня преобладают мнения о необходимости сохранения национальных культур, поскольку только люди, обладающие национальной культурой, не относятся с подозрением ко всему «чужому» и способны к мирному сосуществованию в мультикультурном обществе. Город Омск и Омская область являются регионом с полиэтничным составом населения, что вызывает необходимость решения вопроса о сохранении и развитии национальных культур, гармонизации межнациональных отношений. В результате активизируется поиск реальных механизмов сохранения культурных особенностей этнических сообществ и роста взаимопонимания между ними. Важная роль в этой работе принадлежит библиотекам как общедоступным информационным центрам, которые обладают уникальными фондами национальной литературы и вносят неоценимый вклад в поддержание и развитие национальных культур на территории региона. Одной из основных задач библиотек сегодня можно считать возрождение интереса к национальной культуре своего народа и представителей других этнических групп, воспитание у населения национального самосознания и межэтнической толерантности.

Библиографический список

1. Соловьёва, А. Н. Культура «своя» и «чужая»: проблемы объективизации в научном и политическом дискурсе / А. Н. Соловьёва // Вестник Поморского университета. — 2008. — № 3. — С. 67–71.
2. Козелько, В. Н. Национальная культура: сущность, структура, компоненты / В. Н. Козелько // Новые технологии. — 2008. — № 5. — С. 136–139.
3. Теуежева, И. Р. Историческая роль культуры и традиций в социальном пространстве полиэтничного региона / И. Р. Теуежева // Вестник Адыгейского гос. ун-та. — 2008. — № 8. — С. 66–72.

4. Казанов, Б. Х. Традиции и новации в национальной культуре / Б. Х. Казанов // Вестник Адыгейского государственного университета. — 2007. — № 1. — С. 403–404.
5. Соблиров, Х. Х. Исторический дискурс о России: «Многонациональная империя» или «Национальное государство» / Х. Х. Соблиров // Научные проблемы гуманитарных исследований. — 2009. — № 10–2. — С. 100–104.
6. Сикевич, З. В. Социология и психология национальных отношений : учеб. пос. / З. В. Сикевич. — СПб. : Михайлов, 1999. — 203 с.
7. Ишмуратова, И. Особенности процессов самоидентификации личности в современном мире / И. Ишмуратова // Вестник Казанского гос. ун-та культуры и искусств. — 2005. — № S3. — С. 16–19.
8. Пегенева, И. А. К проблеме этнической идентичности современной студенческой молодежи / И. А. Пегенева // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2005. — № S2. — С. 19–21.
9. Мнацаканян, М. О. Нации и национализм: социология и психология национальной жизни / М. О. Мнацаканян. — М. : ЮНИТИ, 2004. — 367 с.
10. Мальгина, И. В. Этнокультурная идентичность: структура и историческая динамика / И. В. Мальгина // Фундаментальные проблемы культурологии. В 4 т. Т. 4. Культурная политика. — СПб. : Алетей, 2008. — С. 131–145.
11. Астафьева, О. Н. Межкультурный диалог в условиях глобализации: проблемы теории и практики / О. Н. Астафьева // Фундаментальные проблемы культурологии. В 4 т. Т. 4. Культурная политика. — СПб. : Алетей, 2008. — С. 354–378.
12. Гениева, Е. Ю. Библиотека как центр межкультурной коммуникации / Е. Ю. Гениева. — М. : РОССПЭН, 2005. — 208 с.

АХУНОВА Земфира Ихвальевна, преподаватель кафедры библиотечно-информационной деятельности.

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

Статья поступила в редакцию 20.06.2011 г.

© З. И. Ахунова

Книжная полка

Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : словарь. В 10 т. Т. 1: А / В. Г. Власов. — М. : Азбука, 2004. — 576 с. — ISBN 5-352-01127-5.

В работе В. Г. Власова предмет искусства понимается намного шире, чем это принято в академической традиции. Автор стремится объединить термины философии, эстетики, истории искусства разных видов и жанров, рассмотреть обстоятельства создания отдельных памятников архитектуры, произведений живописи, графики, скульптуры, декоративного и прикладного искусства через слово — через этимологию, имена мифологических персонажей, исторических лиц и литературных героев, наименования тем и сюжетов. Эта работа предлагает по-новому осмыслить очевидные вещи и привычные предметы споров вокруг искусства.

Культурология : учебник для вузов / Г. В. Драч [и др.]. — СПб. : Питер, 2010. — 384 с. — Гриф МО РФ. — ISBN 978-5-49807-197-8.

Пособие представляет собой изложение ключевых тем учебного курса по культурологии для студентов высших учебных заведений. В нем выделены основные понятия и термины культурологии, ее ведущие школы и концепции, развернута широкая панорама реализации культуры в истории человечества; дается обширный очерк становления и развития отечественной культуры. Пособие построено по стандартам кредитно-модульной системы обучения в соответствии с требованиями Болонского процесса. Особенностью данного издания является и то, что в нем реализован семиотический подход к пониманию культуры. Этот подход позволяет рассмотреть культуру как совокупность текстов, в которых закодированы основные ценности, значения и смыслы культуры.