

КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 101.1 : 001+130.2

**С. Ф. ДЕНИСОВ
Л. В. ДЕНИСОВА**

Омский государственный
педагогический университет

Омская академия МВД России

ПОНИМАНИЕ В НАУКЕ И КУЛЬТУРЕ

В статье обсуждается кажущаяся альтернативность объяснения и понимания как методологических процедур, отстаивается идея их взаимосвязанности. Показана специфика понимания как поиска и экспликации смыслов, рассматриваются виды понимания. Особенность понимания связана с особым типом аргументирующей практики, получившей отражение в терминологии оправдания, примером которого выступает теодицея.

Ключевые слова: понимание, объяснение, описание, социально-гуманитарное познание, виды оправдания, теодицея.

Объяснение и понимание являются двумя универсальными составляющими духовной культуры и активно проявляют себя не только в науке, но и в человеческой повседневности.

Наибольшее распространение в культуре, включая, прежде всего, науку, получило объяснение путем подведения единичного, объясняемого явления под известное, общее положение, выступающее в форме закона природы или общества. Такая трактовка объяснения стала складываться еще в XIX веке и встречается в работах О. Конта, Дж. С. Милля, А. Пуанкаре, П. Дюгема. Четкую формулировку модели научного объяснения в современной методологии науки обыч-

но связывают с именами К. Поппера и К. Гемпеля. «Дать причинное объяснение некоторого события, — пишет К. Поппер, — значит дедуцировать описывающее его высказывание, используя в качестве посылок один или несколько универсальных законов вместе с определенными сингулярными (единичными) высказываниями — начальными условиями» [1].

Казалось бы, объяснение является атрибутом научного знания, однако с XIX века в науке начинает формироваться мировоззренческая и методологическая установка отказа социально-гуманитарным наукам в функции объяснения, которая заменяется функцией понимания. Это привело методологию к особой

проблемной ситуации и формированию методологической дихотомии «объяснение — понимание», которую ввел немецкий историк и философ И. Г. Дройзен. Методологическая дистинкция, предложенная Дройзеном, первоначально имела форму трихотомии — философский метод, физический метод и исторический метод. Цели этих методов заключались соответственно в том, чтобы узнать, объяснить и понять. Затем эта трихотомия принимает форму дихотомии — объяснения (Erklären) и понимания (Verstehen). Впоследствии эти идеи были разработаны Г. Зиммелем и В. Дильтеем. Из подобной установки следовал вывод, что функция объяснения не является всеобщим свойством науки, ибо гуманитарные науки нацелены на понимание. Но с таким положением трудно согласиться, ибо оно означает, что в социально-гуманитарных науках ученые не ставят вопроса о причинах и не стремятся опираться на законы.

В настоящее время нет однозначного решения проблемы «объяснение — понимание». Некоторые методологи вслед за В. Дильтеем и Г. Зиммелем, например В. П. Кохановский, Г. И. Рузавин, считают, что понимание характерно только для гуманитарных наук, другие, например А. А. Ивин, утверждают, что, напротив, понимание присутствует не только в социально-гуманитарных, но и в естественнонаучных исследованиях. Понимание, несомненно, является наиболее характерной особенностью человеческого мира, поэтому специфику понимания необходимо связывать со спецификой культуры. Мир культуры — это мир ценностей, традиций, норм, оценок, нравственных законов. Культура, так или иначе, является созданием человечества, человек формирует культуру, вкладывая в ее предметы какие-то смыслы. Смыслы являются продуктом целесообразной и целенаправленной человеческой деятельности. Объекты природы не ставят перед собой целей, а значит, нет особой нужды вести речь о смыслах в постижении природы.

Социально-гуманитарная реальность, по сути дела, представляет собой сферу смыслов, создание и постижение которых вызывает к жизни такое явление как понимание. Тесная связь смыслов и понимания человека бытия и бытия понимающего. Специфика и классификация пониманий во многом, хотя и не всегда, тождественны специфике и классификации смыслов.

Г. И. Рузавин выделяет следующие виды пониманий.

1. Понимание, возникающее в процессе языковой коммуникации, происходящей в диалоге. Результат понимания или непонимания здесь зависит от того, какие значения вкладывает собеседник в свои слова.

2. Понимание, связанное с переводом с одного языка на другой. Тут имеют дело с передачей и сохранением смысла, выраженного на чужом языке, с помощью слов и предложений родного языка.

3. Понимание, связанное с интерпретацией текстов, произведений художественной литературы и искусства, а также поступков и действий людей в различных ситуациях [2].

Как представляется, такая классификация смыслов и пониманий нуждается в существенной корректировке и детализации. Первые два вида пониманий, связанных с поиском смыслов языковых выражений и переводом их с одного языка на другой, вполне можно объединить в один, *первый вид понимания*, специфика которого будет вызвана наличием смыслов в языке. В этом случае понимание будет выступать продуктом языковой реальности,

представляющей собой совокупность языковых выражений, имеющих материальную оболочку, за которой скрывается ненаблюдаемая, не фиксируемая органами чувств, сфера значений слов, которые и называются смыслами.

Понять языковое выражение или перевести чужой язык на родной означает зафиксировать смысл высказываний, сохранить и передать его другому.

Второй вид понимания связан с поиском и фиксацией смыслов текстов, произведений художественной литературы и искусства. Смысловая специфика этих объектов заключается в том, что через них автор хотел что-то сказать, донести до людей какую-нибудь идею. Отсюда понять такого рода объект — значит постичь субъективный авторский замысел, ради реализации которого человек создавал данный текст. Достигается подобное понимание, по мнению В. Дильтея, посредством вчувствования (эмпатии), преодоления познающим субъектом всех дистанций и барьеров (временных, пространственных, культурных и других) и вхождением в духовный мир познаваемого объекта. Однако такие методы понимания подвергаются критике как методы ненаучные. Поэтому разрабатываются иные, непсихологические, методы понимания. Для фиксации смысла текста необходимо воспроизвести ту историческую духовную и материальную атмосферу, в которой творил автор исследуемого текста, эксплицировать ценности и традиции, господствующие в ту эпоху, выяснить, с кем был знаком автор и т.д. Разработка и обоснование этих методов породили такое направление в философии, как герменевтика.

Третий вид понимания опирается на смыслы, порождаемые целевыми особенностями субъектов социокультурной реальности. Такой тип смыслов был описан многими исследователями, в частности, М. Хайдеггером. Смысл — это то, к чему стремится человек, ради чего он совершает тот или иной поступок. К этому типу смыслов относится и явление направленности чего-либо в гуманитарной реальности к своей конечной цели. В этом случае мы говорим о смысле истории, смысле жизни.

Четвертый вид понимания коррелирует с функциональными особенностями субъектов или структурных образований гуманитарной реальности, той ролью, которые они играют в развитии общественной жизни. В этом случае мы ведем речь о смысле государства, которое заключается в функции поддержания порядка в обществе, смысле культуры, смысле существования судебных органов и т.д.

Итак, понимание является продуктом такого явления культуры как смыслы. При этом классификация пониманий жестко коррелирует с видами смыслов. Так как существует четыре видов смыслов, то, соответственно, выделяются четыре вида пониманий:

1) понимание значений языковых выражений, как родного языка, так и чужого;

2) понимание смыслов текстов, которое сводится к описанию того, что хотел сказать автор текста и что говорит сам текст;

3) понимание смысла целей субъектов гуманитарной реальности;

4) понимание как экспликация предназначений субъектов и объектов культурной реальности.

Во многих случаях результатом понимания является фиксация, вскрытие, обнаружение смыслов. А такого рода логическая и гносеологическая процедура обычно называется описанием. Описать — значит зафиксировать в языковой форме какой-либо предмет, явление или их признаки. Описание, в

отличие от объяснения, отвечает на вопрос, «что» или «каков». Но в таком случае необходимо сравнивать и сопоставлять понимание не с объяснением, а с естественнонаучным описанием. И здесь между ними обнаруживается много общего.

Описание — это первый, начальный этап в научном освоении реальности. Результатом естественнонаучного описания является генезис нового факта. В гуманитарных науках понимание (описание) также выступает начальным этапом освоения реальности, но реальность здесь иная, нежели являющаяся объектом естественных наук. Гуманитарная реальность — это сфера смыслов. Результатом понимания выступает новый смысл. Факт в естественных науках — всегда единичное явление, но и в гуманитарной реальности смысл — это тоже единичное, неповторимое явление.

Общее в естественнонаучном и гуманитарном описании (понимании) обнаруживается также и в детерминантах описания. Как естественнонаучное описание, так и гуманитарное описание (понимание) зависит от предпосылочных знаний. В естественных науках в качестве предпосылок описания могут выступать различные теории и научные картины мира, от которых зависит то или иное понимание явлений, фиксация тех или иных сторон действительности. Ученый видит и описывает явления всегда с позиции той или иной теории. Еще Гельвеций обратил внимание на предпосылочность человеческого видения и научного описания. Допустим, писал он, два человека рассматривают в телескоп пятна на Луне. Один из наблюдателей, священник по должности и духу, видит на поверхности Луны силуэты двух готических храмов, другой же наблюдатель, пылкий и жаждущий любви молодой светский человек, видит силуэты двух влюбленных. Разумеется, они описывают одно и то же явление по-разному.

Однако, когда в процессе понимания мы задаем вопрос «почему», тогда понимание может быть отождествлено с объяснением. Так, исследователь ставит вопрос: «Почему человек поступает так, а не иначе?» и причину его поступка связывает с его целями. Это и будет означать, что ученый вторгается в сферу объяснений. Такого рода объяснения в гуманитарных науках получили название телеологических или интенциональных, которые неявно опираются на номические связи.

Итак, сведение понимания к общенаучным методам и логическим операциям описания и объяснения создает впечатление избыточности апелляции к пониманию, что находит отражение в формулировках научных достижений. Например, в текстах диссертационных исследований принято использовать термины «вскрыто», «зафиксировано», «описано», «объяснено», «выделено» новое знание, но довольно странно будет выглядеть выражение «впервые понято». Таким образом, в научном дискурсе понимание оказывается тождественно описанию, либо объяснению.

И все же, несмотря на то, что понимание с методологических позиций является описанием, а в некоторых случаях и объяснением, оно имеет свою специфику, которая и позволяет говорить о понимании как особой форме описания и объяснения. Понимание выполняет свою, отличную от аналогичных процедур в естественных науках, роль. Различия здесь видятся в конечных целях описания и объяснения.

Конечной целью описания в естественных науках выступает фиксация объектов и процессов природы в качестве факта, тем самым они становятся предметом естественных наук. Затем неизбежно следует этап систематизации фактов, их обобщение

и установление номических связей. Начинается этап объяснения, а тем самым уничтожается уникальность и неповторимость природных явлений.

В гуманитарных науках в результате описания фиксируются смыслы и тем самым они вырываются из небытия, включаясь в живое тело культуры и начиная жить. Понятый смысл — это *живой* смысл, а чтобы сохранить смысл живым, описание в гуманитарных науках часто на этом этапе и останавливается. Это связано с тем, что многообразие смыслов есть одно из решающих условий расцвета или жизни культуры. Культура подобна алмазу, в котором блики, играющие на его поверхности, — это многообразные смыслы. Именно эти блики создают впечатление теплоты и жизни. Уничтожим смыслы, и алмаз превратится в неживой, холодный кристалл.

Культура живет тогда, когда она представлена многообразными смыслами. Движение к единообразию является признаком надвигающейся смерти культуры. Еще Н. Я. Данилевский, К. Н. Леонтьев, С. Кьеркегор, Ф. Ницше, О. Шпенглер и многие другие историки и философы культуры настаивали на том, что расцвет культуры связан с наличием в ней многообразных смыслов. Упадок же культуры — это ее упрощение, монотонность, однотипность. Понимание как объяснение есть неявное подведение вырванных из небытия смыслов под общий закон культуры, гласящий, что культура живет только многообразием смыслов. Таким образом, понимание — это нечто большее, чем описание и объяснение. Понимание — это один из основных факторов жизни культуры, в то время как непонимание ведет к ее вырождению.

Непонимание приводит к отторжению, отчуждению смыслов друг от друга, неприятию других смыслов, воспринимаемых как чужие а, значит, недостойные дальнейшей жизни, что, так или иначе, нашло отражение в обыденной жизни человека. «Широко употребляемые и ставшие уже стандартными выражения «они не поняли друг друга», «они говорили на разных языках» и т.п. означают обычно вовсе не то, что выяснявшие свои отношения люди не улавливали смысла употреблявшихся ими высказываний. Напротив, им было ясно, о чем шла речь. Но их позиции, изложенные, быть может, со всей доступной ясностью и убедительностью, оказались все-таки несовместимыми. «Не понять» чаще всего как раз и означает «не принять чужую точку зрения», «не принять чужих оценок» [3]. Не понять — значит, не принять, отвергнуть, не дать жить другому смыслу и тогда, в атмосфере непонимания, культура становится на путь упрощения, т. е. гибели.

Понимание и непонимание выражают на уровне явлений две глубинные, сущностные тенденции в развитии культуры — витальную и танатальную. Понять другого означает дать ему жизнь, непонятый же смысл опять загоняется в небытие. Непонятый автор — это автор забытый, который канул в пучину безвестности.

Однако понимание не ограничивается описанием и объяснением, оно представляет также специфическую форму аргументации (доказательства). В своей повседневной жизни мы часто прибегаем к аргументации, правда, не всегда в научной форме. В одних случаях пытаемся доказать, что мы правы, а все остальные — нет. В других случаях доказываем неправоту другого. Задача доказательств, их конечная цель — формирование убеждений, представляющих собой систему взглядов и представлений, определяющих поведение и поступки людей, их от-

ношение к другим людям. В обыденной жизни мы стараемся убедить других, часто силой авторитета, психологическим влиянием, красноречием, но нередко используем и научное доказательство. Доказательство часто употребляется в качестве синонима научного мышления. В науке, какой бы ни была авторитетной личность ученого и его уверенность в правильности своих идей, всего этого недостаточно, чтобы сформировать у своих коллег убежденность в истинности идей новых. Идеи должны доказываться с учетом всех правил и требований логической аргументации.

Если в естественных науках убеждения выступают итогом доказательств, то в социокультурной сфере для доказательства активно привлекаются ценности и оценки, при этом убеждения затрагивают не только рациональную сферу, но и чувственно-эмоциональную сторону сознания. Поэтому в гуманитарной сфере убеждение проявляется в принятии или неприятии другого. Доказательство в этом случае принимает форму оправдания. Оправдать — значит принять позицию другого, поэтому итогом оправдания является понимание.

Кроме доказательства, в науке большое распространение получило опровержение, под которым понимается логическая операция, устанавливающая ложность или необоснованность ранее выдвинутых идей. Опровержение осуществляется обычно в форме критики и полемики, в которой проponent отстаивает идею, а оппонент возражает, критикует ее. В социально-гуманитарной реальности итогом опровержения является осуждение. И не только в суде присутствуют осуждающие (прокурор) и защищающие (адвокат). В любой сфере гуманитарной реальности мы кого-нибудь оправдываем, а кого-нибудь осуждаем.

Итогом оправдания является понимание. Оправдать означает понять, принять, снять отчужденность. Осуждение вообще не предполагает понимания. Это нашло закрепление даже в языке юридической практики. Если адвокат часто употребляет выражения «прошу *понять* моего подзащитного», то это же высказывание звучит абсурдно, нелепо из уст обвинителя. Понять — значит принять, и оно достигается не в процессе осуждения, а в процессе оправдания. «Практическое оправдание реализует социальное и экзистенциальное приятие, проявляющееся в признании, примирении, смирении, допущении. Оно противоположно различным формам негации и обеспечивает стабильность культуры. Практическое оправдание констатируется средствами морали и права, но развернутое теоретическое выражение оно получает в особом способе рефлексии основанной социального и экзистенциального приятия — в философском оправдании. Оправдание — тот испытанный историей философии способ постижения, который позволяет не только выразить всегда субъективные социокультурные смыслы, соотносимые с феноменом и приведшие к их закреплению в нравственных максимах и юридических определениях. Оправдание позволяет не только дать по возможности объективное объяснение феномену, но и заявить о субъективной готовности человека, общества, культуры принять, допустить, смириться, признать феномен» [4].

Оправдание используется в различных науках, где оно имеет другие названия, но, в сущности, остается все тем же оправданием. В христианстве возникло

особое направление, называемое апологетикой (от греч. *apologeomai* — защищаться, оправдываться). Ранняя христианская апологетика преследовала в основном две цели: 1) опровергнуть во многом абсурдные обвинения, предъявляемые христианам. В частности, ранних христиан обвиняли в едении человеческого мяса. Такое обвинение было навеяно, по всей вероятности, тем, что христиане причащались хлебом, символизирующим тело Христово и вином, являющимся символом Христовой крови; 2) разъяснить положения своей веры таким образом, чтобы она была понята представителями других конфессий и неверующими, т. е. была принята, усвоена ими.

В последующем в христианском богословии возникают другие формы оправдания, в частности, теодицея — оправдание Бога. Впервые этот термин вводит в научный оборот Г. Лейбниц, который использовал его для общего обозначения религиозно-философских доктрин, стремящихся согласовать идею благого и разумного божественного управления миром с наличием мирового зла, оправдать это управление, чтобы люди приняли Бога и продолжали верить в его могущество и справедливость и не отвергали бы его за существующее зло. В последующем появляются на свет многочисленные оправдательные концепции — антроподицея, космодицея, социодицея, культуродицея и другие. Цель всех этих многочисленных «-дицей» была одна — сформировать у людей убеждение в необходимости, полезности, значимости оправдаваемых явлений.

Таким образом, методологическая дихотомия «объяснение — понимание» носит условный, неабсолютный характер. Объяснение нацелено на выявление причинно-следственных зависимостей и имеет характер номических связей. Понимание — это сложный феномен, выступающий как в форме описания, так и в виде объяснения, а иногда и в форме доказательства. При этом понимание способствует жизни культуры, расцвету в ней многочисленных и многообразных смыслов, точек зрения, убеждений, ценностей и других явлений культуры.

Библиографический список

1. Поппер, К. Логика и рост научного знания / К. Поппер. — М., 1983. — С. 83.
2. Рузавин, Г. И. Методология научного исследования / Г. И. Рузавин. — М., 1999. — С. 214—215.
3. Ивин, А. А. Основы теории аргументации / А. А. Ивин. — М., 1997. — С. 265.
4. Кислов, А. Г. Оправдание детства: от нравов к праву / А. Г. Кислов. — Екатеринбург, 2002. — С. 5.

ДЕНИСОВ Сергей Фёдорович, доктор философских наук, профессор, декан философского факультета, зав. кафедрой философии Омского государственного педагогического университета.

Адрес для переписки: e-mail: denisov.sf@gmail.com

ДЕНИСОВА Любовь Владиленовна, доктор философских наук, профессор, начальник кафедры философии и политологии Омской академии МВД России.

Адрес для переписки: e-mail: denisov.sf@gmail.com

Статья поступила в редакцию 11.03.2012 г.

© С. Ф. Денисов, Л. В. Денисова

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ЭВОЛЮЦИЯ СТРУКТУРЫ И СЕМАНТИКИ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ЯЗЫКА В КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ КАК ОТРАЖЕНИЕ ДИХОТОМИИ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОЙ СФЕРЫ ЗРИТЕЛЯ

В статье раскрываются особенности социокультурной структуры и семантики аудиовизуального языка в различных формах образного освоения действительности. Приводятся примеры документально-игровых и документальных фильмов, в которых различные элементы киноязыка определяются различными духовно-нравственными детерминантами и определяют, в свою очередь, характер соответствующих смыслов экранных образов. Обнаруживается важная закономерность: бинарность художественной формы киноязыка приводит к дихотомии духовно-нравственной сферы зрителя, различных форм его видения. Данные особенности показаны на примерах проходившего в 2011 г. в г. Омске международного кинофестиваля «Встречи в Сибири».

Ключевые слова: социокультурная эволюция, структура и семантика аудиовизуального языка, дихотомия духовно-нравственной сферы, зрительская культура, медиакоммуникация.

Учитывая то, что под *языком аудиовизуальных искусств* (медиаязыком) принято понимать «изобразительные средства кино, видео, телевидения, позволяющие грамотно выстраивать сюжет, композицию кадра, выделять цветовые нюансы, цвет и тень, тона и полутона и т.п.» [1, с. 188 – 189], можно заметить следующее. Синтезированные образы транслируемых на расстояние социокультурных смыслов заключают в себе экранную структурированную определенным образом информацию. При этом возникающие в процессе трансляции элементы медиакоммуникации являются максимально отличными от непосредственной («живой») культуры, открытыми для различных инноваций и неопределенностей. В этом смысле становятся актуальными почти все (12 основных) элементы языка экрана: «точка зрения, точка зрения объективная и субъективная, точка зрения и искаженное видение, кадр, кадр как рамка и «внешнее пространство», план, дальний план и пространство, крупный план, сочетание кадров и др.» [2]. Как видно из выделенных элементов, в них присутствует объективное и субъективное, внутреннее и внешнее, нормальное и отклоненное, одномоментное и развивающееся во времени киноповествование. В определенном смысле важно понять, что многие из данных элементов киноязыка, по мнению П. Г. Сибирякова, являются продолжением обычных человеческих способностей *видения*, обеспеченных направлением внимания» [3, с. 312].

В связи с этим сам характер видения может иметь идентичную с медиаязыком структуру, во многом предопределяемую процессами социокультурной эволюции экранной культуры в целом и особенностей видения в частности. Действительно, как справедливо отмечает К. Э. Разлогов, «форми-

рование искусства экрана, происходящее в бурном столкновении направлений и стилей, стремительная смена которых выражает одну из существенных черт культурного развития в XX и XXI вв., далеко не во всем определяет более медленную эволюцию звукозрительного «языка». Здесь обнаруживается тот непреложный факт, что экранное искусство влияет на аудиовизуальный язык действительно гораздо сильнее, чем, например, художественная литература на естественный язык [4, с. 63]. Однако эти особенности в решающей мере зависят также от формы и вида экранного произведения.

Формы образного освоения реальности в экранном искусстве, развивающемся архетипически, образно и символически, оказали существенное влияние на кинопроцесс конца 50-х – начала 70-х годов XX века, который, по мнению К. Э. Разлогова, «захватил наряду с массовой культурой, бывшей всегда стихией массового кинематографа, «часть слоя так называемого *высокого искусства*, что стало началом конца модернизма как интеллигентской реакции на победу массовой культуры в глобальном масштабе» [4, с. 216 – 217]. Отмечаемый далее этим же автором переворот в кинопроцессе отразил в себе бинарное сосуществование двух потоков — мейнстрима и артхауса [4, с. 218], что, в свою очередь, явилось началом зарождения определенной дихотомии в аудиовизуальном языке кино документально-игрового и чисто документального, массового и элитарного кино как формы авторского и коллективного творчества. В порядке того, как «выдаются те или иные образы за правду», требуются, как справедливо отмечает А. А. Шемякин, некоторого рода критические процедуры [5, с. 50 – 51].

Это разделение коснулось также и зрительской аудитории, разделив ее на массовую и на подготов-

ленную к восприятию экранного искусства [1, с. 14] и определив тем самым категорию сложности экранного восприятия и отнесения ряда произведений к некоторой альтернативной экранной субкультуре. Изменения в структуре аудиовизуального языка коснулись воплощения образных смыслов в документированных или реконструированных смыслах, с позиций фиксированного прямого, непосредственного фактического или деформированного видения в зависимости от замысла автора (режиссера).

Это подтверждается важной закономерностью, связанной с тем, что «источки экранной выразительности заложены в непосредственной экспрессии самой действительности и в тех трансформациях, которые последняя претерпевает, будучи перенесенной на экран». При этом форма звукозрительно сообщения не только выявляет смысл и ход событий, но и главным образом выражает а в т о р с к у ю п о з и ц и ю (разрядка наша. — Н.Х.), что ставится «активным фактором рационального и эмоционального воздействия на зрителя [4, с. 70 — 71].

Рассмотренные выше положения позволяют говорить об изменении не только в структуре аудиовизуального языка как формальной стороны экранного произведения, но также — в его *семантике*, которая распадается на две антимии. Здесь уместно привести суждение К. Э. Разлогова по поводу того, что обнаружившаяся давно тенденция в истории кино к сочетанию документального и игрового начал, становится вновь характерной на новом рубеже столетий. Возникающая при этом двойственность театрализации и ее хроникально-документального контекста приводит к достижению максимальной подлинности во многом благодаря методу «реконструкции хроники» [4, с. 141].

С указанными особенностями тесно связано также и отражение своеобразной дихотомии духовно-нравственной сферы зрителя: с одной стороны, это отражение на экране человеческого достоинства, противостоящее натискам духовной агрессии, и с другой — сохранение подлинной веры в человечность и гуманизм, противопоставленное духовному убожеству и социальному сиротству как новым образам и архетипам новой России. Очевидно, что первое направление связано с архаическим документально-игровым кино, предусматривающим реконструкцию времени, а второе — тяготеет к мейнстриму исключительно документального направления, оперирующего только конкретными, трудно прогнозируемыми образными фактами.

Рассмотрим указанные направления на примере двух лент: полнометражной документально-игровой картины «Цензура к памяти не допускаю» и короткометражного документального фильма «Под открытым небом».

В авторском биографическом фильме Александра Пороховщикова «Цензура к памяти не допускаю» показан процесс и результат борьбы за сохранение человеческого достоинства в исторической ретроспективе судьбы русского человека. Фильм представляет собой направление активного кино-реализма, воплощенного в биографической драме, который совершенно справедливо называют кинороманом. Всегда волновавшая русского человека тема человеческого достоинства преодолелась в проблеме духовного отражения личностью противоречий общественной жизни нашего государства. Это повлекло за собой формирование ключевой идеи фильма, заключающейся в показе сложности и противоречивости не только *исторические судьбы*

русской интеллигенции, но и судьбы русского человека вообще, что заставляет зрителя, как и в интеллектуальном кино А. Тарковского, В. М. Шукшина, Ф. Феллини думать, рассуждать, отдавать себе во всем отчет во все времена и эпохи. Отсюда сложная философски-психологическая окраска фильма.

Логика построения сюжета построена на показе параллелей в цепочке воспоминаний главного героя: перестройка — детство — послевоенная юность. Создается впечатление, что режиссер и исполнитель главной роли Александр Пороховщиков словно вынес на суд зрителей не только тяжесть суровых воспоминаний об отце, погибшем в эпоху сталинских репрессий, но и, главным образом, нравственную исповедь *главного героя-правдоискателя* о жестоком прошлом в годы сталинских репрессий, о пережитом, отразив тем самым типические черты своего поколения, на долю которого выпало тяжелое довоенное детство, в памяти которого навсегда остался образ Лубянки, расстрелы невинных людей, нечеловеческие пытки и зверские обыски.

В качестве центральных образов картины представлены три роли Александра Самохина в детстве, юности, в годы перестройки, а также — драматичный образ матери, в котором воплощены лучшие качества русской женщины советской эпохи, обреченной на тяготы и страдания идеологической машиной культа личности. Другие образы *полярно разделяются* на положительные — друзья, родные, единомышленники (сестра Саши, ее муж, школьные друзья, попутчики по электричке) и отрицательные персонажи (сыщики, хулиганы военного детства, отец подруги детства, «воспитатель», дачники).

Удивительно, что в сознании маленького Саши, как в миксере, перемешиваются позитивные и негативные детские впечатления. Но очевидно преобладание вторых: это воспоминания о «растерзанной» кукле с оторванными головой и руками, ракушках из аквариума, доставаемых на предмет проверки компроматов, об отце подруги детства, который ярко показал раздвоенность своего характера: дескать, «я тебя люблю и угощаю, но ты сюда больше не приходи». Эта *амбивалентность поведения* и тупость сознания не могла не отразиться на поведении целого поколения. Еще один этому пример — не только циничное срывание шапки с головы хулиганом, мотивирующим свой поступок тем, что ей (шапке) на его голове будет куда как лучше, но и совершенно беспочвенные и более сильные притязания на национальной почве («нос с горбинкой — это дело поправимое!»). Распушенная грубость в обращении с детьми показан в образе соседки по коммунальной квартире с сигаретой в зубах: как этот образ 30-х годов XX века современен и напоминает нынешних мамочек с сигаретой во рту, волокущих за собой плачущих детей!

Другое время — другие средства и краски у служителей сталинизма — это дикая истерия по поводу отказа от того, чтобы вычистить памятники вождю, это случаи выбрасывания из окна, это — горькие слезы немотивированного горя по поводу смерти вождя как огромной духовной «потери» народа. Мотив постоянной тревоги, ожидания некоего суда перебивается другим, более сильным духовным мотивом: судом чести и совести, противостоящим насилию духовного разврата, периодически берущим верх в обществе.

И удивительно то, что, проводя временные параллели через военные, застойные и перестроечные годы, автор картины в очередной раз поднимает перед Россией (перед зрителями) два сакраментальных

вопросы: «Кто виноват?» и «Что делать?» — оставаться *несгибаемым перед духовной деградацией* общества, в котором столько чести отдается подлецам, или тонуть в этом грязном болоте нравственного и духовного разврата. Он старается понять, что служит причиной такого положения в обществе, когда на протяжении десятилетий в нем неизменным остается противостояние правдоискателей (обиженных судьбой русских интеллигентов, репрессированных в годы сталинизма) и нравственных уродов — непростителей, которые «берегут свою шкуру» прежде всего, и которые, как хамелеоны, перекрашиваются во все времена, не меняя при этом своей сущности, заключенной в мещанском сознании — плыть по течению жизни и постоянно «срывать плоды удовольствия», считая при этом первых «народными врагами», а себя — народом. Противоречия в душе этого человека отразились в том, что, несмотря на обдумывание каждого шага, каждого поступка, он также подвергается «слому», в котором проявляются терзания совести в ответ на катаклизмы судьбы.

Стилистическая манера фильма основана на чередовании цветного изображения «сегодняшнего» бытия и ретроспективного погружения в воспоминания через тон «сепия». За этим стоит показ автором *разделенности эпох*, десятилетий в сознании и памяти русского человека разным отношением к прошлому и настоящему. Яркость кинометафор фильма сравнима с поэтическими образами в стихотворении Р. Рождественского «Баллада о красках».

В целом *аудиовизуальный язык картины* можно охарактеризовать как *слегование контрасту* во всех отношениях. В операторской работе фильма отмечается выразительность массовых сцен, трюков, динамичность камеры, использование такого редкого приема, как «камера в руках актера». В актерском воплощении авторской идеи решающую роль сыграл семейный актерский дуэт: Александр (Александр Самохин в годы перестройки) и Галина (образ матери) Пороховщикова, а также дети-актеры. Вызывают негодование выразительные роли отрицательных персонажей, отразивших эпоху, ее язык, культуру, отношения в обществе. Интересно звуковое решение фильма, в котором удачной находкой режиссера является звуковой лейтмотив — образ щемящей тревоги (звук военной тревоги), а также сочетание диалогов и пауз. Этому органично соответствуют особенности монтажа фильма, которые соединяют воспоминания (ретроспекции), кадры кинохроники, усиливающие историзм восприятия реконструируемого действия и событий времен перестройки (действие на даче), а также размеренный темпоритм кажущегося даже несколько затянутым течения событий.

В целом нужно отметить, что современное социально-культурное значение фильма проявляется в формировании в обществе такого духовно-нравственного архетипа, который выражает собой стойкость духовной позиции русского человека, не сломленного течением жизненных обстоятельств и политическими условиями — *благородство русской души*. За этим скрывается особый духовно-нравственный подтекст, в котором сосредотачивается выработка особых нормативов нравственной борьбы за сохранение чести и достоинства.

В качестве примера второго направления в современной кинодокументалистике приведем раскрытие темы социального сиротства и веры в человека, встречающей сопротивление людей, демонстрирующих духовное убожество в России в теме социаль-

ного сиротства в фильме Армана Ерицяна «Под открытым небом».

Постоянное замалчивание в искусстве темы бомжей — показатель равнодушия общества не только к этой категории граждан, но и к человеку вообще! Во многом эту лакуну в сфере документального кино заполняет данный фильм. Фильм представляет собой направление *проблемно-констатирующего кинореализма*, что отвечает задаче раскрытия морального облика человека, живущего под открытым небом. В этой картине, снятой в жанре социального киноочерка, с высокой степенью социальной остроты показана тема социального сиротства и бездомности, выводящая на проблему взаимоотношений любви и одиночества в современном мире. Картина показывает, что такую правду нельзя не показать: она должна помочь обществу повернуться лицом к падшим! Тема «На дне» в современной интерпретации, показ андеграунда современного общества, обеспокоенного и несколько «оскорбленного» культурой современных каликов, странников, уродливых, бездомных, но отнюдь *духовно не убогих россиян* — это обвинение его самого в нравственном бескультурьи, упадке души, породившем всеобщий «пофигизм» и нравственное уродство как норму современной жизни.

Следует отметить, что определенные черты строения данного фильма могут возникнуть и, как это очевидно, возникают под влиянием «внеэстетических механизмов восприятия, заданных типом культуры (и субкультуры. — Н.Х.) и как проявление специфических свойств того или иного жанра или направления искусства экрана и, наконец, как элемент индивидуальной манеры художника» [4, с. 66]. В связи с этим напрашивается мысль, что индивидуализация присуща не только артхаусному, но и кино мейнстрима: различие лишь в типах и культуре восприятия, а также — способах взаимодействия со зрителем, определяемых различной специфической структурой киноязыка.

Ключевая идея фильма связана с показом острейшей проблемы современного общества — жизни бездомных, униженных, оскорбленных и забытых Родины людей, в которых еще живет душа, тяга к искусству и творчеству, а самое главное — в них не пропала *человечность*! Сюжет строится на последовательном наблюдении съемочной группы за жизнью бездомных и включает в себя периодическое интервьюирование, предысторию их «падения на дно», показ борьбы за выживание и против духовного опустошения и неожиданного конца.

Центральные образы картины — это двое найденных в реальной жизни создателями фильма персонажами: бывший музыкант — добродушный толстяк Александр Кириленко и верная подруга и единомышленница журналистка Наталья Латышева. В качестве дополнительных образов выступают окружающие люди, насыщающую кипящую обстановку современной Армении. История бывшего музыканта Александра Кириленко и журналистки Натальи Латышевой, оказавшихся на сломе исторических эпох под открытым небом, необычайно трагична. С одной стороны, даже ласковая, по их мнению, Армения с более отзывчивыми и трогательными людьми, находка богатства (100 долларов) на дне мусорного бака, где присутствует некое спасительное пространство. С другой стороны — те же проблемы, страсть к алкоголю. В них живет еще *творческой песенный дух* (попытка подражать певцам) неспособность Александра к исполнительству

(трудно, отказывают пальцы, даже оказалось невозможным исполнить «Лунную сонату» Л. Бетховена). Особое место в картине занимают образы трогательной преданности собак, которые сопровождают пару повсюду и остаются преданными до конца их жизни. Истинная человеческая любовь Александра и Наташи друг к другу, к жизни, к тем, кто еще несчастнее («Согреть и спасти воробушка») делает их последние тяжелые дни под небом Армении без крыши над головой светлее и просветляет их души. Наверное, кроме крова и физического тепла, некоторая душевная поддержка могла бы спасти от раннего ухода из жизни этих пылких, страдающих высокой жизни людей, но увы...

Не может не вызывать слез последний приход съемочной группы на последнее место обитания главных героев, где среди вещей, еще напоминающих о последнем приюте обитателей, уныло лежит собака и продолжает ждать хозяина, последним заветным желанием которого была врезающаяся в память фраза: «Ребята, я хочу умереть...». Трогают кладбищенские кадры, в которых среди обилия захоронений таблички с фамилиями героев фильма (все остальные — безымянные). Убивает не холод непогоды, а одиночество и абсурдность человека, потерявшего не только талант, но и веру в человека и выброшенного из оболочки общества, которому просто приходится обрекать себя на гибель, которая единственная избавляет от последних мук и страданий. Здесь показаны все аспекты беспокойного уюта в вынужденной эмиграции: вера, искусство, быт, мирное сосуществование с окружающими. Еще более печально, что проблема коснулась интеллектуальной элиты общества. Картина этой безысходности как лучшей полосы для божьей в Армении на фоне страха быть убитыми подростками в подвалах России, несомненно, заставляет задуматься над тем, как низко в ней пала нравственность и духовность в годы перестройки.

По стилю фильм представляет собой *грамматическую видеозарисовку с лирическими отступлениями*. Операторская работа характеризуется обилием сложных приемов углубления в состояния персонажей: скрытой камеры, длительного кинонаблюдения, операторской съемки, киноинтервью. Можно считать удачным нахождение в жизни достаточно выразительных для своего времени типичных опу-

стившихся маргиналов-интеллигентов. Звуковая палитра фильма связана с ассоциативным музыкальным сопровождением, интервью с музыкальными вкраплениями (например, акапельное исполнение дуэтом песни «А ты такой холодный, как айсберг в океане») и драматически накалинные паузы. Замысел автора был подчинен строго последовательному монтажу и темпоритму, выраженному в спокойном размеренном, ничего не предвещающем течении жизненных событий.

Просмотр картины вызывает желание значение обратить внимание общества к теме социального одиночества людей, опасности нахождения «на грани жизни и смерти» — в этом ее социально-культурное значение, что определяет и соответствующий духовно-нравственный подтекст: искать пути и возможности преодоления равнодушия в обществе к обездоленным странникам и бездомным — *у них то же есть душа!*

Библиографический список

1. Кириллова, Н. Б. Аудиовизуальная культура: Словарь понятий и терминов / Н. Б. Кириллова, Н. Ф. Хилько. — Екатеринбург : Изд-во Урал. гос. ун-та, 2011. — 232 с.
2. Лотман, Ю. Диалог с экраном / Ю. Лотман, Ю. Цивьян. — Таллин, 1984. — 125 с.
3. Новые аудиовизуальные технологии : учеб. пособие / Отв. ред. К. Э. Разлогов. — М.: Едиториал УРСС, 2005. — 488 с.
4. Разлогов, К. Э. Искусство экрана: от синемаатографа до Интернета / К. Э. Разлогов. — М.: Российская политическая энциклопедия, 2010. — 287 с.
5. Шемякин, А. А. Документальный фильм в современном медиапространстве / А. А. Шемякин // Экранная культура в современном медиапространстве: методологии, технологии, практики / Под ред. Н. Б. Кирилловой, К. Э. Разлогова. — Екатеринбург : Уральский рабочий, 2006. — 288 с.

ХИЛЬКО Николай Фёдорович, доктор педагогических наук, доцент (Россия), профессор кафедры кино-, фото-, видеотворчества.

Адрес для переписки: e-mail: fedorovich59@mail.ru

Статья поступила в редакцию 16.02.2012 г.

© Н. Ф. Хилько

Книжная полка

Нарижная, Е. П. Культурология : учеб пособие для вузов / Е. П. Нарижная, З. А. Неверова, Т. А. Юрис. — 4-е изд., испр. — Минск: Вышэйшая школа, 2011. — 2008. — 368 с. — Гриф МО Республики Беларусь. — ISBN 978-985-06-1504-6.

Написано в соответствии с требованиями государственного стандарта и программы для вузов, утвержденной Министерством образования Республики Беларусь, и включает всю необходимую тематику по курсу «Культурология». Рассматриваются основные проблемы культурологии: генезис культуры; теория культуры; типология и историческая динамика культуры; культура древних цивилизаций; античная и средневековая культура; культура Возрождения, Нового времени и современности; специфика культуры России и отечественной культуры. Предыдущее издание вышло в 2007 г. Предназначено студентам учреждений, обеспечивающих получение высшего образования, а также широкому кругу читателей.

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ПЕРВОБЫТНОГО ЧЕЛОВЕКА В ОБРАЗАХ ИСКУССТВА

Изобразительная линия первобытного художника отображала и являлась ментальной формой сокровенного искусства первобытного мира. Эта форма выступала носителем присущего ей качества бытия. Живая линия отражала характер и уклад мироощущения, дух самого существования человека на земле.

Ключевые слова: первобытное искусство, изобразительная линия.

Духовное самовыражение человека началось еще на заре человечества, в эпоху первобытного строя. Глубинное познание природы было и есть познание себя в окружающем мире. Природа учила, природа обогащала, природа кормила людей. Она была всем для них, поэтому развитие первобытного общества неразделимо связано с той средой, в которой находились люди. Природа не только давала средства к существованию, но и источала импульсы для духовного и, как следствие, культурного преобразования.

В духовной культуре первобытного мира большую роль играло искусство. Оно стало универсальным воплощением духовных и душевных самовыражений человека, играя такую же роль в мироощущении, как орудия труда в бытовой деятельности.

Обращение первобытных людей к новому для них виду деятельности — искусству — одно из величайших событий в истории человечества. Первобытное искусство отразило первые представления человека об окружающем мире, благодаря нему сохранились и передавались знания и навыки, происходило общение людей друг с другом.

Человек через изображение пытался выразить свои эмоции, мысли, применяя в первую очередь линию, а позднее и цвет. Чувствуя потребность отобразить природу и быт, окружающие первобытного человека, он рождает искусство, передающее красоту мира. Устанавливая синтетический и многомерный подход к этому искусству, необходимо учитывать не только богатство и новизну рационального, в какой-то мере, содержания художественного воспроизведения быта, но и эмоциональную мощь художника, погруженного в те переживания, которые он пытался отобразить в своих рисунках. Его язык изображения скуп, но в то же время очень выразителен. Так, в резном наскальном изображении фигуры фантастического животного XII—X тыс. до н.э. (Китай, гора Хелань) контур линии очень выразительный и живой. Это не сухая, графичная линия, а, действительно, живая, подвижная линия, передающая движение и эмоционально-визуальное впечатление от происходящего и увиденного. Тройная линия животного создает впечатление объема.

На другом рисунке, уже из пещеры Фон-де-Гом, изображена голова оленя. Плавность и текучесть линии этого изображения завораживает, когда смотришь на этот великолепный рисунок оленя на скале. (Пещера Фон-де-Гом, Франция. Палеолит. Эпоха Ориньяк-Солютре). Точность образа поражает. Используя разную толщину и прерывистость линии, первобытный художник дает потрясающий,

по своей стилизации объект изображения. Характер оленя передан незначительными средствами, но от этого его визуальный образ не потерял своего своеобразия и реалистической правдивости. Человек изображал то, что его волновало, при этом проявляя себя в творчестве, он одновременно проявлял себя как первооткрыватель душевных переживаний человечества. Осваивая и преобразуя внешний мир, человек осваивал и преобразовывал свой внутренний мир. Для него не существовало принципиальной разницы между своими представлениями, мыслями и объективными явлениями природы. Ему казалось, «что власть, которую он имеет над своими мыслями, распространяется и на вещи» [1, с. 14], — утверждали в статье «Психоанализ искусства» Р. Ф. Додельцев и К. М. Долгов.

Грациозность линии первобытного художника отображала и являлась ментальной формой сокровенного искусства первобытного мира. Эта форма выступала носителем присущего ей качества бытия. Живая линия отражала характер и уклад мироощущения, дух самого существования на земле человека. Его чувства, мысли были направлены на красоту и желание жить «на полную катушку». Как сказал известный английский исследователь истории и философии культуры Буркхардт Титус: «Согласно духовному взгляду на мир, красота предмета — это не что иное, как прозрачность его экзистенциальных оболочек» [2, с. 7].

Данный анализ идеологической стороны первобытного искусства, конечно, не дает возможности глубокого проникновения в механизмы и закономерности внутреннего мира первобытного человека и его отношения к искусству. Возникают вопросы: что же побуждало к творчеству человека, какие эмоции и душевные порывы им владели? Безусловно, эти вопросы требуют тщательного психоанализа, чтобы раскрыть тайну первобытного искусства, его побудительные мотивы и механизмы художественного творчества. Но для данного исследования важна основа свободной, изящной линии, при помощи которой первобытный художник создавал удивительные по пластике и эмоциональному выражению образы. Искусство, которое имеет столь живую сущность, не могло не руководствоваться духовным сознанием. Внутреннее видение, ориентированное на неуловимые флюиды радости жизни, всегда несет в себе мощную энергетику красоты. То бессознательное, которое проявлялось в рисунках первобытного человека, зачаровывает. Оно, вместе с тем, соответствует вполне, художественному восприятию мира

человеком того периода. Это искусство послужило фундаментом, основой будущих знаний и мировоззрения всего человечества. Несмотря на примитивный образ жизни, отсутствие элементарных благ материального существования, человек все же пытался найти путь и способ для выражения своего внутреннего состояния и ощущения от окружающего мира.

Рисунки в пещерах первобытный человек мог рисовать, как утверждают ученые, по двум причинам: первая — это потребность в красоте; вторая — верования, магия, ритуал.

Действительно, возможно, что потребность человека к красоте является одной из причин возникновения искусства. Ведь первобытный человек — это человек природы. Он был слит с ней. Он растворялся в окружающей среде. Он жил с ней и в ней. Как утверждает Е. Орлова в своей статье «Искусство первобытного человека»: «В поисках лучшей жизни человечество не раз вспомнит о свободном человеке древности: он был близок природе, жил с ней душа в душу, знал красоты ее. Он знал то, чего мы не ведаем уже давно» [3].

Естественно, что красота дикой природы не могла не волновать сознание и душу человека, как написал в своем труде «История искусства всех времен и народов» Карл Вёрман, современный немецкий ученый: «Не будем отрицать, что природа — величайший художник» [4, с. 17].

Человек хотел видеть эту красоту везде, в частности, и там где он жил. Украшая стены, утварь, человек сохранял образ прекрасной природы, животного мира. Многочисленные рисунки внутри пещер с изображением быков, лошадей, антилоп и т.п. передают поразительную реалистичность. Примером может служить рисунок лошадей из пещеры Шове (Франция). С какой любовью первобытный художник изображает бегущее стадо животных, с точностью подметив даже движение голов при беге и развивающиеся гривы!

Изобразительная линия, с помощью которой передаются образы, имеет «раскрепощенный», свободный характер. Смелые, уверенные линии контура иногда растворяются в тонировке, иногда четко обозначает контур животного, кое-где прерываясь, но так, что мысленно можно «дорисовать» образ. Свободное владение рисунком удивляет. Ведь первобытный художник не проходил никакого обучения, не учился рисовать специально. Значит, это умение шло изнутри, из души человека. Значит, была потребность выразить свои эмоции, наблюдения как-то и через что-то. Для воссоздания образов первобытный художник стал использовать плоскость стен в своих жилищах, чтобы запечатлеть запавшие в душу моменты из самого мироздания природы.

Возьмем еще один рисунок из той же пещеры, изображающий бизона. Он нарисован смелыми, уверенными штрихами, в сочетании с большими пятнами краски. Удивительно монолитная, мощная фигура зверя с точным изображением его анатомии и пропорций «красуется» на стене пещеры. Рисунок не только имеет контурное очертание, но и объемное: как осязателен крутой хребет бизона и все выпуклости его массивного тела! Рисунок полон жизни, в нем чувствуется трепет напрягающихся мускулов, упругость коротких крепких ног, ощущается готовность зверя ринуться вперед, наклонив голову, выставив рога и исподлобья глядя налитыми кровью глазами. Рисующий, вероятно, живо воссоздавал в своем воображении тяжелый бег бизона сквозь чащу, его бешеный рев и воинственные крики пре-

следующей его толпы охотников. Животное нарисовано очень правдоподобно, словно его изображал современный художник, прошедший «штудию».

Однако есть одна особенность в изображении образов: все персонажи наскальных рисунков изображены в профиль. Практически нигде нет фасного изображения. А, как известно, очень сложно рисовать профильные образы, так как не просто при таком изображении передавать объем. Но первобытный художник отлично справлялся с этой задачей. Возможно, есть и другое объяснение профильного изображения животных в первобытный период. Например, художник наблюдал как бы со стороны жизнь окружающего его мира, не вел тем самым диалог с миром животных, а был лишь наблюдателем. Хорошо известно, что фасное изображение предполагает общение «глаза в глаза», а первобытный художник, несмотря на то, что был очень близок с природой, все же предпочитал «изучать» ее. Не все было понятно человеку, не все явления постижимы, да и мир животных был далеко не безобиден.

Потребность в изображении именно животных вероятнее всего была связана с мировосприятием макрокосмоса, в котором находился человек. Эта была не самостоятельная деятельность, а одно из составляющих в образе жизни.

В искусстве первобытного периода находит отражение богатый внутренний мир человека, который выражается в свободной, легкой, будто летящей линии. Раскованность внутреннего мира человека передается в его творчестве, жизненных пристрастиях, мироощущении. «Духовной культуре первобытных народов, — констатирует В. Кабо, — посвящено немало исследований, но даже лучшим из них нередко присущ один недостаток. Авторы этих трудов, расчлняя духовную жизнь первобытного общества, выявляя ее структурные элементы, часто забывают о том, что они имеют дело с явлением, представляющим собой в действительности нечто цельное и нерасчленимое» [5, с. 275].

Первобытное искусство, являясь частью первобытной культуры, отражало помимо понятия красоты еще и религиозные верования и культы, особые традиции и обряды, связанные с окружающим миром. Оно скорее носило синкретический характер, так как искусство, мифология и религия были неотделимы одно от другого. Магические верования людей зачастую выражались через накальные рисунки, которые включались в особый процесс ритуальных действий. Рисование считалось магическим актом способным помочь в добычании пищи, победе над врагом, удачной охоте и т.д., поэтому этот процесс сопровождался особыми заклинаниями и обрядами. В наскальных рисунках часто встречаются изображения животных пронизанных стрелами. Например, изображение бегущей лошади из пещеры Альтамир в Испании пронизывает стрела. Другие стрелы, как дождь, окружают тяжелый бег лошади. Первобытный художник очень умело вписывает изображение лошади в неровную поверхность стеной пещеры. Изящная линия контура крупы лошади варьируется: то прерываясь, то утолщаясь в нужных местах. Однако в изображении не чувствуется трагизма или накала страстей, несмотря на то, что перед нами сцена охоты. Изображающий словно проникает в мир и душу животного, настраивается на его вибрации, любясь красотой его облика и повадками.

Еще в 1708 г. немецкий учёный Г. Э. Шталь назвал веру в существование души и духов, а также веру в одушевленность всей природы, анимизмом. В свобод-

ном энциклопедическом словаре «Википедия» говорится, что Г. Э. Шталь «назвал анимизмом своё учение о душе как некоем безличном жизненном начале, лежащем в основе всех жизненных процессов» [6].

Вера в существование души и духов присуща всем культурам человечества. Среди этнографов и религиоведов распространено мнение, что анимизму предшествовала более ранняя ступень религиозного сознания — аншлатизм (от лат. *ani-matus* — «одушевлённый»), когда существовала вера не в отдельных духов, а во всеобщую одушевлённость природы.

Весь мир представляется населенным духами. В растениях и животных, главным образом в птицах, змеях, черепахах, рыбах, а также в медведях и волках, лошадях и быках воплощаются образы, убив которых на изображении или в ритуальном действе в фигурке, человек обеспечивал себе удачу в охоте. Первобытный охотник верил, что, рисуя животных, он как бы подчиняет их себе, тем самым лишая животное ловкости скорости, бдительности.

В книге «Утро искусства» академик А. П. Окладников писал, что у первобытных художников была лишь потребность в материализованном выражении внутренних переживаний чувств и идей, творческой фантазии, связанной с физической красотой природы. Он считал, что «источки художественной деятельности коренятся в том, что составляет сущность и основу искусства, — в творческой фантазии и в способности наслаждаться прекрасным — в эстетическом чувстве...» [7, с. 43].

Познание природы, мира зверей не могло не сказаться на культуре и развитии первобытного общества. Как пишет коллектив, под редакцией нескольких авторов: Фомина Н. Н., Борисов О. С., Свечникова Н. О., Толстикова И. И., Филичева Н. В., в учебном пособии по культурологии: «Первобытные люди еще не выделяли себя из окружающей природной среды и были глубоко интегрированы в свое социальное окружение. Их мышление не было отделено от эмоциональной сферы и отличалось большой образностью.

Следствием всего этого явилось наивное очеловечивание окружающей природной среды, и вытекающая отсюда всеобщая персонификация в мифах и широкое «метафорическое» сопоставление природных и культурных (социальных) объектов» [8, с. 92].

Сопричастность с красотой, стремление познать окружающую действительность дало свои результаты. Произошло соединение устремлений, которые проводились в ритуальных действиях, связанных с изображением животного перед охотой и в украшении предметов быта элементами и стилизованными образами, подсмотренные у природы.

Так, например, часто встречаются волнообразные линии на вазах. Изображение таких линий на поясах кубка из чешской местности Ледце эпохи неолита напоминает водную зыбь. Такая трактовка изображения, по всей видимости, была подсказана человеку простейшей зрительной ассоциацией между извилистой линией и волнением воды. Дмитриева в своем труде «Краткая история искусств» утверждала: «Человек формировал свой духовный мир через познание и наблюдение внешней природы, мира зверей, который он тогда понимал лучше, осознавал яснее, чем самого себя» [9, с. 47].

В результате в первобытной культуре формируется символизм, который позволял через условные изображения передавать сложные явления, что способствовало выработке мыслить отвлеченными понятиями и категориями. Возможно, схематизм воз-

ник потому, что ослабла наивная вера в изображение как в «двойника» человека или животного и на первый план выдвинулась необходимость обозначения, сообщения, рассказа о событии. Древние художники не только копировали природу, они вносили в первозаданный орнамент, новые комбинации и элементы.

Особой популярностью пользовался символ спирали. Этот символ получил широкое распространение еще на заре человечества. Принцип спирали часто встречается в природе: это и форма Галактики, вихри, воронки, раковины и круги на полях и на воде.

Спираль — амбивалентный символ, связанный с жизнью и смертью, цикличностью в природе. Подобно кругу, спираль отражает образ бесконечности и воплощает идеи развития, непрерывности, космических ритмов. Она была воплощением дыхания самой природы. Очень часто рисунку спирали изображали на предметах быта, например, на вазах, посуде.

Энергетический аспект этой фигуры связан с символикой центра, как изображения, представляющего вращение небосвода, движения солнца, смены времен года и вращения земли.

Спираль имеет, кроме того, ту же символику, что и лабиринт. В метафизическом плане она символизирует реалии существования, различные модальности бытия, блуждания души в проявлении и ее окончательное возвращение к центру.

Эти символы различным образом декорировали сосуды, из которых употреблял пищу человек. Они могли служить украшением утвари, а могли нести эзотерическое значение. Но одно остается неоспоримым. Линия рисунка четко сочеталась с формой предметов, усиливая ее или дополняя своей пластикой.

Обращение первобытных людей к искусству — одно из величайших событий в истории человечества. Можно сказать однозначно, что первобытное искусство зарождалось как часть единой жизнедеятельности человека, в которой нерасторжимо соединялись труд и общение, познание окружающего мира и самопознание, магические обряды и художественное творчество.

Первобытное искусство отразило первые представления человека об окружающем мире, что способствовало сохранению и передаче знаний и навыков. Кроме того, с помощью искусства происходило общение людей друг с другом.

Жизнерадостность, жизнелюбие первобытного человека не могли не отразиться на способе изображения образов, явлений. Легкая свободная, летящая, красивая по своей пластике изобразительная линия явилась выразителем мироощущения человека природы. Такую линию можно назвать линией свободы.

Первобытное искусство, являясь частью первобытной культуры, куда помимо искусства входили религиозные верования и культы, особые традиции и обряды, дало толчок к развитию цивилизации и дальнейшему преобразованию изобразительной линии как эмоционально-психологическому аспекту визуальной культуры.

Библиографический список

1. Додельцев, Р. Ф. Психологический анализ искусства / Р. Ф. Додельцев, К. М. Долгов // Вступительная статья к книге З. Фрейда Художник и фантазирование. — М.: Республика, 1995. — 400 с.
2. Буркхардт, Титус. Сакральное искусство Востока и запада. Принципы и методы / Титус Буркхардт. — М.: Алетея, 1999. — 216 с.
3. Орлова, Е. Искусство первобытного человека. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.lomonosov>.

org/friend-esses/fourfriend-sses605461.html (дата обращения: 20.12.2011).

4. Вёрман, К. Истории искусства всех времен и народов. В 3 т. Т. 1 / Карл Вёрман. — М.: АСТ, 2000. — 944 с.

5. Кабо, В. Синкретизм первобытного искусства / В. Кабо // Ранние формы искусства. — М.: Искусство, 1972. — С. 275–299.

6. Шталь Г. Э. // Википедия. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: /http://ru.wikipedia.org/wiki (дата обращения: 20.12.2011).

7. Окладников, А. П. Утро искусства / А. П. Окладников. — Л., 1967. — 135 с.

8. Культурология : учеб. пособие / Под редакцией доц.

Н. Н. Фомина, доц. Н.О. Свечниковой. — СПб.: СПбГУ ИТМО, 2008. — 483 с.

9. Дмитриева, Н. А. Краткая история искусств / Н. А. Дмитриева. — М.: Искусство, 1989. — 320 с.

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

Адрес для переписки: e-mail: Galaomsk2004@mail.ru

Статья поступила в редакцию 27.02.2012 г.

© Г. Ю. Османкина

УДК 069: 001.12 (471)

Е. Е. ЛЕОНОВ

Кемеровский
государственный университет
культуры и искусств

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СЕТИ ШКОЛЬНЫХ МУЗЕЕВ г. НОВОСИБИРСКА (2000—2011 гг.)

В работе представлен полный анализ актуальной проблемы — исследования школьных музеев в г. Новосибирске, где раскрыты и проанализированы участие школьных музеев в городских массовых мероприятиях, опыт их работы, современное состояние. Автор приводит статистические данные количественного соотношения школьных музеев, их полное структурное деление и профили.

Ключевые слова: школьные музеи г. Новосибирска, музеология, паспортизация, историко-культурное наследие, культурно-образовательная деятельность, регион.

Известно, что музеи начали использовать в целях развития образования и воспитания ещё с конца XVIII в. Под школьным музеем понимается определённое место со специфическими историческими, политическими, социологическими и, главное, — образовательными особенностями. Благодаря специфике, школьный музей открывает новые стороны соприкосновения с «аурой» исторических, аутентичных объектов. Исторические реликвии в таком музее обладают особой привлекательностью, так как собраны, как правило, на общественных началах, благодаря поисковой работе обучающихся. Школьный музей следует характеризовать как идеальное место для приобретения культурного и общественного опыта, распространения историко-культурного наследия региона.

Школьные музеи приобретают всё большую популярность. В каждой области развитие школьных музеев зависит напрямую от курирующей организации и заинтересованности местных властей в развитии таких музеев в своём регионе. Школьные музеи г. Новосибирска имеют свои особенности развития, которые имеют как положительные, так и отрицательные моменты.

В образовательных учреждениях города Новосибирска и Новосибирской области более 300 музеев различных профилей: исторические, историко-краеведческие, музеи боевой славы различных сибирских формирований, музеи народной культуры и другие [1, с. 6].

Школьные музеи г. Новосибирска ещё находятся в стадии активного развития и роста численности. В городе далеко не в каждой школе открыт музей, но постепенно численность растёт. К 2008 г. в г. Новосибирске 154 школьных музея из более 200 школ [2, с. 1]. Это составляет 85% от общего количества школ в городе. Показатель высокий, хотя, например, в г. Кемерово показатель количества школьных музеев от количества школ составляет 91%. К началу 2012 г. насчитывается 159 музеев, что говорит об увеличении их сети.

Среди музеев г. Новосибирска есть как молодые (от нескольких месяцев), так и старые музеи (до сорока лет и более). Старейшими школьными музеями являются музеи школ № 3, 12, 13, 41, 48, 49, 66, 70, 108, 182 [1, с. 6]. Многие музеи являются уникальными в силу имеющихся у них коллекций: музей им. Н. С. Симакова бывших малолетних узников фашистских лагерей, музей Ленинградской блокады,

музей боевой славы 46-го Гвардейского Таманского ордена Суворова 3-й степени женского авиационного полка лёгких ночных бомбардировщиков и др. [3, с. 5].

К 2010 г. количество школьных музеев составляет 153 музея. В количественном соотношении сеть музеев г. Новосибирска представлена следующими профилями:

- музеев исторического профиля — 81,
- музеев военно-исторического профиля — 41,
- музеев этнографического профиля — 13,
- музеев краеведческого профиля — 17,
- детский экологический музей — 1 [4, с. 1–21].

Из 153 паспортизировано 138 музеев, не паспортизировано 15 музеев образовательных учреждений (на 2009/10 учебный год) [4, с. 1–21]. Для сравнения на конец 2008/2009 учебного года было паспортизировано 107 музеев [2, с. 4].

Сеть музеев г. Новосибирска разделена на районы:

1. Дзержинский район — 19 музеев;
2. Железнодорожный район — 6 музеев;
3. Заельцовский район — 18 музеев;
4. Калининский район — 16 музеев;
5. Кировский район — 21 музей;
6. Ленинский район — 26 музеев;
7. Октябрьский район — 16 музеев;
8. Первомайский район — 12 музеев;
9. Советский район — 11 музеев;
10. Центральный район — 8 музеев [4, с. 1–21].

Историю появления школьных музеев г. Новосибирска полностью проследить достаточно сложно в силу того, что историческое составляющее школьных музеев всегда было отодвинуто на второй план в силу специфики их деятельности. Но среди современных школьных музеев можно отметить весьма важные моменты с точки зрения их исторического развития. К 2000 г. в г. Новосибирске существовало около 60 школьных музеев. После 2000 г. открыто более 70 школьных музеев, что подчёркивает нарастающий темп развития сети школьных музеев [4, с. 1–21].

Школьные музеи г. Новосибирска вовлечены в обширный круг городских массовых мероприятий. Ежегодно проводится большое количество мероприятий по работе с активистами и руководителями школьных музеев, а также по развитию уровня работы школьного музея. Например, в 2008/09 учебном году были проведены следующие мероприятия по сохранению культурно-исторического пространства города:

- педагогический совет для руководителей школьных музеев;
- форум семейных династий;
- конкурсы: «Листая улицы, как страницы», «Маршруты по школьным музеям», «Школьные музеи города Новосибирска»;
- две научно-практические конференции: для руководителей музеев образовательных учреждений и для учащихся «НОУ «Сибирь»;
- городской фестиваль музеев;
- профильная смена «Я гражданин России» [2, с. 2].

С 2010/11 учебного года работу школьных музеев г. Новосибирска курирует городской центр физической культуры и спорта «Виктория». До 2010 г. курирующей организацией был Дворец творчества детей и учащейся молодежи «Юниор», но изменения произошли не внешние, а внутренние, поскольку в силу внутренней реструктуризации было изменено название и некоторые функции. Поэтому в настоящее время «Виктория» занимается работой со школьными музеями.

Редакционно-издательская деятельность ведётся на достаточно высоком уровне. Например, за

2008/09 учебном году отделом патриотического воспитания ДТД УМ «Юниор» были изданы: информационно-методический журнал буклетов «Этот удивительный мир» [5], информационный журнал о семейных династиях «Я хочу рассказать вам...», сборник материалов IV городской научно-практической конференции руководителей музеев образовательных учреждений «Организация целостной образовательной среды ученика как результат взаимодействия семьи и школы», календарь городских массовых дел по программе «Патриот» [2, с. 2–3].

В 2008/09 учебном году был введён интегральный показатель активности по участию школьных музеев образовательных учреждений города в массовых мероприятиях, который включает: участие в работе педсовета, форуме семейных династий, конкурсах: «Листая улицы, как страницы», маршруты по школьным музеям, конкурс эмблем, конференции руководителей школьных музеев, научно-практической конференции школьников НОУ «Сибирь», фестиваль музеев. Показатели последних лет приведены в таблице 1 [2, с. 3].

Из данных по таблице стоит отметить, что самыми активными являются музеи Дзержинского, Железнодорожного и Кировского районов. Районы, в которых музейная работа значительно ниже среднего уровня по городу: Заельцовский, Советский, Первомайский.

Одним из самых значимых мероприятий, в которых регулярно участвуют школьные музеи, является ежегодная конференция для школьников «НОУ «Сибирь», где выделена отдельная секция «Музеология». В 2006/07 учебном году на секции «Музеология» приняли участие в конференции 5 образовательных учреждений и представили 7 работ [2, с. 3–4]; в 2007/08 учебном году — 13 образовательных учреждений — 17 работ; в 2008/09 учебном году — 17 образовательных учреждений — 21 работа. Это говорит о росте интереса к конференции, о её уровне и возрастающей степени поисковой грамотности обучающихся [6, с. 3].

Всё больше музеев образовательных учреждений проходят паспортизацию. Паспортизация в апреле 2009 года впервые проходила по новым до-

Таблица 1

Показатель активности по участию школьных музеев образовательных учреждений г. Новосибирска в массовых мероприятиях

| № | Район | 2006-2007 (%) | 2007-2008 (%) | 2008-2009 (%) |
|-------------------|-----------------|---------------|---------------|---------------|
| 1 | Дзержинский | 17,3 | 29,9 | 59,3 |
| 2 | Железнодорожный | 28 | 42,9 | 58,3 |
| 3 | Заельцовский | 0 | 31,2 | 28,9 |
| 4 | Калининский | 11,1 | 50 | 38,3 |
| 5 | Кировский | 15 | 56,2 | 55,7 |
| 6 | Ленинский | 24 | 41,8 | 33,8 |
| 7 | Октябрьский | 10 | 42,8 | 33,8 |
| 8 | Первомайский | 9,9 | 57,8 | 32,8 |
| 9 | Советский | 14,2 | 37,8 | 32,4 |
| 10 | Центральный | 43 | 71,4 | 41,5 |
| Средний по городу | | 17,5 | 46,18 | 48 |

кументам. Пакет документов был утвержден Приказом Главного управления образования мэрии города Новосибирска от 28.10.2008 года № 1129-од и для ознакомления был передан в районные управления (отделы) образования [2, с. 7].

Среди крупнейших мероприятий в школьных музеях г. Новосибирска также представлены фестиваль музеев и профильная смена «Я гражданин России». Фестиваль приурочен к празднованию Международного дня музеев.

В настоящее время продолжается рост количества музеев, в настоящее время сеть музеев города достаточно полно сформирована, увеличение идёт в основном за счет появления музеев в дошкольных учреждениях: Кировский район — сад № 172, 436, 425, Первомайский район — сад № 11, 27, 55, 477. В основном это этнографические музеи. Появились школы, в которых по 2 музея, что обусловлено желанием педагогических коллективов, направленное на развитие образования внутри отдельно взятых школ [2, с. 12].

Таким образом, проанализировав работу школьных музеев г. Новосибирска, стоит отметить, что развитие школьных музеев в целом находится на качественном уровне, о чём свидетельствует количественный рост сети как отдельного направления. Помимо общих сведений о школьных музеях мы отмечаем неизменный уровень проведения городских массовых мероприятий, в которых регулярно участвуют школьные музеи. Подводя итог вышесказанному, стоит отметить, что рост школьных музеев в г. Новосибирске продолжается, а уровень работы повышается. В настоящее время школьные музеи активно участвуют в информатизации, появлении собственных сайтов, что говорит о возрастающем статусе музея и уровне его руководителя.

Исследование школьных музеев г. Новосибирска является актуальной, но сложной задачей, школьные музеи мало изучены, их работа по большей части остаётся закрытой и малопривлекательной для изучения. Нам удалось выяснить полное количество школьных музеев в г. Новосибирске, по многим музеям известны дата и год открытия музея, дата паспортизации. Удалось полностью проанализировать участие музеев в городских массовых мероприятиях, привести статистические сведения об участии музеев в конференциях и паспортизации, также изучить структурный состав школьных музеев по районам и профилям, что является важной составляющей общего исследования школьных музеев г. Новосибирска.

Итак, к числу региональных особенностей развития культурно-исторического наследия г. Новосибирска относятся:

- связь с поисковой работой;
- погружение в атмосферу исторической памяти через аутентичные экспонаты;
- растущая роль музеев;
- расширение функций музеев при проведении массовых мероприятий;
- координация деятельности с другими социальными институтами;
- расширение научно-методической базы.

Библиографический список

1. Орлова, В. А. Работа музеев по сохранению памяти прошлых поколений / В. А. Орлова // Школьный музей: пространство диалога и эксперимента : сб. материалов V Открытой региональной науч.-практ. конф., 26 – 27 февраля 2009 г. – Новосибирск, 2009. – С. 6 – 7.
2. Шихваргер, Г. А. О комплексных мероприятиях по подготовке к празднованию 65-й годовщины Победы в Великой Отечественной войне 1941 – 1945 гг. и подведение итогов работы музеев образовательных учреждений за 2008/09 учебный год : докл. на пед. совете для рук. шк. музеев образовательных учреждений / Г. А. Шихваргер. – Новосибирск, 2009. – 11 с.
3. Орлова, В. А. Вступительная статья / В. А. Орлова // Информ.-рекламная деятельность как ресурс развития музея ОУ : сб. материалов VI науч.-практ. конф., 25 – 26 февраля 2010 г. – Новосибирск, 2010. – С. 5.
4. Участие музеев образовательных учреждений г. Новосибирска в городских мероприятиях в 2009/10 учебном году / рук. Шихваргер Г. А.; исполн. Букарева Н. Н. // Из отчёта о работе школьных музеев в 2009/10 учебном году). – Новосибирск, 2010. – 23 с.
5. Этот удивительный мир. Календарь / Автор проекта Н. Н. Букарева. – Новосибирск, 2008. – 38 с.
6. Справка о работе музеев образовательных учреждений г. Новосибирска за 2007 г. / рук. Шихваргер Г. А.; исполн. Букарева Н. Н. – Новосибирск, 2008. – 3 с.

ЛЕОНОВ Евгений Евгеньевич, аспирант кафедры музейного дела Кемеровского государственного университета культуры и искусств, методист Центра дополнительного образования детей им. В. Волиной.

Адрес для переписки: e-mail: Lucky-number@mail.ru

Статья поступила в редакцию 02.12.2011 г.

© Е. Е. Леонов

Книжная полка

Маркова, А. Н. Культурология : учеб пособие для вузов / А. Н. Маркова. – М. : Проспект, 2011. – 376 с. – ISBN 978-5-392-01889.

Учебное пособие в кратком объеме рассматривает историю мировой культуры, раскрывает основные понятия культуры. Материал систематизирован по общепринятым историческим периодам и ключевым странам. Наибольшее внимание в книге уделяется истории художественной культуры: литературе, живописи, скульптуре, архитектуре. Изложение материала в форме вопросов и ответов позволит читателю быстро найти нужную информацию и проверить собственное знание предмета. Пособие адресовано студентам, изучающим культурологию, а также всем интересующимся историей мировой культуры.

ДИАЛОГ НА ЯЗЫКЕ МУЗЕЯ

В статье рассматривается возможность процесса коммуникации в пространстве музея с помощью одного из языков культуры, являющегося носителем особого вида социокультурной информации — музейного языка.

Ключевые слова: музей, коммуникация, язык, культура, экспозиция, посетитель, экспонат.

Язык, будучи важнейшим средством общения, обеспечивает накопление и хранение информации, в том числе относящейся к историческому и личному опыту человека. Эти качества словесного языка можно с полным правом отнести к одному из языков культуры — специфическому «музейному языку». Музейное пространство как устойчивая ячейка постоянно эволюционирующей ноосферы, передаёт информацию с помощью этого языка, оставляющего в сознании субъекта факт непосредственного контакта с реальным, подлинным материальным объектом. Язык музея — это язык констатации. Самим своим рождением музей во многом обязан потребности усилить выразительность культурной коммуникации за счёт предметных реалий. И. В. Иксанова отмечает: «Язык музея — нечто совершенно особое, нуждающееся в специальном изучении, совершенствовании и профессиональном использовании» [1, с. 129].

О «языке музея» речь шла уже на I Всероссийском музейном съезде в 1930 году, где, в частности, отмечалось, что музеи ведут беседу с посетителями на языке экспонатов, экспозиция есть тот язык, на котором «говорит» музей, иными словами, это текст, в котором разворачивается музейная информация. В 70-е годы XX века канадский учёный Д. Камерон ввёл в теорию и практику музейного дела термин «музейная коммуникация». Понятие «коммуникация» (связь, общение) отражало поиск такого взгляда на музей, который, как отметил в своём выступлении на научно-практической конференции в Самаре старший научный сотрудник лаборатории музееведения Государственного центрального музея современной истории России А. С. Балакирев, «позволял бы судить о способности музея успешно взаимодействовать со зрителем, о восприимчивости посетителем экспозиции и даже шире: «музейного продукта», выявлять критерии такой восприимчивости» [2, с. 21]. В выступлении А. С. Балакирева прозвучал вопрос: между какими субъектами коммуникация является определяющей в музейной деятельности? Отвечая на него, выступающий отметил разнородность коммуникационных представлений: «предметом музейной коммуникации видится то общение посетителя с музейными работниками, то посетителя с памятниками как предметом, то музейного работника и музейного предмета, то современного общества — с представителями иных эпох и культур» [2, с. 21].

Процесс отбора будущих экспонатов, извлечения предметов из среды их бытования, сохранения и систематизации их, превращает музей уже на основании этого в специфический канал культурно-исторической коммуникации, играющей роль исторической памяти. По образному определению

Т. П. Калугиной, «это лишь потенциальный «канал связи», и для того, чтобы он «заработал», нужен «абонентский пункт». Таким «абонентским пунктом» становится музейная экспозиция [3, с. 68]. Благодаря музейным экспозициям, являющимся действенным средством преодоления культурно-исторической дистанции, обозначенной через ценности и реалии иной, ушедшей культуры, воспринимаемой посетителями — представителями нынешней культуры, живой, существующей здесь и теперь, осуществляется процесс музейной коммуникации.

Экспозиция рассматривается как специфический язык вещей, «разговор предметами», обладающими тремя основными свойствами: информативностью, аттрактивностью, экспрессивностью, которые делают возможной музейную коммуникацию. Исторические события, изложенные в многочисленных интерпретациях, становятся для нас реально существующими, ожившими. Каналом передачи во времени и пространстве является не только духовная, но и материальная культура, поэтому история вещи, её атрибуция способны приковывать зрительское внимание, ибо они выявляют уникальность, культурно-мемориальную ценность вещи. «Музейный язык» уникален. Мы не можем сказать, что в нём имеется столько-то букв, которые, соединяясь, могут образовывать такое-то число слогов. Количество элементов языка будет равно всей совокупности музейных экспонатов мира, причём как экспонатов настоящего времени, так и тех, что ещё только станут ими по прошествии времени, т. е. экспонатов будущего. Однако, несмотря на такую многозначность, язык музея понимаем и читаем, хотя человека никто не обучает чтению музейной информации. Это происходит на почве интуиции, либо «обучение» идёт параллельно восприятию, чтению (то есть экскурсовод или специальный путеводитель объясняет посетителю специфику каждой вещи, произведения искусства) в зависимости от объективных причин: эпохальные ценности, наличный дискурс, интерпретативные цели и возможности. Важным моментом психологии восприятия музейных материалов является их «узнавание», когда, проецируя новую информацию на уже знакомую, посетители музея осваивают её особым «музейным» образом.

Любое орудие производства или предмет потребления, как указывал ещё Э. Б. Тайлор, представляя собой лишь очередное звено в неразрывной цепи родственных изделий или явлений, по законам семиотики, несёт на себе определённую информацию о человеке, об общественных отношениях своей эпохи и своей страны. С помощью предметного языка каждый человек, семья, социальная группа, этнос

или сообщество, часто не отдавая себе в этом отчёта, кодируют и предъявляют себе и другим «поток текстов рефлексирующего, самоидентифицирующего и презентующего характера» [4, с. 48]. В невербальной предметной форме осуществляется передача значительного объёма идей, оценок, образцов отношений, поведения, деятельности. Люди, которых уже нет в живых, продолжают существовать среди нас духовно, как это показывает судьба многих выдающихся личностей. По отдельным черепкам и обломкам опытный археолог может воссоздать живую картину прошлого, так же как этнограф — быт и верования какой-либо народности. Само время, вторгаясь в музейное пространство, и разумная деятельность человека создают экспозиции, сохраняющие наслоения веков, стилей, школ индивидуального мастерства, дух эпох. «Музейный язык» помогает современному человеку вести «диалог» с памятниками истории и культуры в одухотворённом предметном мире, созданном предыдущими поколениями, творчеством наших предков. В определённом смысле к образному определению такого диалога можно отнести знаменитый тезис М. Хайдеггера, сформулированный в работе «Язык в стихотворении»: «Язык как перезвон тишины». «Музейный язык», как и другие языки культуры, является универсальной формой осмысления реальности, состоящей из вновь возникающих или уже существующих представлений, восприятий, понятий, образов и других подобного рода смысловых конструкций — носителей смысла.

В музее, где рождаются, формируются, трансформируются и развиваются взгляды, мнения, суждения, замыслы, оценки, душевные порывы, не только происходит циркуляция информации, но и пересекаются потоки интерпретаций, каждый раз под неслучайно выбранным углом зрения изображающих реальную и идеальную действительность. Однако всякое общение с миром музея требует как организации «извне», так и самоорганизации посетителя, для которого полученное в музее послание — либо повод задуматься и утвердиться в своих прежних взглядах, либо скорректировать своё отношение к окружающим и самому себе, либо предпринять конкретные действия, как минимум, в форме

ответного суждения. Искусство, как и предметный мир музея, не входит беспрепятственно в душу человека, общение на языке музея требует определённых душевных усилий, напряжения, иногда — преодоления стереотипов и внутренних барьеров. «Несмотря на разные мотивы и степени активности различных типов социального поведения, именно они, вероятнее всего, являются тем приводным механизмом, который лежит в основе взаимовлияний музея и общества» [4, с. 45].

В число носителей музейного языка могут быть включены посетители музеев, выставок и т. д., которые способны прочесть составленные на нём тексты, т. е. ознакомиться с той или иной экспозицией, обогатившись, таким образом, новым чувственным опытом и информацией. В сложной системе иерархически связанных языков культуры язык музея выступает как носитель особого вида социокультурной информации, инструмент познания и регулятор поведения.

Библиографический список

1. Иксанова, И. В. Опыт разработки модели регионального музейного объединения / И. В. Иксанова // Музееведение. Вопросы теории и методики. — 1987. — С. 121 — 137.
2. Балакирев, А. С. Музей в период культурной трансформации / А. С. Балакирев // Музейная коммуникация : материалы науч.-практ. конф. в г. Самаре 24 — 28 сентября 2001 г. — М., 2002. — 295 с.
3. Калугина, Т. П. Истоки культурно-коммуникативной функции экспозиции художественного музея / Т. П. Калугина // Сб. науч. тр. НИИ культуры. — М., 1988. — 218 с.
4. Никишин, И. А. Коммуникационный потенциал музея в современном мире / И. А. Никишин // Музейная коммуникация : материалы науч.-практ. конф. в г. Самаре 24 — 28 сентября 2001 г. — М., 2002. — 295 с.

РЕЗНИК Ирина Ивановна, соискатель кафедры «Связи с общественностью», заведующая музеем.
Адрес для переписки: e-mail: Reznik-ii@mail.ru

Статья поступила в редакцию 07.11.2011 г.

© И. И. Резник

Книжная полка

Самыгин, С. И. Культурология : учебное пособие для вузов / С. И. Самыгин, Л. Д. Столяренко, Л. С. Николаева. — 5-е изд. — М. : Март Март, 2011. — 256 с. — ISBN 978-5-241-00816-9.

В учебном пособии в соответствии с Государственным стандартом (2000 г.) представлены ответы на основные вопросы по проблемам культурологии: теория культуры, история мировой культуры, история отечественной культуры, соотношение культуры, природы, общества и личности, культура современности. Предназначено для студентов вузов, изучающих курс «Культурология».

Никитич, Л. А. Культурология. Теория, философия, история культуры : учебное пособие для вузов / Л. А. Никитич. — М. : Юнити, 2009. — 559 с. — Гриф МО РФ. — ISBN 978-5-238-01316-9.

В учебнике дано систематическое и развернутое изложение культурологии, объединяющее теорию, философию и историю культуры. Понятийный аппарат и дополнительная информация, даваемая во вставках-врезках, делают изложение материала доступным и интересным. Для студентов вузов, а также для читателей, интересующихся вопросами культурологии и историей искусства.

ИЗУЧЕНИЕ НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА БАШКИРСКОГО НАРОДА КАК КОМПЛЕКСА ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

Географические условия, богатство и красота родного края способствовали постепенному развитию предметно-пространственной среды башкирского народа. Таким образом, природно-климатические условия играли первостепенную роль в становлении уклада жизни башкир. Костюм, жилище, бытовые изделия, усадьба и поселение создавали предметно-пространственную среду, в которой находился человек, занимаясь повседневными делами и определяя своим укладом жизни характер художественной организации своего быта.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, предметно-пространственная среда, народный орнамент, формообразование.

Одним из важнейших условий для дальнейшего и успешного развития современного декоративно-прикладного искусства является глубокое и всестороннее изучение народного творчества. Поэтому так старательно изучают сегодня прикладное искусство, выявляют его истоки и историю развития. Выявляют, собирают и в виде альбомов публикуют лучшие произведения народных мастеров. Современные художники и народные умельцы в своем творчестве опираются на этот опыт. Изучение декоративно-прикладного искусства в системе высшего профессионального образования становится актуальным, имеет огромное значение взаимосвязь накопленного народного творчества и бережное применение некоторых элементов в современном искусстве.

Истоки башкирского декоративно-прикладного искусства теряются в глубине веков. Потребности кочевников в предметах вооружения и снаряжения, а земледельцев — в орудиях труда способствовали широкому развитию ремесел, что способствовало появлению декоративно-прикладного искусства, которое воплотилось в произведениях ткачества, вышивки, художественно-декоративной обработки дерева и металла, в оформлении национального костюма и украшении жилища. Географические условия, богатство и красота родного края способствовали постепенному развитию предметно-пространственной среды. Таким образом, природно-климатические условия играли первостепенную роль в становлении уклада жизни башкир. Они определили два образа жизни — кочевой и оседлый, что, в свою очередь, сформировало особенности пространства среды, набор предметов и их качества, состав костюма и характер его декора. Происшедшие изменения в жизни башкир сказались на планировке пространственной среды постоянных поселений и в конструкциях легких временных жилищ, их предметном наполнении, проявились в дополнениях к костюму, изменивших его облик. Географические условия местности способствовали появлению территориальных особенностей в оформлении

объектов народного искусства, в использовании доступных природных материалов и выборе техник их обработки. Всё это в конечном счёте и определило своеобразие художественного ансамбля башкирского народного искусства как комплекса предметно-пространственной среды [1].

В древности все украшения декоративно-прикладного искусства играли роль талисманов и оберегов, предохраняли человека от сглаза, от воздействия злых сил и духов. С течением времени представления человека о мире менялись, менялось и назначение украшений. Они постепенно утратили свою первоначальную магическую функцию и стали просто предметами украшения. Одним из самых популярных видов декоративно-прикладного искусства башкир является народный орнамент. Башкиры издавна многообразным, ярко-красочным орнаментом украшали упряжь коня, хозяйственную утварь, одежду, обувь, жилище. Башкирские мастера-резчики внесли в украшение жилищ немало элементов, обусловленных всем внутренним строением народной культуры. При этом предпочтение отдается традиционной орнаментике, к примеру, сложным композициям из S-образных фигур, рогообразному узору «кускар». Крестообразные фигуры выражали идею ориентации в пространстве. В орнаментах башкир часто встречается треугольная форма. Треугольники являлись стилизованными изображениями птицы и восходили к временам тотемистических представлений башкир. Кускарный узор с мотивом рогов барана был связан со скотоводческим укладом жизни. Цвет также имел разнообразные семантические значения. Красный, белый и чёрный цвета являлись самыми распространёнными и почитаемыми в башкирском народном искусстве. Они использовались в оформлении жилища, костюма и предметов декоративно-прикладного искусства. В фольклоре красный цвет ассоциировался с огнём и солнцем, белый — с чистотой и небом. Чёрный цвет защищал от сглаза. В результате, выделялся целый ряд исходных геометрических фигур, имевших глубокое се-

мантическое значение и определявших приоритеты в формообразовании, в выборе мотивов декора и цветовой гаммы. Традиционная домашняя утварь и ритуальные предметы формируются на протяжении всей многовековой истории народа и передаются из поколения в поколение, обеспечивая, таким образом, преемственность этнокультурной информации. Особенностью традиционной работы ремесленников и описание традиций обработки материала и передачи их, улучшения способов художественной обработки кожи становится важнейшей нитью в передаче особой технологической схемы художественной обработки кожи.

Народное прикладное творчество башкир, в котором раздел художественной обработки кожи занимает особое место, изучение данного раздела открывает многие секреты обработки кожи. Достижения башкирской этнографии и археологии дают возможность полного изучения прикладного искусства башкир, отдельных технологических приемов в обработке кожи. Подтверждением традиционной художественной обработки кожи служит уникальный башкирский щит, выполненный из кожи, хранящийся в фондах Государственного музея Татарстана в г. Казани (инв.№6411,4885). Поверхность щитка сплошь покрыта тисненым орнаментом из кругов, чередующихся с сетчатыми узорами и треугольниками.

Художественная обработка кожи — не результат одного дня, а опыт многих поколений, результат творческого процесса и соблюдения традиций. Большим почётом пользовалась кожаная посуда, в которой изготавливался и хранился кумыс. Она также находилась на женской половине, служила одним из средств её убранства и одновременно придавала определённый смысл хозяйственной части. В кочевом быту молочные продукты считались наиболее ценными, поэтому их вместилищам сообщался особый статус. Например, большой сосуд хаба (саба) символизировал жизнь и благополучие жилища. В этом значении он выступал в обрядовой практике. Сосуд занимал одно из главных мест и был самым заметным предметом на хозяйственной половине. На виду ставились и другие посудные изделия из кожи, сгруппированные вокруг него [2].

В башкирском фольклоре присутствует упоминание о двух формах обжитого пространства — круг и квадрат. У башкир существовало представление, что космос делится на три части, которые просматриваются и в конструкции дома. Космос, его шарообразная форма изначально нашла воплощение в круглом объёме кочевого жилища башкир юрты (тирмэ). Устойчивый образ мировосприятия, связанный с кругом, присутствовал на различных уровнях среды — в планировке поселений, в жилище, в системе расстановки предметов и в характере их оформления. Система юрты была построена согласно трёхчастной схеме устройства космоса. Элементы вертикального членения — стены и занавесь-шаршау, которая делила интерьер на мужскую и женскую половины. По горизонтали жилище имело несколько уровней: купол юрты с отверстием в центре для выхода дыма. Эту часть можно соотносить с небосводом по её месту в структуре постройки, форме и характеру оформления. Отверстие в куполе вполне могло ассоциироваться с солнцем — через него проникал в юрту свет. Стены с развешенными на них предметами обозначали видимый мир. Пол символизировал землю. Постоянный зимний дом имел такую же структуру, как и юрта. Схема мироздания,

воплощённая в юрте, перешла и в новый вид жилища. Здесь также определились три горизонтальных уровня: чердачное (небесная сфера), жилое помещение (воздух) и пол (земля лесных башкир — деревянные избушки — бурама [3].

Древнейшим символом в мировосприятии башкир являлся круг. У башкир круговая форма как магический элемент присутствовала во многих обрядах, таких как лечение от испуга, защита от бесплодия женщин, оберег детей от глаза. Круг был основой художественной композиции традиционного жилища — юрты, круговая форма имела место в планировке кочевых поселений, круг как солярный знак широко использовался в орнаменте. Наряду с кругом символическое значение имел ромб и его модификации. Крестообразные фигуры выражали идею ориентации в пространстве. В орнаментах башкир часто встречается треугольная форма. Треугольники являлись стилизованными изображениями птицы и восходили к временам тотемистических представлений башкир. Кускарный узор с мотивом рогов барана был связан со скотоводческим укладом жизни. Цвет также имел разнообразные семантические значения. Красный, белый и чёрный цвета являлись самыми распространёнными и почитаемыми в башкирском народном искусстве. Они использовались в оформлении жилища, костюма и предметов декоративно-прикладного искусства. В фольклоре красный цвет ассоциировался с огнём и солнцем, белый — с чистотой и небом. Чёрный цвет защищал от глаза. В результате выделялся целый ряд исходных геометрических фигур, имевших глубокое семантическое значение и определявших приоритеты в формообразовании, в выборе мотивов декора и цветовой гаммы башкирского народного искусства.

Основным объектом, придававшим смысл искусственной среде и связывавшим воедино все элементы, являлся человек в народном костюме. Он занимал центральное место в художественном ансамбле жилища, олицетворяя собой образ Вселенной. В соответствии со своими представлениями об устройстве окружающего мира человек обустроивал среду своего обитания, подчиняя и уподобляя себе предметы искусственной среды. Костюм, который являлся постоянным спутником его носителя, ассоциировался у башкир, как и у других народов, со строением космоса. В одних случаях он точно повторял очертания и пропорции его фигуры. В других — скрывал, создавал дополнительный объём, отличался свободным покроем, в зависимости от особенностей представлений о человеке как микрокосме. Башкирский костюм имел многосоставную структуру, в которой выделялись главные и второстепенные компоненты по своей семантической и декоративной значимости.

В юрте, местом, откуда начинался отсчёт внутреннего пространства, являлся очаг, который располагался в центре под отверстием в куполе. Очаг был важнейшей частью жилища, заключавшей в себе живительный огонь, питавший и обогревающий человека. Особое отношение к очагу прослеживается в башкирском фольклоре и в обрядах, связанных с очистительной силой огня. Декоративным центром внутреннего пространства было место напротив входа, считавшееся наиболее почётным. Здесь на подставке обычно ставили высокую гору разноцветных подушек, узорных войлоков, перетянутых декоративной лентой. В семантическом аспекте гостевое место находилось на оси оппозиции «впереди — позади». Положение «впереди», где и располагалось почётное место, считалось наиболее

престижным. Символическую значимость места для гостей закреплял его красочное убранство. Разноцветные предметы являлись не только украшением интерьера, но и обладали оберегающей функцией, так как цвет, по понятиям башкир, защищал человека от несчастий и приносил благополучие.

Важнейший элемент деления внутреннего пространства дома — занавесь-шаршау. Благодаря функции разделителя, важной в архитектурной системе жилища, шаршау и за пределами дома выступала как его символ. В этой роли её использовали в свадебном обряде, на вечеринках. Оформление занавесей имело охранительное значение. В декоре преимущественно пользовались такие мотивы, как квадрат, ромб, а также красный цвет, согласно народным представлениям, обладавшие значением приносить благополучие и удачу в дом. Границей, соединяющей внутреннее и внешнее пространство, являлась дверь. Значение защиты придавал двери и орнамент. Позднее традиция её орнаментации исчезла, однако осталось обязательным окрашивание дверей в красно-коричневый цвет, что так же было символично, так как красный цвет обладал качествами универсального оберега.

Костюм, жилище, бытовые изделия, усадьба и поселение создавали предметно-пространственную среду, в которой находился человек, занимаясь повседневными делами и определяя своим укладом жизни характер художественной организации своего быта. При реконструкции предметно-пространственной среды башкирского народного искусства

на различных уровнях в традиционном художественном ансамбле определились символически значимые предметы и части структуры жилища, описанные в фольклоре, участвовавшие в обрядах и выполнявшие оберегающую функцию. В костюме особо выделялись смысловые значения головного убора, нагрудников, верхней одежды, обуви.

Библиографический список

1. Кузбеков, Ф. Т. История культуры башкир / Ф. Т. Кузбеков. — Уфа : Китап, 1997. — 127 с.
2. Хисматуллина, Н. Х. Орнаментально-колористическая основа башкирского народного искусства / Н. Х. Хисматуллина. — Уфа, 2000. — 100 с.
3. Магадеев, Д. Д. Урал и Башкортостан с древнейших времен до конца 1917 года / Д. Д. Магадеев. — Уфа, 2000. — 64 с.

САЛАВАТОВА Гульнур Аскатовна, доцент кафедры «Изобразительное творчество и искусство костюма» института дизайнера и народной культуры Уфимской государственной академии экономики и сервиса, член Союза дизайнеров России, член Творческого союза художников России, член Международной федерации художников.

Адрес для переписки: e-mail: unar5@mail.ru

Статья поступила в редакцию 30.11.2011 г.

© Г. А. Салаватова

Информация

Конкурс актуального научного кино 360°

Политехнический музей совместно с Фондом «Сколково» и Открытым университетом Сколково (ОтУС) объявляют о старте приема заявок на участие в Фестивале актуального научного кино 360°, который пройдет в Москве с 10 по 17 октября 2012 года. Заявки принимаются для участия в основной конкурсной программе, программе «Короткий метр» и детской программе.

К участию в основной конкурсной программе приглашаются полнометражные документальные фильмы, посвященные науке и научным явлениям, реальным и потенциальным объектам научных исследований. Предпочтение будет отдано картинам, затрагивающим социальную сторону научных событий и их влияния на жизнь общества. Важной особенностью этой программы в 2012 году станет введение конкурсной составляющей.

Решение о включении картины в фестивальную программу 2012 года принимает отборочный комитет в следующем составе:

— Ирина Кемарская, академик Евразийской академии телевидения и радио, старший преподаватель кафедры телевидения и радиовещания факультета журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова

— Любовь Стрельникова, главный редактор журнала «Химия и Жизнь», член экспертного совета Политехнического музея

— Андрей Егоров, исполнительный директор Открытого университета Сколково (ОтУС), посол Singularity University в России

— Владислав Кеткович, режиссер, продюсер, член EDN (Европейский союз кинодокументалистов)

— Наталья Сергиевская, заместитель директора Фонда развития Политехнического музея, член Международной Ассоциации искусствоведов

— Генрих Эрлих, ученый, писатель и журналист, доктор химических наук

— Илья Хеллерт-Розанов, главный редактор телеканала «24 Техно»

— Ирина Белых, программный директор Фестиваля актуального научного кино 360°.

Ознакомиться с регламентом и подать заявку на участие можно на сайте Фестиваля 360.polytus.ru .

Заявки принимаются до 30 июня 2012 года. Окончательная программа Фестиваля будет объявлена в сентябре 2012 года.

Источник: http://www.rsci.ru/grants/grant_news/286/232085.php (дата обращения: 12.05.2012).