

# КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 008(075.8)

С. П. ИСАЧКИН

Омский государственный  
университет путей сообщения

## МЕСТО И РОЛЬ РОССИИ В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ

С целью определения места и роли России в мировом социокультурном пространстве анализируются факторы самобытности, этапы развития и особенности отечественной культуры. Вклад России в мировую цивилизацию обуславливается характером, многогранностью, творческими достижениями ее культуры. В современную эпоху Россия способна выполнять роль посредника в диалоге культур Запада и Востока.

**Ключевые слова:** Россия, самобытность, культурно-исторические этапы, особенности культуры, геополитика, культурное влияние, диалог культур.

Проблема сущности российского культурно-исторического типа всегда волновала отечественных ученых. Среди них особое место принадлежит таким корифеям гуманитарной мысли, как Н. Я. Данилевский (1822 – 1885), С. М. Соловьёв (1820 – 1879) и П. Н. Милоков (1859 – 1943).

По представлению Н. Я. Данилевского, Россия является самобытной цивилизацией, сосредоточением славянского культурно-исторического типа [1, с. 163, 397]. Иного мнения придерживался С. М. Соловьёв, считая, что у России общий путь развития с Европой, но проявилась отсталость, вызванная задержкой социально-экономического развития по объективным причинам [2, с. 426, 427]. В свою очередь, П. Н. Милоков утверждал, что закономерности общественного развития во всем мире одинаковы, но они осуществляются в разных условиях окружающей среды, отсюда своеобразие обществ, в том числе России [3, с. 52, 53].

Таким образом, своеобразие культурно-исторического развития нашей страны в той или иной степени признавали все три автора. Это же можно сказать и о большинстве современных ученых. Самобытность российской культуры определялась рядом факторов, главными среди которых признаются природно-климатический, конфессиональный (религиозный), социальной организации и геополитической [4, с. 10]. На их содержании есть смысл остановиться специально.

Суровый климат Восточно-Европейской равнины со среднегодовой температурой от 2 до 10 °С способствовал постоянной борьбе человека с природой за выживание. Цикл сельскохозяйственных работ составлял здесь не более 125 – 130 дней в году. В результате на рассматриваемой территории преобладал авральный характер труда, заключающийся в кратковременном, но максимальном напряжении сил и полной самоотдачи. Как следствие, отсутствие в харак-

тере русского человека аккуратности, пунктуальности, размеренности, тщательности. Вместо них сформировались, с одной стороны, выносливость, а с другой — расхлябанность.

По данным агрономической науки, земледелие в пределах Восточно-Европейской равнины рискованное, что связано с непостоянством и непредсказуемостью погоды. В таких условиях урожай в значительной степени зависел от усилий человека. Отсюда — элемент фатальности в менталитете русского человека, постоянная надежда на чудо, а также склонность к риску (пресловутое русское «авось»). Таким образом, русский человек рискованный и непредсказуемый, как сама природа, его породившая.

Авральный характер работ («навалиться всем миром»), постоянная борьба с природой требовали общинного труда. Одному в лесах и болотах при суровом климате выжить было невероятно сложно. В одиночку или силами семьи невозможно выкорчевывать леса, осушать болота, поднимать целинные земли. Отсюда — коллективизм русского человека. В свою очередь, речная сеть Восточно-Европейской равнины способствовала межплеменной связи, осознанию себя единым социумом, что представляло собой высший тип общинности. Совместная жизнь формировала стремление к равенству, справедливости, взаимовыручке, добрососедским отношениям.

Осваивая после упадка Киевского государства северо-восток Европы, русичи не уничтожали проживавшие там финно-угорские племена. Земельных пространств хватало всем. Шла мирная колонизация территории и естественная этническая ассимиляция. Отсюда — национальная терпимость в характере русского человека.

Открытость границ, вызванная отсутствием естественных преград (гор, морей, пустынь), усугубляла положение Руси. На защиту своей территории от набегов кочевников приходилось отдавать все ресурсы, в том числе людские. В таких условиях развивались такие черты в характере русского человека, как готовность жертвовать собой ради всех («на миру и смерть красна»), неприязнительность и аскетизм («не до жиру, быть бы живу»).

Как известно, страны Запада и Россия христианские. Однако христианство проникло к ним через разных посредников: на Запад — через Рим, а в Россию — через Византию, Грецию. Согласно теории Н. Я. Данилевского, греческий и римский культурно-исторические типы являются одноосновными [1, с. 477]. Однако в основе первого из них находились искусство, наука, духовность, а второго — политика. В результате религия греков имела эстетический характер, а римлян — политический. Рим олицетворял собой рационализм, Греция — склонность к отвлеченному мышлению о высших материях. По мнению Н. Я. Данилевского, одна из особенностей католической церкви заключалась во власти, дисциплине, без чего распространение ее господства на другие народы невозможно [1, с. 181 — 190]. В православии главным является не внешнее единство, а внутреннее, соборное, что понималось как причастность к общей духовной идее. Таким образом, православное переживание и поведение ориентировалось не на рассудок, а на чувства.

В восточно-христианской культуре земное существование человека рассматривалось всего лишь как эпизод на пороге вечной жизни. Православное мироощущение девальвировало настоящее. Анализ прошлого необходим верующему для покаяния, а сосредоточение на будущей загробной жизни — для под-

готовки к ней. По этой причине православный человек живет прошлым и будущим, но не настоящим. В указанной ситуации проявляются такие черты русского характера, как иррационализм, иллюзорность, мистицизм. Православному человеку присущ вечный поиск идеала.

Попав на Русь, восточное христианство нашло там плодотворную почву. Менталитет русского человека был идеально расположен именно к этой вере. Вместе с тем русская душа не укладывалась в византийские каноны. Не столько православие поглотило русского человека, сколько широта русской души поглотила православие. Поэтому восточное христианство на Руси было вынуждено включить в себя элементы славянского язычества, синтезироваться с ним. Такие черты греческого христианства, как романтизм, эмоциональность, загадочность, на Руси еще более усилились.

В условиях значительных территориальных пространств русских земель, не защищенных естественными границами, при немногочисленности населения роль государства как военного фактора становится определяющей. Нужны были средства на содержание войска, люди для ополчения. В такой ситуации единственным выходом становится закрепощение свободных земледельцев и государственная опора на военную службу. Каждый представитель которой должен быть, как тогда предписывалось, «конен, люден и оружен».

Вследствие оторванности русских территорий от морей приходилось продукты своего экспорта продавать посредникам дешево, а импортные товары покупать по высоким ценам. В такой ситуации повышение материального уровня жизни сколько-нибудь значительной части населения невозможно. Отсюда — постоянная борьба России за выход к морям, что еще в большей степени повышало роль государства. Необходимо учитывать также тот факт, что на характере отечественной государственности в значительной степени отразилось влияние византийского, а затем и монголо-татарского деспотизма.

Таким образом, в силу объективных причин государство в России представляло собой не надстройку над обществом, а его стеной хребет, стержень всей общественной жизни.

В условиях всеобъемлющего государственного влияния сформировалось социоцентрическое общество. Произошло растворение личности в обществе, где человек осознает себя не индивидом, а частицей целого и поэтому люди не мыслят себя вне общества. Характерной чертой русского архетипа является стремление перекаладывать ответственность за свои поступки, за свою судьбу на власть, коллектив. Отсюда — фетишизация этих понятий. В такой ситуации власть всегда ставилась выше закона, а сам человек оценивался не по своим личным качествам, а по тому месту, которое он занимал в иерархии власти, в социальной жизни.

В обществе, где главная ценность — коллектив, а не индивид, преуспевающая личность не приветствовалась, выделяться каким-либо образом было даже опасно. Однако, с другой стороны, проявлялось сострадание к низшим, отставшим, стремление помочь им стать «как все». Отсюда формировалась уравнивательная психология. В российской действительности государство, общество, личность нераздельны, взаимопроникаемы, целостны, соборны. В результате человек не связывал успех или неудачу лично с собой. Вверяя свою судьбу государству, человек уклонялся от ответственности за свое суще-

ствование, а поскольку жизнь большинства россиян в разные времена была довольно тяжелой, человек никогда не был удовлетворен государством. Полноценного сотрудничества между государством и обществом у нас никогда не было. Обычно проявлялись подавление общества со стороны государства и критика государства со стороны общества, поэтому при внешнем единстве человека, общества и государства последнее всегда было чуждо русскому человеку, но одновременно только под опекой государства он чувствовал себя относительно спокойно. Действительное единение общества и государства, как правило, проявлялось лишь в критические для России периоды, когда они сплывались в целях борьбы за национальную независимость. В результате в русском характере слились в едином целом признание силы и авторитета власти, патриотизм и свободолюбие.

Существенное влияние на формирование русского типа культуры оказывал геополитический фактор — срединное положение страны между цивилизациями Запада и Востока, служившее основой для возникновения таких пограничных культурных районов, которые, с одной стороны, не примыкали ни к одной из известных культур, а с другой — представляли собой благоприятную среду для разнообразного культурного заимствования.

По вопросу о периодизации отечественной культуры существует две точки зрения, которые тесно связаны с пониманием характера русского цивилизационного процесса. Согласно первой из них с момента образования восточнославянского общества по XIII в. существовала русско-европейская цивилизация, а с XIV в. стало развиваться евразийское общество. Согласно второй точке зрения Россия является единой цивилизацией, зародившейся в IX в. на территории Киевской Руси, и продолжающей свое развитие в настоящее время [5, с. 367, 368]. Тезис об единстве русского цивилизационного процесса представляется наиболее обоснованным. Поэтому есть смысл предложить следующую периодизацию отечественной культуры:

IX — XIII вв. — культура Древней Руси;

XIV — XVII вв. — культура Московского царства;

XVIII в. — 1917 г. — культура Российской империи;

1917 г. — начало 90-х гг. XX в. — советская культура;

с 1993 г. по настоящее время — культура Российской Федерации.

На каждом из перечисленных этапов отечественная культура включала в себя и западные, и восточные черты, которые распределялись в ней, как правило, неравномерно. Так, Древняя Русь была ближе к Европе по ряду признаков, присущих западным цивилизациям: христианские ценности, городской характер «титольной» (официальной) культуры, преобладание земледельческого производства, военно-демократический характер генезиса государственной власти, отсутствие классического рабства в период средневековья, эволюционный характер развития (т. е. когда развитие осуществляется по объективным законам истории).

Культуру Древней Руси составляли северная (новгородская) и южная (киевская) субкультуры. Первая из них была нацелена на партнерство с Западом, вхождение в общий мир христианской цивилизации, приобщение к универсальным европейским ценностям. Это была конвергентная (открытая) культура. В период монголо-татарского нашествия она не только сохранила, но и усилила свое европейское

своеобразие. В этническом плане северную субкультуру составляли приильменские славяне (по названию озера Ильмень), балты и норманны.

Южная субкультура была ориентирована не только на Византию, но и на азиатскую степь. Киевские князья предпочитали формировать дружины не из варягов, а из печенегов, берендеев, черных клобуков. В период владычества Золотой Орды эта субкультура прекратила существование, несмотря на свои азиатские черты. В этническом плане южную субкультуру составляли прикарпатские славяне и тюркский кочевнический элемент.

Культура Московского царства формировалась в условиях монголо-татарской зависимости. Она была ближе к Востоку благодаря таким факторам, как восточный деспотизм и централизм власти, насилие как основной способ функционирования властных структур, отсутствие неотъемлемой частной собственности, несформированность социально-экономических классов, мобилизационный характер развития (т. е. развитие под воздействием субъективного фактора — государства).

После присоединения в конце XV в. Новгорода к Московскому царству в России утвердился особый тип культуры, с одной стороны, утративший связь с западноевропейской цивилизацией, с другой — так и не ставший частью цивилизации восточной. Таким образом, в период Московского царства формируется евразийский тип культуры с преобладанием восточных элементов. В нем отчетливо просматривается боязнь западного католического влияния. Отсюда дивергентный (замкнутый, закрытый) характер русской культуры периода позднего средневековья, ориентированной на самоизоляции.

На рубеже XVII — XVIII вв. обнаружилась невозможность изолированного развития России как субъекта международных отношений. В это время в Западной Европе произошла резкая трансформация общественных ценностей. Зарождается и распространяется либерализм, его ядром становятся идеи свободы и толерантности. Осуществляется переход от эволюционного пути развития к инновационному, который характеризуется сознательным вмешательством людей в социально-экономические и общественные процессы посредством использования достижений науки и техники.

Отставание от Европы означало для России потерю статуса великой державы. Кризис цивилизации Московского царства обусловил реформы Петра I, которые можно рассматривать как попытку перехода от дивергентной модели развития культуры к конвергентной. Однако российский культурный архетип оказался настолько сильным и устойчивым, что петровская вестернизация по целям и форме стала глубочайшей антивестернизацией по сути. Так, построив по лучшим европейским образцам многие заводы и фабрики, Петр I перенес крепостничество с сельского хозяйства на промышленность вместо того, чтобы создать условия для формирования класса наемных рабочих. В политической сфере власть русского монарха была возведена до уровня восточного деспотизма, в то время как в передовых странах Запада существовали уже парламенты. Тем не менее усилия Петра привели к возникновению двух субкультур: почвеннической (славянофильской) и западнической. Носителями первой из них были в основном народные массы, второй — европеизированные верхи русского общества. Именно при Петре I разрыв между массовой и элитарной, церковной и светской культурами стал непреодоли-

мым. Это привело к антагонизму власти и общества, культуры верхов и низов. Все реформаторские начинания верхов, ориентированные на западные ценности, отвергались самобытностью самого народа.

Вместе с тем петровские преобразования подготовили взлет русской культуры в эпоху Золотого века. Достижения культуры XIX в. представляли собой невиданный скачок к вершинам творческой деятельности. Ни в какое другое время в России не рождалось столько гениев поистине планетарного масштаба, такой величины, как А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов, М. И. Глинка, П. И. Чайковский, К. П. Бриуллов, И. Е. Репин и др. Особое место в культуре XIX в. занимала литература, которая стала синтетическим явлением культурной жизни, приобрела мировое значение. XIX в. явился временем окончательного формирования русской национальной культуры. В эпоху Золотого века Россия вошла в сообщество передовых стран с собственной национальной идеей, богатством многонациональной культуры и мировой известностью литературной державы.

В начале XX в. наступает Серебряный век русской культуры. Российская изящная словесность никогда не знала такого богатого поэтического разнообразия. Ее творцами были А. А. Блок, С. А. Есенин, В. Я. Брюсов, И. В. Северянин, Н. С. Гумилев, А. А. Ахматова, М. И. Цветаева и др. В данное время окончательно оформляется течение общественно-научной мысли «космизм». Представителями его являлись такие величайшие ученые, философы, как Д. И. Менделеев, К. Э. Циолковский, В. И. Вернадский, П. А. Флоренский. Их объединяла убежденность в том, что дальнейшее развитие науки и культуры приобретает общепланетарный характер и космическое значение.

Вместе с тем западничество и почвенничество продолжали переплетаться в российской культуре, а в советское время, когда культурный уровень народа и правящей элиты нивелировался, это смешение стало хаотичным, казусным. Так, в СССР на основе западного учения марксизма был создан режим восточной деспотии. Атеистическая идеология марксизма-ленинизма сама становится своеобразной религией, вытеснив православие. Христианство, как известно, обещает рай на небе, а коммунизм — светлое будущее на земле. Смена небесной религии на земную отразилась на духовных приоритетах человека, но его менталитет в сущности остался прежним, поэтому говорить о смене российского архетипа в период существования СССР было бы ошибочно.

Советская культура является составной частью отечественной культуры. Уже к третьему десятилетию XX в. страна добивается всеобщей грамотности населения со всеми вытекающими отсюда позитивными последствиями. Ее дальнейшие успехи в образовании и фундаментальных науках получают всемирное признание. Несмотря на идеологизацию духовной жизни общества в советское время имелись заметные достижения и в сфере искусства, в особенности литературы, кинематографии, балета.

В конце XX в. отечественная культура оказалась в тупике. Ее материальная база пребывала в состоянии глубокого кризиса. В такой ситуации механизм взаимодействия культуры и рынка становится сложнейшей проблемой общественной жизни. Происходит коммерциализация культуры, когда невостребованные массами произведения искусства остаются незамеченными, сужается возможность освоения его

классического наследия. При огромном культурном потенциале, накопленном предыдущими поколениями, происходит духовное обнищание народа. Развивается процесс обесценивания культуры, которая вынуждена ориентироваться не на духовного человека, а на материально состоятельного, потакая его самым низменным вкусам и страстям.

К настоящему времени вполне назрела необходимость преодоления негативных тенденций в области отечественной культуры. Определение путей дальнейшего культурного развития стало предметом острых дискуссий в обществе. Поскольку государство перестало контролировать деятельность культурных учреждений, исчезли централизованная система управления ими и единая политика в этой сфере. Одна из точек зрения по данному вопросу заключается в том, что государство не должно вмешиваться в дела культуры, которая сама способна найти средства для существования. Более обоснованной представляется альтернативная точка зрения. Суть ее заключается в том, что, обеспечивая свободу творчества, право на художественное самовыражение, государство берет на себя ответственность за разработку стратегических задач культурного строительства и обязанности по охране культурно-исторического наследия, а также обеспечивает необходимую финансовую поддержку соответствующим учреждениям [6, с. 157, 158]. Только при взаимодействии творческой элиты страны, общественных структур, государства и частного меценатства возможно возрождение духовных основ России.

Российская культура развивалась не только на родине, но и за рубежом. Ее носителями за границей были и остаются, как правило, политические эмигранты. Первая их волна приходится на 1917–1922 гг., вторая началась после Второй мировой войны, третья распространялась в 60-е–80-е гг. XX в. Подавляющее большинство эмигрантов являлось представителями интеллектуальной элиты России. После революции 1917 г. за рубежом оказались многие известные русские писатели и поэты, среди них А. Т. Аверченко, К. Д. Бальмонт, И. А. Бунин, А. И. Куприн, А. Н. Толстой, М. И. Цветаева. С конца 60-х до конца 80-х гг. XX в. родину вынуждены были покинуть в качестве диссидентов Василий Аксенов, Иосиф Бродский, Владимир Войнович, Андрей Синявский, Александр Солженицын и др. Эмигрировав на Запад, российские писатели не прекращали активной творческой работы. Русская культура через эмигрантскую литературу получила всемирную известность и влияние, так как большая часть книг и статей, опубликованных первоначально на русском языке, затем переводилась и издавалась на других языках мира.

Культурное влияние России в мировом сообществе без преувеличения огромно. Этому способствовали русская классическая литература, достижения в области науки и образования, спорт, балет, цирковое искусство, кинематография. В мире повсеместно признается громадный интеллектуальный потенциал российского общества. Так называемая утечка мозгов за рубеж в 90-х гг. XX в. является ярким тому подтверждением.

Перед современной отечественной культурой стоит задача выработки своего стратегического курса в сложном, быстро меняющемся мире. В настоящее время отчетливо проявляется конфликт между западной и восточной цивилизациями, их культурами. Выход из создавшейся ситуации — в диалоге этих культур. Наилучшим посредником в таком диалоге может выступить и уже выступает Россия. Ее

незаменимая роль в этом процессе обусловлена как срединным (западно-восточным) типом культуры, так и геополитическим (евразийским) фактором. Кроме того, важное значение в посредничестве между Западом и Востоком имеют такие черты отечественной культуры, как синтезированность (способность соединять элементы разных культур), мессианство (передача своих ценностей другим культурам естественным, ненасильственным путем), толерантность (терпимость к другим культурам и религиям).

Таким образом, роль культуры России в мировой цивилизации объективно обусловлена ее характером и международной значимостью. Несмотря на свои специфические черты и самобытность, она является составной частью культурного наследия всего человечества, занимая в нем достойное место.

#### Библиографический список

1. Данилевский, Н. Я. Россия и Европа / Н. Я. Данилевский. — М. : Книга, 1991. — 574 с.

2. Соловьёв, С. М. Чтения и рассказы по истории России / С. М. Соловьёв. — М. : Правда, 1989. — 768 с.

3. Милоков, П. Н. Очерки по истории русской культуры. В 3 т. Т. 1 / П. Н. Милоков. — М. : Прогресс, 1993. — 528 с.

4. Россия и мир. В 2 ч. Ч. 1 / Под ред. А. А. Данилова. — М. : Владос, 1994. — 496 с.

5. Культурология / Под ред. Г. В. Драча. — Ростов н / Д : Феникс, 1995. — 576 с.

6. Исламгалиева, С. К. Культурология / С. К. Исламгалиева, К. Е. Халин, Г. В. Бабаян. — М. : Академия, 2005. — 192 с.

**ИСАЧКИН Сергей Павлович**, доктор исторических наук, доцент (Россия), заведующий кафедрой истории, философии и культурологии.

Адрес для переписки: [isachkinomsk@rambler.ru](mailto:isachkinomsk@rambler.ru)

Статья поступила в редакцию 13.09.2012 г.

© С. П. Исачкин

УДК 316.73

**С. В. КОСТАРЁВ**

Омский государственный  
университет путей сообщения

## УРБАНИЗАЦИЯ КАК ФАКТОР ДИНАМИКИ КУЛЬТУРЫ

**В статье, используя комплексный подход к анализу, урбанизация рассматривается как социально-экологическое преобразование системы общество—природа, что ведет к изменению культуры. Авторская социальная модель «единого города» дополняется пространственной компонентой и анализируется взаимодействие пространства города, его социальной структуры и культуры общества.**

**Ключевые слова:** урбанизация, социальный организм, культура, социальная модель, поселение.

Данная статья предлагает системный взгляд на взаимодействие социального и экологического в месте максимального их соприкосновения — в городах, которые, в свою очередь, рассматриваются как особая форма существования социально-экологических организмов. Проведённый ранее автором анализ развития общества показывает постоянное изменение отношения человека с окружающей средой [1], что приводило к трансформации культуры, как неприродной реальности. На начальной стадии общественного развития отношения с природой строились на основе общесистемного принципа самоорганизации, что обеспечивало их устойчивость. В процессе усложнения социального устройства и формирования культуры, как альтернативы естественной среде, произошел фазовый переход, в результате которого появился производящий тип деятельности, изменивший отношения человека с окружающим миром. Урбанизация и научно-технический прогресс усилили влияние человека и общества на природу и привели к глобальному экологическому противоречию, что требует очередного революционного преобразования и перехода к новой «устойчивой» культуре. Особенности такого фазового перехода, на наш взгляд, напрямую зависят от способа расселения людей на территории, так как именно места ком-

пактного размещения современных сообществ являются главными точками противоречия в отношениях общества и природы. Настоящая статья направлена на формулирование основных тенденций урбанизации, моделей расселения и их характеристики с точки зрения согласования интересов человека и пределов изменения окружающей среды.

Вполне очевидно, что концентрация людей на ограниченной территории изначально происходила для того, чтобы противостоять силам окружающей среды, а также для оптимальной организации собственной жизни. Причём общество, объединённое каким-либо структурным качеством, должно было так организоваться, чтобы внутрисистемные отношения обеспечили устойчивость всей системы на достаточно долгий период времени.

Первоначально природный фактор, например, особенности рельефа или водный объект, выступал той основой, вокруг которой постепенно концентрировалось население. В процессе развития населённого пункта возникали новые факторы, стимулирующие либо тормозящие развитие, причём преобладающее количество ограничений постепенно переходит от природных к социальным, что можно трактовать как усложнение культуры. Важным становится не столько природный ландшафт, сколько экономи-

ческие, политические и другие социальные связи населённого пункта с окружающим миром, а также внутрисистемные отношения. По мере развития социальные отношения, преобладая над природными обстоятельствами, входили в противоречие с теми естественными ограничениями, которые являлись условиями устойчивости системы. Это проявлялось не сразу, так как ущерб естественным условиям компенсировался за счёт внешней среды, имеющей большую компенсационную ёмкость. Но некоторые воздействия приводили к нарушению устойчивости системы из-за случайных положительных обратных связей. В этом случае система распадалась и заменялась новой, устойчивой по отношению к существенным воздействиям. Таким образом, в истории современной культуры шла постоянная борьба крупных поселений (городов) за своё существование. Однако бесконечно этот алгоритм истории продолжаться не смог, так как человек всё сильнее противопоставлял объективным законам субъективные варианты решений. В результате города, как системы, в которых преобладали общественные отношения над природными силами, создали проблемы, которые окружающая среда не могла компенсировать.

В процессе осознания родового противоречия между урбанизацией и устойчивостью биогеоценоза, мыслители по-разному предлагали решать возникающие проблемы. И если Аристотель фактически указывал на необходимость и возможность решения проблем городов выбором или созданием внешних объективных условий, то с развитием социальных наук происходящее стало объясняться особым статусом города как социоприродного образования, живущего по внутренним законам [2, с. 27–47].

Наращение проблем взаимодействия общества с природой показывает, что современная совокупная культура не способна решать глобальные задачи по формированию новых отношений в системе общество – природа, несмотря на достижения в технике и технологии. Кроме экологических ограничений, установленных естественной окружающей средой, проблема современного обустройства жизни приобретает актуальное значение в связи с глобализацией отношений в социальной сфере [3]. Понять перспективы развития или невозможность существования отдельных форм пространственного размещения социальных организмов — значит обеспечить возможность дальнейшего сосуществования общества и природы.

Автором уже была сформулирована модель «единого города» [4], которая позволяет определить конструктивные черты современного поселения, способного устойчиво развиваться. В соответствии с этой концепцией город, как социально-экологическая система, представляет собой организм, как форму открытой системы, состояние которой меняется в соответствии с жизненным циклом и окружающей средой. Прогрессивное развитие города связано с увеличением количества информации, которая накапливается на новых ступенях эволюции. Это приводит к тому, что при увеличении количества информации в более высокой ступени развития общее число составляющих её элементов будет уменьшаться [5, с. 296]. Но любая добавочная информация увеличивает негэнтропию системы [6, с. 29], что позволяет противостоять тенденции неживой природы к хаосу.

Интерес к городам, как к специфическим объектам действительности, был с древних времён, а в наше время преобразовался в несколько связанных науч-

ных направлений, среди которых можно выделить урбанистику, урбозоологию и urban politics (в переводе автора: урбанполитику). В задачи настоящей статьи не входил анализ этих направлений, но следует отметить возросший интерес к ним в отечественной науке в последние годы [7–9].

Анализ территории города как социально-экологических пространственных систем уже предпринимался в зарубежной и отечественной литературе и основан на урбанистическом подходе, рассматривавшем архитектуру и градостроительство в качестве основного источника формирования городов [10, 11]. Однако концепция города как организма требует расширения урбанистического подхода и включение в анализ не только архитектурных пространственных форм и ландшафтов, но и особенности социальной модели города, а также поведенческих характеристик горожан и их групп, что является компонентами культуры. Подобные исследования проводились в так называемой Чикагской школе социологии [12] в двадцатые-тридцатые годы прошлого века, и были направлены на социологическое исследование конкретных исторических поселений. Социологические исследования российских городов осуществляются и в настоящее время [13] и позволяют переходить от количественных оценок к качественным обобщениям.

Рассмотрим некоторые наиболее характерные проявления организменной модели, описанные в литературе как идеальные и имеющие практику реализации в разных культурах, накладывающих определённый след на сам организм города. Несмотря на то, что ещё Аристотель рассматривал города (полисы) не только как территориально-ландшафтные образования, но и как социально-политические единицы, широкое внимание к проблеме сосуществования города и окружающей среды проявилось в конце XIX – начале XX века. Поводом послужил экологический кризис крупных городов в конце XIX века в Европе, причиной которого стало то, что извлекаемые ресурсы и отходы деятельности были огромны и не успевали перерабатываться биосферой на локальной территории. Реакцией на кризис стало широкое распространение инновационных идей в градостроительстве, представленных в работах англичанина Эбенизера Говарда (идея города-сада), француза Тони Гарнье (индустриальный город), швейцарца Ле Корбюзье и других авторов [14], которые предложили модели идеальных городов, обеспечивающих устойчивое развитие территории и сосуществование города с окружающей средой. Проанализируем, что получилось в реальности.

В 1898 году в Лондоне была опубликована книга «Города — сады будущего» [15], в которой Эбенизер Говард изложил идею создания небольших городов с населением около тридцати тысяч человек, максимально приближенных к природе и обеспеченных всеми благами цивилизации. К тому времени стало ясно, что сельские поселения либо остановились в своём развитии, либо деградируют, города же растут бесконтрольно и своей агрессивной средой создают большие социальные проблемы для развитых стран. В ответ Говард разрабатывает проект нового поселения. Он предложил строить вблизи крупных промышленных городов небольшие города-сады, в которых развивать местную, невредную промышленность и сельское хозяйство так, чтобы люди могли жить вблизи места приложения труда, не отрываясь в то же время от природного окружения. Однако несомненные преимущества «жизни на природе» всё же

не смогли компенсировать те социальные преимущества, которые несли жителю крупного промышленного города его развитая инфраструктура, и движение городов-садов не стало массовым. Тем не менее идея Говарда распространилась по миру. В России общество «Городов-садов» было организовано в 1913 году и по типу городов-садов стали строить посёлки под Москвой, около Одессы, под Ригой, под Ревелем, под Варшавой, в Барнауле [16]. Революция 1917 года и Отечественная война 1941 года помешали дальнейшему развитию этой идеи, но нам представляется, что столь жёсткая структура городского пространства и не могла обеспечить устойчивость города-сада в пространстве и времени. Что и подтверждено результатом исторического развития подобных городов, у которых от концепции Говарда осталась только идея сокращения давления на природный каркас и название, а собственно характеристики территориального и социального устройства развивались по естественным законам самоорганизации.

В начале двадцатого века французский архитектор Тони Гарнье [17] сформулировал один из первых системных проектов массовой застройки в пользу бедных, состоящей из небольших типовых домов на несколько семей, окружённых зеленью. Он предложил выстроить на плато в юго-восточной Франции город, разделённый на четыре функциональные зоны: жилую, промышленную, культурно-административную, сельскохозяйственную. Особенности планировки индустриального города определялись не только архитектурными предпочтениями Тони Гарнье, но и его социалистическими взглядами, которые требовали создания равных условий для всех жителей и исключения неравенства. В чистом виде идеи индустриального города не были реализованы, но послужили социально-политическим основанием для организации особого «социалистического» городского пространства, в наибольшей степени реализованного в социалистических странах второй половины двадцатого века.

Своеобразным развитием социалистических идей Тони Гарнье можно считать деятельность швейцарского архитектора Ле Корбюзье (настоящее имя Шарль Эдуар Жаннере-Гри), который в своей книге 1923 года [18] создал образ организации жизни для цивилизации двадцатого века. Основанием для преобразования окружающей среды он считал нарушение равновесия в социальных отношениях: «архитектура или революция», — такой выбор видел Ле Корбюзье, чьи идеи, получившие широкое распространение в Советском Союзе, основывались на антропоцентричном принципе: город — это символ борьбы человека с природой, символ его победы над ней, который должен защищать человека и создавать ему условия для работы. Предложенный им проект «Лучезарный город» [19] во многом определил современные тенденции в крупных российских городах. Наиболее ярким примером губительности отказа от личной свободы, приводящей к разрушению организма города, служит опыт внедрения идей Ле Корбюзье на территории США, где известный архитектор Минору Ямасаки в середине пятидесятых годов прошлого века построил первый в Америке жилой район с панельными домами, в Сент-Льюис, известный под названием Pruitt-Igoe [20]. Но попытка социализировать людей, собрав их вместе, привела к противоположному результату. Очень быстро район типовых многоэтажных домов превратился в центр социального неблагополучия, с которым власти побороться не смогли, и в начале семидесятых

годов прошлого века, менее чем через пятнадцать лет существования, все 33 дома в районе взорвали. Несмотря на то, что некоторые исследователи считают этот факт мифом и даже мистификацией, ссылаясь на сложное экономическое положение территории Pruitt-Igoe, нам представляется, что подобный итог полностью согласуется с моделью города как организма, который не терпит внешнего воздействия, превышающего определённые экологические пределы.

Одним из ключевых инноваторов в согласовании окружающей среды и жилища на территории Северной Америки стал Фрэнк Ллойд Райт, который отказался от внешней изукрашенности жилья в пользу его комфортности и практичности, в соответствии с которой, постройки должны служить человеку, а не производить впечатление. Для реализации своего принципа, Райт предложил строить города широких просторов [21], с плотной застройкой односемейными домами, с учётом социального статуса и дохода жителей. По его мнению, жилой дом должен быть не просто ограждением от внешней среды и защитой от непогоды, а домом человека в экологическом смысле, своеобразным материальным оформлением жизненных процессов. Таким образом, архитектура трактовалась Райтом не как набор приёмов по обустройству жилья, а как метод решения социальных проблем. При этом Райт выступает против стандартизации, проектируя «непохожие» дома, связывая архитектурную форму с духовными потребностями человека, с наиболее стабильными в рамках определённой культуры ценностями. Но, несмотря на то что предложенная Райтом концепция получила название «органическая архитектура», она не привела к формированию модели города как организма, хотя и запустила процесс самоорганизации на больших пространствах, который привёл к формированию современных пригородов.

Своеобразным синтезом индивидуализации и социализации можно считать идею дешёвого жилья в США, которая зародилась во время Второй мировой войны, когда типовые дома в большом количестве строились на государственные средства для работников оборонных предприятий. Характерно, что широкомасштабное строительство американских пригородов в конце сороковых и начале пятидесятых годов двадцатого века имело как коммерческую, так и идеологическую составляющую. В Европе становилась популярной идея жизни на принципах объединения людей в коммуны, в которых люди работали, отдыхали, занимались воспитанием и обучением совместно. Америка должна была противопоставить этому свою либеральную идею организации жизни, и в этих условиях подходящую доктрину очень коротко и ёмко сформулировал Уильям Левитт [22]: «Если у человека есть свой дом и участок земли, он никогда не станет коммунистом. Ему и без того есть чем заняться». Он же и организовал одну из первых промышленных строительных компаний, разработавших свой собственный проект строительства дешёвых домов для среднего социального слоя (учителя, врачи, квалифицированные рабочие). За четверть века число американцев, проживающих в больших городах, выросло на десять миллионов, а проживающих в пригородах — на восемьдесят пять [23]. Что подтверждает устойчивость подобной, унифицированной по компонентам, но пластичной по структуре, организации жизни.

Одним из направлений развития современных городов остаются пригороды, которые превратились в особый образ жизни, сформировавшийся в про-

шлом веке и отражающий достижения постиндустриальной цивилизации. Прежде всего, конкретный пригород — это относительно однородная среда, создающая необходимые условия для согласования интересов проживающих в нём людей, но не ограничивающий их личной свободы. Ничего подобного не было ни в деревне, ни в урбанизированном промышленном городе, где бедные и богатые жили по соседству, находясь в постоянном противоречии интересов и выступая источником разложения и перерождения поселения. Однородная социальная среда и близкие интересы порождают единый подход к использованию общественных ресурсов. Люди, проживающие на единой территории, заинтересованы в хороших дорогах, в чистых тротуарах, в надёжной охране, в квалифицированном обслуживающем персонале и учителях. Таким образом, процесс самоорганизации распределения жителей в соответствии с социальным статусом и сохранением достаточной пространственной дистанции позволил создать устойчивую форму городского поселения, которая приобретает черты организма, самостоятельно существующего и развивающегося за счёт внутренних ресурсов. Это подтверждает предложенный автором взгляд на устойчивый город как на социально-экологический организм.

Однако такая модель в настоящее время не реализуется в России. Советская градостроительная концепция, основанная на социалистических идеях Ле Корбюзье, по-прежнему доминирует и в российской реальности. Большинство населения крупных городов предпочитает жить в центре города в многоэтажных многоквартирных домах. Следуют традиции и домостроительные компании, несмотря на то, что цена строительства в данном случае в несколько раз превышает цену в малоэтажных пригородах. В результате такой политики пригороды сравнительно немногочисленны и сохраняют многие черты дач элиты. Они могут быть как сильно удалены от городских загрязнённых территорий, так и создаваться внутри зелёных зон на городских территориях, но не служат основой для устойчивого развития города, так как не обладают достаточными пространственными ресурсами и необходимым количеством акторов, действующих на их территории.

Таким образом, культурные предпочтения россиян противоречат современной тенденции формирования устойчивых поселений, и для преодоления этих противоречий требуется дополнительное организационное воздействие со стороны более высокого уровня социального организма, направленное на формирование социально однородных, но разделённых территориально поселений. Дальнейшая дифференциация населения без возможности объединения их интересов в отношении развития сообществ может привести к деградации городского пространства.

#### Библиографический список

1. Костарев, С. В. Эволюция человека и окружающего мира / С. В. Костарев // Философия человека : сб. науч. трудов. — Омск, 2004. — С. 315—343.
2. Рой, О. М. Город как предмет экономической и социально-экологической оценки : моногр. / О. М. Рой, С. Н. Чуканов. — Омск, 1997. — 218 с.
3. Gospodini A. Portraying, classifying and understanding the emerging landscapes in the post-industrial city // *Cities*. — Volume 23, Issue 5, October 2006. — P. 311—330.

4. Костарев, С. В. Концепция «единого» города: в механизме устойчивого развития государства / С. В. Костарев // Проблемы развития российской государственности. — Москва — Омск, 2003. — С. 218—230.
5. Урсул, А. Д. Информационный аспект взаимодействия общества и природы / А. Д. Урсул // Природа и общество. — М., 1968. — С. 296.
6. Бриллюэн, Л. Научная неопределённость и информация / Л. Бриллюэн. — М., 1966. — 271 с.
7. Логос [Электронный ресурс]. — 2002. — № 3/4 (34) — Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/logos> (дата обращения: 06.07.2012).
8. Российское экспертное обозрение. Меняющиеся города [Электронный ресурс]. — 2006. — № 2(16). — Режим доступа: <http://www.rusrev.org> (дата обращения: 06.07.2012).
9. Российское экспертное обозрение. Удобное пространство города [Электронный ресурс]. — 2007. — № 4—5(22). — Режим доступа: <http://www.rusrev.org> (дата обращения: 06.07.2012).
10. Глазычев, В. Л. Социально-экологическая интерпретация городской среды / В. Л. Глазычев. — М. : Наука, 1984. — 180 с.
11. Фрэмтон, К. Современная архитектура — Критический взгляд на историю развития / К. Фрэмтон. — М. : Стройиздат, 1990 — 535 с.
12. Lutters G. W., Ackerman S. M. An Introduction to the Chicago School of Sociology. — SWLNote, 1996. — 25 p.
13. Дулина, Н. В. Социально-пространственная модификация современного российского крупного города : автореф. дис. ... д-ра социол. наук / Н. В. Дулина. — Волгоград, 2007. — 53 с.
14. Костарев, С. В. Урбанэкология: устойчивое развитие городов / С. В. Костарев // Инноватика-Омск-2010 : материалы науч.-практ. конф. — Омск, 2010. — С. 31—39.
15. Howard Ebenezer. Garden Cities of To Morrow [Электронный ресурс]. — London, 1902. — Режим доступа: <http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/howard.htm> (дата обращения: 05.09.2012).
16. Щербакова, И. Сибирский город-сад // Стенгазета [Электронный ресурс]. — 25.12.2005. — Режим доступа: <http://www.stengazeta.net/article.html?article=874> (дата обращения: 06.07.2012).
17. Musee Urbain Tony Garnier [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.museeurbaintonygarnier.com/anglais/2\\_1.html](http://www.museeurbaintonygarnier.com/anglais/2_1.html) (дата обращения: 06.07.2012).
18. Le Corbusier. Toward an Architecture. Translated by John Goodman. Los Angeles: Getty Research Institute, 2007. — 360 p.
19. Фрэмтон, К. Современная архитектура — Критический взгляд на историю развития / К. Фрэмтон. — М. : Стройиздат, 1990. — С. 262—273.
20. American Architecture History: A contemporary reader // Edited by Keith L. Eggener. — 2004. — P. 354—364.
21. Wright F.L. Broadacre City // *Architectural Record*. — 1935 — P. 344—349.
22. Hales P.B. Levittown: Documents of an Ideal American Suburb [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://tiger.uic.edu/~pbhales/Levittown.html> (дата обращения: 06.07.2012).
23. American Architecture History: A contemporary reader // Edited by Keith L. Eggener. — 2004. — P. 342—351.

**КОСТАРЕВ Сергей Владимирович**, доктор философских наук, профессор кафедры связи с общественностью.

Адрес для переписки: [sergey.kostarev@gmail.com](mailto:sergey.kostarev@gmail.com),

Статья поступила в редакцию 05.09.2012 г.

© С. В. Костарев



## РОЛЬ ТРАДИЦИИ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ СОВРЕМЕННЫХ ДИЗАЙНЕРОВ

**В статье нашли свое отражение суть и содержание традиционного народного искусства, его роль и функции. Автор затрагивает проблему актуальности изучения и использования основ традиционного народного искусства в эстетическом воспитании и развитии художественного восприятия у будущих дизайнеров.**

**Ключевые слова:** традиционное народное искусство, художественное восприятие, эстетическое воспитание, художественное творчество, синкретичность, вкус.

Мир, в котором сегодня живет человек и в котором все прибывает в движении, заставляет людей искать четкие ориентиры, преодолевать разноречивость многих представлений и знаний, образующихся в результате неудержимого потока информации. В поисках цельности, в стремлении упорядочить свои знания, в том числе и в сфере эстетической, человек обращает свой взор к истории, стремится осмыслить себя в сложных связях не только с настоящим, но и с прошлым. Здесь внимание его устремляется на все, что рождает ощущение непреходящих ценностей. Именно к таким ценностям и относит он нестареее, никогда не утрачивающее своей привлекательности художественное мышление своих предков, народную эстетику.

Знакомство с чертами народного традиционного искусства способствует решению актуальных задач, стоящих перед высшей школой в области эстетического воспитания будущих дизайнеров — расширение и развитие у студентов художественных представлений, духовных потребностей, творческого воображения, навыков оценки произведений искусства, становление художественного вкуса.

У современной эстетической науки большая биография. Однако народное традиционное искусство возникло задолго до возникновения самой эстетической науки и профессионального искусства. Все профессиональное искусство вышло из народного, которое является началом всякого искусства. Народная эстетика наиболее древняя, она первооснова и один из главных источников современных эстетических воззрений. Больше всего сохранилась она в народном традиционном искусстве, в существующих и сегодня художественных промыслах.

Искусство традиционных народных промыслов, народных мастеров — источник и образец для художников, кладезь накопленного веками художественного опыта народа, а главное — пример бесконечной доброты и заботы о людях. Созданное народом искусство — огромное национальное достояние, не утратившее своей художественной ценности и сегодня.

Народное искусство, сущность и природа которого глубоко гуманны, связывает художественную личность с природой, культурой и средой. Являясь частью духовной культуры, оно направлено на создание условий для развития художественного восприятия каждого студента, для раскрытия его та-

ланта. Знание художественных ценностей, созданных народом, — действенное средство формирования художественно-творческих способностей, активности и развития декоративного и художественного восприятия.

По нашему мнению, народное искусство — наиболее наглядный и яркий образец одухотворенности труда и его тесной связи с творческим началом. Именно таким и призван быть человеческий труд — творческим. Он должен осуществляться по законам красоты, в нем должно воплощаться эстетическое начало. И самый верный путь, предохраняющий народного мастера от ошибок и заблуждений, — это обращение к принципам народной традиции, эстетики и их использование в трудовой деятельности.

Стимулирующее, конструктивное влияние народного искусства, его основных принципов, художественного опыта способствует развитию художественного восприятия личности и придает подлинные эстетические достоинства продуктам его труда [1].

С трактовкой общего стиля народного искусства тесно связано понимание его красоты, эстетического идеала. Как справедливо подчеркивал В. М. Василенко, понятие красоты в искусстве любой нации является краеугольным. Если подходить к этому немаловажному вопросу конкретно-исторически, то необходимо отметить, что для русской народной эстетики характерно не только повышенное чувство целесообразности формы, сильного ритма и колорита, но и такое интересное качество, как тенденция к преобразованию природы. Чувство природы, ее красоты у русского крестьянина было не только созерцательно-эстетизированным, но и включало элемент борьбы. Например, крестьянин умел выбирать оптимально-выигрышное место для постановки деревянных строений, найти выигрышный силуэт для демонстрации объемно-пластических форм декора, т. е. тем самым преобразовать предметно-пространственную среду для достижения гармонии [2].

На наш взгляд, путь эстетического воспитания личности с помощью народного искусства представляется верным по двум причинам.

Во-первых, потому, что он позволяет воспитать у будущих дизайнеров определенную культуру восприятия материального мира. Человек всегда жил среди вещей и всегда создавал вещи нужные, бытовые. Но вот прошло время, и некоторые из них утратили свою функцию, как это случилось со многими

произведениями народного искусства. И вдруг эти вещи с огромной силой обнаружили свою вторую функцию, сейчас основную для нас — эстетическую. Человек создавал вещи не только нужные, полезные, но красивые, выразительные. В самой близкой ему среде, в мире вещей, он был художником. Мы и сегодня живем в мире вещей, и по-прежнему это самый близкий нам мир. И, пожалуй, теперь гораздо труднее быть в нем художниками, потому что среда изменяется гораздо быстрее, чем перестраивается психология. Современный предметный мир не только изменяется качественно, он растет вместе с ростом наших потребностей. И он не должен быть хаосом. Поэтому в организации предметов, окружающих нас, и в целом среды необходим развитый эстетический вкус. Поэтому каждый дизайнер обязательно проявляет здесь свои художественные наклонности в той мере, в какой обладает ими. Именно поэтому роль народного и декоративно-прикладного искусства в эстетическом воспитании, в развитии художественного восприятия личности просто неоценима.

Во-вторых, произведения традиционного народного искусства могут сыграть важную роль в развитии художественной культуры, в формировании эстетического вкуса к восприятию произведений «большого» искусства. Действительно, прикладное искусство своеобразно использует выразительные средства архитектуры, скульптуры, графики и живописи. Например, если рассмотреть столбчатую прялку — ассоциация с архитектурой возникает как самая первая; несомненно, и мастером руководило желание сделать прялку как чудесный резной теремок. В некоторых видах народного искусства — в гончарстве, в резьбе по дереву, камню, кости — сильнее всего звучит скульптурное, пластическое начало. Скульптурную форму дополняет живописный орнамент. В росписных изделиях основную роль играют контур, рисунок, силуэт — средства графики. Цвет играет здесь прикладную роль. А в лаковой миниатюре можно увидеть сложные цветовые вариации, наложения одного цвета на другой, богатство тональных отношений. Здесь преобладает живописное начало, хотя графическое звучание также ощущается [3].

По нашему мнению, творческая позиция народного художника, будь то ткачиха или гончар, представляет собой особое отношение к миру и реальному ощущению жизни. Народный художник не мыслит о мире в общих логических понятиях, но глубоко и конкретно воспринимает пространство, время, бесконечность, движение в своем мироощущении. Именно об этом говорят создаваемые им произведения. «Передавая через тканый орнамент, лепку, резьбу художественно моделированное движение, наполняющее мир как движение жизни, народный мастер раскрывает важнейшие качества своего мироощущения. Это ощущение всегда наполнено динамикой, не всегда проявленной фигуративно или графически, а скорее внутренним подвижным, нередко экспрессивным состоянием — отсюда готовность к сложным перевоплощениям, к освоению новых ритмов, созданию или интерпретации образов» [1].

Важнейшее сущностное качество традиционной народной культуры — ее синкретичность, т. е. изначальная слитность с материальной стороной бытия и соединение этих двух позиций в художественном образе. Создаваемый в народном искусстве образный язык несет в себе древние формы синкретизма, поэтому так часто в простых утилитарных пред-

метах можно встретить изображение «модели мира». Народный художник создает такую модель, воплощая в ней самое главное в своем мироощущении — силы природы, космогоническое единство мира, землю и все живущее на ней. Эти модели примитивны и грандиозны одновременно. Поразительна каждая такая модель и тем, что сами создатели ее растворены в ней как часть природы. Вот почему нет в народном искусстве ярко выявленного личностного начала. Произведение народного мастера принимает качество одухотворенности, очеловечивания. «Здесь происходит переход от застывшего ремесла, главная черта которого «сделанность», к живому образу. Предмет как бы замещает человека, живущего в гармонии и единстве с миром. Человек не противопоставляет себя миру, как в древних языческих культурах, так и в мироощущении народного мастера. Весь мир цельно, нераздельно воплощен в монолите народного произведения искусства, которое и есть модель этого мира» [1].

Взятое отдельно произведение народного мастера, например, гончарный сосуд, содержит в себе колоссальный потенциальный пространственный размах. Можно представить себе глиняный кувшин в пространстве большого зала, там он будет держать и организовывать пространство вокруг себя. Но поставленный в ряд с себе подобными, он как бы теряет свое монументальное начало и становится частью ряда вещей. Один и тот же предмет, воспринимаемый в отдельности как монолитный символ, несущий в себе богатейшие выразительные возможности, в сочетании с другими предметами народного искусства как бы переходит в свою противоположность. Здесь в какой-то степени выявляется диалектическое противоречие между духовным началом, воплощенным в предмете народного творчества, и характером его утилитарного использования в обыденной жизни [2].

Таким образом, важнейшая черта духовной сущности традиционного народного искусства, выявляющая его глубокую органичность, — одухотворение материала, пробуждение его к жизни особой гармонией реальных ощущений конкретных действий, а также мифологических и эмпирических представлений.

Мир вещей, окружающих человека, наполнен глубоким пониманием материала: дерева, ткани, глины, металла и т. д. Здесь накопилась народная мудрость знания материала, технологии его обработки, отработанное чувство формы, выявление текстуры, декора, использование цвета или полный отказ от него. Это ощущение особых качеств и свойств материала, их универсальности. Вещь должна быть удобной, прочной и красивой. Хотя последнее относится к особой категории в традиционном народном искусстве — это не только яркое украшение, какая-то особенность отделки. Красота, в народном понимании, может быть заключена в простоте и логике формы, удобной для использования. Например, бессмысленно было бы украшать резным или расписным узором бочку, соху, плуг или косу. Эти вещи самодостаточны, они равны сами себе. Их красота и выразительность в них самих, в конструкции, где нет ничего лишнего, и потому они несут свое совершенство на равных с предметами, пышно покрытыми узорочьем. Они также утилитарны, осмыслены с пользой для бытия: прялка, валеки, дуга, нарядные сани, одежда, посуда [2].

Рассматривая прекрасные произведения народного творчества, нельзя не отметить всю глубину, самобытность, выразительность русского народного ис-

куста, выработанные на протяжении его многовековой истории. Самой важной чертой, на наш взгляд, следует признать необычайное чувство реальности, сочетаемое с задачами декоративно-орнаментального характера, с неисчерпаемой фантазией. Жизнелюбие, мажорность, праздничность народного искусства способны поражать воображение и формировать такие качества личности, как мотивация учения, познания и выработки художественного восприятия.

Изучение традиционного народного искусства помогает будущим дизайнерам постичь красоту труда, т. к. «они сами участвуют в создании эстетически выразительных, декоративных изделий и получают удовлетворение от результатов своей деятельности» [4].

«Самую идею произведения, — как отмечал М. С. Каган, — его главную мысль люди могут воспринять органично только тогда, когда они постигают ее в процессе переживания, а не чисто рассудочно, не с умом. Именно потому так велика роль искусства в деле воспитания людей. Если это подлинное искусство, а не ремесленная подделка под искусство, оно воздействует на сознание человека не дидактически, не назидательно, но подобно самой жизни, заставляя себя переживать и тем самым обогащая практический жизненный опыт человека новым опытом жизни в искусстве» [5].

В наши дни к мотивам русского народного творчества обращаются и современные дизайнеры. Использование элементов русского фольклора и характерных русских народных узоров в одежде вписывается в более широкое направление — «этностиль» с заимствованными деталями и предметами одежды у различных этнических групп мира, а также использование славянских мотивов восточной Европы. Интерес к богатой традиционной русской культуре присутствовал на подиумах мира давно.

«Русское» влияние на европейский костюм началось ещё в XVIII столетии. С тех пор, время от времени, оно будоражит Европу. Разумеется, для зарубежных дизайнеров, Россия — это экзотика, в их коллекциях отражено скорее впечатление от растрепанных туристических штампов: матрешки, кокошники, муфты, платки. Здесь нет и намёка на глубокое исследование основ национальной русской культуры. Мы же, имея прекрасные образцы традиционного народного творчества, которые щедро представлены в музеях России, к сожалению, мало интересуемся нашей историей и традицией. Изумительные вышивки, в том числе золотом и серебром, прекрасные кружева, великолепное ткачество — все это могло бы послужить прекрасной базой для развития национальной темы в моде. Некоторые отечественные дизайнеры достаточно интересно обыгрывают это в своих коллекциях одежды, отталкиваясь именно от традиций. Другие идут по пути зарубежных модельеров, беря за источник вдохновения сувениры с арбатских ларьков.

Увлечение русской темой в Европе в XX веке началось в 1909 году, сразу после первого Дягилевского сезона. Французский дизайнер одежды Поль Пуаре был очарован этим великолепием, и мотивы русской народной одежды зазвучали в его новых моделях, представленных публике в 1910—1914 году в Париже. После поездки в Россию в 1911 году он вводит в моду украинские вышивки и казачьи сапожки. После революции, с притоком эмигрантов из России, любовь ко всему русскому имела массовое распространение.

Еще один элемент русского народного костюма, теперь уже неотделимый от моды периода ар деко, — головной убор, напоминающий северный кокошник. Он полюбился русским придворным дамам еще в середине XIX века после возвращения стилизованного народного платья в придворный костюм. Впоследствии, в конце XVIII столетия, когда в России возник интерес к народному творчеству, многие художники, такие как Васнецов, Врубель, Репин, Нестеров и другие, уже занимались возрождением национальных традиций. Это было время русского ренессанса. Очень популярны в 1920-х гг. стали платья, расписанные анилиновыми красителями в стиле русского лубка, отголосок увлечения костюмами, созданными Н. Гончаровой и М. Ларионовым для балетов Дягилева. Также были чрезвычайно модными воротники-стойки, называемые «боярскими воротниками». Редкая женщина того времени не имела пальто в «русском стиле». Кроме того, из кафешантанов пришло повальное увлечение цыганскими — русскими шальями. После революции художник Н. Ламанова, до этого одевавшая императорский двор, представляет новые варианты видения одежды современной советской женщины, основанные на традиционном национальном костюме. Эта коллекция разрабатывалась для известной выставки Art Decoratifs в 1925 году в Париже, где получила золотую медаль. Европа в то время упивалась любовью ко всему русскому, и это только сыграло на руку дизайнеру, ведь в то время в России не было в продаже практически никаких тканей, наряды для этой коллекции были исполнены из рушников, мешковины, скатертей. Ей помогли скульптор В. Мухина и крупный специалист по украинским вышивкам Е. Прибыльская [6].

Веками, а не десятилетиями, измеряется жизнь древнейших сюжетов традиционного народного искусства. Но ускоряются темпы общественного развития, быстрее развивается сознание народа, искусство все активнее обращается к реальной действительности. Закономерности развития традиций продолжают действовать и по сей день, они нередко выносятся из современной жизни принципиально новые элементы и свойства. «Современный мастер бережёт традицию и, видоизменяя её, сохраняет многие лучшие её стороны...» [7]. В наше время традиционное искусство приобретает новые варианты воплощения. Разрушение социальной памяти ведёт к падению культуры, к потере этносом своего места в исторической цепи. Поэтому необходимо актуализировать социальную память. В таких условиях роль художника-интерпретатора становится очень важной. В современной творческой практике часто можно встретиться с интерпретацией художественного произведения, принадлежавшего прошлой культуре, и при этом не только с произведением как таковым, но и с традицией его истолкования. В декоративном искусстве интерпретация художественного произведения возникает тогда, когда имеет место оригинальное видение произведения национального, на основе образно-смысловой трактовки и как результат — это содержательная, интеллектуальная и эмоциональная окраска, стилевая неповторимость, осуществляемая творческой индивидуальностью художника. Художник-интерпретатор является выразителем современной социально-эстетической потребности, но он может, обгоняя своё время, художественно выражать ту традицию отечественного искусства, которая ещё не оформилась, а как бы с трудом пробивается на поверхность.

Создавать что-то новое на основе традиций, формиравшихся веками, особенно сложно. Но всегда есть заинтересованные люди, способные сплотить вокруг себя сильный коллектив и решить сложные задачи.

Омская школа дизайна в этом смысле не стала исключением. За прошедшее время усилиями преподавателей кафедры «Дизайн костюма» и студентов ОГИС было создано множество замечательных коллекций, уже отмеченных престижными наградами всероссийских и международных конкурсов. Погружение в мир народного творчества происходит на втором курсе. Помимо теоретических предметов, оно включает работу с творческим источником в качестве которого могут сложиться — орнамент, роспись, декор и т.д., т.е. обращение к национальному костюму, разработке эскизов, выполнение проекта в материале, что впоследствии может послужить хорошей базой для создания коллекции. Яркий пример — коллекция Ольги Бояркиной «Свадьба в Малиновке» 2010 г.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что традиционное народное искусство является одним из составляющих единого образовательного процесса высшей школы искусства и остается для них притягательным и востребованным. Особенность народного искусства в том, что оно никогда не теряет связи с жизнью, остаётся современным всем эпохам, ведь в основе его такие категории, как наследие, преемственность, традиция, коммуникация. Именно эти понятия продолжают действовать и по сей день, помогая будущим дизайнерам выражать нынешние социально-эстетические потребности.

## Книжная полка

**История тела. В 3 т. Т. 1. От Ренессанса до эпохи Просвещения / пер. с франц. — М. : Новое литературное обозрение, 2012. — 480 с. — ISBN 978-5-4448-0014-0.**

Трехтомная «История тела», написанная французскими, британскими и американскими антропологами и историками культуры, всесторонне рассматривает телесные практики Европы — от Ренессанса до нашего времени. Как менялось отношение к телу на протяжении веков, как рассматривали тело религия, медицина, народная культура, искусство; как телу следовало вести себя и манифестировать себя; какие социальные и сексуальные практики поощрялись, а какие были под запретом; чем тело монарха отличалось от тела простолюдина — обо всем этом рассказывает большое исследование под редакцией Алена Корбена, Жан-Жака Куртина и Жоржа Вигарелло. Первый том посвящен истории тела от Ренессанса до эпохи Просвещения и описывает становление европейского образа «современного» тела. История тела здесь рассматривается в разных аспектах: тело и религия, тело и общество, тело и сексуальность, тело и медицина, тело и игра, тело и власть.

**Историческая память в культуре эпохи Возрождения / Под ред. Л. М. Брагина. — М. : Росспэн, 2012. — 335 с. — ISBN 978-5-8243-1667-4.**

Сборник междисциплинарного профиля основан на материалах одноименной международной конференции, организованной Комиссией по культуре Возрождения в октябре 2008 г. В статьях сборника специалисты, изучающие различные аспекты культуры эпохи Возрождения в разных странах Европы, рассматривают проблемы исторической памяти как одну из главных особенностей типа культуры этого времени. Освещается характер освоения ее деятелями многообразных культурных традиций Античности и Средневековья, рассматриваются творческая переработка этих традиций и собственный вклад гуманистов, учёных, мастеров искусства Ренессанса в осмысление истории, их масштабные достижения в формировании новых методов познания в науке и философии, в развитии нового художественного стиля в изобразительном искусстве и архитектуре, в литературе и музыке. Книга иллюстрирована работами мастеров искусства XV—XVI вв. Для историков культуры, литературоведов, искусствоведов, философов, а также широкого круга читателей, интересующихся культурой эпохи Возрождения.

## Библиографический список

1. Художественная культура и развитие личности: проблема долгосрочного планирования / Ю. У. Фохт-Бабушкин [Др.] ; отв. ред. Ю. У. Фохт-Бабушкин ; АН СССР, ВНИИ искусствоведения М-ва культуры СССР. — М. : Наука, 1987. — 222 с.
2. Василенко, В. М. Народное искусство / В. М. Василенко // Избранные труды о народном творчестве. — М., 1974. — 240 с.
3. Беляева, Г. Г. Роспись по дереву в Омской области / Г. Г. Беляева // Фольклор и этнография народов Западной Сибири. — Томск, 1990. — С. 26–30.
4. Беляева, Г. Г. Традиционная культура и формы ее художественного воплощения / Г. Г. Беляева // Локальные культурно-исторические исследования. Теория и практика. — Омск, 1998. — С. 67–82.
5. Каган, М. С. Эстетическое и художественное воспитание в развитом социалистическом обществе / М. С. Каган. — Л. : Ленингр. орг. о-ва «Знание» РСФСР, 1984. — 32 с.
6. Хан-Магомедов, С. О. Пионеры советского дизайна / С. О. Хан-Магомедов. — М. : Галарт, 1995. — 423 с.
7. Рождественская, С. Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе : архитектура, декор и художественные промыслы / С. Б. Рождественская. — М. : Наука, 1981. — 207 с.

**АМИРЖАНОВА Аина Шугаевна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Дизайн костюма». Адрес для переписки: [aina71@bk.ru](mailto:aina71@bk.ru)

Статья поступила в редакцию 04.09.2012 г.

© А. Ш. Амиржанова

## ФЕНОМЕН ИГРЫ В МЕДИА-РАЗМЕРНОСТИ КУЛЬТУРЫ

Автор исходит из констатации того, что классическая рациональность не позволяет провести полноценное осмысление феномена игры. В работе исследуются условия, позволяющие вести речь о топологии, как специфической методике, востребованной культурой, пребывающей в ситуации медиа.

**Ключевые слова:** игра, архаика, медиа, культура.

**Исследование выполнено в рамках гранта Министерства образования и науки РФ, программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы». Соглашение 14.B37.21.0526 от 01.09.2012.**

Одной из отличительных черт современной культуры является ее стерильность от телесных практик, от непосредственного опыта сообщения человека и форм реальности. Культура, развоплощенная медиа-ресурсами, трансформирует детский/первичный опыт мировосприятия. Культура с обесмысленной игрой (и ее атрибутами) лишает заветного смысла все, что связано с фигурой «дома», органичного ему порядка.

**Медиа как философская проблема.** Если задавать феномен *media* широко, исходя из его этимологии (от «medium» — проводник, транслятор), получается, что социальная реальность есть монолитное единство медиа-установок. Социальные феномены имеют, с необходимостью, статус медиа: буква, число, живопись, механическое воспроизводство в информационных и компьютерных технологиях — все, что обеспечивает коммуникацию, выступая ее средством, способом и аналогом. Коммуникативные стратегии задают ландшафт социального, трансформируя его телесность, и в этом ключе важно зафиксировать знаковый для философии момент: историческая специфика социального бытия напрямую зависит от специфики медиа-технологий; медиа-технологии трансформируют социальную телесность и телесность человека, погруженного в ее конкретику [1]. Подробно феномен такой трансформации раскрыт также в работе М. Мак-Люэна, заостряющей концептуально важный момент: культура с одним медиа-опытом противоположна по смыслу культуре без этого опыта, поскольку исторические, квалифицируемые цивилизационными, медиа-ресурсы, начиная с фонетического алфавита, затем и книгопечатание, в отличие от устного творчества, изменили «формы опыта, мировоззрения, самовыражения» [2, с. 4]. В отличие от цивилизационных установок, в исторических установках культуры социальное не может быть более/менее развито, прогрессивно/регрессивно, оно качественно разное, отличное друг от друга по квалификации технической организации, в то время как собственно человеческие установки, их бытийственное и экзистенциальное измерение, остаются вне исторических коннотаций. Это такие установки, которые воспроизводят в человеке человека вне идеологической, технической, религиозной логики. Получается так, что человек — это не естественное существо, мыслить, прилагая самостоятельные усилия, для него — не естественно, естественным остается — калькирование и воспроизведе-

ние готовых форматов мышления, в то время как для того, чтобы человеком *быть*, необходим постоянный возврат в начальную точку и ее регулярная фиксация в социальном континууме идей. Опыт фиксации уплотнен в культуре, где культура раскрывается не как «окаменевший корпус тем и конвенций», но только как самостоятельная работа, действие, опыт и практика самоидентификации, самоотожествление с *человеческим*, как регулярное воссоздание того, что уже уложено в традицию.

Здесь важным остается следующее: сам феномен «человеческое» не имеет готового образца смысла, содержательных спекулятивных установок; это личностный опыт мысли, провоцирующий особую размерность дискурса. Опыт, который раскрывается в культуре Греции в качестве *пойэтического*. Уплотнение медиа-технологий обеспечивает доступность информации, иллюзию истинного образа мысли и образа действия, претензию на то, что «мир таков, каков есть на самом деле». Техническая коммуникация становится тотальной, провоцируя «возросшую отчужденность и атомизацию траекторий человеческого существования» [3, с. 29]. Постинформационные медиа-структуры проблематизируют человека, обостряют вопрос, заданный М. Хайдеггером, о подлинности существования.

Подлинность всегда есть самостоятельность. Опыт самостоятельности задает рельеф телесности человеческого и трансформирует его. Первоисходно самостоятельность размывается пространством игры, а игра — способ возвращения к подлинности мира. Игрушка есть необходимый инструмент игры, то, чем организуется игровое поле. Одним из видов игрушки является кукла. Полагаем, что кукла имеет экзистенциальный приоритет перед другими формами игровых единиц: она подтверждает образец человека, она является знаком космичности мира, порядка, в который встроены смыслы и понимания божественного, как знак она указывает на границу смыслового мира и открывает перспективу свободы выбора понимания. Кукла есть полноценный медиум, эксплицирующий смысловую многовекторность феномена культурного медиума. В модусе опыта включения в производство смыслов мира, кукла есть *медиум между* «человеком» и «Богом»/«Богами», между «человеком» и «социумом», эстетикой и этикой; в модусе понимания застывших смысловых форматов культуры кукла есть *проводник-медиум* к живому эстетическому опыту времени, задающему тот

смысла, который в истории утратил собственный язык и стал монументом. Феномен куклы скрывает собственную сущность вне опыта игры, он остается застывшим. В то время как ситуация игры и открывает первую сущность одного из своих атрибутов — куклы, ее *chaecceitas*, доступную в опыте фиксации и вовлеченности. Подлинная игра с интенсивностью вовлеченности и харизмы, кукла, как единица игры, вскрывают экзистенциальный план бытия, «исполняют» архаику времени и с ним архе человека, действием и опытом проблематизируют подлинность смыслов мира, ставят под вопрос самого человека с его спекулятивными установками на понимание.

#### **Игра как первичный принцип коммуникации.**

Для начала хотелось бы привести слова К. Г. Юнга, касающиеся таких феноменов, объяснить которые предметным языком достаточно сложно, и, кроме того, в этом нет особой необходимости, поскольку все объяснения, производимые в качестве попытки найти адекватное средство выражения, или же воспользоваться уже готовым устоявшимся словарем рационализации, обнажают несостоятельность голой рациональности, основанной на логических законах, спекулятивных конструкциях, предметных значениях слов. Акцентируя эти феномены и их экзистенциальную специфику, мы сталкиваемся с тем, что, как только речь заходит о них, мы наталкиваемся на особую размерность опыта, которая не всегда имеет свою лингвистическую коннотацию. Это слабые для рефлексии феномены, они самореферентны и самозамкнуты, потому ускользают от прямого говорения, но фиксируются дескриптивно.

Согласно К. Г. Юнгу, «материнское лоно всех наук, как и любого произведения искусства — *душа*... психология никогда не может отказаться от притязаний на то, чтобы исследовать и установить причинную связь комплексных процессов, не отказываясь от самой себя, но все же реализации этого притязания она никогда не дожидается, ибо *иррациональное* творческое начало, отчетливее всего проявляющееся как раз в *искусстве*, в конечном счете обманет все попытки его рационализировать. Все психологические процессы, протекающие в пределах сознания, еще могут оказаться каузально объяснимыми; но творческое начало, коренящееся в необозримости бессознательного, вечно будет оставаться закрытым для человеческого познания. Оно всегда будет поддаваться лишь описанию в своих внешних проявлениях, угадывающееся, но неуловимое (курсив мой. — И. К.)» [4, с. 103].

К. Г. Юнг ставит в один ряд такие реалии, как *душа*, *душа как иррациональное*, т.е. то, что не подчиняется законам привычной формальной логики и предметного языка, в содержательном смысле не подпадает под понятия всеобщего, *искусство как первичный способ разворачивания души* — самоманифестации и самодемонстрации. Эти феномены требуют предварительного оговаривания ситуаций, в которых они заявляют о себе, в противном случае, без этой предварительной работы, теологический, богословский колорит занимает доминирующие позиции, перетягивая «точку сборки» в плотность своей дискурсивности и логики. Важно здесь провести рекультивацию содержания этих феноменов и показать то, что изначально они имели как раз философский, мыслительный статус (ими *думали*, а не *выражали готовый уже смысл*), и только потом (с рождением европейской ментальности, со средневековой идеологической теологией и ее словарем, ее разры-

вом мира на мирское — сакральное, на божественное — земное, на телесное — душевное и т.д., когда средневековая теология разрушила первичную гармонию, пропорциональность *телоса*, как целостного и уникального, *космического*) стали носить сугубо религиозный характер.

При всех попытках освободиться от привычных значений и начать *думать*, а не выражать готовую схему смысла, мы попадаем в сети готовых форматов и, во-первых, нужна предварительная работа по очищению жизненно важных точек смысла человеческого бытия, тех, что уже заявлены К. Г. Юнгом — *душа*, *искусство*, *рациональность*. Во-вторых, такая конструкция (*душа*, *искусство*, *рациональность*), объединяющая эти феномены в единое целое, проводящая знак равенства между ними, провоцирует обратить внимание на глубинный смысл заявленных структур, провести их рекультивацию.

В первую очередь *концепт «душа»* указывает на иноматериальное, при чем здесь сама категория материи требует предварительного осмысления. Античность, по большому счету — греческая, источник языка мысли. Сегодня основания этого языка, его первичных значений, утрачены, либо закрыты историческими наслоениями смысла, получившего через свою социо-культурную функциональность, значительные искажения, иногда противоположные первичной логике слова. Так, материя была выведена Аристотелем из единства *пространства-топоса* и *времени-хоры*, при том, что «чем-то великим и трудноуловимым кажется топос — т.е. место-пространство». Это сама природа *фюсиса (или природы)*, его закономерности, принципы; это «метафизика», как назвал ее Андронник Родосский; та же физика, только непроявленная, не уместяемая в готовый формат смысла — смысла логики, ума. Это непроявленные грани пространства, их актуализация требует иных способов, нежели те, что имеют место в устоявшейся обыденной действительности, в устоявшихся логико-синтаксических ходах-каналах мысли, требует *реального присутствия* человека.

К *непроявленному фюсису* в единстве топоса-хоры относится и концепт «душа», именно концепт, поскольку здесь мы отсекаем всю смысловую мишуру, спроецированную на эту единицу мысли средневековой христианской догматикой. Так, «душа» первостепенно в языке греческой мысли имеет особую образность. Это нечто, «состоящее из жизненной теплоты, после смерти превращающейся в элемент огня, из которого она некогда и возникла», это «даймон», не имеющий ничего общего с восприятием или мышлением, которые механически детерминированы, это носитель потенциальной божественности (Эмпедокл). «Душа» как «даймон» «несет в себе нечто божественное» (Сократ), *псюхе*, наделенная первоначальным знанием о мире идей, но забывающая это знание в мире пещерном; душа рациональна (Платон). Способ раскрепощения «души» — тот же анамнезис Платона, припоминание. Но это особое припоминание, ритуально заданное. Это припоминание проводится через *катарсис* — очищение от страстей, от неподлинного мира, который влечет привычку, привязанность к миру иллюзий, страдания. В «Федоне» Платона катарсис показан как умственная отрешенность, концентрация на самой мысли, как интеллектуальная работа. Но, например, такой исследователь греческой культуры, как Э. Р. Доддс [5, с. 321], показывает, что рациональность Платона уже теряет свою связь с опытом, ритуалом, и вовсе не потому, что последний изжил

себя и стал несостоятельным в объяснении мира, но потому, что, во-первых, ритуал не объясняет, а показывает через участие в нем, через действие, акцию, и, во-вторых, религиозная ситуация времени Платона была такова, что религия уже сама стала терять собственные установки: что-то было утрачено, что-то было забыто, что перешло на службу идеологии; религия становится спекулятивной.

В работах Аристотеля катарсис снова открывает свою природу — для Аристотеля это «очищение через страдание» в эстетическом смысле. В так заданном определении катарсиса остается открытым вопрос: очищение от чего? От суетности смыслов, от иллюзорности содержания вещей. Катарсис продуктивен в *tragedia*. Но, опять же, трагедия — это не беда, горе, разыгрываемые на сцене, это та же игра, ритуальное действие, провоцирующее катарсическое состояние. Это очищение ума от шаблонности, клише. Очищение языка от бессмыслицы, это ситуация проявления подлинного значения человека, его *иномерности*. Как раз трагедия, и присущий ей катарсис, а в целом, игра, и под нее подпадают практики шамана, календарно-обрядовые действия, праздники, утратившие подлинное первичное значение в современном мире, — призваны к тому, чтобы задавать *иную меру быту и бытию*. Как и всякая игра, трагедия — распределение «души», освобождение ее от балласта содержательных комплексов, освобождение «божественного», т.е. безусловного, но человеку заданного — даже пред-заданного, пребывающего при сути вещей. *И в этом видится первичное значение игры.*

Так, «душа», как иномерное, требует иной меры миру, не обыденно-бытовой, расхожей и общезначимой, подпадающей под общеутвердительные суждения, но бытийственно проникновенной, сакральной, требующей целостность человеческой природы и чувственного участия в действии, требующей тактильно-мануальной *акции*. Это — иное обыденному смыслу пространства, времени. На это указывает *феномен искусства*. По крайней мере, он убедительно демонстрирует инаковость меры «души», соотносит ее с творчеством, Творцом в человеке, проблематизирует основания культуры и задает особый угол зрения в выборе стратегии понимания иномерных феноменов.

Искусство обнажает первичные установки игры. В основании эти феномены равнозначны. Так, игра, не есть готовая схема, проект, выполненный по готовым правилам, не образ действия, спланированный заранее. Это свобода. *Свобода* мысли, свобода от формата, как *ничто* — *Nihil*. Такая свобода может быть задана как эстетическое пространство поэзии, где *пойэзис* — творческое делание, личностный опыт, концентрация плотности *внимания* на том, *что* делается и *как* делается, поглощенность действием и целостная включенность в него. В этом смысле поэзия не есть только стихосложение, но также и подлинный способ бытия и стилистика мысли, освобожденная от принятых на веру стандартов понимания мира и содержательных образцов смысла; в такой эстетике разворачивается ее риторика. *Пойэзис*, уплотненный в слове, первоначально есть миф, в образительном искусстве и скульптуре — образ, интенсивность жеста. В целом, *пойэзис* в знаке, образе — есть видовые формы, модусы игры. И наоборот — первосущность игры разворачивается в уникальности опыта таких *пойэтических* сингулярностей.

Игра — общий бытийственный знаменатель культурных и социальных форм жизни человека.

Согласно Й. Хейзинга, «религия, философия, право, политика, война в высокоорганизованных формах общества теряют постепенно контакт с игрой, который в более чем достаточной мере присутствовал на ранних стадиях культуры» [6, с. 69]. И далее — «только поэтическое творчество, родившееся в сфере игры, по-прежнему чувствует себя в ней как дома». Далее: «*Poiesis* — функция игры. Она обретается в поле деятельности духа, в созданном для себя духом собственном мире, где вещи имеют иное, чем в «обычной жизни», лицо и связаны между собой иными, не логическими связями». И еще одна очень важная ссылака из этой же работы: «Если серьезное понимать как то, что может быть до конца выражено на языке бодрствующей жизни, то поэзия никогда не станет совершенно серьезной» [6, с. 69]. Важным является для нас то, что *сознание* — тоже то, «что может быть выражено на языке бодрствующей жизни», тогда как и поэзия, и игра не могут быть определены языком сознания — это нечто внесознательное, опять же, как то, что не умещается в существующий образец смысла, не подпадает под него, либо его рушит, опрокидывая его претензию на состоятельность в создании целостной картины опыта, мира, здравого смысла, бытия.

Игра и поэзия как способ игры — не серьезное, не сознательное, не формативное мышление, задающее иную меру вещам и реальности человека, размыкающее его горизонты смысла. Парадокс в том, что это и есть мышление. Это такое мышление, которое принято *до* логической парадигмальности, встроенности в готовый формат смысла и воспроизводимости готовым языком с готовыми значениями слов. Так заданный контекст наводит на мысль о том, что принятый образец мышления есть действие, расчлененное, рафинированное до голой интеллектуальности, вырванное из контекста единства ритуала, действия, культа, оргии, магии, мистериальности, опыта, практики, одновременно же, искусства и слова. В то же время это единство присутствует в архаических обществах, оно утрачено в цивилизационной плотности социальных стандартов и тиражности медиа-технологий. Современная ситуация [1] демонстрирует утрату оснований установочных моментов, вскрывающих, в свою очередь, основания собственно человеческого. *Архаика*, в данном случае должна быть понята не как старина, но как первичность, первожданность, подлинность смысла из единства опыта и мысли: *думаю так, потому, что умею; говорю так, потому что могу* («Воля к мощи» Ф. Ницше).

Искусство, по И. Бродскому, «это не лучшее, а альтернативное существование; не попытка избежать реальности, но, наоборот, попытка оживить ее. Это дух, ищущий плоть, но находящий слова» [7, с. 92] — о поэзии О. Мандельштама, о попытке оживления слов русского языка, и феномена времени, конститутивного для искусства.

Искусство всегда автобиографично, за ним всегда стоит живая жизнь живого автора — Творца. По Бродскому же — это средство движения того, что названо духом, это особый ландшафт непроявленного мира души. Интенсивность движения по этому ландшафту задает особую траекторию восприятия самой жизни, проявленной и видимой, доводя эту видимость до абсурда и ниспровергая ее установки на подлинность, на раз и навсегда выверенность и достоверность. Это движение снимает «поляризацию души и тела, которой особенно принято злоупотреблять, когда человек умирает» [7, с. 148]. Потому искусство, как и игра, есть смерть формального, окаме-

невшего корпуса *смысла*, обнажение его ничто-ничтожности, потому провоцирует часто непонимание и абсурд в процессе перехода на язык массовых конвенций [8].

Искусство — способ бытия игры, а игра — способ бытия искусства — такой важный парадокс, останавливающий ход событий, готовых матриц смысла, наталкивающий на то, чтобы самостоятельно задуматься о специфике важных, смысловых, конститутивных для человека вещей.

Важна *несерьезность* игры. Где под концепт серьезности чаще всего подпадает то, что уже уложено в конвенциональный формат социально принятого смысла. Согласно Хейзингу: «игра стоит по ту сторону серьезности — у первоисточков, к которым так близки дети, животные, дикари и ясновидцы, в царстве грез, восторга, опьянения и смеха. Чтобы понять поэзию, нужно обрести детскую душу и облачиться в нее, как в волшебную рубашку, и мудрость ребенка поставить выше интеллекта взрослого» [6, с. 70]. Здесь детство есть первичный способ человека реализовать себя как человека, и эта реализация начинается с игры. Самоговорящий даосский парадокс «ребенок — старик, мудрец» открывает иные перспективные горизонты смысла. Специфика этого парадокса в том, что феномен «детство» и как этап человеческого бытия, и как состояние понимания/непонимания на границе смысловых шаблонов — провоцирует обращение к первичным установкам бытия, к их подлинному звучанию и смыслу, к первичной логике мира, опять же — к логике мифа и игры.

#### Библиографический список

1. Савчук, В. В. Конверсия искусства / В. В. Савчук. — СПб., 2001. — 297 с.
2. Мак-Люэн, М. Галактика Гуттенберга : Сотворение человека печатной культуры / М. Мак-Люэн. — Киев, 2004. — 365 с.
3. Савчук, В. В. Искусство в эпоху тотальной коммуникации / В. В. Савчук // Рациональность и коммуникация : тез. VII Междунар. науч. конф. 14–16 ноября 2007 года. — СПб., 2007. — С. 27–38.
4. Юнг, К. Г. Психология и поэтическое творчество / К. Г. Юнг // Самосознание европейской культуры XX века. — М., 1991. — С. 103–107.
5. Доддс, Э. Греки и иррациональное / Э. Доддс. — СПб., 2000. — 229 с.
6. Хейзинга, Й. НОМО ЛУДЕНС : Опыт исследования игрового элемента в культуре / Й. Хейзинга // Самосознание европейской культуры XX века. — М., 1991. — 387 с.
7. Бродский, И. Сын цивилизации / И. Бродский // Сочинения И. Бродского. В 7 т. Т. 5. — СПб., 1999. — 243 с.
8. Кребель, И. А. Территория предела : Эстетика мысли русского модерна / И. А. Кребель. — М., 2011. — 375 с.

**КРЕБЕЛЬ Ирина Алексеевна**, кандидат философских наук, доцент (Россия), доцент кафедры философии. Адрес для переписки: [krebel@rambler.ru](mailto:krebel@rambler.ru)

Статья поступила в редакцию 18.09.2012 г.

© И. А. Кребель

УДК 008

**Г. Ю. ОСМАНКИНА**

Омский государственный  
технический университет

## ДИЗАЙН КАК СИНТЕЗ ЭСТЕТИЧЕСКИ-ПРАВСТВЕННЫХ И КУЛЬТУРНО-МАТЕРИАЛЬНЫХ ПРОЦЕССОВ В ЕДИНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ОБЩЕСТВА

**В статье рассматривается синтез дизайна с инженерно-техническими и гуманитарными областями наук. Прослеживается взаимозависимость социальных и мировоззренческих взглядов потребителя и продукта потребления.**

**Ключевые слова:** дизайн, линия, стайлинг.

Область дизайна многогранна. Сфера применения произведений и продукций дизайнерской мысли настолько разнообразна, что требует особого, системного подхода к его изучению и анализу.

Сегодня дизайн — это комплексная междисциплинарная проектно-художественная деятельность, направленная на различные области жизнедеятельности человека. Он создается человеком и для человека. В нем происходит интеграция естественно-научных, технических, гуманитарных знаний, свя-

занных на современном этапе развития с общественным сознанием. Инженерное и художественное мышление, направляется на формирование оригинальных дизайнерских идей, которые воплощаются в производстве. Предметный мир, находится в «зоне» обширного контакта с человеком во всех без исключения сферах жизнедеятельности.

Центральной проблемой дизайна является создание культурно- и антропосообразного предметного мира, эстетически оцениваемого как гармонич-



ный, целостный. Предметное художественное творчество зарождалось, формировалось и развивалось на пересечении различных областей жизнедеятельности человека, таких как утилитарное, технико-конструктивное представление предмета и его художественной ценности, иногда относящегося к миру искусств. В результате могло возникнуть либо чисто потребительская продукция, либо произведение искусства, поэтому дизайн можно определить как явление, объединяющее материальную культуру (включающую предметное творчество) и духовную (включающую мир «чистых» искусств).

Отсюда особая важность для дизайна использование наряду с инженерно-техническими и естественнонаучными знаниями гуманитарные области мышления: философии, культурологии, социологии, психологии, семиотики и др. Все эти знания интегрируются в акте проектно-художественного моделирования предметного мира, опирающегося на образное, художественное мышление.

В процессе создания продукта предметного мира, а также при его разработке большую роль играет аналитическая деятельность творца, т.е. дизайнера-профессионала, а также и мнение заказчика или потребителя. Для придания «продукту» дизайнерской деятельности художественно-эстетической привлекательности требуется сложный синтез различных процессов конструкторской, творческой деятельности и мировоззренческого наполнения. Для этого необходимо преодоление разрыва между техническим прогрессом и духовной культурой общества. Как раз дизайн и делает попытки сгармонизировать этот разрыв и придать данному процессу эстетически наполненное содержание.

Важно отметить, что дизайн способен к преодолению дисконформата технических конструктивных решений и мировоззренческого восприятия объектов в современной урбанистической жизни человека, используя для этих целей различные средства выразительности. В этом аспекте не маловажную роль играет форма и линии, которые составляют эту форму. В данном контексте на современном этапе дизайн, как деятельность в проектной культуре остается малоизученным феноменом. Исторической и социокультурной трансформации подвергается не только сам дизайн, но и конструктивность проектирования и линии формы как стиля мышления и способа деятельности дизайнера, который отражает вкусы и пристрастия общества. Данная деятельность в современном мире является многосубъектной. Субъектом дизайна как социокультурного мышления и субъектом проектирования социокультурного пространства выступает не только дизайнер-профессионал, но и «рядовой» потребитель вещей, продукции профессионального дизайнерского проектирования. Дизайнер через свою профессиональную деятельность способствует вживанию полезного предмета, вещи в рамки повседневной жизни, но использование дизайнерского предложения остается, в конечном счете, за потребителем, который в ходе повседневного манипулирования вещами создает собственную не только предметную, но и духовно-смысловую среду.

Самым существенным моментом является неразрывная связь всех общепроективных задач именно с целью вещи. Дизайнер, продумывая функциональность, эргономичность, удобство, привлекательность, оригинальность создаваемого объекта, учитывает вкусы и моду современности. В свою очередь современное потребление предметов дизайнерской

деятельности превращается в интенсивный процесс постоянного обновления вещей. Человек, руководствуясь своими желаниями, фантазиями, модой, престижем и т.д., стремится к постоянному совершенствованию, обновлению уже существующих предметов обихода в соответствии с модными тенденциями в культурном пространстве общественной жизни. Кроме функционального использования, создание и потребление вещей становится деятельностью по формированию новой смысловой реальности.

В предметах дизайна получают предметно-вещественную закрепленность не только культурные смыслы бытийного, экзистенциального характера, но и совокупность социальных и мировоззренческих отношений потребителя и продукта потребления. Проектируя вещь, дизайнер закладывает модель действия ее функциональности и удобопотребляемости — это в первую очередь, а затем уже и ее внешнюю привлекательность. Соотнесение вещи со смысловым универсумом как источником, хранилищем накопления знаний об объекте, превращает вещь в социокультурный объект, реализуемый в процессе социокультурных пространств повседневности. Символически-знаковая, коммуникативная природа смыслового универсума определяет способы конструирования социокультурного пространства как манипуляции со знаками, а проектирование вещи — как лингвистическую деятельность. Рассмотрение дизайн-проектирования в социокультурном контексте обнаруживает, что унификация, стандартизация, агрегатирование и комбинаторика составляют язык, стиль мышления и способы деятельности в рамках модернистской проектности. Эти черты выступают не только техническим, но и культурологическим фактором, освобождая человека от беспорядочного многообразия вещей, трансформируя и редактируя всю совокупность отношений между человеком и предметным миром, культурными идеалами и ценностями, что делает форму продукта не только целесообразной и конструктивно логичной, но и эмоционально выразительной, эстетически осмысленной.

«Художник-конструктор, — утверждает Ю. Б. Боров, известный современный ученый, — создает продукты и орудия труда, способные «по-человечески относиться к человеку», то есть обладающие эстетической ценностью. Дизайн очеловечивает взаимоотношения между вещью и личностью, а также между людьми. Пользуясь художественно сконструированными вещами, человек эстетически наслаждается, созерцая себя в созданном им мире» [1, с. 30].

Вещи, отражают мировосприятие личности, ее вкусы, интеллект, философию жизни. У каждого индивида свои пристрастия и свои предпочтения. Кто-то склонен к простым формам, созданным прямыми линиями, кто-то предпочитает мягкие формы, построенные на волнообразных, криволинейных линиях. Но все они создают атмосферу комфорта для себя, где отдыхала бы душа.

Форма, созданная из различных линий, это особый язык формы в дизайне, дающий идеям зрительное выражение.

Дизайн, являясь визуализатором предметного мира, связывает в единый узел духовную и материальную культуру, выполняя важную задачу гармонизации жизнедеятельности человека. Подчеркивая средствами и приемами композиции в объемно-пространственной структуре и тектонике объекта его утилитарно-технологическую ценность. Создатели дизайн-

проекции стремятся выявить красоту целесообразности технически обусловленной формы вещи. Разная степень весомости утилитарной и эстетической сторон сущности в различных группах, видах и типах изделий находит отражение в их композиционно-стилевом решении, выборе средств и приемов достижения образности и выразительности, преобладании технического или декоративного начала в художественном образе объекта. Но, несмотря на все различия решения конкретных задач художественного конструирования, все же дизайн ориентирован на гармонию утилитарного и эстетического.

Существуют различные виды дизайна, которые отражают не только конструктивное начало объекта, но и являются красивой вещью потребления. В современном обществе все более актуальным становится стайлинг-дизайн. Это направление, в какой-то мере, являясь проявлением чисто визуального «куртуазного» дизайна, дает полет творческой фантазии, как в использовании формы, цвета, так и линий. Формально-эстетическая модернизация объекта при помощи разнообразного использования характера линий при разработке объекта позволяет создать преобразованную форму исключительно с внешней стороны. Такой вид дизайн-проектирования определен техническим прогрессом и потребительскими запросами. Видоизменяя модель, выпускаемую в продажу вместо прототипа, при незначительном изменении функционально-эксплуатационных характеристик и технологии изготовления (или даже отсутствии таких изменений) создается новая вещь. Стайлинг придает изделию формальную новизну, внешнее отличие от прототипов и аналогов, ускоряя моральное устаревание тех изделий, которые новая модель должна заменить, вытесняя с рынков сбыта. Стайлинг, способствующий увеличению сбыта изделий, созданных в первую очередь для успешной продажи, а не для эффективного потребления, всегда ориентирован на моду. Несмотря на преобладание в стайлинге эстетического начала, все его объекты рассчитаны на реальное использование по назначению, а не только на любование ими.

Стайлинг распространяется на очень большое количество групп и видов изделий бытового назначения, к которым относятся не только одежда, ее аксессуары, мебель, светильники, посуда, ткани, украшения, игрушки, часы, очки, средства письма, но и многие изделия, порожденные техническим прогрессом: бытовые машины и приборы хозяйственного назначения, аудиовизуальная аппаратура, телефоны (сетевые и мобильные), фотоаппараты, персональные компьютеры, спортивные изделия, легковые автомобили. Гораздо менее востребован стайлинг в проектировании изделий производственного, а также общественного назначения, что объясняется нецелесообразностью использования в производственной и во многом общественной сферах жизнедеятельности людей механизма ускорения морального устаревания изделий и оборудования (в эстетическом аспекте). Однако и в этой области может проявляться стайлинг. Например, возьмем электросчетчик, всем хорошо известна его форма, которая зависит от внутренней начинки и его технических характеристик. Однако дизайнеры не останавливаются на его стандартной прямоугольной форме, много разработок, которые модернизируют его, где-то сглаживая углы, придавая более обтекаемую форму, где-то вытягивая по вертикали, где-то по горизонтали. Меняется облик предмета, но внутренняя конструктивно-идейная основа остается. Таких примеров можно привести множество.

Стайлинг стал своеобразным синтезом эстетических предпосылок и материальных преобразований как художественное отражение вкусов и культурных преобразований в общественном сознании.

Важнейшим фактором дизайна, который используется и в стайлинге, формирующим производственную среду, определяющим ее эстетический уровень, стала линия. Она используется с учетом опыта искусства и достижений в области физиологии, психологии, эстетики. Линия, цвет, форма формируют представление о предмете и поэтому всегда взаимосвязаны: линия может улучшать или ухудшать эстетические и функциональные качества предмета. Линия и цвет — ведущие начала, организующие конструктивное пространство. Эстетическая выразительность цеха или помещения для отдыха зависит от освещенности и цветового решения стен, потолков, станков и от линейного решения пространства и предметов в этом пространстве. При этом учитываются связь линии и цвета с функцией предмета, технологическими особенностями процесса производства. Линия и цвет оказывают на человека большое психологическое и физиологическое воздействие. Их применение необходимо для создания комфортабельного и наиболее продуктивного условия места работы. Процесс деятельности, его эффективность напрямую связаны с эстетическим визуальным восприятием. Способ применения тех или иных линий и цвета зависит не только от технических характеристик трудовой деятельности того или иного предприятия, но и от модных тенденций общества, государства. Идеалы меняются со временем, меняется и характер визуального пространства. Дизайнер, проектируя предметный мир для человека, ориентируется на целостные и социальные конкретные образцы жизнедеятельности, моделируемые как с помощью конкретных задач, так и применяя художественное воображение.

Понятие «дизайн» сегодня ассоциируется с самыми прогрессивными явлениями и самыми современными техническими достижениями. Произведения дизайна не только созвучны своему времени, но и, как правило, на полшага впереди современности. Современный исследователь культуры Е. Л. Абаимова говорит: «Под воздействием исторических, культурных, экономических, политических процессов, технологический «прорыв» образовал такие новые виды современных продуктов, как компьютерные и телекоммуникации, мультимедиа и имиджи, он интерпретировал продукты духовной и материальной деятельности, зафиксированные в культуре и ее знаковых системах, в результате чего образовалось культурное «гиперпространство», погрузившее человека в многоканальный мир диалога со всем миром. В свою очередь, и дизайн испытывает на себе позитивные и негативные воздействия социокультурного, экологического контекста и не может существовать вне дискурса непонимания и встречного перцептуального вызова, генерируемого коммуникацией» [2, с. 11]. Поэтому, находясь в тесном контакте с окружением, дизайн стремится не только выразить насущные потребности человека, но и направить общество в новое русло. Ведь, как подчеркивает Т. Ю. Быстрова, вещь способна: «... "Подтягивать" человека в эмоциональном и интеллектуальном отношении, совершенствовать его» [3, с. 88].

Действительно, вещь, обладающая красивой и совершенной формой, всегда определяет духовно-психологическое состояние человека. При этом большую роль играет визуальное восприятие образа,

отражающего гармоничное представление о сути вещи. Главное, чтобы совпадало внешнее и внутреннее содержание объекта. Так как несовпадение этих представлений ведет к дисгармонии и дискомфорту. Еще в древние времена говорилось о важности достижения гармонии и единства человека и мира, в котором он существует. Одухотворяясь предметами своего производства, человек растет, совершенствуется, а значит, движется сам и движет общество в целом.

Людей всегда привлекала красота вещей, поэтому еще в первобытный период человек стремился как-то украсить свой быт, создавая уникальные по красоте и пластике узоры на предметах быта, в частности, на вазах. И сегодня вазы, появившись, как свидетельствуют археологические данные, еще в эпоху мезолита (среднекаменного века) 15 – 12 тыс. лет тому назад, поражают органичностью узора и формы. Пластика линий узора отражает философию магии. Это не случайные линии, а наполненные мифическим смыслом орнаменты, как зашифрованные послания будущему. Форма и линии первобытного искусства привлекали и привлекают художников и дизайнеров всегда, потому как вещи, созданные на заре человечества, имеют не только красивые формы и линии, но они еще и обладают космичностью. Так как первобытный человек — это человек природы, то и вещи, им произведенные, обладают одушевленной силой макрокосмоса, являясь носителем ее идеи и определенной философией мироздания.

Профессия дизайнера очень молода. Практика раннего дизайна была весьма примитивной. Функциональностью и экономичностью производимой продукции занимались инженеры, дизайнеры же отвечали лишь за ее эстетический вид. Не понимая, что механизация производства ведет к решительному разрыву с прошлым, дизайнеры лишь имитировали в образцах массовой продукции форму, стиль и материалы, свойственные традиционным изделиям

ручного труда. Первые образцы промышленных изделий были далеко не совершенными и, как правило, уступали качеством продукции мануфактурного и ремесленного производства, обладающего опытом и традициями, накопленными веками, секретами, передаваемыми из поколения в поколение. Кроме того, обнаружилась также эстетическая инородность в окружающей среде изготовленных машинным способом изделий, непривычность их форм, а также самой мысли о массовом тиражировании сотен и тысяч похожих друг на друга как две капли воды изделий. В результате возникла необходимость в особом специалисте, способном не только создавать привлекательный внешний вид, отвечающий веяниям моды и запросам потребителя, но и хорошо разбираться в конструировании и технологии машинного производства. Только в условиях решения комплексных инженерно-технических, художественных вопросов возможно, как показала практика, создавать конкурентоспособную продукцию.

#### Библиографический список

1. Боров, Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Боров. — М. : Высш. шк., 2002. — 511 с.
2. Абаимова, Е. Л. Дизайн как общекультурный и национальный феномен / Е. Л. Абаимов. — Ростов-на-Дону, 2009. — 147 с.
3. Быстрова, Т. Ю. Вещь. Форма. Стиль: Введение в философию дизайна / Т. Ю. Быстрова. — Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2001. — 288 с.

**ОСМАНКИНА Галина Юрьевна**, кандидат культурологии, доцент кафедры «Дизайн и технологии медиаиндустрии».

Адрес для переписки: [Galaomsk2004@mail.ru](mailto:Galaomsk2004@mail.ru)

Статья поступила в редакцию 14.09.2012 г.

© Г. Ю. Османкина

## Книжная полка

**Солонин, Ю. Н. История культурологии : учеб. для бакалавров / Ю. Н. Солонин, В. М. Дианова. — 3-е изд., испр. и доп. — М. : Юрайт, 2012. — 461 с. — ISBN 978-5-9916-2447-3.**

Предлагаемый учебник представляет основные концепции культурологии, сложившиеся в западной и отечественной гуманитарной мысли в период с XV до начала XXI в., которые собственно и составляют историю становления этой науки. Несмотря на то что многие из них возникли в европейской культуре в начальный период ее формирования, они не утратили своей научной значимости до настоящего времени и, хотя претерпели значительные изменения и корректировку, содержат в себе безусловный эвристический потенциал. Учебник соответствует Федеральному государственному образовательному стандарту высшего профессионального образования третьего поколения. Для бакалавров, обучающихся по направлению подготовки 033000 «Культурология».

**Культурология : учебник для вузов / Под ред. Ю. Н. Солониной. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Юрайт, 2013. — 566 с. — ISBN 978-5-9916-2382-7.**

Предлагаемый учебник представляет собой всестороннее изложение основных проблем культурологического знания на основе системного подхода. В нем показана специфика культурологии как междисциплинарной науки и как учебной дисциплины; рассматриваются онтологические аспекты культуры, ее место в структуре бытия, проблемы типологии культур. Большое внимание уделено анализу состояния культуры в современном мире. Учебник полностью соответствует Федеральному государственному образовательному стандарту высшего профессионального образования третьего поколения по дисциплине «Культурология». Для студентов, аспирантов и преподавателей высших учебных заведений.

## SAVOIR-VIVRE КАК ДОМИНАНТА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ ФРАНЦУЗСКОГО ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

Статья посвящена установлению роли концепции *savoir-vivre* в формировании доминантных стилистических особенностей графического дизайна во Франции и выявлению их трансляции на различных этапах развития французской модели дизайна.

**Ключевые слова:** концепция *savoir-vivre*, художественно-эстетическая доминанта, французская модель дизайна.

Дизайн как вид профессионально-творческой деятельности изначально был ориентирован на поиски и выработку принципов универсального формообразования, на проектирование объектов вне стилевых мод, остающихся современными вне зависимости от времени их создания. В значительной степени эта задача классического периода в развитии дизайна была решена, и современный предметный мир наполнен такими формами. Несмотря на это, по-прежнему актуальным остается понятие национальной модели дизайна. Если речь идет о британской модели, то ее концептуальной основой принято считать социальное служение, в немецкой модели существует акцент на функциональности и «хорошей форме» (*Gute Form*), американская модель — это модель маркетингового дизайна и т.д. Что касается французской модели дизайна, то одним из ее концептуальных оснований, без сомнения, может быть определен лингво-культурный и ментальный концепт французской культуры — *savoir-vivre*.

Понятие *savoir-vivre* часто встречается в произведениях европейской и русской художественной литературы. Так, Джон Фаулз в романе «Дэниэл Мартин» (1977), который считается интеллектуальной автобиографией писателя, использует его для характеристики одного из своих персонажей, адвоката, политика и уже «престарелого» мужа Фенвика, чей облик говорил о *savoir-vivre*: «он производил приятное впечатление беззлобным подшучиванием над собеседником, и тем, что с интересом его выслушивал, и тем, что прозорливо оценивал каждого» [1].

Ментально-культурное образование *savoir-vivre* до сих пор не стало предметом специального исследования в отечественной теории и философии культуры. Исключением является диссертационная работа Э. В. Грабаровой, выполненная на стыке филологии и культурологии (2004). В этой работе автор приходит к выводу, что лингвоконцепт *savoir-vivre* является специфическим для французской лингвокультуры и лакунарным для русской; при этом «во французском языковом сознании *savoir-vivre* является оценочно амбивалентным: положительно оценивается оптимизм и легкость в общении, отрицательно — поверхностность и несерьезность; в рус-

ской лингвокультуре отрицательное отношение к этому концепту превалирует» [2].

Выражение *savoir-vivre* представляет собой комбинацию двух глаголов в неопределенной форме: *savoir* — фр. «знать», *vivre* — фр. «жить». Множество определений понятия *savoir-vivre* предлагают различные словари и интернет-сайты, суть которых сводится к «умению жить хорошей жизнью, оставаясь элегантным и умным» вне зависимости от жизненных обстоятельств. Особенно подчеркивается для «умения жить» важность знания этикета, обладание хорошими манерами, галантность.

Словарь Вебстера вносит важное дополнение, акцентируя способность наслаждаться интеллектуальными удовольствиями — «ability to live life well and with *intelligent enjoyment*, meeting every situation with *poise*, *good manners*, and *elegance*» (дословно, «способность жить жизнью хорошо и с *интеллектуальными наслаждениями*, встречая каждую ситуацию с уравновешанностью, хорошими манерами и элегантностью») [3]. Интересно, что в этом определении неотъемлемой частью «умения жить» называются интеллектуальные наслаждения, под которыми подразумевается, прежде всего, способность и желание получать удовольствие от знания и понимания различных видов искусств — архитектуры, живописи, графики, литературы, поэзии, музыки, киноискусства, кулинарии и т.д.

Существует также понятие *art de vivre* — фр. «искусство жизни». Разницу между *savoir-vivre* и *art de vivre* весьма толково обозначила в своем блоге русская девушка, живущая несколько лет во Франции: «Если вам удалось понять и принять два краеугольных камня местной жизни: *art de vivre* и *savoir-vivre* — вы станете французом настолько, что никто никогда не заметит ваш акцент... После нескольких лет практики этих полезных искусств вы непременно почувствуете себя лучше, разгладятся морщины на лбу, а продолжительность жизни подпрыгнет до недостижимых высот. Все очень просто: *art de vivre* — это не ковры, не автомобили, не столовые приборы и даже не сумки ручной работы. Это соотношение между приятным и необходимым, где приоритет отдается приятному, а необходимое делается в разме-

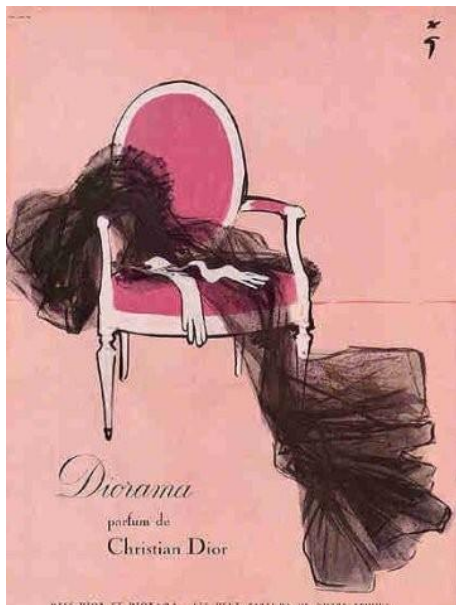


Рис. 1. Грюо Р. Рекламный плакат парфюма Diorama. 1955

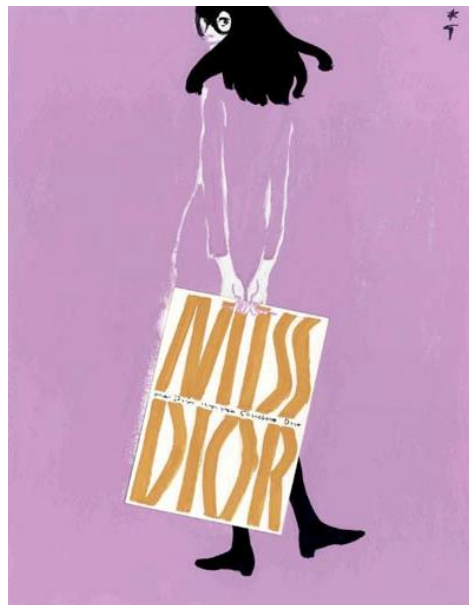


Рис. 2. Грюо Р. Рекламный плакат парфюма Miss Dior. 1983

рах, достаточных для обеспечения приятного. При этом и приятное, и необходимое исполняются с экономным изяществом, без излишеств и без надрыва. Вот и все. А *savoir-vivre* — это внешнее выражение *art de vivre*, умение облечь свое поведение в такие формы, которые не мешают окружающим и самому вам практиковать *art de vivre*» [4].

Влияние концепта *savoir-vivre* легко обнаружить во французской рекламной графике на разных этапах ее развития. Одним из ярких проявлений этого влияния является французское прочтение стиля поп-арт. Поп-арт возник в середине 1950-х гг. как реакция на элитарность модернистского искусства и одновременно художественный отклик на формирующиеся ценности общества потребления. Обаяние поп-арта состояло в том, что он заменил возвышенное повседневным, изделия массового производства возвысил до уровня уникальных объектов и стер различия между высокой и массовой культурами. Поп-арт открыто оспаривал принципы «хорошего дизайна» и швейцарского интернационального стиля, делая акцент на разнообразие, веселье, бунтарство и недолговечные, одноразовые вещи, дешевизну и ставку на массовое потребление. Дизайнеры занялись производством вещей, которые потребитель желал, а не тех, в которых он нуждался. Первые же произведения поп-арта вызвали восторг у широкой публики, который больше не утихал, а их стилистика и сегодня во многом определяет образно-композиционные решения современной рекламной графики.

Поп-арт позаимствовал у стиля модерн приемы упрощения изображения и стилизации, интерес к коммерческим символам, кадрирование композиции, вкус к монтажу и трюковым элементам, внимание к тиражируемым объектам. Однако поп-арт при общей схожести стилистических приемов, тем не менее, транслирует особенности ментальной и художественной культуры тех стран, где он получил развитие.

Если британский поп-арт замешан на изрядной доле иронии по отношению к ценностям общества потребления, то призвание американского поп-арта — это, прежде всего, поэтизация повседневной жизни рядового американского потребителя. Французский поп-арт отличается изяществом, элегантностью

и одновременно юмором, что сделало его одним из самых привлекательных европейских художественных направлений. Именно *savoir-vivre* составляет суть французского понимания жизни и определяет не только стиль повседневного поведения носителей французского менталитета, но и особенности художественно-эстетической системы французского искусства, дизайна и других форм творческой деятельности.

Ярким воплощением *savoir-vivre* и *art de vivre* является рекламная графика Рене Грюо (1909 — 2004) — представителя французского графического дизайна, художника-иллюстратора моды, работы которого и по сей день являются источником вдохновения и эталоном стиля в области дизайна и рекламы одежды и парфюма. Сотрудничество Грюо с модными журналами и их совместные проекты изменили саму концепцию послевоенной индустрии моды и способствовали экономическому стимулированию потребителя и повышению роли рекламы в отрасли.

После пережитых ужасов Второй мировой войны люди в послевоенной Европе хотели красиво одеваться и наслаждаться жизнью. Талант художника и психолога позволил Грюо воплотить в своем дизайне главные принципы рекламы — выдать продукт массового производства за штучный товар и продать мечту. Купив пузырек духов «Диорама», выпущенных с конвейера, но аристократично поданных Р. Грюо на плакате со стулом в стиле Людовика XVI, парой перчаток и шарфом из тюля, потребитель ощущал себя причастным к миру роскоши и красоты (рис. 1).

Стиль дизайна Грюо — строгость, простота, совершенство композиции, образное решение, гибкость и точность линии, прекрасный рисунок. Многие критики называли его наследником А. де Тулуз-Лотрека. Р. Грюо обладал редким даром создавать цельные, законченные образы из нескольких штрихов, используя при этом не более двух-трех оттенков. У него была раз и навсегда избранная палитра цветов — белый, красный, черный, золотисто-желтый, иногда зеленый.

В своих эскизах художник умел передать шик и очарование моды, незавершенность и загадочность



Рис. 3. Виллемо Б. Рекламный плакат обувной фирмы Bally. 1971

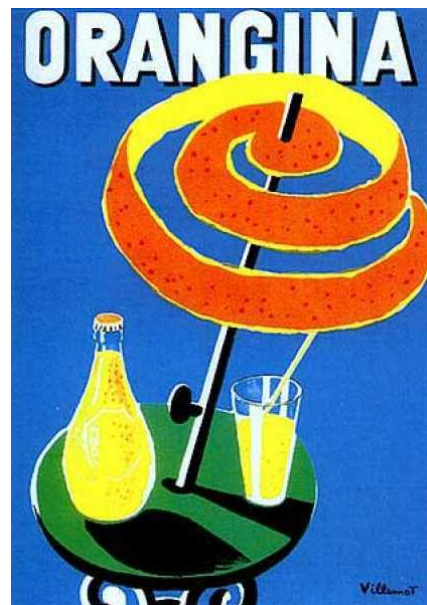


Рис. 4. Виллемо Б. Рекламный плакат Orangina. 1953

образов. При этом его роскошная минималистическая графика дышит тонким юмором и легкостью, которые совсем не делают ее менее шикарной. Именно в этом состоит отличие французского поп-арта от британского и американского — в умении сочетать аристократическую красоту, легкость бытия и пронизанное юмором отношение ко всему на свете, в первую очередь, к той же моде (рис. 2).

Сформировавшаяся в культуре Франции концепция *savoir-vivre* облагородила ценности общества массового потребления, в результате образный ряд французского поп-арта отличается элегантностью и изяществом, в отличие от приземленности американского поп-арта.

Но не только творчество, но и саму жизнь Р. Грюо можно считать воплощением *savoir-vivre*. Сын итальянского аристократа и французской графини, он и в жизни был очень трудолюбивым и целеустремленным человеком. Во время оккупации Франции в годы Второй мировой войны Р. Грюо принимал активное участие в движении Сопротивления, спасая от нацистов еврейские семьи. Прожив почти сто лет, он сумел остаться, по воспоминаниям близко знавших его людей, человеком чрезвычайно скромным, интеллигентным, доброжелательным и щедрым.

Еще один французский дизайнер, работавший в стиле поп-арт, — Бернард Виллемо (1911—1989). Стиль Виллемо сформировался под влиянием школы Баухаус, он любил работать с чистыми линиями, абстрактными композициями и большими заливками цвета. Сам Б. Виллемо говорил о влиянии на него А. Матисса и своих учителей — П. Колена, Л. Капелло, А. Кассандра.

В 1947 г. он начал делать первые коммерческие рекламные плакаты. Его самая известная работа — это сотрудничество на протяжении двадцати двух лет (1967—1989) со швейцарской фирмой-изготовителем обуви Bally (рис. 3). Другие его долгосрочные клиенты — Bergasol, Orangina, Perrier и Air France. Для Orangina, сотрудничество художника с которой началось в 1953 г. и длилось тридцать лет, Б. Виллемо

сделал изображение, которое остается и сегодня символом марки (рис. 4).

Влияние *savoir-vivre* и *art de vivre* безусловно прочитывается и во французском рекламном плакате 1880—1890 гг. — времени зарождения коммерческой рекламы. В эпоху поп-арта прямая трансляция доминантных ментальных ценностей в графическом дизайне свидетельствует об их глубокой укорененности во французской культуре. Но и сегодняшний день французской рекламной графики свидетельствует о ее способности противостоять натиску глобализационных тенденций и продолжать оставаться наследницей гуманистических традиций, придавая тем самым мощный импульс желанию и умению жить.

#### Библиографический список

1. Фаулз, Дж. Дэниэл Мартин / Дж. Мартин // Иностранная литература. — 1990. — № 2. — С. 24.
2. Концепт *savoir vivre* во французской лингвокультуре и его русские соответствия [Электронный ресурс] / Э. В. Грабарова. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/kontsept-savoir-vivre-vo-frantsuzskoi-lingvokulture-i-ego-russkie-sootvetstviya> (дата обращения: 15.09.2012).
3. *Savoir-vivre* [Электронный ресурс] / Webster's New World College Dictionary. — Режим доступа: <http://www.yourdictionary.com/savoir-vivre> (дата обращения: 15.09.2012).
4. *Art de vivre* и *savoir-vivre* [Электронный ресурс] / Nadejda Pommier. — Режим доступа: <http://nadyapommier.blogspot.com/2010/06/art-de-vivre-savoir-vivre.html> (дата обращения: 12.09.2012).

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

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

Адрес для переписки: [megavia@mail.ru](mailto:megavia@mail.ru)

Статья поступила в редакцию 20.09.2012 г.

© И. Г. Пендикова, Л. М. Дмитриева

## ОСОБЕННОСТИ И ПЕРСПЕКТИВА ФОРМИРОВАНИЯ МЕТОДИЧЕСКОЙ БАЗЫ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ МУЗЕЕВ ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ В СССР И РОССИИ

**В статье анализируется этапность формирования и развития методических основ создания этнографических музейных комплексов под открытым небом резервационного и транслоцированного типов в СССР и России. Приводится вариант методических рекомендаций по развитию этнографических музеев под открытым небом, разработанных на начало XXI в.**

**Ключевые слова:** методические рекомендации, Гнедовский, Спецпроектреставрация, Фотий, Борисевич.

По прошествии более века со дня создания первого в мире этнографического музея под открытым небом «Скансен» можно однозначно сказать, что, несмотря на всю его оригинальность для того времени, возник он не на голом месте. Существенным опытом, своеобразной методической основой его создания вполне могло послужить строительство на Всемирных выставках в Париже (1867, 1876, 1878 гг.) архитектурно-этнографических экспозиций. В 1867 г. на выставке в Париже объединенные в то время Швеция и Норвегия построили экспозицию «Улица народов», состоявшую из макетов уникальных деревянных скандинавских построек эпохи позднего средневековья с галереей манекенов, одетых в национальную скандинавскую одежду. В 1876 г. ряд стран создали на Всемирной выставке в Париже выставочные павильоны в стиле национальной архитектуры. Скандинавскую этнографическую коллекцию, показанную Артуром Хезелиусом на Всемирной выставке в Париже в 1878 г., можно, в принципе, рассматривать как отправной момент, подтолкнувший его к переходу от искусственно воссозданных построек (новоделов) к переносу реальных построек-оригиналов в одно место, с наполнением объемов последних реальными интерьерами, где перенесенные постройки должны сохраняться для будущих поколений, давая им полное представление о прошлом. В 1900 г. было высказано мнение, что идея создать «Скансен» родилась у А. Хезелиуса именно после посещения им Всемирной выставки в Париже в 1878 г.

Долгие годы практически во всем мире передача опыта сохранения уникальной архитектуры, в том числе деревянного зодчества, характерных региональных этнографических особенностей, при создании музеев под открытым небом производилась путем непосредственного знакомства с музеями-аналогами (прототипами) или через научную и научно-популярную литературу, описывающую опыт создания архитектурно-этнографических комплексов (экспозиций) с их положительными и отрицательными сторонами.

В СССР в силу ряда причин, в первую очередь из-за изолированности от остального мира, создание

музеев под открытым небом велось исключительно методом проб и ошибок. Зарубежный позитивный и, в первую очередь, негативный опыт практически не учитывался. Лишь немногим ученым, главным образом с конца 50-х гг. XX в., посчастливилось познакомиться на практике с зарубежными музеями и сообщить через научную и научно-популярную литературу об их достоинствах и недостатках. Музеи под открытым небом в СССР в основном развивались, в какой-то мере копируя первоначально «Скансен», «Коломенское», «Бривдабас», а затем «Кижичи», «Шушенское», «Малые Корелы». Значительный вклад в методический процесс сохранения деревянного зодчества на местах посредством создания музеев под открытым небом внесли корифеи данного направления в науке и культуре: П. Д. Барановский, И. В. Маковецкий, А. В. Ополовников, Б. В. Гнедовский и др., освещая данную проблему в научной и научно-популярной литературе, доступной для советского читателя.

К одним из первых методических рекомендаций, регламентирующих процесс создания музеев под открытым небом в СССР, можно отнести главу «Основы методики создания музеев народного зодчества под открытым небом» из книги А. В. Ополовникова «Музеи деревянного зодчества» (1968 г.). Политические условия в определенной степени определили классовый подход к выработке рекомендаций по созданию музеев под открытым небом в виде музеев народного зодчества.

Отбросив элемент классового подхода, в работе можно выделить основной принцип формирования музейных комплексов под открытым небом: «Расположение в лесопарковой зоне крупных городов, свободная планировка территории, комплексное раскрытие экспозиционного материала на основе функциональной, этнической, исторической и социальной общности — вот эти главные и ведущие положения, совокупность которых определяет и структурную схему музеев народного зодчества, и специфику размещения всего экспозиционного материала на музейной территории» [1, с. 107]. Данная структурная основа музейных комплексов под открытым

небом значительных принципиальных изменений не претерпела и осталась значима и сегодня, она лишь дополнилась. В работе дается оценка использования в музейных комплексах новоделов: «Когда такая замена позволяет восстановить в архитектурном комплексе недостающие и полностью утраченные постройки, она представляется вполне допустимой» [1, с. 107]. Несмотря на интенсивную дискуссию в последние годы по вопросам права на жизнь новоделов, подход А. В. Ополовникова к новоделам, хотя он высказан еще в 1968 г., пожалуй, является самым взвешенным, он, по всей видимости, будет определяющим и в XXI в.

Скрупулезная детализация А. В. Ополовниковым процесса реставрации памятников, «методики и техники перевозки памятников деревянного зодчества» по проводимым операциям, «маркировка или разметка отдельных элементов здания, разборка здания, складывание разобранных элементов на месте разборки, транспортировка, складирование на новом месте и, наконец, сборка здания, совмещенная обычно с ремонтно-восстановительными и реставрационными работами» [1, с. 108], актуальна и по сегодняшний день.

В 1981 г. известные этнографы-музеееды Т. В. Станюкович и К. В. Чистов в работе «Этнография и актуальные проблемы развития этнографических музеев» высказали мнение, что наиболее прогрессивное направление развития музеев под открытым небом заключается в методе «подбора коллекционного материала блоками, который успешно применяется в ряде новых архитектурно-этнографических заповедников. Большая часть их ставит задачу дать характеристику областей, обширных и разнообразных по природно-хозяйственным условиям, под влиянием которых культура и быт народа или, тем более, нескольких народов приобретает специфические особенности» [2, с. 14].

Только в 1983 г. в СССР появились первые методические рекомендации нормативного типа. Это «Методические рекомендации для подготовки предпроектной документации и проектирования музеев под открытым небом» в двух частях, разработанные главным специалистом технического отдела проектного института по реставрации памятников истории и культуры «Спецпроектреставрация» Б. В. Гнедовским.

Прежде в общем-то хаотический процесс формирования музеев под открытым небом в СССР впервые становится хоть как-то регулируемым, с определением нормативной базы по основным направлениям развития. В рекомендациях, используя зарубежный и к тому времени уже накопленный советский опыт создания музейных комплексов под открытым небом, подробно описываются этапы формирования музейных комплексов под открытым небом архитектурно-этнографического направления в «транслоцированном» исполнении. Даются классификационная база и примерное содержание проектной документации, наполняемость административной и экспозиционной инфраструктуры, это позволяет не хаотически, а исходя из опыта, положительного и в особенности отрицательного, «прогнозировать направления развития отечественных музеев» [3, с. 3]. Если первая часть методических рекомендаций — «История создания и общая методика» — носит ретроспективно-описательно-теоретический характер, позволяющий в многообразии музейных форм найти классификационные подходы (ряды) по отношению к музеям под открытым небом, мало

затрагивающие практические проблемы, то вторая часть — «Методика и последовательность подготовки предпроектных материалов и проектной документации» — является главной методической основой для практической разработки музейных комплексов архитектурно-этнографического типа.

По прошествии трех десятилетий со дня выхода этих методических рекомендаций Б. В. Гнедовского, переживших смену экономической, политической и законодательной баз государства, можно с уверенностью констатировать, что сформулированные основные подходы к формированию музейных комплексов под открытым небом остаются определяющими для архитектурно-этнографических комплексов в России как для настоящего времени, так и для будущего.

Первая глава первой части методических рекомендаций Б. В. Гнедовского содержит анализ мирового опыта формирования музейных комплексов под открытым небом с изменениями сущности их содержания в процессе развития. Во второй главе автор переходит к анализу классификационных подходов к музейным комплексам под открытым небом «по следующим основаниям: по административно-территориальным принципам; по способу формирования; по экспозиционным принципам; по типам памятников» [3, с. 6]. Классификационный подход опирается на общую классификацию, введенную в международный оборот председателем Союза Евро-пейских музеев под открытым небом А. Циппе-лиусом.

«По способу формирования музеи делятся на транслоцированные (свозимые), стационарные и смешанного типа. Особое место занимают национальные парки» [3, с. 8]. Этический момент относительно жизнестойкости метода транслокации обосновывается в пользу последнего рекомендациями коллоквиума ИКОМОСа 1975 г.: «Это явление должно иметь место только при определенных условиях и только в исключительных случаях» [3, с. 9].

В рекомендациях констатируется характерная для музеев под открытым небом эволюционность в экспозиционном процессе: от простого к более сложному, от коллекционного подхода к «целостным музеям» [3, с. 13].

Во второй части методических рекомендаций освещаются вопросы анализа постепенно накопленного материала и выбора оптимального варианта формирования новых и дальнейшего развития существующих музеев и внутримузеевских экспозиций, которые должны происходить на основе учета и анализа «многообразной совокупности архитектурно-этнографических, историко-социальных и ландшафтных комплексов» музеефицируемого региона [4, с. 4].

Б. В. Гнедовский не только затрагивает глобальные методические аспекты создания музея транслоцированного типа, без соблюдения которых музей вряд ли может состояться в полноценном виде, но и дает методические рекомендации по вопросам, кардинально не влияющим на судьбу будущего музея, но тем не менее позволяющим избежать некоторых ошибок, допущенных музеями под открытым небом предыдущих поколений при формировании экспозиционной и административно-хозяйственной инфраструктуры, что, несомненно, улучшит имидж музея:

— «Отдельные жилые постройки не должны рассматриваться как изолированные экспонаты. Вокруг них следует сохранять пространство для размещения изначальной экологической среды (огороды, поля, малые формы — скамейки, качели и др.), в противном случае экспозиция теряет большую



часть этнографической ценности, становясь лишь коллекцией архитектурных сооружений» [4, с. 8].

— Генеральный план с научной позиции не является чем-то незбылемым, а корректируется в процессе поступления новых научных сведений.

— При формировании музейного комплекса исключается узковедомственный подход, а привлекаются разнопрофильные специалисты.

— Необходимо предусматривать «зрительную изолированность» из экспозиционных секторов неэкспозиционной инфраструктуры [4, с. 19].

— Нужно учитывать потребность в площади для проведения массовых мероприятий, размещая их «вне экспозиционной зоны», «где они должны быть зрительно изолированы от центральных зон зелеными насаждениями» [4, с. 20].

Доминирующее положение специалистов-архитекторов по отношению к этнографам в процессе формирования музейных комплексов под открытым небом СССР дало свои результаты. На 1985 г. практически все музеи СССР за исключением «Малых Корел» и «Шушенского» формировались и продолжали формироваться по коллекционному принципу, как музеи деревянного зодчества. Монополию проектного института по реставрации памятников истории и культуры «Спецпроектреставрация» как методического центра по проблемам музеев под открытым небом нарушил Музей этнографии народов СССР.

В 1985 г. в г. Ленинграде Музеем этнографии народов СССР были разработаны и выпущены в свет методические рекомендации «Создание архитектурно-этнографических комплексов в музеях под открытым небом» авторским коллективом в составе: Л. А. Фотий, Г. Г. Бабанская, Л. А. Мышастая, Н. И. Ивановская [5]. Эти рекомендации явились логическим продолжением разработки методических основ создания музеев под открытым небом в СССР. Главной целью данных методических рекомендаций стало формулирование принципов и методических основ формирования экспозиционной инфраструктуры музея исходя из исторической среды, а не от отдельного памятника, с предложением оптимального варианта последовательности работ.

В работе констатировалась необходимость отхода от прежней практики формирования музеев под открытым небом в виде видового ряда, состоящего из архитектурных макетов, и перехода к новой форме музеев под открытым небом — архитектурно-этнографической, цель которой уже не только спасение уникальных памятников истории и архитектуры коллекционно-выставочным методом, а формирование с помощью памятников ретроспективной исторической среды музеефицируемой территории.

При строительстве экспозиций предлагается использование следующих принципов отбора материала: территориально-этнического, историко-хронологического, архитектурно-функционального и социально-имущественного. Рекомендуются этапы формирования музея: организационно-административные мероприятия, связанные с созданием музея; предпроектные работы — научная подготовка, выявление, комплектование и фиксация памятников архитектуры и быта; проектирование экспозиций — составление документов по научному формированию музея; экспозиционно-монтажные работы — установка архитектурных памятников и воспроизведение интерьеров.

Особенностью методических рекомендаций 1985 г. по сравнению с методическими рекоменда-

циями 1983 г. является осмысление процесса формирования музейного комплекса под открытым небом этнографами-музейщиками.

В 1992 г. проектный институт по реставрации памятников истории и культуры «Спецпроектреставрация» (г. Москва) выпустил вторые методические рекомендации — «Формирование музеев под открытым небом» (авторы: первой части — архитектор Б. В. Гнедовский и искусствовед Э. Д. Добровольская; второй части — архитекторы Е. Ю. Барановский и И. Г. Семёнова). Отсутствие в авторском коллективе профессиональных этнографов и музейщиков-эксплуатационников опять обусловило определенную узость подхода к проблеме формирования музейных комплексов под открытым небом, в особенности к формированию наиболее прогрессивных комплексов архитектурно-этнографического профиля.

Эти методические рекомендации явились логическим развитием методических рекомендаций Б. В. Гнедовского 1983 г., но уже с учетом научного опыта развития музеев под открытым небом в СССР и за рубежом, полученного за время, прошедшее с момента их выхода.

Что касается классификационного подхода в отношении музеев под открытым небом России, авторы данных методических рекомендаций пришли к выводу, что «в вопросах классификации музеев под открытым небом нет единого мнения» [6, с. 8]. Предлагаемое ими разделение музеев под открытым небом по общему содержанию на две группы: «общетематические, комплексные, представляющие народную культуру в границах тех или иных этнических образований — культуру села, города, того и другого одновременно; специализированные, имеющие специфический профиль, посвященные отдельным видам ремесла, промышленным формам, отдельным областям хозяйства» [6, с. 8] — значительно ограничивает многопрофильный характер таких музеев, а поэтому данная классификация вряд ли может быть применима.

В рекомендациях рассматривается вопрос о систематизации музеев под открытым небом в зависимости от способов построения формирующих их памятников на музеи «свозимого типа», «сохраняемые на местах бытования» и «на совмещение двух приемов» [6, с. 9]. В принципе, это терминологическая интерпретация варианта транслокации и стационарных музеев, предложенная в первых методических рекомендациях (1983 г.).

Предложение классифицировать музеи под открытым небом по «территориально-этническому или этнографическому принципу», по «отображению степени репрезентации народной культуры в этих музеях, учитывающему и границы этнокультурных и историко-географических регионов, которые иногда могут не совпадать с современными административно-хозяйственными границами районов, областей, краев и т.д.» [6, с. 10], вряд ли приемлемо. Данный аспект вполне учитывается в типологическом ряду музеев под открытым небом, построенном в зависимости музейного комплекса от объема географо-этнического охвата.

В плане территориального охвата музеефицируемой территории интересны характеристики классификационных рядов, предложенные Г. В. Пионтеак и Г. В. Борисевичем. Так, Г. В. Пионтеак предлагает подразделять музеи под открытым небом на «локальные, региональные, национальные, многонациональные» [7, с. 98], а Г. В. Борисевич — на «федеральные,

национальные, зональные, региональные, локальные, выделяя группу мемориальные» [8, с. 17].

В третьей главе методических рекомендаций 1992 г. — «Структурное построение музеев» — отбор памятников предлагается проводить по критериям типичности постройки и подлинности сооружения. Представляется довольно спорным утверждение о главном критерии отбора памятников при формировании музейных комплексов архитектурно-этнографического типа: «главный критерий при их отборе — это типичность постройки...» [6, с. 14]. А как же тогда поступать с уникальными памятниками, выполненными в единичных или мелкосерийных вариантах? Ведь именно в уникальных памятниках выражен в концентрированном виде народный творческий талант. Уникальные памятники народного зодчества в настоящее время по большей части и составляют экспозиции существующих в России музеев под открытым небом. Ведь именно уникальные памятники истории и культуры в экспозициях музеев являются доминантами. Только разумное сочетание уникальной архитектуры и типичных построек позволит полноценно реконструировать историческую среду.

Дополнение методических рекомендаций 1983 г. в новых методических рекомендациях 1992 г. разделы: «Проведение натуральных исследований. Обмеры» и «Транслокация срубных сооружений» значительно усилило методические рекомендации в плане научно обоснованного подхода к практике отбора и переноса памятников деревянного зодчества в музейные комплексы под открытым небом. Объем информации и последовательность ее подачи позволяют даже не специалисту, ознакомившемуся с этими главами, усвоить правильный, научный подход к решению этой проблемы.

Значимость методических рекомендаций 1992 г. для музейной практики неопределима. Но жизнь не стоит на месте. И наука скансенология продолжает свое развитие. Современная скансенология требует нового подхода к формированию этнографических музеев под открытым небом, уже на основе нового опыта. В 2004 г. были разработаны «Методические рекомендации по формированию музейных комп-

лексов под открытым небом архитектурно-этнографического профиля» [9, с. 127–140], проходящие апробирование и корректировку. Современная ситуация требует скорейшего выхода новых методических рекомендаций, что позволит ускорить процесс формирования новых этнографических музейных комплексов под открытым небом, при этом их развитие будет идти на научной основе а не методом проб и ошибок.

#### Библиографический список

1. Ополовников, А. В. Музеи деревянного зодчества / А. В. Ополовников. — М., 1968. — С. 118.
2. Станюкович, Т. В. Этнография и актуальные проблемы развития этнографических музеев / Т. В. Станюкович, К. В. Чистов // Советская этнография. — 1981. — № 1. — С. 24–37.
3. Гнедовский, Б. В. Методические рекомендации / Б. В. Гнедовский. — М., 1983. — Ч. 1. — 18 с.
4. Гнедовский, Б. В. Методические рекомендации / Б. В. Гнедовский. — М., 1983. — Ч. 2. — 36 с.
5. Создание архитектурно-этнографических комплексов в музеях под открытым небом : метод. рек. / Л. А. Фотий [и др.]. — Л., 1985. — 61 с.
6. Формирование музеев под открытым небом / Б. В. Гнедовский, [и др.]. — М., 1992. — 67 с.
7. Пионтеак, Г. В. Типы этнопарков и музеев на открытом воздухе и организация в республиках Советского Востока / Г. В. Пионтеак // Географическое общество СССР : докл. Восточной комиссии. — Л., 1965. — Вып. 1(2). — С. 94–103.
8. Борисевич, Г. В. Историко-теоретические основы организации музеев народного деревянного зодчества на примере музея в Новгороде : автореф. дис. ... канд. архитектуры / Г. В. Борисевич. — М., 1968. — 29 с.
9. Тихонов, В. В. Анализ методической базы музеев под открытым небом России / В. В. Тихонов. — Иркутск, 2003. — 180 с.

**ТИХОНОВ Владимир Викторович**, кандидат культурологии, директор.

Адрес для переписки: [eukolganova@gmail.com](mailto:eukolganova@gmail.com)

Статья поступила в редакцию 26.07.2012 г.

© В. В. Тихонов

## Книжная полка

**Вайнштейн, О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни / О. Б. Вайнштейн. — 3-е изд. — М. : Новое литературное обозрение, 2012. — 640 с. — ISBN 978-5-86793-994-6.**

Слово «денди» до сих пор сохраняет неизъяснимый оттенок таинственного шарма, а сами денди видятся нам эксцентричными эстетам, творцами гениальных причуд. Но кого можно назвать современным денди? Как возник современный канон мужской элегантности? Зачем денди выводили на прогулку черепашек? Об этих серьезных, а порой и забавных вещах Вы узнаете, прочитав книгу Ольги Вайнштейн «Денди». Среди главных героев книги — знаменитый британский денди Джордж Браммелл, французские щеголи граф д'Орсе, Барбе Д'Оревильи и Шарль Бодлер, декаденты Оскар Уайльд и граф Робер де Монтегью. Европейский дендизм впервые предстает как отчетливая культурная традиция, подразумевающая не только модный костюм, но и повседневный стиль жизни, изысканную манеру поведения, специальные техники тела и тайную харизму. В книге подробно рассказывается об английских клубах и джентльменских розыгрышах, о городском фланировании и «оптических дуэлях», о светских приемах и виртуальном аристократизме. Особый раздел посвящен истории российского дендизма и отечественным стилям.

## МУЗЕЕФИКАЦИЯ СОХРАНИВШИХСЯ ЭЛЕМЕНТОВ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ ТАТАР ПРЕДБАЙКАЛЯ ВРЕМЕН СТОЛЫПИНСКОЙ АГРАРНОЙ РЕФОРМЫ

Исследуются основные этномаркирующие компоненты материальной культуры татар Предбайкалья, переселившихся в регион по Столыпинской аграрной реформе. Национальные черты культуры татар особенно ярко проявились в архитектуре культовых зданий, интерьере жилищ, национальной кухне. Предлагается отразить сохранившиеся элементы традиционной культуры переселенцев через фрагментарную реконструкцию татарского поселения Предбайкалья начала XX в. в Архитектурно-этнографическом музее «Тальцы».

**Ключевые слова:** этномаркирующие компоненты материальной культуры, татары, переселенцы по столыпинской аграрной реформе, Предбайкалье, музеефикация.

Социально-экономическое положение крестьян Российской империи начала XX в. характеризовалось малоземельем и обнищанием основной массы населения, что являлось причиной миграции на новые земли. Процесс переселения крестьян активизировался во время проведения столыпинской аграрной реформы, когда крестьяне получили возможность свободного выхода из общины, оформления земельных участков в личную собственность с последующей их продажей и переездом на новые земли, в частности в Сибирь.

Сотрудниками Архитектурно-этнографического музея «Тальцы» в 2010–2012 гг. были организованы экспедиционные обследования сел Предбайкалья, образованных во время Столыпинской аграрной реформы, с целью сбора информации для формирования переселенческой экспозиционной зоны в музее. Переселенческая экспозиционная зона призвана отразить традиционную народную культуру украинцев, белорусов, татар, поляков, голендров, переселившихся из-за малоземелья на родине на территорию Предбайкалья, а также показать адаптацию крестьян к новым природным и климатическим условиям. Материалы по этнографии, собранные в татарских поселениях, образованных во время Столыпинской аграрной реформы, легли в основу данной работы.

Одна из важнейших особенностей столыпинского переселения заключалась в том, что населенные пункты для мигрантов формировались, как правило, из жителей одной национальности, часто собранных из одной или близлежащих губерний. В результате образовались целые анклавные национальных поселений. Такой тип расселения позволил создать значительную концентрацию этнических групп и стал основным фактором сохранения их традиционной культуры. Периодом наиболее интенсивного переселения татар в Предбайкалье можно считать 1911–1914 гг. Именно в это время были образованы все этнически однородные татарские поселения [1, с. 118]. Большая часть татар прибыла из

Казанской и Уфимской губерний и в основном была расселена в современных Тайшетском, Чунском, Нижнеудинском, Заларинском, Аларском, Осинском, Боханском и Жигаловском районах.

Экспедиционные обследования татарских поселений, образованных во время столыпинской аграрной реформы: деревень Черемшанка Заларинского района, Шаховская Аларского района, Нукуты Нукутского района, Оса Осинского района Иркутской области и др. — выявили сохранившиеся этномаркирующие компоненты традиционной культуры переселенцев-татар.

Моноэтнические татарские деревни Предбайкалья начала XX в., как и большинство переселенческих поселков, появившихся в этот период, имеют регламентированную планировку: ровные, прямые улицы с двухрядной застройкой, значительной — 40–45 м — шириной улиц. В первые годы после заселения хозяйственных построек в усадьбах татар было минимальное количество — только самые необходимые: амбар, стайка, навес для сельхозинвентаря, баня. Определенного порядка в их расположении не обнаружено.

Первые дома татарских переселенцев начала XX в. имели небольшие размеры, стояли на низком подклете, рубились из круглых бревен «в обло», крылись драньем. К дворовой торцевой части дома пристраивались дощатые сени с чуланом. В дальнейшем на основе сруба развивались дома более сложных типов за счет пристраивания к дому трех стен по типу пятистенка. Окна оформлялись рамками, не имели наличников. В более позднее время декоративные элементы наличников стали представлять собой различного рода геометрические или растительные фигуры, выполненные из дерева преимущественно распиловкой.

Внутреннее убранство жилищ татарских переселенцев имело характерные национальные черты. В них прослеживалось влияние религии — ислама: изба татар делилась на две части поперечной пере-

городкой или занавеской, «что связано с мусульманским обычаем затворничества женщин» [2, с. 176]. В домах не было изображений людей, животных, птиц, что связано с религиозным запретом изображать живые существа. В свою очередь, имелись домотканые *шамали* — стилизованные изречения из Корана, выполненные арабской вязью с изображением мечетей и святых мест ислама. *Шамали* вешались на почетном месте — по центру на стене, противоположной входу, или над дверью, являясь своего рода оберегом от злых духов. Оригинальны были и *намазлыки* — коврики для молитв, которые содержались в особой чистоте и иногда даже передавались по наследству. Характерна орнаментация вещей геометрическими и растительными фигурами на ярком фоне зеленого, голубого, желтого, красного цветов, что придавало красочную самобытность внутреннему убранству татарских жилищ.

В интерьере обжившихся татар-переселенцев стены и простенки обтягивались или украшались полотенцами, на окна вешались занавески. Спальное место закрывалось занавеской *чаршау*. Почетное место находилось по центру стены, расположенной напротив входа. В интерьере было характерно обилие сундуков и подушек — все это элементы кочевнической традиции. Видное место в жилище занимали широкие нары, устроенные вдоль стен. У многих татар еще в метрополии в быт вошли кровати, стулья, столы.

По словам старожил татарских переселенческих деревень печи в домах первопоселенцев представляли собой комбинацию русской печи с вмазанным в нее котлом (казаном), имеющим отдельную топку. Подобная печь была традиционна для татарских жилищ метрополии и использовалась для приготовления национальных блюд и чая. Во дворе некоторых усадеб татар-переселенцев также имелась печь с встроенным в нее казаном, и в летнее время многочисленная родня устраивала совместные трапезы.

Для сохранения и фрагментарной реконструкции татарского поселения в переселенческой зоне музея «Тальцы» планируется вывоз одного из сохранившихся домов татарских переселенцев начала XX в. вместе с объектами усадебной инфраструктуры.

Столыпинские переселенцы, в том числе татары, испытывали большие трудности при освоении сибирских земель. По словам Н. Г. Галеткиной, «участки, где водворялись татары-переселенцы, по степени своей пригодности для земледелия, согласно официальной оценке переселенческих чиновников, относились к третьей — худшей категории. Здесь преобладала суглинка, не было достаточного количества чистой от леса земли» [3, с. 209]. Приходилось вручную выкорчевывать лес, разделявать целинную землю под пашню. Несмотря на это, «через два-три года абсолютное большинство семей стало жить в достатке. Имели большие хозяйства, по несколько коров, коней, просторные избы, колодцы, хозяйственные постройки. Излишки продукции возили на продажу в Алзатай, Тайшет, даже Новосибирск» [4, с. 84].

В музее «Тальцы» планируется создать небольшой огородный участок, где у посетителей появится интерактивная возможность пройти за плугом или сохой несколько метров и хоть немного ощутить ту тяжесть, которую испытали переселенцы на новом месте жительства, осваивая землю. В данной экспозиции планируется также показать произрастание ржи, ячменя, овса, пшеницы с целью ознакомления посетителей с основными сельскохозяйственными культурами, выращиваемыми татарами.

По вере предбайкальские татары были исламисты. На территории губернии почти в каждом крупном татарском поселке появились мечети, построенные татарскими переселенцами. Обычно они представляли собой деревянные одноэтажные дома с двускатной кровлей. В верхней части находилась небольшая площадка, на которую перед восходом и закатом солнца поднимался служитель и призывал мусульман на молитву. Редкой для сел Восточной Сибири была деревянная татарская мечеть, разрушенная в 2000 г. в д. Нижняя Слобода Жигаловского района. Она располагалась в центральной части деревни на открытом пространстве и представляла собой одноэтажную деревянную постройку, основной объем которой рублен из бревен «в обло», прямоугольную в плане, с двускатной тесовой кровлей. Над зданием, ближе к северному торцу, был устроен восьмигранный открытый минарет под пологим копаком со шпилем. С южной стороны основного объема располагался михраб (молитвенная ниша, помещавшаяся в обращенной к Мекке стене), с северной — сени, рубленные из бруса, под двускатной кровлей с фронтоном. Вход находился с западной стороны. Фасадный декор мечети был достаточно скромным. В основе плана лежала стандартная схема: сени, вестибюль, квадратный молитвенный зал с михрабной нишей.

На сегодняшний день ни в одной деревне Предбайкалья здания мечетей не сохранились в первоначальном виде: они либо разрушены, либо используются по другому назначению и значительно перестроены.

Исходя из того, что архитектура татарских мечетей явно отличается от архитектуры культовых строений других народов Предбайкалья, необходимо представить одну из мечетей в переселенческой зоне музея «Тальцы» для более полного отражения историко-культурной среды татарского поселения.

Национальная одежда как важный этномаркирующий элемент традиционной культуры у татар еще в советское время вышла из обихода. Сейчас она в основном используется фольклорными коллективами, когда вниманию зрителей представляются национальные костюмы из ярких тканей: платья, рубахи, шаровары, камзолы, ичеги, головные уборы — копаки, калфаки, платки, тюбетейки, своеобразные женские украшения *хэситэ, изю*.

Из всех компонентов материальной культуры кухня татарских переселенцев наиболее полно сохранила свои национальные черты. Характерна для татар любовь к мясу, особенно к конине, баранине (элемент кочевнической культуры), домашней птице. В Сибири стол обогатился мясом диких зверей. Употребление свинины запрещалось шариатом. Ассортимент рыбных блюд у татар Предбайкалья стал гораздо богаче, чем в метрополии. Сибирские реки, в начале XX в. еще изобиловавшие рыбой, разнообразили пищу татар и в будни, и в праздники.

Татарская традиционная кухня не отличалась многообразием овощных блюд. Из супов характерен *токмач* — суп с лапшой на мясном бульоне, называемый также *лэкиш*, отсюда русская «лапша» [5, с. 307].

Сохранились многие национальные блюда из теста — *баурсаки* (колобки или ленты из теста, зажаренные в масле), *пэрэмэчи* и *очпочмаки* — пироги с мясной начинкой. Татарские торжества не обходятся без сладкого *чэкчэка* (является обязательным свадебным угощением у татар). По форме лакомство представляет собой усеченную пирамиду из мелких *баурсаков*, скрепленных медом. *Бэлэш* — древнее кушанье из пресного теста с мясокрупной

начинкой — также составляет один из важнейших атрибутов татарского праздничного стола.

Из напитков у татарских переселенцев самым популярным в начале XX в. был чай. Спиртное употреблялось в малых количествах, так как алкоголь запрещен исламом. Ритуальным напитком на свадьбах является *ширбэт* — подслащенная медом вода.

Сегодня почти полностью утрачены характерные черты татарского интерьера в жилищах, из-за ветхости сносятся хозяйственные постройки, разбираются первые переселенческие дома, происходит нивелировка традиционной культуры татар Предбайкалья — переселенцев по Столыпинской аграрной реформе. Современные музеи под открытым небом являются наиболее оптимальным вариантом сохранения и отражения историко-культурной среды национальных поселений. Именно с этой целью и создается фрагментарно реконструируемое на основании выявленных этномаркирующих компонентов материальной культуры татар Предбайкалья татарское поселение в переселенческой экспозиционной зоне музея «Тальцы». Вывезенные и отреставрированные дом и мечеть с воссозданным интерьером, проводимые на базе экспозиций народные праздники, артисты в традиционных костюмах, угощения из блюд национальной кухни — все это позволит посетителям в полной мере погрузиться в атмосферу быта и культуры татарского народа Предбайкалья начала XX в.

#### Библиографический список

1. Тихонов, В. В. К вопросу о музеефикации и реконструкции традиционной культуры татар Предбайкалья / В. В. Тихонов // Современный музей как важный ресурс развития города и региона. — Казань : Изд-во Нац. музея Респ. Татарстан, 2004. — С. 117–121.
2. Токарев, С. А. Этнография народов СССР / С. А. Токарев. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1958. — 480 с.
3. Голеткина, Н. Г. Черемшанка: динамика развития татарской переселенческой деревни / Н. Г. Голеткина // Россия и Восток: взгляд из Сибири. — Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та 1998. — Т. 1. — С. 208–214.
4. Бобкова, Г. И. Переселение татар в Столыпинскую реформу: роль в освоении северных районов Иркутской губернии / Г. И. Бобкова // Иркутский историко-экономический ежегодник. — Иркутск : Изд-во ИГЭА, 2002. — С. 81–84.
5. Татары. — М. : Наука, 2001. — 583 с.

**КОЛГАНОВА Елена Юрьевна**, заведующая научно-исследовательским отделом.

Адрес для переписки: [eukolganova@gmail.com](mailto:eukolganova@gmail.com)

Статья поступила в редакцию 31.05.2012 г.

© Е. Ю. Колганова

УДК 008:39

**Е. В. ЦЕТИНИНА**

Омский государственный университет  
им. Ф. М. Достоевского

## К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ОБРАЗА «ЧУЖОГО» В УСЛОВИЯХ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

**Этнический стереотип является важнейшим элементом формирования личного и общественного самосознания. Через образ «чужого» и отношение к «чужим» общество определяет себя и вступает в культурный диалог.**

**Ключевые слова:** массовая культура, этнический стереотип, «чужой».

Этнический стереотип в его функциональном делении общества на «свои» и «чужие» — обязательный, неотъемлемый и важнейший элемент культуры. Это связано с тем, что самосознание вообще — и этническое в частности — появляется (и проявляется) прежде всего при осознании себя, своих особенностей, которые осмысливаются по отношению, оппозиции к *другому*. Таким образом, «Я» может возникнуть только при наличии «Они».

Совершенно естественно, что «люди не обязательно видят мир таким, каким он является, скорее они видят его таким, каким он, по их представлениям и убеждениям, должен быть, или даже таким, каким они сами хотели бы его видеть» [1, с. 159]. Однако как же человек получает представление об антропологической среде? Главным образом — и в основном — из кросс-культурных контактов, которые являют собой процесс коммуникации [2, с. 209].

Для формирования этнического стереотипа (разных коннотации и степени акцентации) необходимо

какое-либо столкновение с носителем данной культуры, которое может быть как непосредственным, так и опосредованным.

Как правило, непосредственное столкновение бывает единичным, в результате чего весьма сложно составить даже относительно полное представление хотя бы о какой-то особенности данного человека (причем такой, что можно транслировать на весь народ). Этнический стереотип при единичном контакте строится по весьма примитивному индуктивному принципу: «он такой, значит и все такие». Но если затем, с течением времени, совершается целая цепочка аналогичных кросс-культурных столкновений, то происходит накопление опыта, в результате чего начинает выстраиваться какое-то представление о народе.

Часть стереотипов складывается и в результате опосредованного знакомства, например из литературы про путешествия того или иного толка. Нередко и сами авторы подобных заметок получали информа-

цию из вторых рук, в чем честно и признавались. Например, брат Иордан (Журден) де Серверак писал: «Скажу теперь об Индии Третьей. Скажу по правде, не был в ней и не видел ее, но от тех, кто достоин доверия, немало слышался я о многих тамошних чудесах. <...> думаю, государь этой страны сильнейший на свете и нет ему равного в достатке: ни у кого нет столько золота, серебра и драгоценных камней, и, говорят, ему подвластны пятьдесят два короля богатых и могущественных. <...> Все эфиопы — христиане, хоть и еретики. Довелось мне повидать многих людей их этих земель, и вел я с ними беседы» [3]. Легко отметить в этом пассаже самые важные для самого автора моменты — богатство и вероисповедание.

Подобные тексты — лакмусовая бумажка для той культуры, в рамках которых они создавались. В других странах и народах они замечали и отмечали только то, что относилось к сфере их вполне практической заинтересованности, которая, как правило, и заключалась в материальной обеспеченности и вероисповедании («что мы можем от них взять и нужно ли их воцерковить»).

Литература средневековых и античных авторов, разумеется, отличается от рассказов авторов Нового времени — прежде всего фантастичностью и некоторой фантазмагоричностью<sup>1</sup> — однако там уже и закладываются попытки не просто маркировать какие-то стереотипы, но и объяснить их, климатом ли, рельефом ли местности, особенностями ли питания. В результате этого субъективные характеристики — психологические, поведенческие, ценностно-нормативные, начинают связываться с моментами природными, объективными, таким образом, закрепляясь как данность.

«В целом в мифо-магической картине мира средневековья нехристианские земли рисовались как воплощение либо языческого рая или золотого века, либо присущих человеку иррациональных страхов перед неизвестным» [4, с. 199]. Исходя из этих позиций, народы, населявшие данные земли, рассматривались с точки зрения положительной или негативной коннотации, и уже отталкиваясь от этого факта, наделялись чертами, которые соответствовали данной оценке. «Земной рай Индии видится первобытным миром золотого века, мечтой о счастливом и невинном человечестве, существовавшем до первородного греха. В связи с этим возникает еще один мотив — мир добрых дикарей. Образ "добродетельного эфиопа", "благочестивого брахмана", о которых говорится в романах об Александре, проецируется позднейшими средневековыми авторами на современную им Индию» [4, с. 197].

По мере того, как с развитием путешествий расширялись границы мира для людей, появлялись новые земли, которые необходимо было как-то вписать в существующую картину. «Открытие Нового Света в 1492 году стало колоссальным шоком для европейцев. <...> И что было делать христианской Европе с целым континентом необращенных: являлись ли они невинными и невежественными душами, ожидающими крещения, чтобы быть принятыми в раскрытые объятия святой матери церкви, или опасными язычниками, чье безбожие преградило им дорогу к спасению?» [5, с. 392].

Здесь мы видим одну из основных исходных баз для стереотипизации той эпохи — конфессиональная привязка. Большинство этнических стереотипов такого рода являются на самом деле следствием религиозных разногласий. «К началу XX в. <...> в дум-

ских выступлениях русских националистов между конфессиональной и национальной принадлежностью ставился знак равенства, и образ "поляка-католика" приобретал злобный характер, подчеркивалась его агрессивность, фанатизм, ненависть к русским и православным» [6].

Более того, смена конфессии («крещеный еврей», «православный католик») не всегда положительно воспринималась в обыденном обществе. Человек не терял свою первоначальную стереотипизацию, то есть так и оставался «подозрительным чужаком», но при этом приобретал еще оттенок «перебежчика», человека, который сменил свою веру, что воспринималось подчас двойственно и даже с презрением. Здесь можно еще раз заметить тот самый уже упомянутый момент трудности изменения стереотипов и их оценки.

Большинство стереотипов возникают именно в рамках массовой культуры, в результате диалога. Однако культурный диалог — это постоянный процесс. В зависимости от ситуаций, контекстов и участников диалога, будут меняться его оттенки и оценочные характеристики. Поэтому те стереотипы, которые возникают в рамках обыденного диалога, не связаны с кризисными состояниями общества и культуры и, что самое главное, не входят в идеологическое поле общества, отличаются гибкостью, чуткостью, зависимостью от социокультурной ситуации. Более того, именно в этих случаях возможно сосуществование как негативных, так и позитивных гетеростереотипов.

«Эти стереотипы зачастую складываются из тех характеристик, которые данный этнос считает недостойными и противопоставляет своим понятиям о чести, нравственности, красоте. То, что применительно к собственному народу называется разумной экономикой, применительно к другим может именоваться скупостью. То, что "у себя" определяется как настойчивость, твердость характера, применительно к "чужаку" может называться упрямством. Однако далеко не всегда "свое" оценивается выше, чем "чужое". Бывает и обратное» [7].

Более того, нередко бывает признание превосходства «чужих» в одной области, но при этом и акцентация превосходства «себя» в области иной. «Они пунктуальные» — зато «у нас загадочная душа», «они трудолюбивы» — зато «мы творческие натуры». Это и есть типичный пример существования положительного гетеростереотипа: признание превосходства их в одной области — и *нашего* превосходства в другой.

Этнические стереотипы могут разрушаться. Особенно ясно это связано с политической ситуацией, которая трактует оценочные позиции. Когда политическая ситуация нестабильна, так же легко разрушается и стабильность оценки стереотипа.

«Неустойчивость стереотипов свидетельствует о недолговечности распространенных представлений о "расовом" темпераменте. В 1935 году большинство американцев характеризовали японцев как "агрессивных", "умных" и "трудолюбивых". Семью годами позже эти определения уступили место другим: японцы стали "хитрыми" и "вероломными". Когда Калифорнии были нужны китайские рабочие, они были "бережливными", "здоровомыслящими" и "законопослушными", тогда как в период кампании за введение закона о запрещении въезда в США нежелательных иммигрантов китайцы стали "грязными", "отвратительными", "неассимилирующимися", "обособленными" и "опасными"» [8, с. 153].

Однако нужно учитывать, что многие стереотипы существуют вне зависимости от политической ситуации, в рамках бытового общения. В психологии человека помимо образа врага существует много градаций Чужого, которые описываются даже в языке. Это такие прилагательные как «неизвестный», «странный». У них есть свои существенные различия. «Неизвестный» предполагает познание, вступление в диалог, наличие коммуникативного процесса, в результате которого проявится известность. «Странность» же — это уже сама информация. Это следствие коммуникативного процесса и признание того, что он не получился.

«Поразительный» — это крайняя степень «странного», еще большая степень отчужденности. Они не просто странные, непонятные, но они чрезвычайно, активно странные. Эта «поразительность» становится диковинной экзотикой, ознакомившись с которой заочно, хочется продолжить знакомство наяву.

Однако такая емкая характеристика не нравится самим объектам подобных стереотипов, не нравятся сама попытка уместить весь национальный характер в несколько стереотипов. В этом случае начинают появляться работы, целенаправленно ориентированные на демифологизацию данных представлений. Например, О. Хаксли писал: «Иностранцам, посещающим нашу страну в мирное время, редко когда случается заметить существование в ней англичан. Даже акцент, именуемый американцами "английским", на деле присущ не более чем четверти населения. Карикатуры в газетах континентальной Европы изображают англичанина аристократом с моноклем, зловещего вида капиталистом в цилиндре либо старой девой из Берберри» [9].

Этот автор отмечает еще один важный момент: многие стереотипы строятся на восприятии узкой группы, которая представляется квинтэссенцией всей нации. «Все обобщенные суждения об англичанах, как доброжелательные, так и неприязненные, строятся на характерах и привычках представителей имущих классов, игнорируя остальные сорок пять миллионов населения» [9].

Это вполне логично и объяснимо. Для стереотипизации нужна необычность, нужна «инаковость», «чуждость», нужен Другой, а кто более «инок»: английский джентльмен, носитель определенных традиций, или же обычный рабочий, которых и в своем отечестве полно? «Карикатурам не соответствует даже преобладающий физический тип англичанина, ибо высокие, долговязые фигуры, традиционно считающиеся английскими, редко встречаются за пределами высших классов. Трудящийся же люд в основном мелковат, короткорук и коротконог, движениям свойственна порывистость, а женщинам на пороге среднего возраста свойственно раздаваться в теле» [9].

Кроме того, необходимо отметить то, что стереотипы в массовую культуру через литературу проникали с подачи людей из высшего общества, которые в свою очередь, контактировали лишь с представителями своего круга. «Трудящийся люд» для них был аморфной массой, не суть сильно отличающийся от такой же массы в родимой отчизне.

Таким образом, обнаруживается, что нередко этнический стереотип выражает даже не столько наши представления о народе, сколько наши представления об отдельных его представителях. Такой этнический стереотип являет собой двойную персонафикацию — сначала весь народ персонафицируется в конкретной, обычно социокультурной, группе

(«английский джентльмен», «американский бизнесмен», «американский ковбой», «русский мужик»), а затем эта группа, в свою очередь, персонафицируется в емком образе стереотипе. Таким образом, в результате этой двуступенчатой персонафикации теряется полнота истинности стереотипа, ведь персонафицируемый образ так же неполно передает специфику группы, как эта локальная группа неполно передает специфику всего общества. Подобный этнический стереотип, с одной стороны, становится ущербной по своему содержанию конструкцией, но при этом конструкцией, весьма яркой по своей форме. Такие конструкции в изобилии используются современной массовой культурой в ее карнавализационном представлении мира.

Ломка или даже изменение стереотипов, особенно таких глубинных, как этнические, происходит тяжело и очень долго. Иногда это связано с тем, что приходится заново пересматривать всю имеющуюся картину мира, иногда же все дело в привычке апеллировать к конкретным схемам. Кроме того, стереотипы порождают особое отношение к тем или иным событиям, давая толчок для интерпретации их в определенном, логичном для данных стереотипов, ключе. Поэтому поступок в рамках внешней или внутренней политики, ставший известным широкой общественности и могущий «добавить баллов» к положительному образу государства народа, нередко оцениваются как «подлизываются, пытаются показаться хорошими, но мы-то знаем...». Предубеждение стоит выше фактов и здравого смысла, поскольку оно, как правило, коренится в подсознании, а подсознательные схемы очень сложно менять.

Итак, этнический стереотип в его функциональном делении общества на «свои» и «чужие» — обязательный, неотъемлемый и важнейший элемент культуры. В результате окружающие народы маркируются как «странные» или «поразительные», а наиболее популярные этнические стереотипы проговариваются так, что начинают приобретать статус истинного утверждения. Подобная стереотипизация по этническому признаку происходит в обществе постоянно и взаимно, актуализируясь при каждом новом культурном контакте. Этнические стереотипы — не интимно скрываемый образ, они достаточно активно проявляются в культуре и искусстве и позиционируются вовне, становясь доступными и для других культур. Ответная реакция нередко содержит в своей основе попытку анализа собственного народа, исходя из его восприятия иными культурами, преломление его национальных особенностей через призму иных национальных особенностей. Это является еще одной формой культурного диалога, инициатором которого становится массовая культура.

#### Примечание

<sup>1</sup> Такая фантазмагоричность очень удачно отражена в книге Л. Лагина «Старик Хоттабыч»: «С севера и запада Индия граничит со страной, где проживают плешивые люди. И мужчины и женщины, и взрослые и дети — все плешивые в этой стране, и питаются эти удивительные люди сырой рыбой и древесными шишками». Лагин, Л. Старик Хоттабыч /Л. Лагин // — М., 1984. — С. 21.

#### Библиографический список

1. Голд, Дж. Психология и география: Основы поведенческой географии / Дж. Голд. — М.: Прогресс, 1990. — 304 с.

2. Сепир, Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / Э. Сепир. — М. : Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1993. — 656 с.

3. Юрченко, А. Г. Историческая география политического мифа. Образ Чингис-хана в мировой литературе XIII—XV вв. / А. Г. Юрченко. — СПб. : Евразия, 2006. — 334 с.

4. Лучицкая, С. И. Иные земли // Словарь средневековой культуры / С. И. Лучицкая. — М. : Российская политическая энциклопедия, 2007. — 624 с.

5. Осборн, Р. Цивилизация. Новая история западного мира / Р. Осборн. — М. : АСТ:МОСКВА ХРАНИТЕЛЬ, 2008 — 764 с.

6. Фалькович, С. М. Представления русских о Польше и поляках (вчера и сегодня) [Электронный ресурс] / С. М. Фалькович // Мемориальный сайт памяти Н. Н. Моисеева. — Режим доступа: <http://nnmoiseev.ru/st0015.htm> (дата обращения: 25.05.2010).

7. Бромлей, Ю. Человек в этнической (национальной) системе [Электронный ресурс] / Ю. Бромлей // Библиотека

журнала Скеписис. — Режим доступа: [http://scepsis.ru/library/id\\_1083.html](http://scepsis.ru/library/id_1083.html) (дата обращения: 20.05.2010).

8. Клакхон, К. Зеркало для человека. Введение в антропологию / К. Клакхон. — СПб. : Евразия 1998. — 352 с.

9. Оруэлл, Д. Англичане. Англия с первого взгляда [Электронный ресурс] / Д. Оруэлл // Библиотека Гумер. — Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Article/Oruell\\_Anglia.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Oruell_Anglia.php) (дата обращения: 05.04.2010).

**ЩЕТИНИНА Елена Витальевна**, ассистент кафедры теории и истории мировой культуры.  
Адрес для переписки: [elena\\_omgu@mail.ru](mailto:elena_omgu@mail.ru)

Статья поступила в редакцию 18.09.2012 г.

© Е. В. Щетинина

## Информация

### Премия за лучший перевод произведений русской литературы на иностранные языки «Читай Россию/Read Russia» 2012–2013 гг.

Институт перевода объявляет о начале приема заявок на соискание премии за лучший перевод произведений русской литературы на иностранные языки — премии «Читай Россию/Read Russia» 2012–2013 гг.

Премия «Читай Россию/Read Russia» — единственная российская премия за лучший перевод произведений русской литературы на иностранные языки. Учреждена Автономной некоммерческой организацией «Институт перевода» под эгидой Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в 2011 году. Проходит при организационной поддержке Президентского центра Б. Н. Ельцина.

Целями премии являются:

- популяризация произведений русской литературы;
- поощрение переводчиков русской литературы на иностранные языки и издательств, публикующих данные переводы;
- укрепление и развитие культурных связей России с зарубежными странами.

**Премия присуждается в следующих номинациях:**

- Классическая русская литература XIX века;
- Литература XX века (произведения, созданные до 1990 года);
- Современная русская литература (произведения, созданные после 1990 года);
- Поэзия.

Победителями премии в каждой номинации становятся переводчик (переводчики) и издательство, в котором была выпущена книга. Победители получают специальные дипломы и медаль, а также денежное вознаграждение в размере 5 000 евро — переводчик (переводчики) и 3 000 евро в виде гранта — издательство на покрытие расходов на перевод другого произведения русской литературы — по согласованию с учредителем премии.

Выдвижение кандидатур на соискание премии могут осуществлять издательства, образовательные и научные центры, а также физические лица, включая самих переводчиков.

Срок регистрации заявок на соискание премии: **до 30 апреля 2013 года.**

*При выдвижении на премию предоставляются изданная книга в двух экземплярах и письмо о выдвижении, в котором должны содержаться следующие сведения:*

- сведения о номинаторе — переводчике либо организации, осуществляющей выдвижение произведения на соискание премии, необходимые контактные телефоны и адреса;
- краткая творческая биография переводчика с указанием перечня публикаций;
- письменное согласие переводчика на выдвижение произведения на соискание премии в случае, если номинатором выступает не сам автор перевода;
- развернутая рецензия, выполненная профессиональным переводчиком или славистом.

За дополнительной информацией обращайтесь в оргкомитет премии:  
119180, Россия, Москва, ул. Б. Полянка, дом 23, стр. 3, тел./факс: +7-495-229-75-89, e-mail: [info@read-russia.ru](mailto:info@read-russia.ru)  
Сайт Премии: <http://www.read-russia.ru/>

Источник: [http://www.rsci.ru/grants/grant\\_news/276/233244.php](http://www.rsci.ru/grants/grant_news/276/233244.php) (Дата обращения: 30.11.2012)