

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 371.68 : 008

Н. Ф. ХИЛЬКО

Омский государственный
университет им. Ф. М. Достоевского

АУДИОВИЗУАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО В СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЕ

С помощью анализа природы аудиовизуального творчества автором выделены особенности деятельности, лежащие в ее основе, и определены инновационные характеристики форм видения (непосредственного, моментального, виртуального, реализованного, ассоциативного, визуализирующего, интегративного, символического, прогностического и архетипического), что создает возможности творческой самореализации, что очень важно для деятельности операторов видео- и телевизионных студий как профессионального, так и альтернативного характера, в работе со студентами факультетов и колледжей культуры и искусств.

В генезисе аудиовизуальных видов деятельности совершенствование творческого потенциала личности возможно через использование материала в рамках функциональной ситуации. В истории развития информационной культуры выделяются дописанная, интегрированная с письменной и безписьменная автономная (**аудиовизуальная**) **знаковая система**. Они лежат в основе современной информационной культуры и существенно интенсифицируют аудиовизуальную креативность.

Очевидно, природа аудиовизуального творчества в своей сущности состоит в **генеалогической ретроспекции** видения, соединенного с диалоговым характером аудиовизуального восприятия. Эта деятельность разворачивается преимущественно в пространстве **медиадосуга**, в который включаются относи-

тельно регулярные и не всегда институциональные проявления любительских занятий.

Границы аудиовизуального творчества заключаются в преобладании **свободных образов-типов в многожанровой адаптированной тематике разнонаправленных произведений**. Полученные символы позволяют духовно обновляться и совершенствоваться как в индивидуальной, так и в групповой формах. Здесь наряду и вне зависимости от профессиональных ориентаций развивается художественный вкус, возникают условия для творческого роста личности. Опираясь на данные о понятиях и функциях аудиовизуального творчества, выделим следующие особенности деятельности, лежащие в ее основе.

1. Визуальная образность имеет полное сходство с изобразительным искусством и по аналогии с фазами

рисования (Е. Кольченко, 2000) обнаруживает наличие следующих этапов: тектонического (постижение смысла и оставление следа) — следовая фаза; схватывании изображений (схематическое рисование); идеографическую (установление внутренних связей изображаемого) — фаза комбинирования усвоенных приемов. Уже здесь ощущается переход от частного восприятия к видению **целостного образа**, и затем — к ассоциативно-аналитической переработке перцептивной модели и её сознательному воплощению.

2. Вариативность использования техники обнаруживается в визуально-техническом (визуальном) творчестве. Она проявляется в художественной фотографии, дизайне и компьютерном творчестве.

Визуально-техническое творчество как форма визуально-образного отражения действительности проявляется как **сумма отношений** через синтез восприятия и его продуктивно-технического выражения. Здесь впервые рассматривается структура способностей и механизм их развития в процессе перцептивной деятельности, через овладение «медиа-языком» и в ходе поиска изобразительных решений в эвристическом, по существу, пространстве, направленном на продуктивную деятельность.

3. Установка на эстетическую сензитивность (чувствительность к созданию новых представлений о красоте реальности), проявляющаяся в аудиовизуальном (экранном) творчестве с художественной точки зрения тесно связана с эстетическим восприятием.

4. Знаково-коммуникативное самовыражение в социокультурном и эстетическом функционировании любительского (народного) творчества обосновано А. А. Гуком (1992). Новый подход к кинолюбительству как техногенному виду творческого досуга связан с тем, что он является средством развития духовности. Аудиовизуальное творчество понимается здесь как многофункциональное явление, выражающееся в творческом самовыражении, самоактуализации, иконической ретроспекции, документальности, экспериментаторстве, развлечении, эстетики жизнедеятельности, отражении латентных явлений в сфере досуга, критическом социальном влиянии, популяризации ценностной культуры.

5. Информационно-техническая интеграция хорошо проявляется на примере компьютерного творчества, что рассматривается в контексте изучения эстетики становления компьютерного искусства (В. Вудард, 2000); компьютерных технологий в развитии художественных способностей учащихся общеобразовательной школы (Н. А. Лепская, 1999).

Комплексное изучение художественного развития и личностных характеристик дает возможность сотворчества и гуманизации образования, дополнения и расширения художественного мышления за счет поддержки в развитии специальных художественных способностей, навыков и умений, расширения информационного поля воздействия произведений искусства, соединения разнонаправленной аудио- и визуальной информации, применения интерактивных программ.

6. Преобладание диалога в передаче медиаинформации основано на активизации позиций субъекта медиатворчества в процессе становления диалоговых отношений по отношению к другому человеку, обществу, истории и культуре в целом. Здесь большое значение придается получению участниками полихудожественных впечатлений от медиаинформации, сопоставления её с реальностью и очеловечиванию условного пространства до последующего его одухот-

ворения, использование синтеза искусств в монтаже, применение «коллективного соавторства»; проектирование, макетирование и дизайн медиакомпозиций; съемка фильмов, использование драматизации и монтажа. Можно также говорить о **ситуативном конструировании визуальных архетипов** экранного творчества, основанного на мгновенном, кратчайшем переводе мысли в образ. Здесь играют роль эффекты имитации, «динамическое, временное развитие образа, идеи» [1; с. 233, 239], визуальной интерпретации объектов реальности, в котором смешиваются реальные и виртуальные элементы, случайности, спонтанные находки. Здесь в основе подобного восприятия лежит углубленное видение свойств предметов, вещей, явлений как примеров «воплощения определенных общих понятий» (Р. Арнхейм, 1971), универсальных архетипов. Основываясь на особенностях виртуальной реальности, выделенных еще П. Флоренским, следует отметить, что данному виду творчества присущи следующие черты: актуализация событий реального мира, соединение реального участия и иллюзии, человекомерность и антропоцентризм, обязательность «порождения» новых смыслов и образов [2].

8. Автономность (персоноцентризм) как способ создания визуальных архетипов в аудиовизуальном творчестве может быть рассмотрена также с точки зрения народной культуры. В этом отношении характерны взгляды А. А. Гука, К. Г. Богемской, А. Л. Сокольской, В. Т. Стигнеева, В. Н. Максимова и др. В связи с этим, как отмечает А. А. Гук, в кинотворчестве может проявляться два вида **авторства**: персонифицированное и анонимное. Тем не менее и в том, и в другом случае аудиовизуальное творчество предстает в определенных своих проявлениях как форма народной художественной культуры хотя бы на том основании, что оно сближается с фольклором и народным искусством благодаря самому признаку авторства. Другим признаком, сближающим аудиовизуальное с традиционными видами народного художественного творчества, является опора на архетипы художественного сознания и сформированные на этой основе модели восприятия и картины мира.

9. Использование этнокультурных ориентаций. Налицо взаимодействие народного традиционного и современного аудиовизуального творчества, когда в последнем используются мотивы, образные созвучия, элементы аудиоряда, фона и т.д. [3]. Это позволяет усилить художественное впечатление от фильма, установить духовные связи с первоисточниками художественных образных традиций. Особенности этнокультурного типа аудиовизуального творчества проявляются в обогащении национально обусловленными художественными **мотивами**, опоре на традиции, в «символизации мгновения», аудиовизуальными средствами. Взаимодействие пластических мотивов и конфликтов рождает, по мнению А. Л. Сокольской, сложные ассоциации.

Просматривается **ассоциативная близость** аудиовизуального ряда народным образам взаимодействие пластических мотивов, тематических, изобразительных, монтажных, композиционных, ритмических, предметных связей образного ряда [4; с. 123 — 126]. На основании этих положений вырисовывается генетическая связь аудиовизуальных образов, представляющих типологию народного типа экранного творчества. Этим соображениям отвечает также замечание В.И. Фомина относительно разностороннего движения от одного типа творчества к другому, обуславливающего индивидуальные творческие про-

явления и впитывающие в себя опыт, приемы, образы, мотивы народного искусства [5; с. 36].

10. Способность к социальной аттракции — приятению, привлечению к фильмам представителей ближайшего окружения и самоопределение в их среде в экранной культуре связана с взаимозависимостью, коллективностью деятельности. Так, В. Т. Стигнеев понимает народность аудиовизуального (фотографического) творчества в коллективности объединения любителей, культивировании ими определенных устойчивых тем, сюжетов, участие в социальной значимой деятельности. Большую роль, по мнению автора, играет обогащение медиасферы нестандартными произведениями любителей, что, во-первых, способствует пропаганде данного вида творчества, во-вторых, усиливает иллюстративную функцию фильмов, что способствует привлечению к нему новых читателей, зрителей. При этом отмечается тяготение любителей к художественному отображению мира», которое при помещении в газету или при выходе в эфир приобретает широкий социальный смысл.

Такая иерархия приводит к видению **структуры творческой экранной деятельности**, складывающейся из следующих компонентов: зрительского, сценарного, съемочного, монтажного, интерактивного и критического. Эта градация компонентов медиатворческого процесса просматривается во всех видах художественной, технической и коммуникативной деятельности. Она показывает усложнение креативной или личностной значимости медиакультуры.

Перцептивная сторона аудиовизуального творчества, заложенного в общении, восприятии и мышлении, тесно связана с моментами **последовательности и последствия**, что придает мыслительному процессу характер образного конструкта, создающего свой способ видения-мышления, в котором синкретично связаны акты восприятия и осмысления. При этом, как справедливо отмечает А. Г. Соколов, этот двуединый процесс восприятия-мышления может различаться на два уровня, на первом из которых процесс протекает крайне однообразно, а на втором — проходит непосредственная переработка сенсорной информации и начинается все индивидуальное, различное, отличающее одного пользователя экранной информации от другого. Здесь субъективность автора «отчетливо проявляется в акте **отбора**, вычленения событий, фактов, черт, деталей реальной или воображаемой действительности, которые личность художника находит наиболее ценными и выразительными» [6; с. 29, 38].

Содействии процессу мышления в аудиовизуальных формах происходит за счет знаков, образно-образного, образно-пластического, и образно-звукового материала, автономия или сочетание которых дает всякий раз определенное действие. В то же время здесь нужно иметь в виду, что выразительность экрана неоднородна, поскольку на разных уровнях она охватывает разные коммуникативные механизмы, связанные с восприятием, использованием различной техники, «социокультурными» данностями того или иного порядка (К. Э. Разлогов, 1984). Следовательно, выразительность аудиовизуального ряда может быть динамической, медийной и социокультурной.

Эти три вида выразительности обуславливают и соотносение внутреннего и внешнего видения зрителя-пользователя. Во внутреннем видении могут воспроизводиться как образы, воспринимаемые в реальности, так и/или рожденные воображением. Самым

простым случаем видения является **непосредственное** сиюминутное внешнее видение реальных образов. Его первоисток уходит в фотографию. Непосредственному видению близко **моментальное видение**, основанное на действии интуиции, благодаря которой происходит мгновенное реагирование на происходящее, построенное на подсознательных механизмах творчества. Далее следует **виртуальное** видение, тесно связанное с иллюзорным, ирреальными представлениями о предмете своего творчества.

Налицо своеобразные манипуляции со зрительным материалом, которые предшествуют аудиовизуальному восприятию или следуют за ним (отсюда понятия «предречь» и «посткоммуникативный эффект»). Основываясь на подсознании, предсознании и надсознании как трех уровнях аудиовизуального творчества, можно смело утверждать, что наш мозг легко и смело оперирует со знаками аудиовизуального языка на всех трех уровнях. Отсюда и возможности внешнего, **реализованного видения (предвидения, пред-образного мышления)**, лежащего в основе творческих интеракций (А. Г. Соколов, 1997).

На всех уровнях реализации замысла в аудиовизуальном творчестве наличествует своего рода **иерархия средств выразительности**, включающая драматургические, пластические, звуковые, художественные, актерские и режиссерские средства. Звуковые ассоциации при этом должны соответствовать нашим представлениям об окружающем мире. Следовательно, здесь налично взаимодействие анализаторов по принципу синестезии. К этому добавляется возможность поиска межкадровых сопоставлений.

Специфика экранного изображения в эволюции его восприятия активно сказывается на интеллектуальном и духовном развитии. Она определяет видение и понимание мира в зависимости от уровня развития мировоззрения. Это происходит в результате выстраивания заданных образов реальности, подчеркивания выразительности моментов, намеренного нарушения привычного пространства видимого мира, благодаря чему происходит конструирование определенного видения культуры. При этом происходит познание себя в творчестве и выработка отношений к миру через другого: зритель видит некоторые события только «изнутри» самого героя [7; с. 5, 122]. В восприятии фильма, по мнению Ю. Арабова, преобладает зрелищность и суггестивные проявления: координация слухового и визуального восприятия, импульсивность и природная некритичность [8].

Восприятие в экранных искусствах тесно связано с видением, которое существует на разных уровнях от бессознательного к управляемому образному решению. Отсюда выстраивается следующая типология образного видения как система многослойного психологического пространства. Следует отметить, что в процессе формирования экранной реальности происходит соединение черт восприятия (внешнего видения) и видения образа на экране (внутреннего видения образа). Так, видение ирреальных образов мира в воображении отражается через **виртуальное видение**.

Кодирование/декодирование символов в экранной информации приводит к **символическому** по характеру видению в виде легко узнаваемых композиционных форм. Интуитивное схватывание реальности приводит к **прогностическому видению (реализованному видению, предвидению)** (предобразному мышлению — А. Г. Соколов), что позволяет выходить на процесс самостоятельного конструирования экранных артефактов. Далее идет процесс установления

Формы видения экранного образа

№	Формы видения экранного образа	Содержание и характер видения
1	Непосредственное видение	Сиюминутное внешнее видение реального образа
2	Моментальное видение	Интуитивное схватывание реальности
3	Архетипическое видение	Переход в поле метасмыслов
4	Ассоциативное видение	Установление образных связей при взаимодействии внутреннего и внешнего видения
5	Интерактивное видение	Формирование коммуникативно-виртуальных знаков при взаимодействии внутреннего и внешнего видения
6	Интегративное (синтетическое) видение (Т.И. Рейзенкинд)	Формирование синестезий на основе внутреннего видения
7	Визуализирующее видение (видение-воспоминание)	Внутреннее видение бывшего образа
8	Прогностическое видение (предвидение, реализованное видение)	Предобразное мышление (А.Г. С. Соловьев)
9	Виртуальное видение	Внутреннее ирреальное видение
10	Символическое видение	Внешнее действие и кодирование/декодирование смыслов

образных связей реальности в подсознании, что проявляется в переходе от предвидения к **ассоциативному** видению, то есть реализованному умению раскрыть образный смысл через аналогии, эстетические связи и конструкции. Формирование коммуникативно-виртуальных смыслов усиливает интерактивность, то есть социальную ответственность видения.

Ассоциативное видение экранных образов — это более сложный психологический механизм, основанный на установлении различных образных связей метафорического характера в процессе взаимодействия внутреннего и внешнего систем восприятия. Наряду с этим начинает формироваться и **интерактивная** система видения, которая заключается в постепенном формировании коммуникативно-виртуальных знаков в процессе взаимодействия внутреннего и внешнего форм видения.

С деятельностью памяти и эмоций тесно связано **визуализирующее** видение (видение-воспоминание), в котором происходит внутренняя актуализация бывшего ранее образа, который давит над творческой манерой и замыслом мастера. Впоследствии наступает важный переход к **интегративному (синтетическому) видению** (Т. И. Рейзенкинд), в котором отражается цепь синестезий, сочетаний звуковых и образных смыслов. Визуальные и аудиосигналы выражаются в целостном пространстве. Когда целостность начинает выходить за обозначенные рамки в поле метасмыслов, то формируется самый сложный вид видения: **архетипический**, в котором отражается влияние исходных и результирующих образных смыслов (табл. 1).

Таким образом, важная составляющая креативных механизмов аудиовизуального восприятия и мышления связана не только с индивидуально-психологическими особенностями восприятия экранной информации, но, прежде всего, с отбором и оценкой личностью воспринятого, созданием определенных идентификационных моделей, системы психологических установок, основанных в свою очередь, на определенных критериях, вкусах, ценностях и определяющих реакцию на воспринимаемый материал.

Благодаря экранной технике, как пишет Э. М. Ефимов, внутренний язык динамичных чувственных

образов становится средством не только внутриличностной, но и межличностной, в том числе массовой коммуникации [9; с. 35]. Важной составляющей экранного образа является синтез аудиовизуального материала, повышающий информационную емкость за счет смены ракурсов, планов, точек съемки, пространственно-временного монтажа, создание звуко- и цветоэмоционального состояния, раскрытия подтекстов визуальных образов за счет их вербализации. Процесс создания синтетического образа осуществляется путем сложного поискового процесса взаимодействия логически выверенного и ассоциативного, полученного интуитивно материала.

Аудиовизуальное творчество, как и экранное творчество в целом, обладает обширным многообразием и существует только в **интегральном виде**. Формирующиеся подходы к различным его аспектам помогают прояснить возможность складывания определенных позиций в данном направлении. Прежде всего, оговоримся, что все аудиовизуальное творчество мы будем делить на визуальное рукотворное (изобразительное), визуально-техническое, собственно аудиовизуальное (экранное) и медиаторчество. Здесь есть общие, но и свои существенные особенности, которые, однако, не мешают проявлению типичных черт функционирования в них аудиовизуальной культуры.

Таким образом, обозначенные особенности аудиовизуального творчества, исходящие из его культурогенеза, находят объективное отражение в инновационных характеристиках форм видения образов, представляющих собой целый ряд возможностей творческой самореализации. Использование и учет такого рода особенностей становится важной составной частью деятельности видео- и телевизионных студий как профессионального, так и альтернативного характера, действующих в Сибири. Они также находят полноценное отражение в работе со студентами факультета культуры и искусств Омского государственного университета, в котором активно развивается специализация «кино-, фото-, видеотворчество» в рамках базовой специальности «Народное художественное творчество», постепенно преобразующаяся в направление подготовки бакалавров.

Библиографический список

1. Ивано-Вано И.-П. Кадр за кадром. — М., 1980.
2. Флоренский П. Сочинения. Т. 2. У водоразделов мысли. — М., 1990.
3. Богемская К.Г. Образы народного творчества в открытках и документальных кинофильмах // Народное творчество и средства массовой коммуникации. — М, 1984.
4. Сокольская А.Л. Фотографические серии // Опыт «технических» искусств и творчество фотолюбителей // Народное творчество и средства массовой коммуникации. — М., 1984.
5. Фомин В.И. Правда сказки. Кино и традиции фольклора. — М.: Материк, 2001.
6. Соколов А.Г. Природа экранного творчества: психологические закономерности. — М., 1997.

7. Чукеева Н.А. Специфика экранного изображения и эволюция его восприятия : автореф. дис. ... канд. искусствовед. — М. : ВГИК, 2002.

8. Арабов Ю. Кинематография и теория восприятия : учеб. пособие. — М., 2003.

9. Ефимов Э.М. Искусство экрана: истоки и перспективы. — М., 1983.

ХИЛЬКО Николай Федорович, доктор педагогических наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности.

Статья поступила в редакцию 25.08.08 г.

© Н. Ф. Хилько

УДК 78+008.01

Р. М. ШАМАЕВА

Челябинская государственная академия культуры и искусств

КРЕАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

На основании проведенного исследования обосновывается положение, согласно которому музыкальное исполнительство представляется креативным процессом в культуре. В творчестве музыканта-исполнителя выявляются формообразующие элементы культурной среды, порождающие личностный опыт, и обнаруживаются устойчивые связи между ними. В диалоге субъектов музыкальной коммуникации рождается креативная среда, в связи с чем происходит изменение существующего пространства музыкальной культуры и культуры в целом.

Природа музыки такова, что ее бытие в культуре предполагает постоянное воспроизведение. Музыкальное исполнительство, воплощающее собой новые явления общего культурного развития, трактуется автором как креативный процесс в культуре. Музыкант-исполнитель как креативная личность является непосредственным участником культуротворческого процесса. Понимание взаимодействия внутри музыкальной коммуникации (композитора, исполнителя, слушателя) посредством музыкального произведения, обеспечивает возможность нового взгляда на внутренние механизмы развития современной культуры.

Музыка — это звучащее бытие культуры. Музыкальная материя, находящая свое воплощение в произведениях искусства, посредством исполнителя обретает реальное звучание. Взаимосвязь музыкально-исполнительского творчества и современной культуры будет предметом последующего изложения.

Музыке принадлежит особое место среди исполнительских искусств, закрепивших в европейской культуре статус художественного произведения как воплощения духовно значимого содержания в специфических формах, обеспечивающих его объективное восприятие слушателями. Рядом исследователей отмечается, что преобладая в музыкальной культуре и «количественно», и «качественно», исполнительство, в первую очередь, испытывает на себе и воплощает собой новые явления общего культурного разви-

тия (Т. В. Чередниченко, В. А. Орлова). Значит, существует определенная взаимосвязь между музыкально-исполнительским творчеством и развитием культуры.

История музыкальной эстетики свидетельствует о развитии исполнительства как важном факторе развития музыкального искусства. Например, Г. В. Ф. Гегель акцентировал внимание на развитии композиторской деятельности и практики концертно-виртуозного исполнительства в первое десятилетие XIX века, благодаря чему в Европе начало меняться и углубляться само понимание сущности музыки и ее возможностей [1]. Расширяя свое пространство, музыкальное исполнительство постепенно закрепляло за собой статус автономного творчества. В исследовании Н. Корыхаловой, посвященном интерпретации музыки, отмечается, что в романтической философии искусства, поднимавшей значение композитора-творца и созданного им произведения, на долю исполнителя оставалась, казалось бы, пассивная роль. Однако в то же время, акцентируя значение эмоционального начала и фантазии в искусстве, романтическая эстетика позволяет считать творческой личностью и исполнителя, который также является художественной индивидуальностью, имеет право на свободное выражение своего «я», мира своих чувств и переживаний, на творческую инициативу. Таким образом, установки романтической эстетики не

только не снимают, но еще более обостряют названное противоречие, которое нарастает на протяжении всего XIX века. Выход из сложившейся ситуации автор находит в обосновании диалектической сути музыкально-исполнительского искусства, которое заключается во вторичном, зависимом от композиторского творчества и вместе с тем одновременно его самостоятельном, творческом характере [2]. Действительно, специфика деятельности музыканта-исполнителя включает в себя, с одной стороны — постижение результатов художественной деятельности автора музыкального произведения, а с другой — донесение музыкально-поэтического образа до слушательской аудитории на высоком исполнительском уровне.

Так кто же он — исполнитель? Независимый музыкант-виртуоз или артист, полностью повинующийся воле автора?

В творчестве исполнителя, как посредника между композитором и слушателем, сосредоточен огромный спектр художественно-творческих потенций. Интерпретируя музыкальное сочинение, исполнитель не только воспроизводит в звуках композиторский замысел, но и сам продолжает развивать драматургию произведения. Воспроизводя авторское содержание, музыкант одновременно переосмысливает его в соответствии со своим субъективным мироощущением и индивидуальным опытом, тем самым «договаривает» не сказанное автором, разъясняет скрытые от простого глаза, не менее важные моменты сюжета. И как результат: в каждом исполнении возникает *исполнительское содержание* (А. Сохор), которое каждый раз ново (нет одинакового прочтения текста). Таинство творческого процесса исполнителя заключается в этом неповторимом, индивидуальном видении-понимании сюжета в данный конкретный момент. В подтверждение этого, можно привести высказывание всемирно известного виолончелиста, дирижера, композитора П. Казальса: «Исполнитель, хочет он этого или нет, является интерпретатором и воспроизводит сочинение в своем толковании» [3]. Несмотря на то, что интерпретация представляет собой различные варианты авторского содержания, роль исполнителя при этом, как творца музыки, не менее весома, поскольку он заново творит музыкальное произведение. Эта позиция многих выдающихся музыкантов-исполнителей, среди них: А. Рубинштейн, В. Горовиц, М. Лонг, Дж. Мур, которые считают интерпретацию самостоятельным произведением искусства. Э. Хирш утверждает, что понимание посредством интерпретации «культурных сущностей» не только прошлого, но и настоящего — есть в той или иной степени создание, конструирование [4]. В каждом исполнении артист заново раскрывает смысл произведения, выстраивая каждый раз новую перспективу видения-прочтения музыкального сочинения, отыскивая новые неизведанные пути исследования этого разнообразного звукового мира.

В нашем понимании процесс интерпретации является креативным процессом, само понимание сути интерпретации связано с пониманием исполнителя как креативной индивидуальности. Музыкант в процессе исполнения выдвигает свой вариант прочтения авторского сочинения. Он, как и композитор, создает, творит. Каждый раз, заново озвучивая сочинение, интерпретатор придает ему оттенки собственного изобретения. Деятельность исполнителя есть деятельность сотворческая авторской, исполнитель также является творцом, который решает несколько задач. В процессе интерпретации произведения искусства

исполнитель находится в поиске нового прочтения текста, аналогично проблемной ситуации он ищет новый подход, индивидуальный способ решения задачи, свой вариант прочтения музыкального текста. Находясь в постоянном диалоге с окружающим миром, исполнитель в процессе интерпретации реализуется и как личность. Интерпретируя музыкальное сочинение, он предлагает слушателю свое видение мира, он делится своими сокровенными чувствами, открывая себя другим, впуская в свой мир другого, и пытаясь через него увидеть себя, совершает путь к себе. В. А. Орлова подчеркивает, что специфика таланта музыканта-исполнителя, состоящая в особой способности уловить новизну культурной ситуации времени, дает возможность в индивидуальном творческом процессе искать и находить нетрадиционные решения современных жизненных проблем [5]. В процессе выступления артист обращается к слушателям в надежде найти отклик и понимание своих взглядов и идей, которые он выражает посредством музыкального сочинения. Художественное произведение как воплощение различных уровней мировосприятия (композиторского, исполнительского) дойдя до слушателя, наполняется новыми смыслами. В постмодернистской философии (в отличие от классической парадигмы) интерпретация трактуется как наполнение текста смыслом. Произведение как «конструкция» из различных способов письма и культурных цитат задает совершенно изоморфный статус процедур его создания и прочтения, — и то, и другое имеет смысл креативного творчества по созданию смысла [6]. Это раскрывает перед исполнителями широкое поле для новых открытий в области интерпретации музыкального сочинения как результатующей субстанции культуры. Сегодня наблюдается возрождение ранее забытых форм исполнительского искусства, которые в новых условиях приобретают и новые формы бытования, что ведет к появлению новационных идей в трактовке произведения искусства, к поиску новых типов фактуры, новых приемов исполнения, нового звучания инструментов. Достижения научно-технического прогресса способствовали появлению новых технических средств, открывших перед исполнителем огромные возможности индивидуальной исполнительской реализации произведения. Именно через понимание произведения идут навстречу друг другу субъекты музыкальной коммуникации: исполнитель и слушатель (композитор и слушатель, композитор и исполнитель). За то время пока звучало произведение, окружающая реальность изменилась, так как в нее вошло новое — новое понимание себя и реальности вокруг. В этом взаимодействии, диалоге рождается креативная среда, которая, в свою очередь, тоже начинает воздействовать на окружающую действительность. В. А. Апрелева отмечает, что формы музыкального поведения действуют столь эффективно, потому что они бессознательны и кажутся заложенными в самой природе музыки. В действительности же они заложены в природе культуры, к которой принадлежит данный музыкальный субъект [7].

Т. Чередищенко констатирует: процесс исторического развития исполнительства от импровизации к интерпретации (а оно параллельно развитию сочинения от импровизации к композиции-произведению) можно понять как совершающееся в области искусства звуков «прояснение» самосознания культуры, поскольку сущностью культуры является социализация индивидов, приобщение их к бесконечному общечеловеческому целому. Поэтому интерпретация

есть высший в культурно-ценностном смысле вид музыкального исполнительства [8]. Развивая данную мысль, можно предположить, что это процесс эволюции исполнительства от импровизации — интуиции к интерпретации — пониманию. Отсюда «понимание является творческим результатом процесса интерпретации» [9].

Возникает вопрос: каждого ли исполнителя можно назвать импровизатором? Иначе говоря, любой ли музыкант-исполнитель владеет искусством импровизации. Известно, что импровизационное начало является одним из важнейших элементов в построении исполнительской формы. В. Григорьев подчеркивает, что как природное свойство музыки, оно в различные периоды истории приобретает скрытую, либо открытую форму существования, проявляясь то в одном, то в другом звене творческого процесса: у композитора, исполнителя или, возможно, у слушателя [10]. Искусствоведы отмечают, что в культуре XX века наблюдается ощутимый поворот музыки к импровизационно-подвижным структурам, и, как следствие, возникает радикальное изменение функции музыканта-исполнителя, что и дало повод И. Стравинскому не без сарказма говорить о «посткомпозиторском периоде современной музыки» [11]. Импровизационность, как одна из основных компонент музыкального мышления, в своей внутренней сущности имеет интуитивные потенции, близкие к иррациональному (бессознательному) проявлению мысли музыканта. Экспериментальные данные позволяют считать, что в основе психологического механизма интуиции лежит способность индивида отражать в ходе информационного, сигнального взаимодействия с окружающим наряду с прямым (осознанным) побочный (неосознанный) продукт. При определенных условиях эта (ранее не осознанная) часть результата действия становится ключом к решению творческой задачи [12].

Таким образом, процесс импровизации мы относим к креативным процессам, поскольку:

- музыкант (исполнитель, владеющий искусством импровизации) в процессе самой импровизации идет по пути поиска решения «проблемы», происходит выбор различных комбинаций исполнения (гармонических, ритмических, аккордовых последовательностей и др.). При этом подключаются его внутренние ресурсы (мышление, интуиция) и, в конце концов, он приходит к решению (музыкальному звучанию своей идеи-мысли);

- в процессе импровизации создается (рождается) новое сочинение (импровизация как авторское произведение подлежит защите);

- в диалоге импровизатора и слушателя рождается креативная среда, с появлением нового музыкального произведения (результата) начинается его воздействие на окружающую реальность, что ведет к перестраиванию уже существующих элементов культуры;

- как креативная личность музыкант в процессе поиска решения проблемы изменяется сам; человек является продуктом определенной среды (в нашем понимании креативной среды).

Согласно Н. Бердяеву творчество носит напряженный личный характер, всегда предполагая жертву, оно есть самоопределение, выход из пределов своего замкнутого личного бытия [13]. Примером такого самоопределения может служить творчество многих выдающихся музыкантов-исполнителей XX века, среди них: Г. Рождественский, Г. Кремер, И. Гутман, О. Каган, В. Тонха, Ф. Липс, М. Пекарский, С. Яковенко.

Музыканты проложили путь к слушателям сочинениям, в то время не имевшим открытый доступ к публике, произведениям авангардных художников второй половины XX века, композиторов-нонконформистов: Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдулиной, Д. Смирнова, Е. Фирсовой, В. Суслина, В. Артемова. Очень часто выбор исполнителя бывает предопределен автором. Для композитора Софии Губайдулиной исполнитель имеет особое значение. Концерт для скрипки «Offertorium» («Жертвоприношение», с идеей смерти и воскресения Христа) написан для Гидона Кремера, музыканта способного всю свою жизненную энергию сконцентрировать в одной точке (в соединении кончика пальца и звучащей струны), тем самым тема Кремера для композитора стала темой жертвы, жертвования исполнителя в его полной самоотдаче звуку [14].

Таким образом, творчество музыканта-исполнителя в современной культуре представляет значимый объект для исследования. Понимание взаимодействия внутри музыкальной коммуникации (композитора, исполнителя, слушателя) посредством музыкального произведения, обеспечивает возможность нового взгляда на внутренние механизмы развития культуры. Можно заключить, что музыкальное исполнительство — это креативный процесс в культуре. Исполнитель в интонировании осуществляет специфическую деятельность по созданию (воспроизведению, прочтению, пониманию) авторского замысла, а именно по созданию интерпретации, которая, в свою очередь, есть продукт этой деятельности. Интерпретация, рожденная исполнителем в со-творчестве с композитором, является креативным продуктом, поскольку представляет собой самостоятельное произведение искусства, содержит элементы новизны («побочные продукты»), предполагает множественность смыслов. В свою очередь интерпретация (в том числе импровизация) как новационный продукт при вхождении в культуру рождает креативную среду, при этом происходит изменение самого субъекта музыкальной коммуникации (исполнителя) — креативной личности, творца.

Исполнитель является равноценным партнером автора. От уровня исполнительской трактовки во многом зависит бытие произведения искусства в культуре, поскольку чаще всего шедевры способны на диалог с эпохами, благодаря величайшему таланту своих исполнителей. Воспроизводя музыкальное сочинение и дополняя его новыми смыслами, музыкант-исполнитель расширяет границы звукотворчества (на всех уровнях-звеньях музыкальной коммуникации). Он размыкает произведение искусства в пространстве культуры, при этом музыкальное сочинение закрепляется в памяти человечества, каждый раз заново возрождаясь в новой трактовке нового исполнителя и в новой эпохе.

Материалы исследования могут быть использованы в высшей школе в учебных курсах культурологии, философии и ряде курсов музыковедческого цикла — истории современной музыки, анализе музыкальных форм и др.

Библиографический список

1. Маркус, С. А. История музыкальной эстетики [Текст] / С. А. Маркус. — М.: Музгиз, 1959. — Т. 1: С середины XVIII до начала XIX века. — 316 с.
2. Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки [Текст]: теорет. пробл. муз. исполнительства и критич. анализ их разраб. в

совр. буржуаз. эстетике / Н. П. Корыхалова. — Л. : Музыка. Ленингр. отд-е, 1979. — 208 с.

3. Казальс, П. Об интерпретации [Текст] / П. Казальс // Совет. музыка. — 1956. — № 1. — С. 88—99.

4. Культурология. XX век [Текст] : энциклопедия в 2 т. ; сост. С. Я. Левит. — СПб. : Университетская книга; ООО Алетейя, 1998. — Т. 1: А — Л. — 447 с. — ISBN 5-7914-0027-6 — ISBN 5-7914-0028-4 (Т. 1).

5. Орлова, В. А. Современная городская культура и человек [Текст] / В. А. Орлова ; отв. ред. А. И. Арнольдов; АН СССР. Ин-т философии. — М. : Наука, 1987. — 191 с.

6. Новейший философский словарь: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://arion.ru/wiki/NFS>. — Загл. с экрана.

7. Апрелева, В. А. Мифотворчество в аспекте онтологического обоснования музыки как культуры [Текст] / В. А. Апрелева // Формирование дисциплинарного пространства культурологии: материалы научно-методич. конф. 16 января 2001 года, Санкт-Петербург. — СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С.6-10. — Серия «Symposium». Выпуск 11.

8. Чередниченко, Т. Композиция и интерпретация: Три среза проблемы [Текст] / Т. Чередниченко // Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. ; сост. М. А. Смирнов. — М. : Музыка, 1988. — Вып. 1. — С. 43 — 68. — Библиогр.: с 68. — ISBN 5-7140-0205-9.

9. Боров, Ю. Б. Эстетика [Текст] / Юрий Боров — М. : Русь-Олимп : АСТ : Астрель, 2005. — 829 с. — ISBN 5-17-027377-0 — ISBN 5-9648-0003-3 — ISBN 5-271-10624-1.

10. Григорьев, В. Вопросы исполнительской формы и пути ее реализации [Текст] / В. Григорьев // Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. ; сост. М. А. Смирнов. — М. : Музыка, 1988. — Вып. 1. — С. 69 — 86. — ISBN 5-7140-0205-9.

11. Сапонов, М. А. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения [Текст] / М. А. Сапонов. — М. : Музыка, 1982. — 77 с.

12. Философский словарь [Текст] ; под ред. И. Т. Фролова. — 5-е изд. — М. : Политиздат, 1986. — 590 с.

13. Бердяев, Н. А. Опыт парадоксальной этики [Текст] / Н. А. Бердяев ; сост. и вступ. ст. В. Н. Калюжного. — М. : АСТ; Харьков: Фолио, 2003. — 701 с. — ISBN 5-17-019070-0 — ISBN 966-03-1545-7.

14. Холопова, В. Софья Губайдулина : моногр. исслед. [Текст] / В. Холопова — М. : Композитор, 1996. — 360 с. — ISBN 5-85285-472-7.

ШАМАЕВА Римма Миннегалиевна, преподаватель, соискатель кафедры культурологии и социологии.

Статья поступила в редакцию 07.10.08 г.

© Р. М. Шамаева

УДК 82.035

М. В. МЕЖОВА

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В статье рассматривается аспект взаимодействия языка и культуры. Проводится анализ примеров перевода в рамках лингво-культуроведческого подхода, раскрыта сущность переводческой эквивалентности как основы межкультурной равноценности текстов оригинала и перевода. С помощью приведенных примеров перевода показано, что перевод является связующим звеном между языком и культурой. Культура формирует и организует мысль языковой личности, формирует языковые категории и концепты, позволяет приблизиться к ответу, каким образом осуществляется одна из фундаментальных функций языка — быть орудием создания, развития, хранения и трансляции культуры. Данная работа доказывает, что лишь адекватный перевод переносит содержание оригинала с максимально полной передачей национальной культуры, с сохранением полного его смысла с одного языка на другой.

В последнее время чрезвычайно актуальными стали исследования языка в плане его взаимодействия с культурой. Большое количество имеющейся на сегодняшний день научной литературы, посвященной вопросам перевода, тем не менее не положило конец многочисленным спорам, которые ведутся вокруг этой проблемы. Напротив, этот вопрос стал еще более актуальным для переводоведения в свете возросшего интереса к переводу как «межкультурной коммуникации», «контакту двух культур». Развитие этого интереса обуславливается стремлением к осмыслению феномена культуры как специфической формы

существования человека и общества в мире. Именно перевод является посредником в процессе постижения и понимания разных культур, в осуществлении контактов и общении между ними. Рассмотрение факторов перевода любого текста в условиях межкультурной коммуникации строится с учетом основных особенностей языковой культуры, типа и механизма социального кодирования родного (русского) и иностранного (английского) языков. Главенствующую роль в этой связи играет не только обладание знаниями переводной лексики и терминологии, но и личностные качества переводчика, так как перевод

любого текста предполагает взаимодействие национальных языков и, соответственно, культурных миров. Каждый язык отражает особенности национальной культуры, истории, менталитета того народа, который на нем говорит, а каждый литературный текст создается в рамках определенной культуры.

Тексты художественных произведений — средство отражения культуры народа, действительности, в которой данный народ живет, представленные в субъективном преломлении автора. Писатель использует разнообразные языковые средства, несущие в себе особенность культуры того или иного народа, что представляет определенную трудность при их переводе для представления этого произведения в другой культурной среде. Поэтому вопросу о том, возможен ли эквивалентный перевод вообще и достигает ли перевод своей цели, уделяется много внимания. Каждый перевод отражает состояние национального языка на определенной ступени его развития, литературные художественные пристрастия общества и помогает определить картину духовной и интеллектуальной жизни общества. В связи с этим в последнее время перевод начали рассматривать с культурологической точки зрения, поскольку он пересекает не только границы языков, но и границы культур, а создаваемый в ходе этого процесса текст транспонируется не только в другую языковую систему, но и в систему другой культуры. Учет культурологической стороны в переводе предполагает преодоление не только языковых, но и культурных барьеров, что позволяет рассматривать перевод как вид межкультурной коммуникации. С. Г. Тер-Минасова по этому поводу в своей новой книге «Война и мир языков культур» отмечает: «Осознание своей культуры, как одной из многих, отдельной, особенной, приходит только при столкновении (знакомстве, взаимодействии) с иной культурой, особенно той, которая живет в иных странах, то есть иностранной» [1]. Переводчик, сталкиваясь с особенностями двух культур, должен хорошо представлять себе их различия и уметь максимально точно передать информацию от носителя одной культуры носителю другой.

На сегодняшний момент, говоря о видах перевода, художественный перевод выделяют отдельно, указывая на его специфику. То, что может быть признано правильным и точным в переводе научной прозы, может оказаться неточным в отношении художественной литературы, где подлинная точность перевода нередко достигается именно путем отступлений от подлинника и замен.

Очень важно определить, получает ли читатель от переведенного текста такое же впечатление, как и от чтения оригинала, или же он чувствует, что читает текст, написанный на чужом языке, отражающий чужую для него культуру. Если читатель оригинала имеет одинаковые фоновые знания с автором, ему понятно все, что читатель перевода мог бы воспринять как чужую для него национальную специфику. Более того, если автор намеренно не использует исторических или литературных аллюзий, читатель оригинала просто не замечает всех своих реалий. В переводе же, если они сохранены, эти реалии привлекают внимание читателя, выходят для него на первый план — даже в том случае, если переводчик сделал их достаточно понятными. То есть переводчик стремится оставить в тексте только то, что, по замыслу автора, должен был воспринимать читатель. Таким образом, стирается национально-культурная специфика оригинала, требуется пересадка происходящего в иную культуру — культуру переводящего языка.

Многие из подходов к переводу могут быть сгруппированы в оппозиции. Одна из таких оппозиций «вольный — буквальный перевод», пожалуй, получила наибольшую известность, а споры между сторонниками обоих подходов к переводу художественного текста не прекращаются.

При этом одни переводчики считают важным соответствие перевода духу родного языка и привычкам отечественного читателя, другие настаивают, что важнее приучить читателя воспринимать иное мышление, иную культуру. Выполнение первого требования ведёт к вольному переводу, выполнение второго — к переводу дословному, буквальному. В истории культуры эти два типа переводов волнообразно сменяют друг друга. Буквальный дословный перевод не только не способен отразить глубину литературного произведения, но и зачастую не передает даже общего смысла текста. По вопросу буквального перевода выдающемуся русскому поэту А. А. Фету ставили в вину, что в его переводах попытка буквального воспроизведения особенностей оригинала приводит к неуклюжести, насилию над русским языком и полной непонятности текста для читателя, не знакомого с оригиналом. Сам А. А. Фет свой подход к переводам формулировал следующим образом: «Я всегда был убежден в достоинстве подстрочного перевода и еще более в необходимости возможного совпадения форм, без которого нет перевода... Счастлив переводчик, которому удалось хотя бы отчасти достигнуть той общей прелести формы, которая неразлучна с гениальным произведением, это высшее счастье и для него и для читателя...» [2]. Крупнейший русский критик В. Г. Белинский, в свою очередь, сформулировал тезис о художественном виде перевода, представляющем собой объективное отражение действительности, где не позволяет «...ни выпусков, ни прибавок, ни изменений. Если в произведении есть недостатки — и их должно передать верно... Правило для перевода художественных произведений одно — передать дух переводимого произведения, чего нельзя сделать иначе, как передавши его на русский язык так, как бы его по-русски написал сам автор, если бы он был русским...» [2]. То есть главное, чтобы перевод означал для носителей языка перевода то же самое, что значило исходное высказывание для носителей своего языка. Писатель-переводчик, как носитель языка, излагает, по сути, не исходный текст оригинала, а свое понимание этого текста. Следовательно, литературный перевод невозможен без всестороннего осмысления оригинала, и одного знания иностранного языка здесь мало, нужно особое мастерство — умение передать художественный образ, передавая национальный колорит.

В практическом плане проблемы связаны с тем, что в художественном тексте нельзя полностью заменить все чужие реалии своими. Национальная специфика пронизывает текст на всех его уровнях. Так, например, в произведении Л. Н. Толстого «Война и мир», можно часто видеть обращение жены к мужу на «Вы». В эпоху времени данного произведения принято было называть мужа или жену на «Вы», и это являлось нормой культуры общения. Так, например, в переводе Констанс Гарнет: «Inform Darya Alexandrovna: where she orders», «Here, take the telegram; give it to her, and then do what she tells you» [3], в русском тексте: «Дарье Александровне доложи, где прикажут», «И вот возьми телеграмму, передай, что они скажут» [4]. В переводе же произведения на английский язык абсолютно теряется данный культурный феномен.

Или, например, в произведении А. С. Пушкина «Капитанская дочка» можно обратить внимание на большое количество просторечий в тексте: «того не надобно», «изрядно сказано», «пускай его потужит», «не по-нонешному», «матушка», «батюшка» [5]. В переводе Н. Дадингтон они переведены современным английским языком. Слово «перо» в оригинале, переводчик переводит «pen» [6], что соответствует современному английскому языку и в переводе обозначает «ручка». В пушкинскую эпоху ручек не было и, вероятно, было бы уместно слово, относящееся к этой же эпохе.

Это вроде бы незначительные расхождения, но тем не менее национально-культурный колорит данных выражений, подчеркивающий также, что действие происходит в XVIII веке, потерялся при переводе.

Выражение «русская грамота» переводчик подает как «Russian», что означает просто «русский». Данное выражение в Словаре В. И. Даля трактуется как «уменье читать и писать; иногда одно только уменье читать» [7], а значение слова «Russian» не раскрывает всей значимости этого выражения, ведь в XVIII веке знать грамоту было очень важно и не всем доступно, а понятия изучения русского языка не было.

Исходя из перечисленных примеров, можно поставить вопрос о том, может ли перевод сохранять колорит и нюансы оригинала, если он рассчитан на представителей во многом несхожей культуры? Слова, которые характеризуют жизнь, психологию и историческое развитие одной страны, очень часто не имеют точных эквивалентов в языке другой. Если какой-то термин не передает полностью тех ассоциаций, с которыми связано данное слово на исходном языке, то, на наш взгляд, подобранные переводчиком близкие понятия были бы способны описать переводимое явление.

Художественное произведение всегда имеет ярко выраженный национальный характер, поэтому очень важно точно перевести все детали, из которых скла-

дывается художественное впечатление от данного произведения, чтобы в переводе не лишить произведения его яркости, красочности и индивидуальных особенностей стиля автора. Перевод художественной русской литературы XVIII века несовместим с буквализмом и неточным переводом.

Только художественная точность позволяет читателю понять произведение, проникнуться культурой и историей данной страны, войти в круг мыслей и настроений автора, изучить жизнь данной нации в данную эпоху. Этот взгляд на перевод восемнадцатый век оставил в наследство девятнадцатому, девятнадцатый — двадцатому.

Библиографический список

1. Тер-Минасова, С.Г. Война и мир языков и культур: вопросы теории и практики [Текст] / С.Г. Тер-Минасова. - М., 2007. — 286 с.
2. Нелюбин, Л.А. Наука о переводе (история и теория с древнейших времен до наших дней) [Текст] / Л.А. Нелюбин. — М., 2006. — 413 с.
3. Garnette, C. Anna Karenina [Text] / C. Garnette. — L., 2004. — 740 p.
4. Толстой, Л.Н. Анна Каренина [Текст] / Л.Н. Толстой. — М., 2006. — 973 с.
5. Пушкин, А.С. Капитанская дочка [Текст] / А.С. Пушкин — М., 2007. — 235 с.
6. Pushkin, A.S. The Captain's Daughter and Other Great Stories [Text] / A.S. Pushkin. — L., 2006. — 194 p.
7. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : современное написание [Текст] : в 4 т. / В.И. Даль. - М., 2003. — 640 с.

МЕЖОВА Марина Вячеславовна, аспирантка и преподаватель кафедры иностранных языков.

Статья поступила в редакцию 03.10.08 г.

© М. В. Межова

УДК 130.2:82

М. В. ЛАСИЦА

Омский государственный
технический университет

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ЯЗЫКОВОЕ «ПОЛОТНО» МИРА

В статье представлены проблемы художественного текста как языковой модели мира. В настоящее время интерес к тексту растет не только в филологических, но и в философских и культурологических науках.

В данной работе исследуется, что же есть текст в своем матричном, исконном виде и какую субстанциональность и фактурность ему придает художественность, а также, как художественный текст, «сотканный» из нитей языка, предстает перед нами как полотно, на котором автор-творец отражает одну из моделей мира, либо нескольких миров и то, как этот процесс и результат этого процесса соотносены с автором и читателем.

Для исследования прежде всего следует понять, что же такое текст. Текст, как предмет изучения,

относится к области гуманитарных и междисциплинарных знаний, это мир представлений и образов, вырабатываемый человеком о жизни природы и общества, мир его ценностных ориентаций, идеалов, который находит отражение в различных знаковых системах: в обычаях, ритуалах, в произведениях литературы, музыки, живописи.

Всякий текст — это носитель смыслов. В связи с этим в настоящее время чрезвычайно важно изучение мыслительных, творческих процессов порождения и восприятия личностью текстов. Человек — духовное

существо, способное к созиданию, к творчеству, которое является высшим свойством человеческого мозга. Мир жизни в самом широком ее проявлении, сознание человека выступают перед нами как текст, который первичной данностью всего гуманитарно-философского мышления и является той непосредственной действительностью, на которой оно основывается. Текст порождается языковой личностью и адресуется языковой личности. В нем реализуется индивидуальность, которая является результатом влияния жанровой принадлежности, литературного направления, историко-культурного процесса и индивидуальность как проявление языковой личности художника. Как утверждают лингвисты, существует около 250 определений текста, однако ни одно из них не принято как каноническое. Рассмотрим некоторые из них, наиболее значимые для выявления онтологии текста.

Текст, по мнению Т. И. Воронцовой, представляет собой сложное, многогранное явление, так как именно через него осуществляется связь языка с действительностью, с различными сферами человеческой деятельности. В соответствии с теорией речевой деятельности, текст понимается как продукт этой деятельности, как некоторое коммуникативное единство. Это фиксированное на письме речетворческое произведение. Такое понимание текста характерно для коммуникативного подхода к его изучению, согласно которому не только закономерности текстовой структуры, но также коммуникативные и композиционные принципы организуют речевую деятельность [1, с. 151 – 157]. Данный подход создает основу для комплексного описания текста, вырабатывает понятия, характерные только для грамматики текста, и дает наиболее полное и адекватное представление об особенностях текстов.

Наиболее строгим из существующих определений представляется определение Г. В. Ейгера и В. А. Юхта, которые рассматривают текст как упорядоченное определенным образом множество предложений, объединенных единством коммуникативного задания. Коммуникативное задание текста является одной из его ведущих характеристик для раскрытия его смыслового, подзнакового содержания.

Обязательна ли для характеристик текста его письменная фиксация? И. Р. Гальперин считает, что необязательна. Как известно, вначале появился звук, затем буква, знаковый символ, эта теория находит свое подтверждение в семиотике. И. Р. Гальперин приводит пример тому, что не только гомеровский эпос, но и любая народная песня обладала большим числом характерных текстовых свойств, чем, например, телефонный справочник [2, с. 523].

Важно также, по мнению И. В. Арнольд, обратить внимание на то, что для определения общего понятия «текст», которое бы позволило бы отличить текст от «нетекста», длина текста имеет существенное значение при классификации текстов по жанрам и типам. Так, например, краткость входит обязательным компонентом в определение пословицы. Роман, напротив, характеризуется как большая форма эпического жанра, отличающаяся большим, по сравнению с другими жанрами, объемом [3, с. 76 – 85]. Таким образом, классификация текста на жанры и типы помогает автору при конструировании и читателю при восприятии языковой картины мира. Мера длины текста устанавливает «рамки», форму, в которых эта картина «появляется на свет».

Для стилистики декодирования, опирающейся на теорию информации, текст есть закодированный

язык, т.е. вербальный, и отвечающий свойствам канала, именуемого художественной литературой, это литературно-художественный текст, проблемы которого представляют наибольший интерес в данной работе.

Каковы же характеристики художественного текста? Как было сказано выше, художественный текст обладает кодами. Расшифровывая коды, «ключи» к пониманию текста, читатель раскрывает его многоуровневость, обнаруживая скрытые смыслы, символы и значения.

Следующей характеристикой художественного текста, как считает Н. А. Кузьмина, можно считать его темпоральность. Она проводит разграничение между «текстом» и «художественным текстом» по временному фактору. Художественный текст она определяет как одно из состояний текста во времени. Характеристика времени придает художественному тексту субстанциальность и самодвижение, характерные для любой самостоятельной «живой» организации [4, с. 24 – 25].

Р. Барт считает, что художественный текст, или произведение «характеризуется завершенностью, целостностью, структурированностью и наличием автора». Но несмотря на это, Р. Барт в одной из своих работ говорит о так называемой «смерти» автора, когда текст начинает существовать самопроизвольно, не нуждаясь в авторском «руководстве» [5, с. 412 – 423]. В этом случае целостность и структурность текста может действовать сама по себе. Примером этого может быть фольклорный текст, утративший автора, и переводной, данный через посредника.

Ю. М. Лотман выделяет такие структурные характеристики художественного текста, как выраженность, ограниченность и иерархичность. «Выраженность в противопоставлении невыраженности заставляет рассматривать текст как реализацию некоторой системы, ее материальное воплощение» [6, с. 61]. Следующая характеристика, присущая художественному тексту, это ограниченность, что означает, что текст насыщен границами (границы главы, строфы, романа), что наделяет его иерархичностью, свидетельствуя о том, что «его система распадается на сложную конструкцию подсистем...» [6, с. 62]. В связи с этим Ю. М. Лотман говорит также о структурности художественного текста. Художественный текст не просто является простой последовательностью знаков, а ему присуща внутренняя организация.

Таким образом, несмотря на то что художественный текст — это системное единство, внутренние связи между элементами текста носят трансуровневый характер, художественному тексту присущи скрытые мотивы, значения и ассоциации, определяемые контекстом, с которым текст вступает в сложные взаимоотношения, носящие «характер межмировых отношений между языком текста и языком реальности, строящихся как диалог текста с читателем и исследователем» [7, с. 15 – 16]. Говоря о языке художественного текста, мы говорим о языке художественной реальности, обнаруживая, таким образом, в тексте наличие «возможного мира».

В художественном произведении сочетаются два принципа — условность, вымышленность создаваемого мира художественного слова и сложное, незеркальное отображение существующей действительности. Так, например, описывая судьбу одного человека (слой предметно-представимого), писатель тем самым может воссоздать судьбу целого поколения (слой художественного значения). Таким образом, мир художественного произведения является услов-

ным миром, где за знаком не стоит конкретный, единственный денотат, но им может служить любая часть окружающей нас реальной действительности.

Язык — материал словесного искусства, как мрамор или бронза в скульптуре, краски в живописи, звуки в музыке. Язык образует тот мир, который лежит между миром внешних явлений и внутренним миром человека. И этот языковой мир не просто податливый материал для выражения мысли, он сам является энергичной активностью, задавая определенные диспозиции восприятию и мышлению формируя установки и перспективы для усилий мысли. Очень хорошо этот процесс проиллюстрирован в одном из стихотворений О. Мандельштама:

Люблю появление ткани,
Когда после двух или трех,
А то четырех вздохов
Придет выпрямительный вдох.....

Появление языкового «полотна» невозможно без некоторого «сопротивления» материала, и, далее, появляется та самая энергия, которая далее будет сама формировать структуру и подструктуру произведения.

... И дугами парусных гонок
Открытые формы чертя,
Играет пространство спросонок,
Не знавшее люльки дитя [8, с. 175].

Необычная, оригинальная комбинация слов в тексте, нарушающая часто их обычную сочетаемость, порождает в нашем языковом сознании соответствующую комбинацию взаимодействующих «колеблющихся» значений за счет неустойчивого равновесия их дополнительных контекстуальных семантических «атомов». А это, в свою очередь, стимулирует у читателя определенные мыслительные и эмоциональные процессы.

Языковые единицы намекают на определенное внеязыковое содержание. Под их воздействием в сознании читающего происходит оживление у него знаний, представлений и впечатлений, а также накопление новых, и он творчески воссоздает образы реального мира. Но не как художник или скульптор, не в красках или мраморе, а как писатель — в своем представлении и воображении.

Благодаря взаимодействию языка и мышления значения языковых единиц «достраиваются» до зна-

чительно более содержательных смыслов мыслительных единиц, вбирая в себя, таким образом, интеллектуальный и эмоциональный опыт человека. Так осуществляется дальнейшее, все расширяющееся познание человеком окружающего его мира. Так, благодаря взаимодействию языковых, мыслительных, эмоциональных и волевых процессов происходит творческое воссоздание читателем реальности, изображаемой в произведениях художественной литературы.

Таким образом, художественный текст, имеющий все текстовые характеристики (целостности, структурности, коммуникативности), на «материале» языка, несущего в себе принципы кодирования, в процессе диалоговой борьбы художественной мысли автора и самого текста, как самодвижущей энергии, предстает как отражение модели мира или даже нескольких миров в читательском сознании.

Библиографический список

1. Воронцова Т.И. О тексте: журн. *Studia linguistica*. — 2000. — № 9.
2. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1977.
3. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. — СПб., 1999.
4. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. — Екатеринбург, 1999.
5. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — Москва, 1989.
6. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М., 1970.
7. Руднев В.П. Винни-Пух и философия обыденного языка. — М.: Гнозис, 1994.
8. Мандельштам О.П. Восьмистишия. — СПб.: Азбука-классика, 2004.

ЛАСИЦА Майя Валерьевна, преподаватель кафедры иностранных языков Омского государственного технического университета, аспирантка кафедры филологии Омского государственного педагогического университета.

Статья поступила в редакцию 13.10.08 г.

© М. В. Ласица

Книжная полка

Балакин Ю. В. Христианские писатели II–XV веков (Византия и латинский Запад): словарь-справочник. — Омск: Изд-во ОмГУ, 2006. — 486 с. (Тр. ученых Омск. ун-та. — Сер. «Словари и справочники») (переплет).

Издание содержит более 500 словарных статей, в совокупности дающих широкий обзор христианской письменности на протяжении почти полутора тысяч лет.

По широте представленных писателей и списка литературы (более чем 3100 позиций) словарь не имеет аналогов среди изданий подобного рода.

Как справочное издание словарь может быть полезен самому широкому кругу читателей. Может использоваться студентами, обучающимися по специальностям гуманитарного профиля, в первую очередь по специальности «Теология».

По вопросам приобретения — (3812) 67-32-55

E mail: karpova@univer.omsk.su

КРАСОТА — СПОСОБ ВОСПИТАНИЯ ДУХА И БОГОМЕРНОСТИ ЧЕЛОВЕКА В СРЕДНИЕ ВЕКА

В статье отражено стремление автора вычленил те содержательные моменты понятия «красота», которые составляют, с одной стороны, истинный смысл понятия, а с другой — далеко не очевидны в современных условиях. Предложенный синтез богомерности и красоты в духовном состоянии человека раскрывает нравственный облик человека, тем самым утверждаются человекотворящий потенциал категории и ее непреходящее значение в процессе развития

Средневековье, будучи эпохой невероятной интеллектуальной силы, отчаянно пыталось сохранить наследие античного прошлого, но не для того, чтобы, устроившись в нем, по словам Умберто Эко, «погрузиться в зимнюю спячку, а чтобы постоянно заново переводить его и использовать ...в гигантских масштабах на грани ностальгии, надежды и отчаяния» [1, с. 259]. При всей внешней неподвижности и догматизме это был момент «культурной революции» [Там же, с. 268].

Понятие прекрасного становилось атрибутом духовного, непостижимого, абстрактного, неуловимого, до которого можно дотронуться на мгновение в результате предельной концентрации ума и воли. В центре оказались категории сакрально-духовного характера: Бог, Свет, Откровение, Истина, чудо, тайна, молитва, логика, чистота, Дух и душа человека. Средневековое христианство углубило понимание прекрасного, но почти разлучило его с материальной красотой. Результатом христианского ригоризма стало, в частности, то, что более красивая женщина имела больше шансов быть обвиненной в колдовстве. Бог являлся свернутой формулой смысла всей человеческой жизни.

Следуя Аристотелю, страдания и зло не могли полностью исчезнуть в мире, ибо «материя» непреодолима; человек смертен и достигнутый им уровень совершенства всегда относителен. Отсюда и призыв христианских философов преодолеть данный мир, оторвавшись от него, «поднявшись над ним», слившись с Богом — идеалом духовной действительности. Отсюда берет начало множество трактатов, где красота представляется столь же значительной, как добро и мудрость. Перед лицом брэнной красоты единственно надежным противовесом становится «неуничтожимая внутренняя красота». «Когда, например, мы усматриваем чью-нибудь мудрость и удивляемся ей, — писал Плотин, — то мы на лицо человека, на наружность, на форму тела даже не обращаем внимания, так как нас всецело привлекает одна внутренняя красота». «Что касается внешней красоты, то она преходяща и более быстротечна, чем весеннее цветение» [2, с. 234]. Истинная красота духовна, она возникает не из материи, а из формы, которая содержится в уме художника. Плотин не отрицал, что большее значение для прекрасного имеют пропорция и «соразмерность», но он полагал, что эти свойства есть только внешнее проявление красоты, а не ее сущ-

ность. В трактате «О прекрасном» Плотин высказывает мысль о том, что «трудно говорить о пропорциях применительно к явлениям духовного характера» [3, с. 303–304]. «...Но тот, кто в самом деле чувствует красоту, тот непременно должен прийти к мысли о той красоте, о которой у нас идет речь» [4, с. 184]. Согласно Плотину, прекрасное в телах возникает благодаря приобщению к высшей красоте, исходящей от Единого (см. «Энеады», 1, 6, 1–9). Прекрасна не материя, а душа, которая в ней проявляется, это и есть, по мнению Плотина, истинное бытие, содержащее в себе единство и творчество. Вершину эстетической иерархии являет собой Бог. И на первом месте следует поставить красоту, тождественную с добром, из которого проистекает непосредственно ум как прекрасное. Душа же — прекраснее благодаря уму, а все остальное прекрасное — в поступках, в занятиях — прекрасно уже благодаря душе, дающей форму. «Только душа, которая стала прекрасной, может видеть прекрасное» [3, с. 304]. Искусство, утверждал Плотин, так же как и прекрасное, есть модификация божественной полноты. Камень сам по себе не прекрасен. Но, получив образ какого-либо человека или божества, он оказался «прекрасным не от своего бытия в качестве камня (...), но от той формы, которую вложило в него искусство» [5, с. 225]. Это искусство встроено в строение Вселенной, в искусно созданных формах животных, изяществе листьев и обилии прекрасных цветов [6, с. 134]. Платиновские эстетические идеи, имеющие мистический оттенок, нашли свое продолжение в суждениях отца Церкви Блаженного Августина, для которого красота мира восходит к Богу. В этом и видел Августин высокую пользу красоты и искусства, главной задачей которого есть выражение красоты. Основные структурные закономерности искусства у него совпадают с законами красоты. Особое внимание Августина привлекает красота человека, которая по общей для всей поздней античности традиции делится им на красоту души и красоту тела. Ясно, что красота души ценится им выше, ибо она состоит в родстве с интеллигибельной красотой. Не случайно, что и совершенствуется она, поднимаясь по семи ступеням прекрасного (De quant. anim. 35, 79).

Для Августина искусство не существует вне религиозной пользы. Августин писал, что Бог сотворил «прекрасные разнообразные формы, блестящие и приятные цвета» («Исповедь», X, 34), красота есть

«дар Бога», а природа воздает славу своему Художнику. В созданной им теории искусства, он разработал некоторые ее общие вопросы, связанные с соотношением «истинного» и «ложного» в искусстве; место прекрасного в искусстве. Любая красота и в мире, и в искусстве представлялась ему выражением высших истин, возводящим к ним душу и сердце человека, зовущим его в мир истинного бытия. Средневековое искусство искало в действительности символы вечного, некой стоящей над миром вечной правды. Оно как бы отказывалось от мира, не становилось миром, изображало потустороннее и божественное.

С приходом христианского мировоззрения и искусства, его выражающего, по замечанию Гегеля, «на первый план выдвигаются (особенно когда речь идет о Христе и его мучителях) боль, страдание, смерть, пытки и физическое уродство, достигающее в удел и жертвам, и палачам» [7, с. 135]. Благодаря столкновению противоположностей, в гармонию вписывается и безобразное, и даже чудовища имеют определенный смысл и играют определенную роль в гармонии мироздания. Если попытаться самым сжатым образом охарактеризовать суть этих понятий прекрасного и безобразного, можно сказать, что прекрасно все, что исходит от Бога и приближает человека к Богу. Безобразное же — порождение дьявола, то есть все то, что способствует отлучению человека от Бога. В поздних работах Августина сохраняется представление о том, что даже «зло — отсутствие добра», включенное в мировой порядок, становится прекрасным и благим. Поскольку из него рождается благо и ярче сияет на его фоне. Безобразное не только не нарушает общей красоты мира, но оттеняет, подчеркивает ее, точно так же, как зло не устраняет добро, а свидетельствует о разумном устройстве всего сущего. Все существующее в мире, не только не затмевает красоты вселенной, но и по закону контраста дополняет и украшает ее. Отсюда у Августина учение о контрастах, представление о том, что прекрасное складывается на основе сочетания контрастных элементов.

Средневековое искусство исходило из того, что достойным изображения может быть только возвышенное, прекрасное, трагическое, то есть те эстетические качества, которые характеризуют героев христианской мифологии. Не случайно, доминирующим сюжетом средневекового искусства стало сверхчувственное царство Бога, а героями — Бог, ангелы, святые и грешники, тайны мироздания, искупления, распятия, спасения и другие трансцендентные события. В этой связи некоторые исследователи говорили о сократической эстетике, основанной на созерцании душевной красоты. Когда Цезарь Ареатский пишет: «Мы так же должны заботиться о душе, как возделываем свои поля», когда он говорит о душе человеческой как о «поле Господа», то это не просто ориентация на то, что слушатели его «сельские жители Южной Галии». Это глубинный образ отношения человека средних веков (соответственно — культуры средних веков) к самому себе, к своему предельному полюсу: человек тогда самостоятелен, «живет на горизонте личности, когда способен быть и простым, докультурным, как земля, и высоким, утонченным, как небо» [8, с. 105 – 106]. «Это не искусство одного профессионального художника, — пишет Питирим Сорокин, — а творчество безымянного коллектива верующих, общающихся с Богом и со своей собственной душой» [9, с. 436]. Христианство, играя роль воспитателя, благотворно воздействовало на попавшую в поле его изучения человеческую ментальность,

внедряло гуманистические нормы поведения и морали, которые затем смягчали агрессию, тем самым, охраняя часть человечества от преступлений.

В сиянии земной красоты средние века способны были увидеть отблеск красоты небесной. «Чувственной красотой душа возвысится к истинной красоте и от земли вознесится к небесам» — гласила надпись, сделанная на фасаде церкви в Сен-Дени по распоряжению ученого аббата Сутерия (нач. XII в.). Подобное утверждение рассматривало земную красоту как прочное звено в цепи мудрого божественного миропорядка. Для человека средневековья, как мы видим, переживание «умопостигаемой» красоты воспринималась как нравственная и психологическая реальность. Нет средневекового автора, который не возвращался бы к теме полифонии мира, причем наряду с философскими постулатами, выраженными в сдержанной манере, иной раз прорывается возглас восторженного изумления: «Когда взираешь на изящество и величие вселенной, обнаруживаешь, что эта самая вселенная подобна прекраснейшей песне... (и обнаруживаешь также), что прочие твари, благодаря своему многообразию... согласующиеся в изумительной гармонии, образуют созвучие чудной прелести» [10, с. 30]. Нет сомнения в том, что в Средние века главенствовало представление о чисто умозрительной красоте, нравственной гармонии метафизическом сиянии. «Человек Средневековья, — замечает Умберто Эко, — постоянно говорит о красоте всего бытия, и если история этой эпохи полна противоречий, то образ вселенной, каким он предстает в сочинениях его теоретиков, преисполнен оптимистического сияния» [11, с. 9]. Как отмечал в этой связи Курциус: «когда схоластика говорит о красоте, она подразумевает под ней Божий атрибут» [12, с. 12]. Так средневековый человек превращал чувство прекрасного или обыкновенную радость жизни в ощущение причастности божественному.

Подводя итог западной средневековой эстетике, Фома Аквинский писал: «Понятие красоты успокаивает страсти благодаря тому, что красоту созерцают или познают» [13, с. 84]. Здесь Аквинский следует аристотелевской концепции катарсиса (очищения), которое производит в человеке прекрасное (красота «успокаивает страсти»). В отличие от раннехристианских мыслителей Фома Аквинский признавал право искусства на существование, если оно органично включается в общую «гармонию жизни». Красота, как и искусство, помощник разума и познания. Фома Аквинский, усматривая конечный источник красоты в Боге, необходимыми условиями прекрасного считал целостность (или совершенство), должную пропорцию (или созвучие) и ясность, то есть свет и лучезарность. «Бог прекрасен... как причина сияния гармонии всех вещей», «поэтому мы называем красивыми те предметы, которые окрашены ярким цветом» [14, с. 100]. Средневековый человек видит себя (или, по крайней мере, изображает себя в поэзии и живописи) окруженным лучезарным светом. «Лучевая энергия» витража, яркость его цветных стекол вполне соответствовала идеям того времени о «божественном свете», дарящем «сверхестественное откровение». Это подтверждает мнение о том, что в отношении средневековья нельзя говорить об упадке эстетической мысли. Средневековье оказалось «способно на высокие мысли и гениальные прозрения» [15, с. 28 – 38]. Порыв ввысь — готика — неотделима от стремления вдаль. Пристальное внимание к окружающему обостряет интерес к неведомым землям. Походы крестоносцев пробуждают интерес к географическому

познанию мира. Европейцы знакомятся с культурами иных континентов. Крепнут связи между странами и областями. Международная торговля переходит в руки могущественных союзов. В искусстве вырабатывается пресловутый международный стиль. Во всем ощущается кипение мысли и свежей творческой энергии. Естественные науки, высшая математика («Бог сотворил все мерою и числом»), химия, астрономия и другие, изучающие законы мироздания и развитие различных форм жизни, неизменно свидетельствуют об изумительной красоте, которая царит в мироздании. Именно Средневековые выработали изобразительную технику, построенную на взаимодействии яркости простого цвета и проникающего через него света: речь идет о витраже готического собора. Готическую церковь пронизывают рассеянные лучи льющегося из окон света, которые проходят сквозь фильтр цветных стекол. Красота цвета возникает благодаря преодолению светом темного начала материи, ну а сам свет бесплотен, он — ум и идея (эйдос). Отсюда и красота огня, сияющего подобно идее. Неоплатонический характер мышления побуждает Роберта Гроссестети представить вселенную как единый поток световой энергии, являющийся источником одновременно красоты и бытия. Происходит необычайно быстрый расцвет искусства соборов: они должны были, по словам Дюби Ж., блистать красотой, их нужно постоянно украшать как преддверие рая. Во Фландрии получает распространение масляная живопись. Средневековая миниатюра исполнена света, даже какого-то сияния, порождаемого сочетанием чистых цветов: красного, голубого, золотого, серебряного, белого и зеленого, без полутонов и светотени. Всегда присутствовало ощущение яркого цвета: трава зеленая, кровь красная, молоко белоснежное. У каждого цвета существует превосходная степень (праегубekunda — прекрасная, о розе), каждый имеет много градаций, но никогда не тонет во мраке. Происходило изучение влияния цвета, светотени на восприятие зрителя, а также объединение религиозных и мирских взглядов в единые человеческие воззрения. Вся последующая схоластика отмечена влиянием арабской философии, поэзии, сумевших запечатлеть лучезарные видения, могущество звездных лучей.

Едино сильная вера создавала такие церкви, в которых народ сосредоточил все искусство, составляющее некое единство христианской веры, преодолевающая национальные границы, объединяя всю Европу. Средневековый символический реализм, отображал не видимость, а сущность мира и потому преображал предметные формы в соответствии со смысловой иерархией бытия. Но река средневековой жизни продолжалась не только в храмах. Люди, которым выпало на долю жить в мире скудном и суровом, но более целостном, чем наш современный мир, тянулись к свету и красоте. При этом им хотелось, чтобы красота обитала не только в храмах, но и на просторах их повседневной жизни и чтобы она выражалась не только в холодном неподвижном камне, но и в теплом человеческом слове, гибком и музыкальном. Любовь, утвердившаяся в творениях трубадуров, вагантов и миннезингеров преображала средневековую поэзию, заставив поэтов по-новому взглянуть на окружающий мир, она обостряла чувство прекрасного. И нет ничего удивительного в том, что поэты, воспевая чувственную красоту Прекрасной дамы, вспоминали об ангелах и небесах [16, с. 55 — 56]. В дантовской поэзии образ женщины-ангела, ее одухотворенной красоты, представлялся не как объект жела-

ний, вводивший в заблуждение, но как путь к спасению души, средство, восхождения к Богу, к наивысшей духовности.

Существование и воздействие на человека красоты кажется столь поразительным и удивительным, что мы и сегодня, выражая свое отношение к прекрасным явлениям, говорим о них как о чем-то сверхъестественном, чудесном, божественном («ангельское лицо», «божественный голос», «чудесный день» и т. п.). И если то, что для нас теперь стало лишь образным выражением, то в средние века претендовало на объяснение сущности прекрасного: лицо прекрасно потому, что оно подобно лику ангелов; голос прекрасен потому, что он дан самим Богом; день чудесен потому, что его красота — чудо, сотворенное Божеством.

Средневековая трактовка и интерпретация красоты — самое яркое свидетельство трансценденции человека в пространстве сугубо духовного освоения реальности, данной ему действительности. Именно пространство метафизических идей позволило человеку сформировать столь важное для его духовно-культурного становления представление о Боге и понять, что истинной мерой всех вещей является не телесное выражение человека, который конечен во времени и ограничен в пространстве, а его Богоподобие. Бог в его сверхчувственном значении вечного, непреходящего ориентира ценностей, принципиально недостижимого идеала, фокусирующего в себе развивающиеся и утончающиеся представления человека о должном и желаемом бытии. Идея такого трансцендентального Бога, выступающего истинной точкой отсчета в системе всех координат отношений человека с миром, помогла ему сформировать свой собственный человеческий и человеческий мир — с его системой ценностей, ориентированных не на конечное бытие отдельного человека, а на перспективу непрерывности родового его бытия и развития. Средневековые сформировали и идею красоты, через которую говорит Бог. Бог — художник мира (И. А. Ильин), и человек — художник лишь благодаря связи с Главным Художником способен через красоту передать этот мировой смысл.

Библиографический список

1. Эко, Умберто. Средние века уже начались // Ин. лит. — 1994. — № 4. — С. 259, 268.
2. Боэций. Утешение философией // Утешение философией и другие трактаты; пер. В. Уколовой и М. Цейтлина. — М., 1990. — С. 234.
3. Татаркевич, В. Эстетика Плотина // Татаркевич В. Античная эстетика. ; пер. с пол. — М.: «Искусство», 1977. — С. 303 — 304.
4. Плотин. Сверхчувственная красота. Энеиды, Y, 8. // История Красоты. ; ред. У. Эко. — М.: Слово, 2005. — С. 184.
5. Плотин. // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5 т. Т. 1. — М.: «Искусство», 1962 — 1970. — С. 225.
6. Гильберт, К., Кун, Г. От Аристотеля к Плотину // Гильберт К., Кун Г. История эстетики. — М., 1960. — С. 134.
7. Гегель, Г. В. Ф. Изображение боли // История Красоты. ; ред У. Эко.; пер. А. А. Сабашниковой. — М.: Слово, 2005. — С. 135.
8. Библер, В. С. Образ простеца и идея личности в культуре средних веков // Человек и культура. — М., 1990. — С. 105, 106.
9. Сорокин, П.А. Социокультурная динамика // Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. — М., 1992. — С. 436.
10. Гильом Овернский, De anima V, 18: Opera, t. II, 2, suPlli >reans 1674, p. 143a: Pouillon 1946, p. 272. // Цит. по: Эко Умберто. Искусство и красота в средневековой эстетике ; пер. с итал. А. П. Шурбелева ; ред. И. А. Савкин. — СПб.: Издательство «Алетейя», 2003. — С. 30.

11. Эко, Умберто. Искусство и красота в средневековой эстетике.; пер. с итал. А.П. Шурбелева; ред. И. А. Савкин. — СПб.: Издательство «Алетейя», 2003. — С. 9.

12. Курциус. // Эко Умберто. Искусство и красота в средневековой эстетике; пер. с итал. А.П. Шурбелева; ред. И. А. Савкин. — СПб.: Издательство «Алетейя», 2003. — С. 30.

13. Современная книга по эстетике. — М., 1957. — С. 84.

14. Аквинский, Фома. Сумма теологии. II—III, 145, 2 // История Красоты; ред У. Эко; пер. А. А. Сабашниковой. — М.: Слово, 2005. — С. 100.

15. Эко, Умберто. Искусство и красота в средневековой эстетике; пер. с итал. А.П. Шурбелева; ред. И. А. Савкин. — СПб.: Издательство «Алетейя», 2003. — С. 28—38.

16. Данте, Алигьери. (1265—1321). Новая жизнь. Столь благородна // Данте Алигьери. Новая жизнь Божественная комедия. —

М.: «Худ. лит.», 1967. — С. 55 — 56. («Она идет, восторгом не внимает, / И стан ее смиреньем обличен, / И кажется: от неба низведен / Сей призрак к нам, да чудо нам являет»).

ДЕВДАРАИДЗЕ Екатерина Анатольевна, заведующая культурно-просветительским сектором научной библиотеки Омского государственного университета путей сообщения, соискатель кафедры философии Омского государственного университета.

Статья поступила в редакцию 25.09.08 г.

© Е. А. Девдараидзе

Книжная полка

Сборник современных японских пьес: пер. с яп. — Омск: Омск. гос. ун-т, 2002. — 252 с. (переплет).

В сборник вошли пьесы ведущих японских драматургов, получивших многочисленные призы и премии в области литературы и искусства: Хисаси Иноуэ «Жизнь с отцом, или Радуги над Хиросимой», Со Китакура «Хвалебная песня», Дзюитиро Такэути «Застольный этикет, или Тающая рыба», Минору Бэцуяку «История двух странствующих рыцарей». Одна из пьес («Жизнь с отцом») под другим названием ставилась в Москве японским театром в 2000 году и имела огромный успех. Пьесы впервые переведены с японского на русский язык.

По вопросам приобретения — (3812) 67-32-55

E mail: karpova@univer.omsu.ru

Сборник современных японских пьес: пер. с яп. — Кн. 2. — Омск: Изд-во Омск. гос. ун-та, 2006. — 410 с. (переплет).

В сборник вошли четыре пьесы известных современных японских драматургов: Аи Нагаи, Кунио Сумидзу, Рэн Сайто, Мацуё Акимото. Каждая пьеса сопровождается послесловием драматурга, что поможет читателю лучше понять авторское видение пьесы. В конце книги даны сведения об авторах — обладателях многочисленных литературных и театральных призов и наград.

По вопросам приобретения — (3812) 67-32-55

E mail: karpova@univer.omsu.ru

УДК 371.68 : 008

И. С. СКОВОРОДИНА

Омский государственный
университет им. Ф. М. Достоевского

XXI МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ КНИЖНАЯ ВЫСТАВКА-ЯРМАРКА: О ВОЗМОЖНОСТЯХ, ПРЕДСТАВЛЕННЫХ ВУЗОВСКОМУ ИЗДАТЕЛЬСТВУ

Издательство Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского в сентябре 2008 г. приняло участие в XXI Московской международной книжной выставке-ярмарке. На стенде ОмГУ экспонировалось свыше 100 наименований книг по истории, экономике, праву, филологии и языкознанию, теологии, философии, физике, химии, математике, литературе для абитуриентов — весь ассортимент книжной продукции университетского издательства.

Стенд Омского университета привлек внимание посетителей ярмарки. С просьбой передать привет и чувством гордости за свой вуз подходили выпускники ОмГУ и люди, когда-то жившие в Омске, представители библиотек, книготорговых организаций, участники ярмарки, а также москвичи и гости столицы.

Но ярмарка — не только выставка и продажа литературы, это и установление контактов, и получение предложений о сотрудничестве, партнерстве.

Спрос на малотиражную вузовскую учебную и научную литературу формируют, прежде всего, научные и национальные библиотеки, пополняя свои фонды. Каково же было изумление представителей библиотек и книготорговых фирм, увидевших стенд ОмГУ и узнавших, что литературу можно заказать напрямую у производителя, что издательство имеет сайт! Так, представитель белорусской фирмы «Брестол», занимающейся оптовыми поставками учебной литературы российских издательств, сетовал, что срывает стереотип региональных вузов, которые, как правило, не стремятся к продвижению своей литературы, поэтому так сложно достать книги, выпускающиеся небольшим тиражом в вузах.

Каталоги изданий ОмГУ были переданы представителям библиотек Армении, Украины, Белоруссии, а также вузовских и научных библиотек России.

Изучив ассортимент изданий университета, книготорговые организации предложили ОмГУ сотрудничество по реализации книг. Предложения о постав-

ке книг были получены не только от фирм Санкт-Петербурга, Самары, Воронежа, Екатеринбурга, но и Украины и Белоруссии.

Партнерские отношения по некоторым издательским проектам вполне реально могут сложиться у ОмГУ с московскими издательствами «Флинта» и «Академический проект». Причем они могут развиваться по нескольким направлениям: 1) издание книг в московских издательствах; 2) совместные издания с издательствами «Флинта» и «Академический проект». Таким образом, можно надеяться, скоро будет решена проблема продвижения монографий, связанных с защитой докторских диссертаций, учебников и учебных пособий по основным дисциплинам посредством ведущих издательств вузовской книги.

Распространение сведений об изданиях ОмГУ станет возможным и через информационно-поисковую систему, которую создала фирма «Инфолибрис». В поисковой системе книга будет описываться по 70 параметрам, и читатель получит полную информацию как об интересующей его книге, так и о том, где ее можно найти. Следует сказать, что данная поисковая система была апробирована на Московской ярмарке совершенно бесплатно для ее участников и получила положительные отзывы посетителей. Издательство ОмГУ в поисковой системе разместило свыше 100 наименований. По крайней мере, специально за книгой «Христианские писатели...» к стенду ОмГУ пришли посетители, получившие информацию именно через эту систему. За размещение в поисковой системе книг в дальнейшем, специально для издателей-участников ярмарки снижены расценки. Такое предложение получил и Омский университет.

Следующий блок партнерских предложений, полученных в рамках работы книжной ярмарки, — это включение полнотекстовых версий изданий в базы данных, которые планируют создать Центральный коллектор библиотек «Бибком» а также компа-

ния Digital Distribution Center (DDC). Сегодня это одно из важных направлений, которое влияет на повышение индекса цитируемости ученых университета, обеспечения доступности малотиражных изданий более широкому кругу читателей, и, наконец, очевидная возможность поступления предложений автору о переиздании его за рубежом.

Благодаря участию в выставке-ярмарке укрепились и вышли на новый уровень уже сложившиеся партнерские связи. Например, ОмГУ активно участвует в формировании каталога вузовских малотиражных изданий, подготовленного «Бибкомом». Пригласив на свой стенд его представителей, университет получил высокую оценку своих изданий и предложение выставлять их на стенде этой организации на предстоящей, не менее престижной выставке «Non/fiction», которая будет проходить в конце ноября. Кроме того, «Бибком» поддержал инициативу по про-

ведению регионального семинара «Актуальные проблемы вузовского книгоиздания» на базе ОмГУ.

Журнал «Университетская книга», с которым ОмГУ сотрудничает с 2006 года, также поддержал инициативу по проведению в 2009 году семинара и I Сибирского регионального конкурса вузовских изданий «Университетская книга» в Омском университете.

Таким образом, участие в Московской книжной ярмарке подтвердило, что форма выставки-ярмарки и для регионального вузовского издательства является наиболее эффективной в продвижении научной и учебной литературы.

СКОВОРОДИНА Ирина Сергеевна, директор издательства.

Информация поступила в редакцию 21.10.08 г.